

10 Aniversario



**Edición Ana Serratosa · Arte**

Valencia 2010

**Textos:**

Juan Manuel Bonet

Mara Calabuig

Fernando Castro Flórez

Alberto Carrere

Miguel Cereceda

Jose Ramón Danvila

Javier Hontoria

Felipe Garín

Ricard Mas

Santiago Olmo

José Saborit

Ana Serratosa Luján

**Diseño:**

Ana Serratosa Luján

Cuadernavia Comunicación S.L.

**Coordinación:**

Noemi Rubio Perez

**Edición:**

1.000 ejemplares

**Deposito Legal:**

V-0000-2010

**Imprime:**

Fernando Gil

Este libro ha sido editado con motivo del  
10º Aniversario del espacio de Arte, Ana Serratosa.

10 Aniversario

A N A S E R R A T O S A

*Arte*

# ÍNDICE

	página
Presentación, 10º Aniversario	6
Un diálogo ilustrativo, 5º Aniversario	8
Predro Castrortega	10
Carlos Franco	22
Jorge Arxé	32
Manolo Quejido	44
Jose Luís Albelda	50
Javier Riera	60
Candela Cort	70
Alfonso Albacete	76
Dennis Hollingsworth	82
Santiago Serrano	90
Xavier Grau	96
Joseph Beuys	102
Joan Brossa	102
Bill Thompson	108
Alejandra Icaza	114
Bernardí Roig	120
Vicente Fernández Cervera	126
1 Vision del Arte Contemporáneo	132
Cristina Iglesias, Miquel Navarro, Jorge Pardo, Julio Sarmiento, Jose Mª Sicilia, Juan Uslé, Kara Walker	
2 Vision del Arte Contemporáneo	142
Erwin Wurm, Stephan Balkenhol, Katharina Grosse, Jonathan lasker, Bernard Frize, Jaume Plensa	

# 10 Aniversario

Ha pasado ya un tiempo desde que inicié mi andadura en el actual espacio de arte que dirijo. **Diez años en concreto.** Una década, intensa, repleta de eventos, personas y arte, mucho arte.

Cuando hecho la vista atrás, tengo la sensación de haber dado un salto al vacío; una apuesta arriesgada, en la que abandoné la actividad rutinaria de galerista a pie de calle, para dirigir un espacio que rompía moldes y maneras de entender el comercio del arte. Fue un salto vertiginoso, donde el miedo al vacío fue siendo sustituido por una inesperada sensación de ingravidez. Tal vez por ello, todavía no he aterrizado y a la vista de los acontecimientos, sigo flotando en mi ático, allá arriba, en ese lugar mágico en el que rindo culto al arte y adoro, entre las obras de arte, la valiosísima compañía de lo más importante: vosotros; todos y cada uno de los que os habéis subido allí arriba, para asomaros conmigo a ese paisaje que nunca se acaba.

Gracias a cada uno de vosotros. Gracias a los artistas que habéis creído en mi; gracias a los críticos, a mis colegas, al trabajo nunca rutinario de M<sup>a</sup> José y Noemi, a la pericia de Rafael colgando cuadros y en último lugar, seguramente el más importante, a quienes hacen posible que el arte persista aproximándose a él, preguntándose, conociendo, emocionándose y adquiriéndolo.

Puedo abarcaros a todos saltando de foto en foto; estáis todos allí, en esa colección de instantáneas hechas durante cada exposición. Creo que no soy capaz de describir lo que siento cuando os veo ahí, prestándole unos segundos de atención al objetivo y habiéndome prestado a mí algo tan especial como vuestra curiosidad, vuestra sensibilidad y cómo no, vuestra confianza.

A la vista de todo lo anterior, considero que he sido una persona muy afortunada. No creo que merezca elogio alguno el trabajo que se hace apasionadamente, pero es justo reconocer que me he desvivido haciendo lo que más me gusta. Es posible que no haya estado acertada en muchas ocasiones, eso lo sabéis vosotros mejor que yo, pero lo cierto es que he puesto mi mejor empeño en transmitir y compartir. Ese ha sido mi lema, ese fue mi punto de partida y esa es la filosofía con la que quiero seguir trabajando. ¿Es esto realmente un trabajo? Puede que sí, pero me identifico más con el hecho de dedicarme a algo que me apasiona y que tiene la mejor de las recompensas: compartir esa pasión.

Ya para terminar, quedaría por definir el cómo, el método de ese supuesto trabajo con el que se termina compartiendo las pasiones. Sería este un camino arduo y monótono si su final se ciñese al mercantilismo, pero es un paseo maravilloso cuando comprendemos que el camino es infinito y está plagado de mundos interiores. El mundo del artista y el nuestro frente a frente, interrogándonos mutuamente con la mirada. Mi trabajo consiste entonces en hacer las presentaciones, traducir lenguajes diferentes y establecer la comunicación. La conversación, lo sé por experiencia, se va animando hasta soltar riendas, trabar lazos y llegar a ese momento mágico en el que el arte une y humaniza.

Me rindo y descubro ante esta realidad de la que soy un testigo insignificante, pero real, gracias a vosotros. Me toca por tanto corresponder como es debido y en eso consiste mi tarea de trastienda. Esta tarea es doble. Una es asistir a inauguraciones, ferias nacionales e internacionales, las famosas bienales y cómo no, las constantes visitas al estudio de los artista; en definitiva, el trabajo que requiere la selección de obras de arte. La segunda tarea es mostraros el fruto de ese trabajo y compartirlo con vosotros en las presentaciones habituales y en esas reuniones cotidianas y más íntimas en las que hemos compartido inquietudes, gustos y la pasión que nos une.

Sinceramente, es un placer poder celebrar con vosotros estos diez años.

Ana Serratosa Luján



*Este texto fué editado con motivo de la publicación del libro del 5º Aniversario del espacio de Arte, Ana Serratosa.*

## Un diálogo ilustrativo

La pasión por el arte de Ana Serratosa se sustenta en un conocimiento exhaustivo y un sereno criterio. Estudiosa e investigadora constante, visita talleres y viaja a las ferias mundiales con la mente y la sensibilidad prestas a captar cada nuevo encuentro, cada posible descubrimiento.

Cuando, al frente de su galería en el hermoso ático de la calle valenciana de Pascual y Genís, cumple cinco años -que se suman a otros muchos de experiencia anterior-, permanece inalterable su manera particular de poner en práctica lo que podríamos llamar pedagogía y difusión del arte de nuestro tiempo, escogido con tan fina intuición como claro juicio.

"Mi objetivo -afirma- no es en absoluto vender por vender. Entiendo que tengo la misión de proporcionar una información seria, documentada, de la que gran parte del público carece por la falta de tiempo que a todos acucia. Y a la vez, por supuesto, ofrecer siempre la calidad más contrastada. Me inclino por los artistas que se entregan a un quehacer exclusivo, que poseen ya un eco crítico favorable, y escojo las obras de su mejor periodo. Hay que tener en cuenta que, tanto los jóvenes como los consagrados, pasan por altibajos. Saber seleccionar es fundamental."

*¿Y de qué modo transmite sus conceptos?*

Llevando a cabo un trato directo con el cliente, con quien se imponen las conversaciones pausadas, la atención personalizada. Hay que conocer su motivación, cuál es el impulso que le acerca al arte, cuál es la finalidad que persigue. Entonces es más fácil encaminarle a lo que le va a resultar idóneo en todos los sentidos. Por eso trabajamos mucho con cita previa, cada vez más frecuente en otros países como Inglaterra y Estados Unidos. Es la forma de atender por entero y abiertamente, con todas las cartas sobre la mesa. La relación con clientes y artistas es muy directa y gratificante. El mundo del arte descansa sobre un sustrato humano, que no hay que dejar ahogar por ningún mercantilismo.

*¿Cuál ha sido hasta ahora su "modus operandi"?*

Enfoco las presentaciones sucesivas como una especie de rendición de cuentas. Ya sea pintura, escultura o fotografía, desarrollo una velada para conocer y apreciar la obra en profundidad. Comencé con una muestra de Pedro Castortega que quise convertir en un homenaje al mundo del arte, englobando a todos los que lo integramos: autor, galerista, críticos, coleccionistas. Edité un libro resumiendo los diez años de la obra de Castortega existente en Valencia, de manera que quienes adquirieron sus piezas comprobaran la trayectoria del artista que ellos habían apoyado. Él mismo habló de su pintura, y luego intervino el profesor y crítico Fernando Castro Flórez. A partir de ahí, retomando nombres de mi primera galería, Bretón, e incorporando otros, he continuado haciendo presentaciones de este tipo. En otra ocasión, el protagonista no sólo exponía sus obras, sino también los bocetos previos. Una exposición bastante singular fué la de Candela Cort, autora de originales sombreros y tocados; con ello se producía la presencia del arte aplicado a la vida diaria, inserto en la imagen personal.

*Entre una exposición y otra prosigue su actividad, ¿no?*

Desde luego. Se prolonga el contacto con los clientes, la información incesante. Les tengo al corriente del trabajo de los artistas, de su participación en exposiciones, a las que procuro que el cliente pueda hacer llegar la obra que posee; les proporciono catálogos y referencias. Cuento con la gran ayuda de mi colaboradora M<sup>a</sup> José López, licenciada en Historia del Arte. Ella es quien se ocupa de confeccionar dossiers con las diversas publicaciones alusivas, va documentando la obra que poseemos y controlando los fondos de la galería.

*Muy abundantes, según creo.*

Sí. Puedo citar algunos nombres: Alfonso Albacete, Víctor Mira, Bernardí Roig, Joan Brossa, Santiago Serrano, Juan Carlos Savater, Javier Grau, García Sevilla, Chema Cobo ...

*Otra significativa faceta de Ana Serratosa es la de conferenciante en seminarios y jornadas sobre "Arte y Empresa" junto a los abogados Jorge Martí y Carlos García-Olías expertos en fiscalidad, del bufete Uría y Menendez. ¿Que se propone en esta actividad?*

Llenar una laguna, dando a conocer a la pequeña y mediana empresa, tanto como a los particulares, la parcela del arte considerada como una alternativa más de inversión. Si bien su primer fruto es el goce propio, sirve además para reflejar el funcionamiento de la firma, reforzar su imagen y crear un patrimonio que se revaloriza y ofrece en el futuro amplias posibilidades de toda índole, incluidas desgravaciones fiscales.

*Es decir, que usted y su galería funcionan como un faro-guía para formar colecciones, ejerciendo un auténtico magisterio sobre cómo iniciarlas, organizarlas y hacerlas crecer.*

Es lo que intentamos... y vamos consiguiendo. Puedo afirmar que, tal como llevo adelante mis varias tareas y en especial la de asesoramiento, recibo muchas satisfacciones. ¡Afortunadamente!

Todo, con una elegancia medida, indisociable de la credibilidad y prestigio de Ana Serratosa. Una mujer que vive, y hace vivir a los demás, el amor y el disfrute del arte.

Mara Calabuig

*Periodista Valenciana experta en comunicación, moda y sociedad.*

PEDRO CASTRORTEGA. Piedrabuena (Ciudad Real), España, 1982

#### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1982 Escuela De Artes Aplicadas. Ciudad Real. 1983 G. Kreisler Dos. 1986 G. Kreisler Dos. Ateneo. Madrid. 1988 G. Jorge Kreisler. 1989 Museo de Arte Contemporáneo. Ciudad Real. G. Caries Poyo Barcelona. 1989 G. Bretón. Valencia. G. Miguel Marcos. 1991 G. Robayera. Miengo. Cantabria. 1992 ARCO. G. Estiarte. 1993 G. Bretón. Edición Libro Pétalos para el fuego, G. ARCHELES. 1994 G. 57, "Reflejos impropios". G. Antonia Puyó, "Azares Pactados". G. Adriana Schmidt. Stuttgart. Alemania. G. Adriana Schmidt. Colonia. Alemania. 1995 G. Estiarte. G. Varrón. Salamanca. G. 57, "Cielos de Presa". G. Antonia Puyó. Salas Pelayo. Barcelona, Oviedo, Ponferrada, Granada. Huesca. 1998 G. Adriana. G. Armaga. León. 1999 Museo Cruz Herrera. La Línea (Cádiz). G. Adriana Schmidt. G. Max Estrella, "Iniciaciones". Madrid. 2000 G. Museo. Caracas. Venezuela. Galería Antonia Puyó, Zaragoza. Apertura espacio de Arte Ana Serratosa. 2002 Espacio Caja de Burgos, Burgos. Galería Max Estrella, Madrid. Galería La Aurora, Murcia. Museo Lopez Villaseñor, Ciudad Real. Museo Municipal de Valdepeñas. Ateneo de Madrid. 2003 Galería Bach Quatre, Barcelona. Galería Ana Serratosa, Valencia. 2004 Galería Aural, Alicante. Galería La Caja Negra, Madrid. Galería Isabel Ignacio Sevilla. Galería L'Algepsar, Castellón. 2005 Instituto Cervantes, Chicago, EEUU. Galería Tolmo, Toledo. Galería Kur, Donostia - San Sebastian. 2006 Quinta da Encosta, Carcavelos, Portugal. Galería Artecasa, Ciudad Real. 2007 Artrium, UBS, Ginebra, Suiza. Galería Atlántica, La Coruña. Galería Bach Quatre, Barcelona.

#### OBRAS EN COLECCIONES Y MUSEOS

Ayuntamiento de Piedrabuena (Ciudad Real). Ayuntamiento de Arganda del Rey, Madrid. Ateneo, Madrid. Colección ABC, Madrid. Colección Arte y Patrimonio, España. Colección Ericsson S.A. España. Colección Philips, España. Colección Fyessa. España. Colección Spaarkasse Verlag, Stuttgart (Alemania). Colección Iberia. Colección El Monte, Sevilla. Calcografía Nacional, Madrid. Colección Caja Burgos. Colección Siglo XXI, Subastas. Madrid. Fundación Guerricabeitia, Valencia. Comunidad de Castilla-La Mancha. Diputación de Segovia. Ermita de San Bartolomé (Rehabilitación y Pinturas) Piedrabuena. Fundación Fullbrighte. Fundación Argentaria. Fundación Banco Hipotecario Popular. Fundación Florencia de la Fuente. Huete (Cuenca). Fundación Aena. Ministerio de Educación. Museo Sofía Imber, Caracas. Venezuela. Museo Nacional del Grabado, Buenos Aires (Argentina). Museo de Arte de Ciudad Real. Museo de Arte de Álava. Museo de Arte Reina Sofía, Madrid. Museo de Grabado de Marbella, Málaga. Museo Municipal de Valdepeñas. Museo Internacional de Arte Gráfico, El Cairo (Egipto). Museo Postal Telefónico, Madrid. Palacio de Congresos y Exposiciones, Madrid. Universidad de Castilla-La Mancha.

#### FERIAS INTERNACIONALES DE ARTE

1985 ARCO. Galería Kreisler Dos. 1987 ARCO. Galería Kreisler Dos. INTERARTE., Valencia. 1990 ARCO. Galería Miguel Marcos. Konstmassan, Stockolm. Suecia. 1994 ESTAMPA. Madrid. Galería Archeles. 1995 ARCO. Madrid. Galería Antonia Puyó. Galería Adriana Schmidt. International Art. Chicago. Estados Unidos. ESTAMPA. Madrid. Galería Estiarte. Galería La Fenetre. Galería Antonia Puyó. 1996 FIAC. París. Francia. Galería La Fenetre. 1997 ARCO. Galería Antonia Puyó. Galería Adriana Schmidt. 1998 ARCO. Galería Antonia Puyó. Galería Adriana Schmidt. FIA. Caracas. Galería Adriana Schmidt. ART BASEL. Basilea, Suiza. Galería Miguel Marcos. Feria Internacional de Guadalajara. México. Galería MAX Estrella. 1999 ARCO. Galería Antonia Puyó. Galería Adriana Schmidt. Feria Internacional de Palm Beach y Feria Internacional de Miami. EEUU. Galería Adriana Schmidt. Feria Internacional de Buenos Aires. Argentina. FIA. Caracas. Galería Adriana Schmidt. 2000 ARCO. Galería Antonia Puyó, Galería Adriana Schmidt, Galería Max Estrella. FIA. Caracas. Venezuela. Galería Adriana Schmidt. ESTAMPA. Galería Raquel Ponce.

#### PREMIOS y BECAS

1981 1er Premio Nacional de Pintura. Ciudad Real. 1er Premio Nacional de Pintura. Arganda del Rey (Madrid). 1982 1er Premio Universitario de Pintura. Facultad de Bellas Artes. Madrid. 1983 2º Premio. Comunidad de Castilla-La Mancha. 1984 1er Premio Nacional. Blanco y Negro. Madrid. 1985 Becado por el comité Hispano-Americano, Asociación J. William Fulbrighte. New York. 1987 2º Premio Comunidad Castilla-La Mancha. Cuenca. 1991 Becado por la Cité Internationale des Arts. París. 1996 Primer Premio. Universidad de Castilla-La Mancha e Iberdrola. Primera Medalla. Exposición Nacional. Valdepeñas (Ciudad Real). 1997 1er Premio Honorífico de la II Trienal Internacional de Artes Gráficas de El Cairo. Egipto.

# Pedro Castrortega

*Apertura del espacio Ana Serratosa Arte, año 2000*

## “89 DECADATRAS CASTRORTEGA 99. EN VALENCIA”

*Valencia 2000 · Edición Ana Serratosa Luján.*

*Este libro fue editado con motivo del coleccionismo que durante 10 años se formó hacia la obra de Castrortega en Valencia.*

*Edición de 400 ejemplares, edición especial de 100 ejemplares numerados y firmados por el artista del 1/100 al 100/100.*

Vires alit. La estética del collage en la pintura de Pedro Castrortega. Sirva como comienzo un emblema en el que aparece un surtidor cuyo chorro es detenido por una mano que sale de una nube, signo con el que habitualmente es designado Dios en la emblemática cristiana. La mano, que en jeroglífico, indica al hombre amante de la edificación y, en los términos bíblicos, es fuente primordial de energía al mismo tiempo que marca el momento en el que se entregan las leyes a Moisés, impide que el líquido acuático, materia de los sueños, llegue a convertirse, por su tensión ascendente, en forma de la “desmesura”, establece un límite al elemento que asociamos a lo fugitivo de la identidad o a la pureza que le une, paradójicamente, con el fuego. Contemplando las obras de Castrortega que Ana Serratosa ha recopilado entre sus coleccionistas se impone en mi imaginación esa visión del tacto de lo informe junto al choque de algo que asciende y una realidad corporal que devuelve a la gravedad, al sentido de la realidad ese evento que es, ciertamente, poético. En la pintura suceden constantemente esos encuentros entre lo líquido Y viscoso y una superficie que es muro o suelo, piel tensada, confín en el que van sedimentándose huellas. Freud habló de la construcción paranoide como un intento de salvar al sujeto del derrumbe del universo simbólico por medio de esa formación sustitutiva; la tarea obsesiva de la pintura tiene rasgos tanto de sublimación (mapa alzado, rastro primitivo que doma la mirada o ventana que acota el mundo) cuanto de resistencia a salir a escena de la turbulencia

sensorial, desde la conciencia de que la mano que retiene, terrenalmente, el agua es incapaz de establecer una ordenación “racional” de lo que se precipita, acaso de forma germinal, a la tierra. A pesar de los términos “traumáticos” empleados, la pasión del arte remite, principalmente, a una situación o promesa de alegría. Me interesa recordar la ruptura que Richter ha realizado entre pintura abstracta y figurativa, su preocupación la de que la imagen tenga impacto o, mejor, sea capaz de crear un clima emocional, una situación que va de la nostalgia a la esperanza: “La nostalgia de una calidad perdida, de lo que sería lo contrario de la miseria y la falta de perspectivas. Podría hablar también de redención. O de esperanza, de la esperanza en que la pintura pueda, a pesar de todo, producir impacto. Cuando contemplamos una obra como Reflejos impropios - Para la caricia (1993) aparecen una serie de elementos característicos de la pintura de Castrortega: el fondo tratado con una gestualidad “acuática”, las “figuras” que oscilan entre la superficie monocroma y el dibujo lineal, presentando formas que recuerdan una pezuña. Podría deducirse que, en esa composición aparece el fascinum primordial (la mirada medusea) y la fantasmagoría del cuerpo mutilado, aunque también es posible advertir que uno de los problemas que ahí intenta resolver es el de la articulación de las vivencias, el gozne de visión y corporalidad, piel y estructura sustentante, que necesitamos para conseguir esa emoción a la que he aludido previamente.

Contemplando los cuadros de Castrortega, en un espacio tremendamente blanco de Valencia, volvía a sentir la recóndita armonía de su estética, la capacidad increíble que tiene para resolver con un lujo insólito situaciones gestuales complejas y, por supuesto, para apartarse tanto de un lirismo decorativo como de una simbolización explícita. En las piezas que contemplé aparecían, entre otras formas, un círculo matérico o lo que para mí se convirtieron en huellas del laberinto, estructuras cuasi-arquitectónicas, redes trazadas con un pulso decidido: una pluralidad de ramificaciones” en la que establece juegos sutiles entre la blancura y las manchas negras. “Castrortega nos presenta una sombra que rompe la monotonía, formas de vida autónomas y configura sus propios movimientos, para desarrollar una existencia de sueños perdidos en un bosque imaginario donde el agua es alimento vital y purificador”.

A veces la duplicación o, en otros términos, el subrayado, lo producen los barnices, cerca de formas geométricas como el triángulo o de trazos que definen lo nuclear. Puede ser cierto que en pintura, lo ocasional o accidental es el punto de partida de un orden que es lo que el artista inspira a resolver estructuralmente, pero en un tipo de estructura que, en última instancia, remite a la apariencia estructural del desorden original como una manifestación de libertad a la que debería llamarse el llegar a ser de la obra. Una de las tareas del arte, indica Adorno, consiste en crear lo inarticulado e incipiente, lo disparatado y arbitrario desde la perspectiva de lo articulado y formado, sin racionalizado: reinventar lo amorfo, de formar o descomponer, aunque se siga manteniendo la apariencia de unicidad. La nostalgia a veces necesita recurrir a lo hermético, a esa ocultación o veladura de sentido que se acepta en un estado de excepción “en el que no se parte ya de la manifestación de lo velado, de un final de una nueva armonía”. Lo que podría haber de estable en los cuadros de Castrortega está acentuado o, mejor, dinamizado por aspectos periféricos, como por ejemplo, lo que parecen lenguas de fuego, mínimos fulgores que, a veces, están contrapuestos a lujos azulados o formas que tienen algo de fálico. “Pedro Castrortega parece empeñado en articular su discurso mediante la disolución de las formas, de las imágenes, convertidas éstas en siluetas imprecisas, contornos que acogen un vacío interior, pura evocación.

Condensación de la realidad”. Huellas dactilares equivalentes a líneas topográficas, ángulos de color, pájaros colgados cabeza abajo, herederos del onirismo de Max Ernst (vinculados a la usurpación de la personalidad, al destino funesto o, en términos psicoanalíticos, a la castración simbólica) o sensuales caderas femeninas, cosas agitadas por el viento, figuras duplicadas y de una presencia contundente. Las moradas son contenedores, núcleos pictóricos que son, para Castrortega, palpitación, alma o deseo. En la pintura de Castrortega aparece una especie de aberración óptica, un reflejo de elementos, un esbozo enigmático de sombras, que convierten a los elementos en apariciones que reclaman una contemplación serena, acorde a una práctica del dibujo en la que la gestualidad azarosa ha sido superada.

Desde la impresionante exposición Cielos de presa (1996) he asistido a la progresiva radicalización de los planteamientos de este creador que, en aquella ocasión, apelaba a un fragmento de Una temporada en el infierno, para recordar que la vida es una farsa que hemos de representar entre todos y así al remontar el hundimiento debemos poner la mirada en nuestras propias deformidades, que son los signos de la crueldad del mundo o la huella de los movimientos insensatos para estar escondidos y presentes simultáneamente. Arthur C. Danto ha señalado, en su importante libro Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia, que el paradigma de lo contemporáneo es el collage, aquella batalla estética desatada en el cubismo ", y, sin duda, la estética de Pedro Castrortega es un buen ejemplo de ello. En los cuadros actuales incluye fotografías digitalizadas de esculturas que ha realizado con alambre y materiales como lana o espuma, trozos doblados y vueltos a alisar de estaño, sobre un fondo pictórico muy trabajado, en el que parece que evocara la lenta erosión del tiempo. Como precedente de esta superficie salvaje en la que confluye lo diverso podemos mencionar los dos cuadros que realizó sobre colchones. Este artista ha llegado a una hibridación de procedimientos en eso que cabe denominar campo expandido de la pintura actual, en la que los criterios de pureza han sido definitivamente apartados como garantes de una narrativa moderna.

En toda la obra de Castrortega hay un importante sentido de la huella; la mirada marca las cosas, sutilmente, como esa piedra que al caer en e] agua extiende su contorno.

El origen de toda experiencia así como el que determina el espacio de la interpretación, está desplazado como huella]. Sea el contorno antropomórfico, apenas insinuado, cabeza abajo o esas formas semejantes a vasijas pintadas en unas bandas en las que la vibración de los límites establece una extraña sensualidad, el pintor piensa en una sombra o lugar de los presentimientos. "En Iniciaciones, el diálogo entre un perfil o silueta estático y vacío, con una imagen orgánica y con un cuerpo extraño hecho, por así decirlo, con materiales ajenos a la pintura, está llevado a su extremo posible de complejidad y, también, al límite de la crítica de la representación".

En un poema escribe Castrortega: "Quiero iniciarme al tiempo sin regla, /A la sombra que perfila / Su condición, ajena al instante./ O, /Repetido sin límite". Las presencias esquivas y las masas negras, el afán de fijar la frontera de la visión, la alternancia de lo blando y del material metálico que lo dibuja temblorosamente, el cambio de escala y volumen de la realidad, la iniciación, más como instancia seminal que como ritualidad, surgen en los planteamientos creativos de Castrortega, tan objetuales o escultóricos cuanto pictóricos o dibujísticos. En verdad, nos adentramos en un territorio estético excepcional. En ese desplazamiento entre lo que tiene volumen y las realidades planas Castrortega sigue la divisa del emblema que establecemos como "umbral": *Vires alit, anima la fuerza*. Sin duda, un artista como éste, en la plenitud de sus recursos expresivos y con una honestidad creativa poco frecuente, renuncia a la comodidad de lo ya sabido y, sin perder el emplazamiento en sus visiones y obsesiones, va adentrándose en nuevos territorios, busca, valga el símil en este caso, otras presas que cazar.

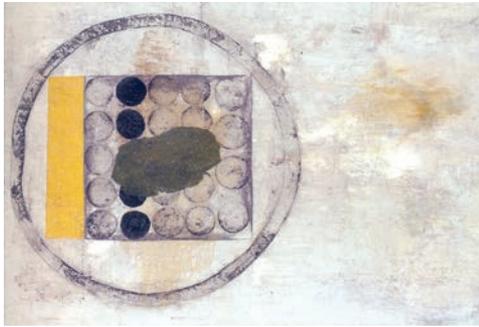
Como horizonte está siempre el recuerdo de la figura humana y el paisaje, sedimentado en el cuadro no como totalidad sino de una forma fragmentaria, con la conciencia de que lo incompleto puede ser una forma "de representar y construir el mundo. Si, por un lado, como subrayó Tomás Paredes, hay en la obra de Castrortega una rara desolación barroca, también es evidente la voluntad épica, la urgencia por encontrar formas que sean memorables y atrapen a la mirada. El tiempo para comprender puede reducirse al instante de la mirada, pero esa mirada en su instante puede incluir todo el tiempo necesario para comprender.

La sustancia poética de la pintura ha de lograr verse en su reconstrucción como imagen, su penetración ha de darse en el reverso en que se fija: molde, huella, vestigio o estela sobre el lienzo y acontecimiento ante la pupila que se cierra con la dureza de un material extremadamente cohesivo. "Descifrar viene a significar tanto como penetrar la cáscara de la imagen siguiendo el hilo de sus posibles indicaciones metafóricas, avanzar en dirección al núcleo de condensación de las configuraciones, sin por ello llamar en su ayuda al realismo escolástico de los conceptos abstractos.

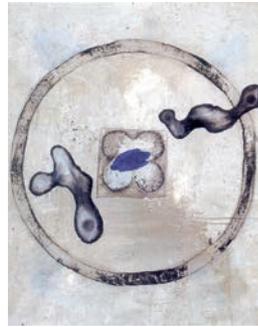
Lo que se esconde detrás de las imágenes es, más bien, la realidad misma en su forma genuina, que reclama todo el realismo: la forma humana". Estamos ante una pintura del índice (huella y mancha) pero también de lo sincategoremático, de la localización temporal y espacial en la inmediatez, en la que el contorno de las cosas define lo aurático (precisamente es *hic et nunc*), encarnando esa sublimidad que es delicia: el placer de que suceda, ahora, algo y no más bien la nada.... La historia del arte es la de aquellas miradas que se han depositado sobre las obras, en el caso de esas pinturas y dibujos de Castrortega que contemplé, junto a Ana Serratos, la vida de las formas está entretrejida con la cotidianidad de los que las han integrado en su espacio íntimo.

Seguramente los coleccionistas de estas obras podrían contar distintos relatos asociados con esos cuadros en los que ellos y no solo el pintor han depositado una pasión que no encontrJ.ba otro cauce. En esa intimidad con la pintura ellos han tenido que poner también la mirada, como antes el creador la mano, sobre la evanescencia o, en términos del emblema, el líquido de la experiencia estética. La cordialidad de Ana, la persistencia de Pedro y la complicidad de los coleccionistas convierten a esta selección en un reencuentro en el que hay vínculos energéticos que cada uno, desde su lugar, ha sabido animar.

Fernando Castro Flórez  
*Ver currículum pág. 155*



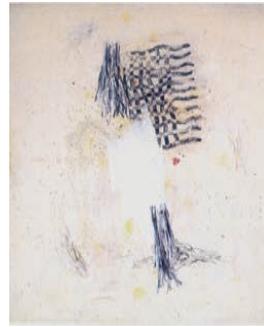
1 1989



2 1989



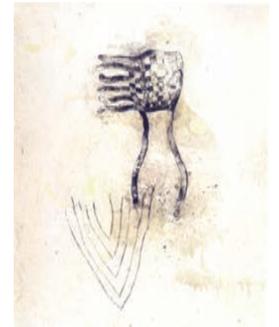
3 1990



4 1990



5 1990



6 1990



7 1990



8 1990



9 1989



10 1989



11 1990



12 1990



13 1990



14 1990



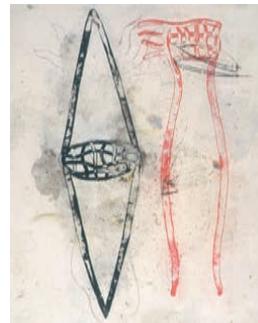
15 1991



16 1990



17 1990



18 1992

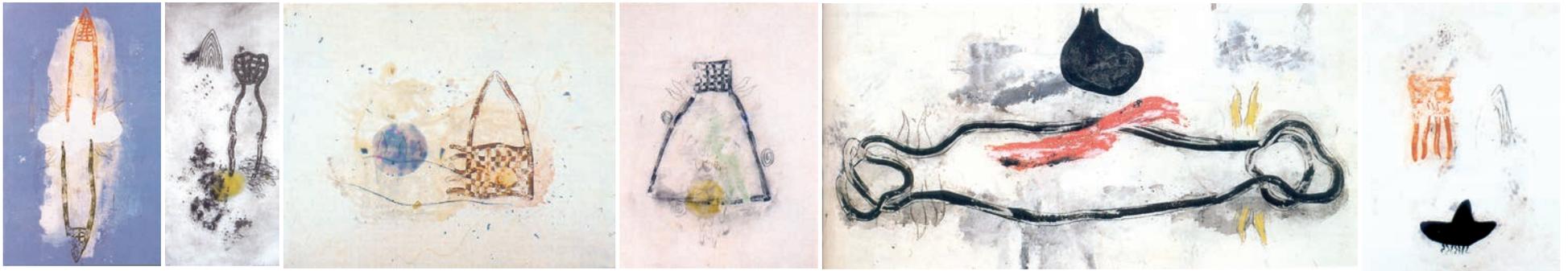


19 1995



20 1989

1.- Isla amarilla. T. Mixta/Tela, 130 x 194. 2.- Islas hombres. T. Mixta/Tela, 116 x 90. 3.- Nieve trébol. T. Mixta/Tela, 163 x 131. 4.- Cascanueces. T. Mixta/Tela, 162 x 130. 5.- Tres reflejos. T. Mixta/Tela, 146 x 114. 6.- Ola azul. T. Mixta/Tela, 116 x 89. 7.- Tu sombra. T. Mixta/Tela, 117 x 150. 8.- Redes. T. Mixta/Tela, 116 x 89. 9.- S/T. T. Mixta/Tela, 73 x 60. 10.- Duna. T. Mixta/Tela, 146 x 114. 11.- S/T. Pintura/Papel, 70 x 50. 12.- S/T. Papel, 74 x 55. 13.- S/T. Pintura/Papel, 70 x 50. 14.- S/T. Papel, 69 x 49. 15.- S/T. T. Mixta/Tela, 195 x 115. 16.- Inundación. T. Mixta/Tela, 100 x 81. 17.- Paisaje frío. T. Mixta/Tela, 116 x 89. 18.- Residencia breve II. T. Mixta/Tela, 100 x 81. 19.- Miranda estival II. T. Mixta/Tela, 180 x 140. 20.- Diciembre. T. Mixta/Tela, 100 x 100.



21 1992

22 1990

23 1990

24 1990

25 1993

26 1990



27 1992

28 1992

29 1996

30 1996

31 1998

32 1993

33 1993



34 1993

35 1993

36 1993

37 1993

38 1998

39

1998

21.- S/T. T. Mixta/Tela, 195 x 115. 22.- S/T. Grabado, 25/26, 37 x 16. 23.- Bahía azul. T. Mixta/Tela, 81 x 100. 24.- S/T. Papel, 75 x 55. 25.- El torrente para la fábula. T. Mixta/Tela, 81 x 163. 26.- S/T. Papel, 70 x 50. 27.- París. T. Mixta/Tela, 100 x 100. 28.- S/T. T. Mixta/Tela, 100 x 100. 29.- Rigor fugaz. T. Mixta/Tela, 100 x 81. 30.- Presencias. T. Mixta/Tela, 146 x 114. 31.- Feliz 2000. Grabado, 6/20, 40 x 40. 32.- S/T. Pintura/Papel, 64 x 47. 33.- S/T. Pintura/Papel, 64 x 47. 34.- S/T. Pintura/Papel, 64 x 47. 35.- S/T. Pintura/Papel, 64 x 47. 36.- S/T. Pintura/Papel, 64 x 47. 37.- S/T. Pintura/Papel, 64 x 47. 38.- Entrevidas. T. Mixta/Tela, 200 x 200. 39.- Ana. T. Mixta/Tela, 80 x 70.

## Los sentidos del tiempo

*Presentación Junio 2003*

El tiempo es como un gran universo que sostiene nuestros acontecimientos.

La sucesión de nuestros actos, los medimos en tiempo. ¿Qué sentido tienen nuestras ideas, nuestras acciones?

Buscamos realizarnos, entregarnos al suceso que nos acontece diariamente. Tratamos de relacionar multitud de cosas, que encadenadas unas a otras, nos construyan un soporte, un camino.

¿Cómo entregarnos a nuestro encuentro?  
Yo, lo pretendo desde el deseo.

Esbozar un dibujo, es como plantar una semilla, que no conocemos. Aparece una idea, una intención, que responde a un deseo, se sitúa

en la nada, en un papel en blanco, provocamos el primer gesto, una mancha, un color, una primera línea me entrega a un universo de relaciones, a un viaje tan deseado, como inesperado.

Pretendo el sentido que me aproxime a la idea, pero, el arte es un viaje imprevisible, y cuando el boceto está realizado, el viaje continua.

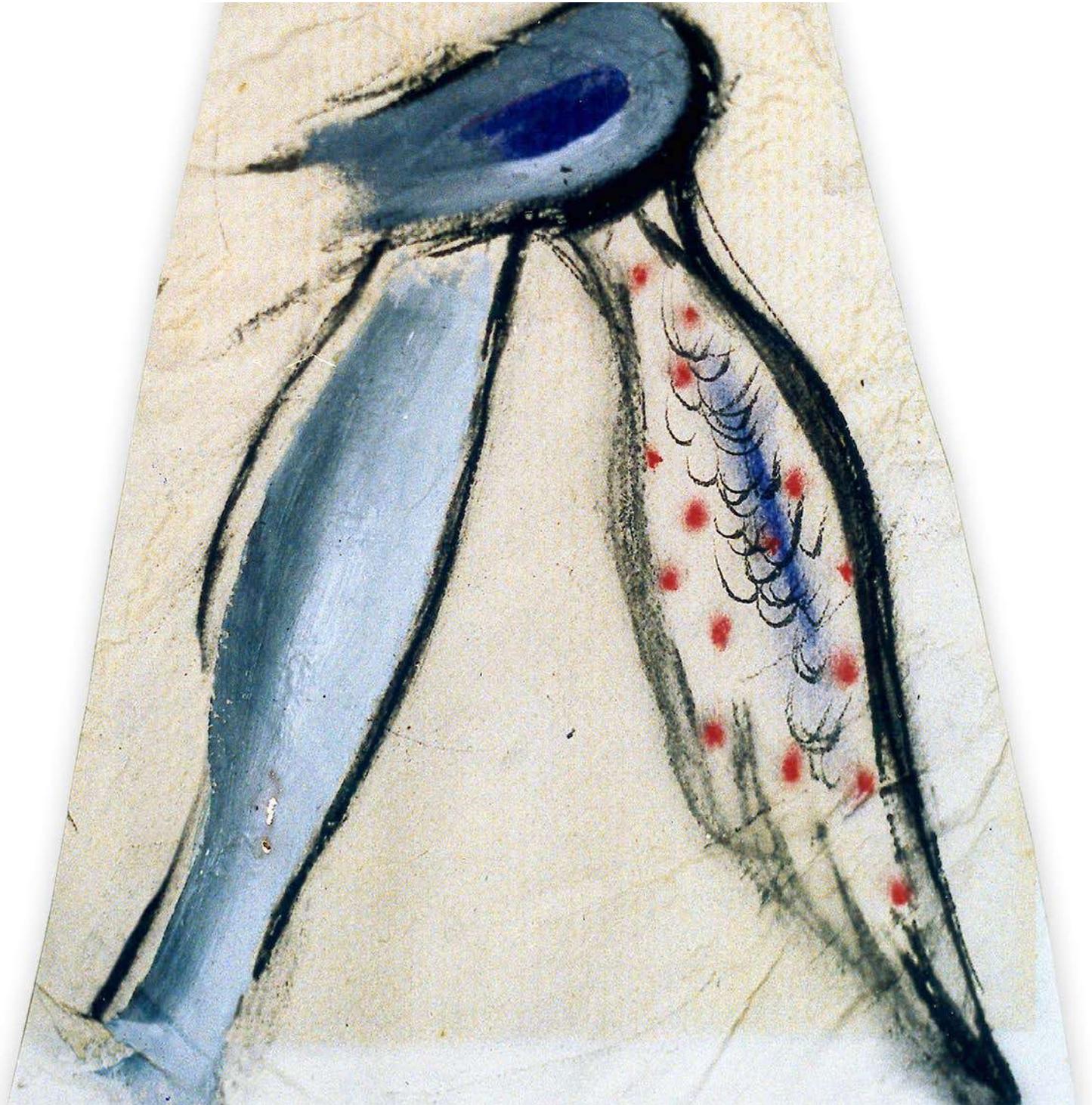
El universo del boceto, lo quiero transportar, agrandar, completar, y es aquí donde pervive lo próximo, pero donde se experimenta lo único. El reflejo que pretendo se convierte en una nueva nave que nos propone otro viaje diferente. La experiencia es única.

Los sentidos y el tiempo son cómplices para arrojarnos, en cada segundo a la intensidad, al desafío.

Pedro Castrortega



Estudio I, II para Orfeo II



Orfeo II  
mixta / papel  
50 cm x 70 cm

La pintura de Pedro Castrortega. La pintura de Pedro Castrortega se ha desarrollado específicamente tratando de alcanzar a la vez una identidad como artista y una obra propia y personal. Es cierto que, por lo general, la obra de un artista es lo que finalmente construye su propia identidad, –¿qué son Velázquez, Van Gogh o Picasso a la postre sino sus cuadros?–, pero Castrortega, consciente de ello, ha desarrollado más bien su obra específicamente como una investigación acerca de la propia identidad. Casi, como una investigación filosófica.

Desde que David Hume mostrara en su Tratado de la naturaleza humana que empíricamente no es posible encontrar el fundamento, substancia o substrato que constituye al sujeto, y que por tanto la identidad personal no es nada en realidad más que “un haz o un montón de percepciones”, toda la tradición filosófica posterior ha tratado de enfrentarse a este problema, o bien buscando alguna solución provisional o bien aceptando la disolución de la identidad personal, como una ficción poderosa que se nos impone. Castrortega parte en su pintura de la convicción de que uno es múltiple.

De que uno en su casa es padre de familia y amantísimo esposo, en su taller pintor disciplinado, en los bares un juerguista irredento, en el dentista un sufrido paciente y en las tertulias, un ameno y divertido conversador. Pero igualmente uno es hombre y mujer y niño y anciano a la vez. Tiene los dos sexos y todas las edades. Uno es a veces piedra y a veces árbol, a veces río, a veces lluvia y a veces también llanto. Perro y gato, paraguas y sombrero, ladrón y policía.

Querer concentrar todas estas experiencias en la pintura le ha conducido a un problema o, mejor dicho, a una solución, con la que ha venido lidiando durante muchos años, en la que la idea de la propia identidad se representaba mediante una extraña figura, vagamente antropomórfica. Una figura que, tomando el pie en vez de la cabeza o del rostro como base y fundamento de la identidad, se desplegaba en la forma de un sujeto sexual y polimorfo, con una extraña apariencia fálica por un lado y vaginal por otro.

Castrortega dotaba a aquel animal fieramente humano de todos los sexos, de todas las edades y de todas las apariencias posibles, creando una especie de monstruo devorador de la pintura que, como una especie de Tifón, ambicionara todo y quisiera devorarlo todo.

A veces aquel monstruo de pintura se enmarañaba de tal modo que parecía se hubiese desayunado incluso al propio artista, con sus brochas y pinceles, para alimentar su ambiciosa voracidad de identidad.

El cuadro recogía así la idea fundamental del artista, que no era sino plasmar en la pintura las inquietudes de la construcción de la propia identidad, pero desplegaba con ello una extraordinaria y feroz complejidad compositiva, que hacía áspera la lectura y poco complaciente la contemplación.

Por eso ahora Pedro Castrortega, en esta nueva serie titulada “El árbol de la ciencia”, ha decidido simplificar algunos de sus elementos compositivos, formalizarlos de algún modo, para –siendo fiel a los mismos problemas– tratar de escenificarlos de manera más sencilla y comprensible para el espectador.

Consolida así una larga experiencia de trabajo y nos la presenta de un modo estéticamente más amable, como si ahora se tratase tan sólo de recoger sus frutos.

Por eso, frente a la abrupta maraña volcánica de las identidades, que antes se presentaba como una voraz lava de pintura que arrastraba todo consigo, ahora el artista ha formalizado, bajo la imagen genérica del árbol, la misma problemática, pero estilizada. El árbol sigue siendo entonces imagen de una identidad polimorfa y de un saber excesivo y perverso.

Por eso el artista lo bautiza como “el árbol de la ciencia” y se regodea en presentarnos sus ramas y sus frutos, cargando con los restos de aquella vieja problemática. Asoman por allí piernas, flores, sombreros, brazos y cabezas.

Testigo Solemne I  
Año 2007  
Mixta / Papel  
150 cm x 120 cm



Como testimonio de que estos árboles son todavía herederos de aquella compleja búsqueda de la identidad. Y sin embargo ahora, se presentan bellamente estilizados, como si fueran por un lado retratos de un personaje exuberante, a la vez que paisajes de una campiña amable y violenta a la vez.

Pero esta doble y extraña idea de que estos nuevos cuadros de Pedro Castrortega sean retratos a la vez que paisajes, nos hace comprender que en ellos se alcanza de algún modo el ideal perseguido. El ideal de la obra propia, en la búsqueda de la propia identidad. Pues no sólo son representación de una personalidad rica y polimorfa, sino también de una complejidad alcanzada en la pintura, que empieza ahora a desplegar una mayor simplificación.

De hecho, estos nuevos cuadros no son sólo retratos-paisaje, sino que muchos de ellos tienen incluso la apariencia de fruteros o directamente de bodegones. De modo tal que, la doble ambición del artista de alcanzar una voz propia con una pintura propia, se nos presenta ahora con la apariencia no sólo de acumulación de identidades, animal, vegetal y mineral, sino también con la apariencia de acumulación de distintos géneros pictóricos.

Los géneros pictóricos tradicionales eran el paisaje, el retrato, el bodegón y el desnudo, y los cuadros de Pedro Castrortega se nos presentan ahora también como un compendio o culminación de la tradición de la pintura, bajo la extraña forma de Paisaje-retrato-bodegón-desnudo.



Miguel Cereceda  
*Ver currículum pág. 155*

El árbol de la ciencia  
Año 2007  
Hierro pintado y madera pintada  
3,20 x 1,60 x 0,60 m



Sucesivos I  
Año 2007  
Mixta / Lino  
45 cm x 55 cm

CARLOS FRANCO, Madrid, España, 1951

#### EXPOSICIONES INDIVIDUALES (RECIENTES)

2000 Carlos Franco 1995-2000. Harenes, comidas y paisajes. Centro Cultural del Conde Duque, Madrid. Elaboración de la escultura Maternidad – Madre para la XVII convocatoria del Premio Penagos de Dibujo, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid. 2001 Harenes, comidas y paisajes, Galería Miguel Marcos, Barcelona. Edición de tarjeta y cartel. Galería Almirante, Madrid. Galería Moriarty, Madrid. Espacio de Arte Ana Serratos. 2003 Galería Marlborough, Madrid. 2004 Carlos Franco, Galería Miguel Marcos, Barcelona. Carlos Franco, Museo del Canal, Panamá (Catálogo) Carlos Franco, Costa Rica. Carlos Franco, Puerto Rico. Carlos Franco, Museo Oscar Niemeyer, Curitiba, Brasil. Carlos Franco, Centro Caixa Económica, Salvador de Bahía, Brasil. Carlos Franco: el telón de la Casa de la Panadería y los dibujos preparatorios, Museo Municipal de Arte Contemporáneo, Madrid. 2005 Galería Marlborough, Madrid. 2007 Galería Miguel Marcos, Barcelona. La Gráfica. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Monasterio de Santo Domingo de Silos, Santo Domingo de Silos, Burgos. 2008 Tauromías y entauriscamientos. Obra Gráfica. Galería Marlborough Madrid. Carlos Franco. Pintura y otras realidades. Cajastur, Oviedo, Asturias. Espacio de Arte Ana Serratos. 2009 Carlos Franco. Galería Amador de los Ríos, Madrid.

#### EXPOSICIONES COLECTIVAS (RECIENTES)

2000 ARCO '00. Galería Miguel Marcos, Barcelona; Galería Moriarty, Madrid. ART CHICAGO 2000, Galería Miguel Marcos (Barcelona-Zaragoza), Chicago. 2001 ARCO '01, stand Galería Miguel Marcos (Barcelona-Zaragoza) Madrid. La Noche. Imágenes de la noche en el arte español, 1981-2001, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia. Arte Español de los años 80 y 90 en las Colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Galería de Arte Contemporáneo Zacheta, Varsovia. Contemporary Art from Spain, European Central Bank, Frankfurt. 2002 ARCO '02. Galería Miguel Marcos, Galería Moriarty, Galería Almirante. Animales y otros familiares. Galería Moriarty, Madrid. Tránsito de ideas. Arte en España (1972-1992). Fundación Unicaja - Palacio Provincial, Cádiz. 2003 ARCO '03, Marlborough Gallery Nueva York, Madrid. Art Espagnol Contemporain, Marlborough Monaco, Monaco. +- 25 años de arte en España. Creación en libertad. MUVIM y Ataranzas, Valencia. El Foro, 24 años de arte en Pozuelo (1979 – 2003). Ayuntamiento de Pozuelo de Alarcón, Madrid. Mirada al Siglo XX. Espacio y volumen. La Mirada realista años 80. Espacio Cultural de Caja de Ávila, Ávila. (Catálogo). Nueve de Nueve, Exposición Colectiva Ballezol Príncipe de Vergara, Madrid. (Catálogo) 2004 ARCO '04, Marlborough Gallery Nueva York, Madrid. Fragmentos. Arte del XX al XXI, Colección de Pilar Citoler, Centro Cultural de la Villa, Madrid. Sol y sombras, Sala Conde de Rodezno, Pamplona. 2005 ARCO '05, Marlborough Gallery, Nueva York, Madrid. 2006 ARCO '06, Marlborough Gallery, Nueva York, Madrid. Arte español del siglo XX en la colección BBVA. Palacio del Marqués de Salamanca, Madrid. Pintura, escultura y gráfica. Galería Marlborough, Madrid. 2007 ARCO '07, Marlborough Gallery, Nueva York, Madrid. Sobre el humor. Galería Marlborough, Madrid. Summer Show, Marlborough Barcelona, Barcelona. Transfiguración. Galería Antonio Machón, Madrid. Noviembre. 9 verdades creativas. Romeral de San Marcos, Segovia, Hay Festivas de Segovia, Torreón de Lozoya. Vaivenes. Interferencias entre arquitectura y pintura. Fundación COAM, Madrid. 2008 ARCO '08, Marlborough Gallery, Nueva York, Madrid. Galería Manuel Ojeda. Del 14 de diciembre de 2007 al 25 de enero 2008. Las Palmas de Gran Canaria. Franco, Ortega y Sanz en Mónaco. Galería Marlborough Mónaco. Summer Show. Galería Marlborough Madrid, Madrid. Pintura y otras realidades. Museo Revillagigedo, Gijón, Asturias. 2009 ARCO '09, Marlborough Gallery, Nueva York, Madrid. Colectiva de Invierno. Galería Marlborough Madrid, Madrid. El jardín secreto. Group Show. Marlborough Barcelona, Barcelona. Hay Festival. Casa Molino Ángel Ganivet, Galería Marlborough Madrid, Granada. Los Esquizos. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid Summer Show. Galería Marlborough Madrid, Madrid, España. 2010 ARCO '10. Marlborough Gallery Nueva York, Madrid, España

#### MUSEOS Y COLECCIONES

M.E.A.C. La Caixa. Instituto de Empresa. Instituto de Crédito Oficial. Museo de Vitoria. Banco Hipotecario. Amigos del Arte Contemporáneo. Tándem DDM. Banco Europeo de Inversiones. Loewe Hnos. Argentaria. Fundación MAPFRE. Comité Olímpico Internacional. Colleció Testimoni. “la Caixa”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Colección Municipal de Arte Contemporáneo, Madrid.

# Carlos Franco

## Maestro de la levedad

Presentación Mayo 2001

En la obra de Carlos Franco se advierte una intensa preocupación por la historia de la pintura, que el encarna apartándose de una determinación anticuaria o puramente monumental. La particular sensibilidad estética de C. F. podría encuadrarse dentro del manierismo para el que la conflictividad de la melancolía (esa escenificación del dolor que traza alrededor de la figura un paisaje de ruinas: espejos negros, miradas que sólo ven tierra, abandonados los elementos de la geometría y la razón) queda manifiesta en el brillo de las tinieblas y en la proliferación de detalles simbólicos alrededor del sujeto aferrado a la idea fija.

Ciertamente, como apunta Claude-Gilbert Dubois, el manierismo ve las cosas a través de la pantalla de una estilística universal y, en consecuencia, éstas no le parecen presencias sino figuraciones que se inscriben en un código de representación.



Presagio · Año 1998 · Mixta / Cartón · 110 x 76cm

Mientras la escritura clásica trata de equilibrar en la frase aquello que es central y aquello que se toma como lateral, manteniendo una jerarquía de importancia semántica a partir del centro, el manierismo es una tentativa de alterar ese equilibrio jerárquico reforzando lo marginal, construyendo por derivación, buscando los efectos de sorpresa. En C. F. aparece un manierismo de los gestos, las referencias y el color, en el que lo ornamental y lo descarnado pueden ir juntos o bien plantea un radical diálogo de lo figurativo y la abstracción.

El manierismo del autor le permite unir el Greco con Picasso o Warhol, "pasando por Guatemala y la India", en una clara manifestación de su espíritu sincrético. La estética de la pérdida o del recorrido elíptico es particularmente clara en el caso de C. F. que se entrega a un placer de los detalles que puede producir desconcierto y, en ocasiones, da rienda suelta al horror vacui. Realiza, en pintura, una representación épica introduciendo elementos e imágenes que funcionan produciendo una discontinuidad.

Los cuadros de C. F. pueden ponerse en relación lo alegórico, que es una actitud a la vez que una técnica, una percepción al mismo tiempo que un procedimiento. El origen de la alegoría es el comentario y la exégesis, son imágenes que han sido objeto de apropiación; el paradigma para la obra alegórica es así el palimpsesto o, en términos deconstruccionistas, el suplemento.

Ciertamente, la alegoría se ve atraída coherentemente hacia lo fragmentario, lo imperfecto e incompleto, las citas pueden entonces contemplarse de la misma forma que lo fueron las "ruinas románticas".

La estética de C. F. puede entenderse como una "dramatización de la representación", un impulso alegórico que parte de la evidencia de que la alegoría es un acertijo, una sofisticada composición de imágenes. Junto a la estrategia alegórica es manifiesta la determinación ornamental, la experiencia vital del lujo. Los paisajes mitológicos de C. F. incluyen la apoteosis de la corporalidad, una radical manifestación del placer.

Ese ingreso en el lugar del deseo es también una meditación muy lúcida sobre la relación del pintor con el modelo o, en otros términos, con la carne de la pintura, en una dirección que inevitablemente recuerda a la constelación picassiana.

La preocupación por unir sentimiento y estilo en lo que llama mestizaje interior o mesticismo es, una completa desenvoltura, un lujoso desnudamiento de la pintura. Carlos Franco desarrolla un tratamiento lírico de la mitología, pero también una experiencia de la visión que es fiel a lugares (el paisaje contemplado desde su casa que repite obsesivamente) o a cuerpos desnudos (las mujeres sentadas entre la versión del harem y el recuerdo del Desayuno en la hierba de Manet).

Tengamos en cuenta una afirmación de este pintor: "represento cosas que he sentido y tocado, pero que no pueden ser vistas". Elogio de una forma rara de la tactilidad, de sucesos que nos constituyen pero que solo pueden aparecer como fragmentos, ensoñaciones, turbulencias del deseo.



La segunda cena o la cena de las Tantálidas

Año 1997 · 98

Mixta sobre madera

200 x 110 cm

Las imágenes de este pintor están llenas de sensualidad, una música de curvas y colores intensos, en la que la potencia de la mancha y el gesto vigoroso dialogan, maravillosamente, con la estructura del dibujo, del que C. F. es, sin lugar a dudas, un maestro. Comidas excesivas, cuerpos desnudos entregados, a lo erótico, representaciones de la mortalidad, rememoraciones de mitos como el de Marsias despellejado, fragmentos del territorio gozoso y sacrificial de la pintura.

Incluso en el límite de la existencia, con la melancolía imponiendo su sombría ley, la mano recuerda la manera del arte y busca un motivo más para conseguir el placer, por fugaz que éste sea.

Este creador ha conseguido una síntesis extraordinaria de figuración y abstracción en la que el dibujo le permite mantener una especie de localización narrativa. Miguel Cereceda señaló que para C.F. el dibujo es expresión "de una sublimación consciente, y esto le convierte entonces en una especie de moralista o de filósofo que expresa sus deseos".

Si ha hablado de la pintura como máscara, del gesto creativo como un tatuaje que surge de un estadio mágico previo, también es cierto que su estética revela tangencialmente un estado del mundo, como cuando alude al asesinato masivo en los espléndidos cuadros que titula *Almuerzo campestre en Nagasaki* (1999-2000): el cielo está enrojecido y al apagarse la luz, la pintura fluorescente, mantiene una escena trágica, como si la memoria tuviera que atravesar la ceguera absoluta. C. F., fijando la mirada, doblemente, en el paisaje que tiene como horizonte y en su imaginario proliferante ha sabido mantener una práctica lucida de la pintura, ajena a la banalidad circundante o a la patética entrega a las tendencias decorativas.

Ha descrito, literariamente, la experiencia de bajar al patio del colegio, saltando por las escaleras del colegio, "jugando con la gravedad de la tierra". La carrera de la imaginación obliga a veces a llegar a una situación en la que "se sale el alma del cuerpo": miedo y placer. Cosas, míticas y contemporáneas, que el arte custodia en un tiempo glacial en el que la realidad se precipita, patéticamente, en el show.

Fernando Castro Flórez

*Ver currículum pág. 155*



La aparición imprevista

Mixta sobre tela  
131,5 x 242,5 cm

## Con mucho arte

*Presentación Febrero 2008*

Carlos Franco es, sin ningún género de dudas, uno de los mejores pintores españoles contemporáneos, dotado de una imaginación extremadamente fértil y, sobre todo, de una desenvoltura plástica que le permite ampliar técnica y temáticamente la idea la pintura para dar cuenta de su insondable cauce de obsesiones.

Vinculado, con la típica pereza crítica, con la nueva figuración madrileña, lo cierto es que este creador ha realizado un viaje estético completamente personal en el que va desde lo mitológico a la fascinación por Brasil, de la construcción de un paisaje ideal a lo dionisiaco, del manierismo gestual a la asunción de procedimientos digitales de reproducción de la imagen. La preocupación de Carlos Franco por unir sentimiento y estilo en lo que llama mestizaje interior o mesticismo es, a fin de cuentas, una completa libertad creativa gracias a la que asistimos a un lujoso desnudamiento de la pintura.

Los cuadros de Carlos Franco pueden ponerse en relación lo alegórico, que es una actitud a la vez que una técnica, una percepción al mismo tiempo que un procedimiento. El origen de la alegoría es el comentario y la exégesis, son imágenes que han sido objeto de apropiación: es este aspecto metatextual el que se invoca cuando se ataca la alegoría como interpretación meramente añadida post-facto a una obra, un ornamento o una ostentación retóricas. El paradigma para la obra alegórica es así el palimpsesto o, en términos de construccionistas, el suplemento.

Ciertamente, la alegoría se ve atraída coherentemente hacia lo fragmentario, lo imperfecto e incompleto, las citas pueden entonces contemplarse de la misma forma que lo fueron las “ruinas románticas” La estética de Carlos Franco puede entenderse como una dramatización de la representación, un impulso alegórico que parte de la evidencia de que la alegoría es un acertijo, una sofisticada composición de imágenes.

Junto a la estrategia alegórica es manifiesta la determinación ornamental, la experiencia vital del lujo, trazando una línea de resistencia frente a la hegemonía minimal que, en muchas ocasiones, revela tanto la completa cortedad de miras e incluso la ausencia de intensidad creativa. Carlos Franco demuestra que es posible conciliar el exceso barroco, el sobre-plegamiento de las imágenes, con la contundencia visual y, sobre todo, con la capacidad para generar en el autor hondas pasiones al mismo tiempo que se le deja un amplio espacio hermeneúutico en el que introducir sus propias tramas y fábulas.

En la obra de Carlos Franco se advierte una intensa preocupación por la historia de la pintura, que el encarna apartándose de una determinación anticuaria o puramente monumental. Y, por supuesto, un artista que reconsidera con lucidez la singularidad cultural española tiene que abordar el tema de la tauromaquia en la que dejaron profunda huella, entre otros, Goya o Picasso.



La Tauromia  
10 grabados · HC II/X  
Año 2007

Contemplando las diez obras que conforman la carpeta Tauromía de Carlos Franco advierto esa magistral mezcla de clasicismo y contemporaneidad, de estampa canónica y cromatismo desbordante. Hay un respeto extremo en la aproximación al arte de cuchares y, sobre todo evitando la mirada “folclorizante” Da la impresión de que el artista no está en el graderío sino en la arena, cerca del torero como si fuera uno más de ese arriesgado ejercicio en el que se bordea la muerte. La calavera aparece como una premonición en la imagen del “Picador” y el banderillero yace en otra pieza muerto con el toro, literalmente, encima de él.

A pesar del enorme dramatismo de esta tauromaquia aparece, como en Picasso, una suerte de ternura y una aceptación de la hondura de ese ritual. El genial pintor malagueño tensaba sus visiones de la plaza con la fecundidad prehistórica y con la fascinación de lo aborígen. “Pintor y grabador de Lascaux, de Altamira ha dicho de Picasso Rene Char- de todos los lugares donde el toro estuvo presente”.

En el año 1933 Picasso ilustró la revista surrealista *Minotaure*, enfrentándose a esa bestia híbrida de humanidad con enorme libertad. Es manifiesto que su Minotauro está fuera del laberinto, ajeno a la literalidad del mito, participando de la frivolidad báquica. El minotauro de Picasso aúna la tristeza y la ternura del drama inevitable que está sedimentado tanto en el rito mortal de la corrida de toros cuanto en los estratos de la mitología clásica. Sin duda, Picasso se identifica con ese animal derrotado por medio de la astucia femenina: en el Minotauro concreta su preocupación por la vida metamórfica.

Carlos Franco, por su parte, no realiza una proyección subjetiva sobre el fiero habitante del la astuta construcción dedálica sino que, como he indicado, coloca su mirada en la zona del subalterno o, para decirlo en términos taurinos, está al quite, sabedor de que los pases y los adornos del maestro pueden acabar de forma fatal. A Carlos Franco le gusta asumir riesgos. Y, ciertamente, al hacer suya la tauromaquia no tiene miedo al dogmatismo de los cabales ni a la verbosidad de los detractores de la fiesta. Él admira la plasticidad de es tiempo excepcional de la corrida, a rotunda democracia que allí se impone y, por supuesto, la radical aparición de lo sacrificial.

Disfruta, como pintor, de la coreografía sobria del torero y, al mismo tiempo, de la esperanza que conserva esa multitud que, en sus grabados, es una suerte de “puntillismo”. Lo mágico, lo imprevisible y lo mortal están trenzados en la tauromaquia. Pero también ahí surge la ensoñación y la angustia. En el momento de la estocada, Carlos Franco confronta el rostro del matador y el de otro que acaso sea el mismo en una dimensión desconocida. El toro está embarcado en un capotazo y, al humillar, parece que descubriera un campo de color en el que su imagen está contenida en una aberración óptica.

Esta maravillosa Tauromía propone, con sutileza, una interpretación de la Fiesta como espacio de reconocimientos del yo y, al mismo tiempo, de fraternidad ceremonial con los otros, de tiempo donde los colores exaltados nos apartan de la banalidad imperialista y de acontecimientos literalmente mortales que nos recuerdan que somos, como bien sabían los griegos, los efímeros. Una mujer da, finalmente, la puntilla. Justa conclusión de un ciclo deseante, de una gesta taurina en la que Carlos Franco demuestra que conoce los terrenos que pisa.

Fernando Castro Flórez

*Ver currículum pág. 155*



La Tauromia  
10 grabados · HC II/X  
Año 2007

JORGE ARXÉ, Barcelona, España, 1957.

#### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1982 Cadaqués Center, Barcelona · 1988 Galería Egam, Madrid · 1989 Galería Ignacio Várez, Madrid · 1990 Galería Bretón, Valencia · 1993 Galería Ignacio Várez, Madrid · Sala de exposiciones "Montaña de los Gatos" Parque del Retiro, Madrid. 2001 Espacio de Arte Ana Serratos. 2006 Espacio de Arte Ana Serratos.

#### EXPOSICIONES COLECTIVAS

1981 Colegio de Aparejadores, Barcelona · Centro Cultural de Móstoles, Madrid · 1983 Arco, Galería Tertre, Madrid · Galería Ramón Sardá, Barcelona 1984 Centro Cultural Conde Duque, Madrid · 1985 Arco, Galería Walcheturm, Zurich-Madrid 1986 Arco, Galería Serie-Múltiples de arte, Madrid · CIAC, París · II Bienal Internacional de arte de El Cairo "Artistas por la Paz" Sala Cirici i Pellicer, Hospitalet, Barcelona · 1987 "Les Bords de la Memoire" Galerle Le Chanjour, Niza · 1986 "Joven Escultura" Caja de Ahorros de Sevilla · 1989 "Col.lecció testimoni 87-88" La Caixa, Barcelona · INTERARTE, Galería Bretón, Valencia · 1991 "Objectes Transformats", Galuchat, Barcelona "Grafic Art", Diagonal Art, Barcelona · 1992 "Bretón. Instantes de la memorla" Casa Abadía, Fundación Caja Castellón Arco, Galería Bretón, Madrld · 1994 Galería Ignacio Várez, Madrid · 1995 "Una visión-escultura contemporánea" Colección AZCONA, Centro Cultural Calxa Vigo, Vigo 1997 "Grands et jeunes d'aujord'hui", Espace Branly-Eiffel, Paris · XXI Certamen nacional de escultura Caja Madrid, Madrid · 1998 Galerie Dieleman, Chateaux de Petit Leez, Gembloux, Bélgica · "Grands et jeunes d'aujord'hui", 40 años. Espace Branly-Eiffel, Paris · Galerie Artitude, París · 1999 New Art. Galerla Aspectos. Barcelona · 2000 "Patio Lamino " Ayuntamiento de Barcelona. 2007 Artrium, UBS Ginebra.

#### PREMIOS

1986 Medalla de bronce en escultura de la "II Bienal Internacional de El Cairo", El Cairo. Obras en: First Interstate Bank of California, Madrid Colección Groca, Barcelona · Caja de Ahorros de León, León · Colección de arte contemporáneo de la Caixa, Barcelona Publicidad Cid, Madrid · Instituto de Empresa. Madrid · MAGISA, Madrid · Industria de la Pesca y del Comercio, Madrid · Presidencia de Gobierno Madrid Fundación Juan March, Madrid · REPSOL, Madrid · Cervezas San Miguel, Madrid · FASA-RENAULT, Madrid · NECSO, Madrid · Colección Cisneros, New York · Colección Ruiz de la Prada, Madrid · Colección Azcona, Madrid · Spanish Institute (Wasington) Toledo.

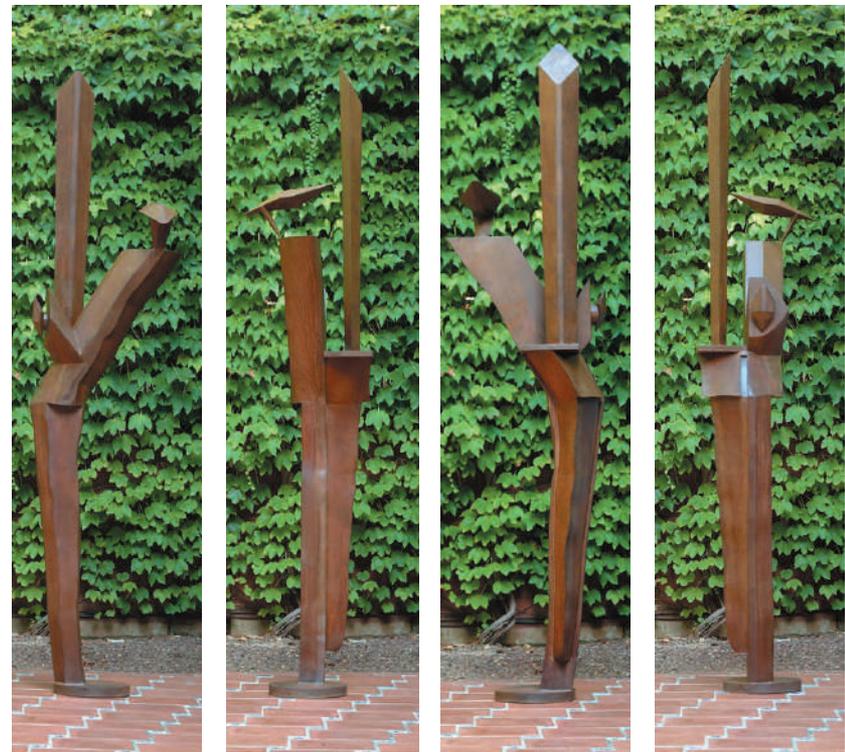
# Jorge Arxe

*Presentación Octubre 2001*

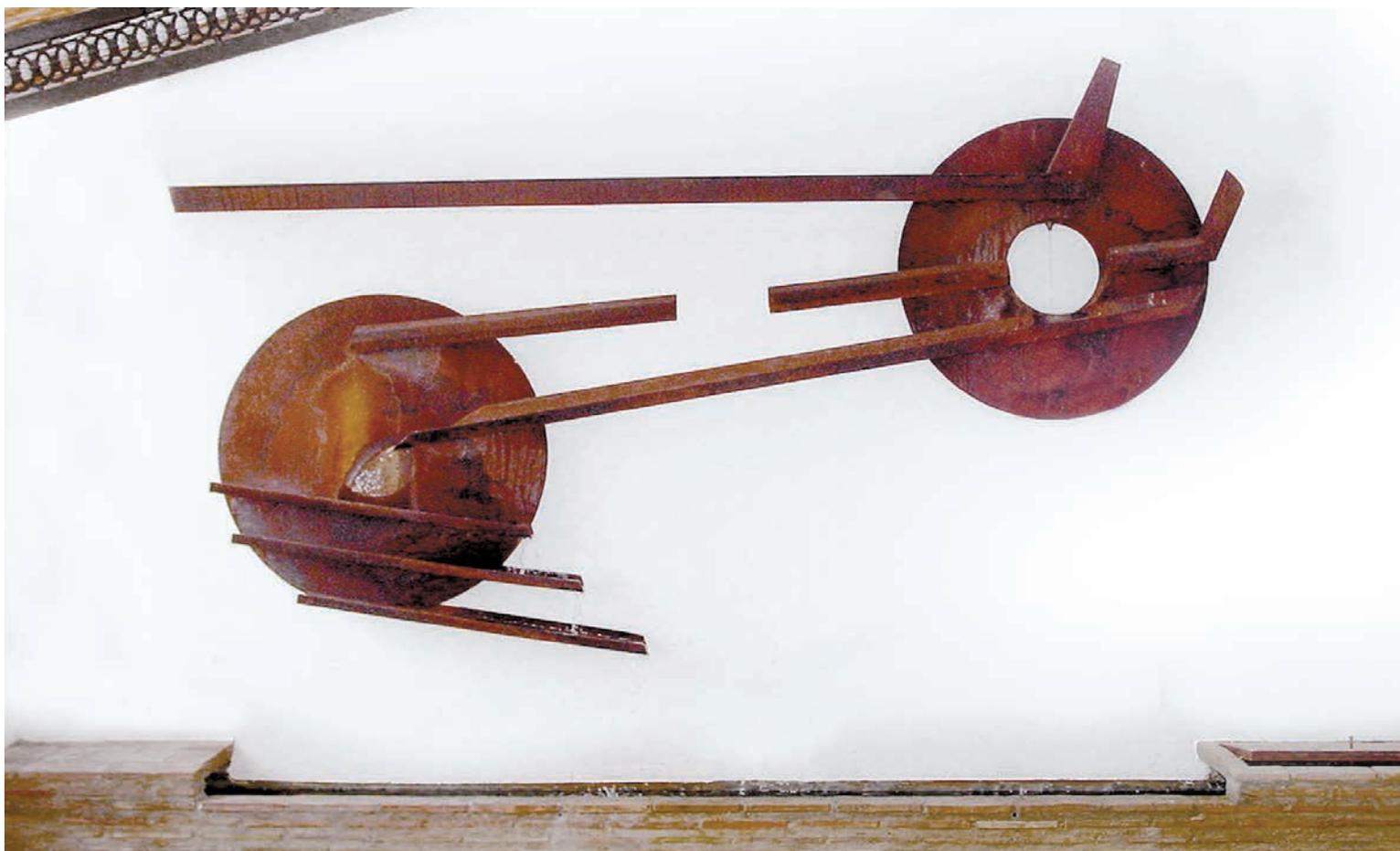
Aunque la escultura de Jorge Arxé se haya reconocido siempre como resultado de un análisis profundamente realizado sobre las culturas primitivas y ciertas influencias historicistas que van desde los constructivistas a Picasso pasando por Ernst, no puede negarse que sus últimos trabajos alternan este tipo de tradiciones con otros postulados en los que se reconoce la aceptación de una línea mucho más conceptual y dinámica.

Tomando la forma como una posibilidad de desarrollo espacial en el que lo horizontal y lo vertical son las dos maneras de situar el argumento, Arxé tiende a crear una emblemática que sobrepasa cualquier implicación objetualista.

Materia, forma y espacio son los temas importantes a los que él se refiere continuamente, organizándolos a través de una especie de teoría rítmica y razonada que tiende a lograr la funcionalidad de la pieza sin prescindir de sus valores estéticos. Arxé es un teórico de los sentimientos a los que quiere llevar a un terreno físico.



El árbol de la vida · Acero cortén · 283 x 65 x 57 cm



S/n, Año 2000 · Acero cortén · 180 x 311 x 32 cm

Como tal conduce la forma, dominada siempre por la materia, a un relevo de sensaciones entre lo cálido y lo frío, entre lo concentrado y lo disperso, combina el sentido nuclear con el de la expansión, un poco con la intención de contener y abrir al mismo tiempo.

Por eso su trabajo, según se mire, puede parecer hermético o dialogante, y esto se debe a que nace de la reflexión y no de lo fortuito, se justifica en los conceptos y se ajusta a lo elemental para pasar a un estado en el que ya no se requieren las relaciones para lograr las interpretaciones.

La inclusión de sus fotografías digitales tratadas de manera tan poco ortodoxa, suponen una muy esperada proyección al plano bidimensional de lo ya dicho e integran la esencia de la forma humana descontextualizándola del descarnamiento del paisaje urbano en el que solemos vivir.

Jose Ramón Danvila, 1997

*Ver currículum pág. 155*

†

## Reflexiones del autor

*Presentación Octubre 2006*

El discurso genérico de mi trabajo parte del convencimiento de que, en el devenir cotidiano de cada uno, éste constituye biblioteca y taller a la vez y configurar la interacción entre lo cotidiano y lo extraordinario. Para ello parto de la transgresión de lo establecido para conseguir resultados que no son siempre soportados por una sola disciplina artística; de ahí y de mi formación en escultura, fotografía y vídeo, cine y danza contemporánea, emana esa fusión entre "subjetividad" y "objetividad" cuya función es construir un puente tendido entre el "yo" y el otro, siendo este último el receptor de la obra.

Para el autor, toda obra mostrada al público es inherente al pasado, puesto que desde la concepción de la misma hasta su realización material se mantiene un flujo y reflujo interactivo que se adormece hasta que sale a la luz. Para que recupere su contemporaneidad es vital que se establezca esa interrelación con el que ve la obra. Los preceptos básicos de los que suelo partir se derivan de la herencia transformada por el individuo o independientemente de la calidad de la memoria histórica personal del destinatario de la obra.

Y es a partir de ahí cuando se muestra de manera abstracta algo ya imbuido de cierto clasicismo - presente subliminalmente en la noción de equilibrio y proporción - y que supone un desafío a las formas básicas en incesante transformación al tiempo que intenta sentar las bases diferenciadoras entre lo "Obvio" y lo "Insinuado" como continuum de lo sutil.

Mi trabajo en tanto en cuanto es realizado normalmente antes de que su resultado físico final tome forma definitiva se halla siempre desplazada en el tiempo y en relación con su ubicación ulterior. Ahora bien, ese desplazamiento no constituye un abismo localizado entre el "origen" y la "consecuencia", sino que muy al contrario intenta expresar de manera aproximada una cierta dramatización de lo que para mi constituye lo cotidiano.

Es precisamente por todo ello que me baso en la explotación racional de los recursos a mi disposición: gracias a ellos construyo, deconstruyo y recompongo.



Ponte full moved V.5 · Año 2006 · Digital print · 243 x 140 cm

La utilización de un material no debe de ser un condicionante de la expresión personal que se troque en impronta asumida de cierto manierismo, sino que éste debe hallarse sobrepasado por la continua evolución que otorga la autenticidad del momento de la concepción de la obra.

Y dado que dicho momento se produce como resultado del trabajo- cuya única utilidad es la de hacer coincidir a uno mismo consigo mismo- considero importante que se intuya el placer del propio discurso sin menoscabo del resultado final de la obra. Cada obra exige un material y no todos los materiales son capaces de soportar la misma obra. Es cierto que la historia de cada uno procede del lugar del que procede. Pero también es cierto que ver paisajes es irse y caminar por tierra extraña tanto como descubrir las sorpresas de nuestro entorno diario.

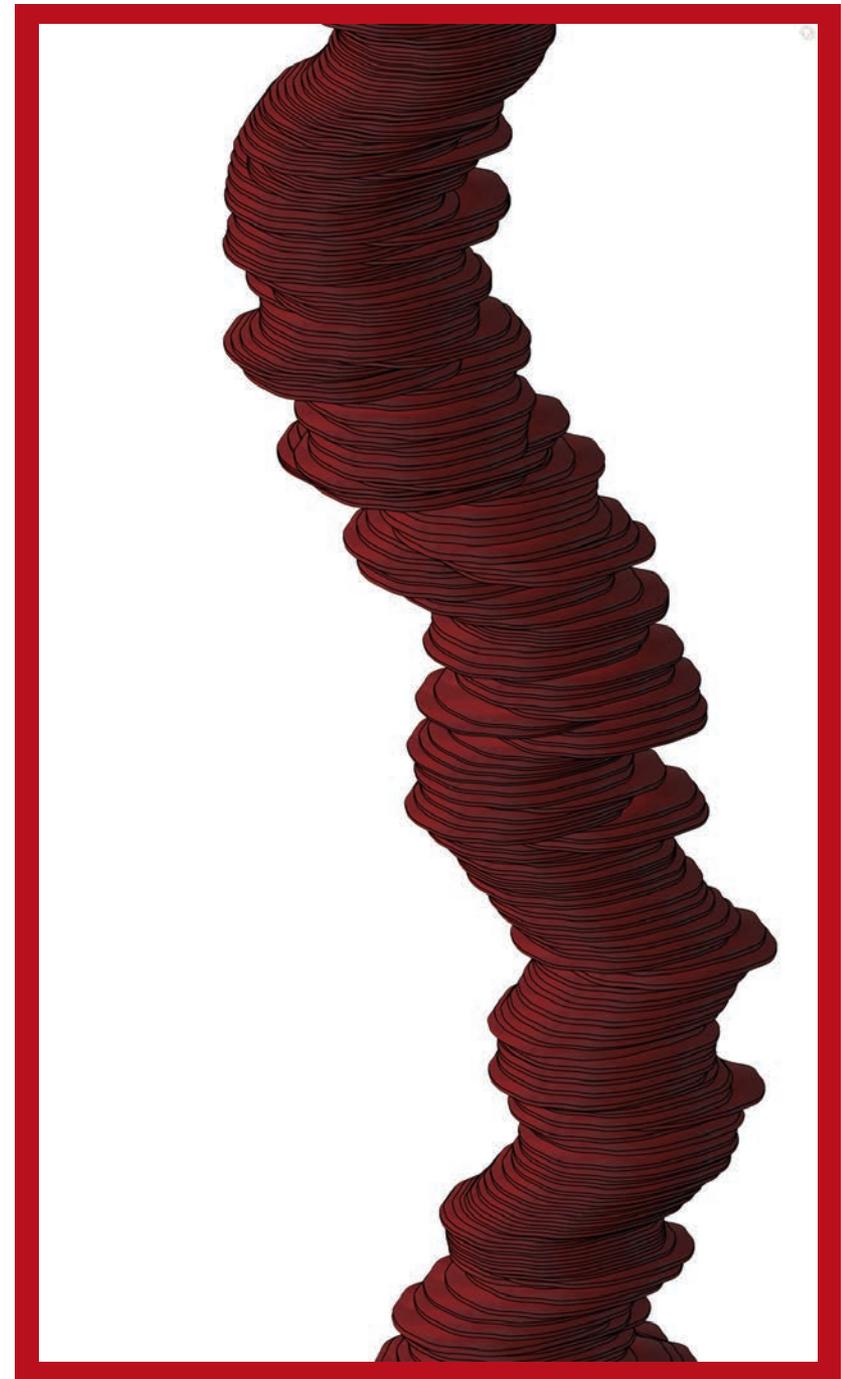
Y es por ello por lo que es imposible partir de cero cada vez que se inicia una actividad. En cambio si es posible partir de ese "cero" ya desplazado que se mueve de manera constante que sucede algo importante que nos afecta.

Potencia y Energía conforman mi trabajo el Tropos. Si en mis esculturas existía una clara sincretización y un cierto lirismo poético, en mi obra digital busco más allá e intento situarme en un impacto visual más orgánico y próximo al movimiento en si mismo. La abstracción ahora se ha convertido en yuxtaposición de elementos modificados y autoorganizados.

El vacío y el "lleno" no son mas que expresiones complementarias y los colores los ritmos o los trazados base de mi trabajo cuya temática no es otra que la "presencia" llevada a cabo desde la intangibilidad del medio informático. Las obras obvias son un peligro por su expicitez en contraposición con el reto de la insinuación y, elabismo que reina entre ambas es frágil.

Y el tiempo..... Solo existe en la contemplación y en la pantalla del ordenador que muestra los vídeos que surgen de la obra impresa.

Jorge Arxé



Ponte full moved V.7 · Año 2006 · Digital print · 243 x 140 cm

## Paso a dos: de la escultura al espacio digital [Aproximación a las obras de Jorge Arxé]

“... Jorge Arxé ha desplegado, en los últimos años, un nuevo bloque de obras que establecen una importante discontinuidad con respecto a su trabajo escultórico previo. Y, sin embargo, no se produce tal corte drástico, antes al contrario, hay una relación estrecha entre lo que desarrolla computacionalmente y lo que anteriormente lo obligaba a pugnar con los metales. Conviene tener presente que este artista ya había desarrollado, hace años, procesos de trabajo en video y que no recurre a la imagen digital llevado por la “moda” sino como fruto de una evolución poética personal. Precisamente Arxé ha señalado que si sus esculturas tienden hacia el lirismo poético, en los trabajos digitales busca “un impacto visual más orgánico y próximo al movimiento en sí mismo” Tanto en las esculturas como en las imponentes imágenes de síntesis, Arxé mantiene la preocupación por el equilibrio y la proporción. Sus formas, de un color intenso, establecen ritmos, marcan melodías que permiten retomar la tematización que hace Deleuze del pliegue, esas series divergentes que trazan senderos siempre bifurcantes: mundo de capturas más que de clausuras. El modelo musical es el que mejor permite comprender el auge de la armonía en el barroco y luego la disipación de la tonalidad en el Neobarroco: “de la clausura armónica a la abertura de una politonalidad”.

Esta polifonía de polifonías propia de esta razón barroca, transhistórica, no lleva a caer en la ilusión ni intentar salir de ella, sino la tendencia a realizar algo en la ilusión misma, comunicándole una presencia espiritual que vuelva a dar a sus piezas o fragmentos una unidad colectiva. Cada mónada, al expresar el mundo entero, lo incluye en forma de una infinidad de pequeñas percepciones o respuestas a estímulos, siendo finalmente la presencia del mundo un resultado del estar al acecho del sujeto o, mejor, de su inquietud. Y, en verdad, hay algo tenso y, a la vez, placentero en las nuevas imágenes de Jorge Arxé, en ese juego de construcciones y deconstrucciones, en esa materialidad enigmática, plano y, sin embargo, capaz de llevarnos hacia una seducción de lo volumétrico...”

*Fragmento del libro publicado con motivo de la recopilación de la obra de Jorge Arxé.*

Fernando Castro Flórez  
*Ver currículum pág. 155*



Ponte full moved V.5 · Año 2006 · Digital print 3 243 x 140 cm

## La arqueología (cibernética) de Jorge Arxé

El sentimiento de honda desilusión<sup>1</sup> que ha arraigado en el arte contemporáneo no puede llevar nuestra imaginación hasta una sequía total o hacia esa proliferación de “naderías”, auténticas gominolas estetizadas. Zizek ha señalado que entre los antagonismos que caracterizan nuestra época, tal vez le corresponda un sitio clave al antagonismo entre la abstracción, que es cada vez más determinante en nuestras vidas, y la inundación de imágenes pseudoconcretas. Si podemos entender la abstracción como el progresivo autodescubrimiento de las bases materiales del arte, en un proceso de singular despictorialización<sup>2</sup>, también tendríamos que comprender que en ese proceso se encuentra en núcleo duro de lo moderno. Hay, no cabe duda, una fractura considerable entre el modernismo épico (ejemplificado en el caso de la pintura por el expresionismo abstracto americano) y el gestualismo existencial nihilista (en el que podrían situarse algunos momentos del informalismo europeo) y las nuevas formas de la abstracción surgidas tras la desmaterialización conceptual, la datidad fenomenológica del minimal y, porsupuesto, la crisis de los Grandes Relatos acontecida en el seno de la condición postmoderna. En vez de entregarnos a la repetición patética de lugares comunes como los de la “muerte del arte” o la “desaparición de la pintura” habría que afrontar tanto los desafíos del despliegue técnico cuanto la crisis del significado<sup>3</sup>.

Necesitamos nuevas herramientas teóricas y, sobre todo, una disposición mental no restrictiva o mostrenca para comprender que nuestra era pluralista permite generar nuevas obras de arte, de una intensidad extrema que demandan una mirada activa. Sin duda, Jorge Arxé ha sido capaz de afrontar este tiempo de crisis con una gran vitalidad creativa, consciente de que las herramientas cibernéticas no son, en sí mismas, la “finalidad” sino el cauce para facilitar la expresión de sus emociones. En un texto reciente sobre Jorge Arxé señalé que su obra de los últimos años ha supuesto una singular variación con respecto a lo que había sido su propuesta escultórica anterior en la se apreciaba la lectura atenta tanto del arte concreto cuanto de la retórica minimalista.

No se trata, con todo, de una ruptura brusca o de un olvido de lo planteado en el ámbito tridimensional sino de una apuesta por un nuevo campo de investigación. Conviene tener presente que esté artista ya había desarrollado, hace años, procesos de trabajo en video<sup>4</sup> y que no recurre a la imagen digital llevado por la “moda” sino como fruto de una evolución poética personal.

Precisamente Arxé ha señalado que si sus esculturas tienden hacia el lirismo poético, en los trabajos digitales busca “un impacto visual más orgánico y próximo al movimiento en sí mismo”. Tanto en las esculturas como en las imponentes imágenes de síntesis, Arxé mantiene la preocupación por el equilibrio y la proporción. Sus formas, de un color intenso, establecen ritmos, marcan melodías que permiten retomar la tematización que hace Deleuze del pliegue, esas series divergentes que trazan senderos siempre bifurcantes: mundo de capturas más que de clausuras.

El modelo musical es el que mejor permite comprender el auge de la armonía en el barroco y luego la disipación de la tonalidad en el Neobarroco: “de la clausura armónica a la abertura de una politonalidad”<sup>5</sup>. Esta polifonía de polifonías propia de esta razón barroca, transhistórica, no lleva a caer en la ilusión ni intentar salir de ella, sino la tendencia a realizar algo en la ilusión misma, comunicándole una presencia espiritual que vuelva a dar a sus piezas o fragmentos una unidad colectiva. Cada mónada, al expresar el mundo entero, lo incluye en forma de una infinidad de pequeñas percepciones o respuestas a estímulos, siendo finalmente la presencia del mundo un resultado del estar al acecho del sujeto o, mejor, de su inquietud. Y, en verdad, hay algo tenso y, a la vez, placentero en las nuevas imágenes de Jorge Arxé, en ese juego de construcciones y deconstrucciones, en esa materialidad enigmática, plano y, sin embargo, capaz de llevarnos hacia una seducción de lo volumétrico. En un juego con el propio apellido de este honesto creador se podría decir que Jorge Arxé se encamina al enigmático principio del arte o, por remitir a la etimología griega, al arjé.

Se podría decir que una obra tan “hiper-tecnológica” como es la que está desarrollando funciona como una “arqueología” de sus peculiares obsesiones. El origen de la obra de arte, advirtió Heidegger, nos aparta de lo útil, de la herramienta pero obligarnos a desplegar una percepción desinteresada.

Es en la brecha del mundo (lo que está disponible a la mano en una estructura de cálculo) y la tierra (el depósito inagotable del sentido) donde aparece o se revela la obra de arte o, mejor, es ahí, en ese dominio de fricción, donde se pone en obra la verdad de la experiencia artística. El novum radical de lo estético lo genera Arxé por medio de la cibernética aquello que cierra las aspiraciones de la metafísica.

En buena medida, lo que este creador nos enseña es que la esencia de la técnica tiene carácter poético, vale decir, que donde se encuentra el peligro (la devastación del mundo causada por nuestra voluntad fáustica) puede surgir, como pretendiera Holderlin, lo que salva. En unas notas en torno a sus piezas recientes, Jorge Arxé señala que sus piezas forman estructuras que remiten simbólicamente al océano, a lo acuático: “se trata así de sugerir una transparencia colorista que nos deja ver el fondo de, por llamarlo de alguna manera, el lago”<sup>6</sup>. La identidad se refleja y disuelve en el seno del agua. Se trata de escapar de la idea del agua como algo asociado a un vano destino, de un sueño que no consuma, para localizarla en una vivencia esencial, un juego aleatorio de hondas que “sin cesar transforma la sustancia del ser”<sup>7</sup>. Agua como aquella en la que pensara Heráclito al afirmar que no podemos bañarnos dos veces en el mismo río, fundida la subjetividad en el elemento que pasa dejando como rastro limo. La inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, en su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación, pues la inmersión multiplica el potencial de la vida.

El nacimiento se encuentra normalmente expresado en los sueños, como señaló Freud, mediante la intervención de las aguas. Se alude por medio de ese elemento a lo transitorio pero también a la finitud: el agua es la profundidad transparente, algo que pone en comunicación lo superficial y lo abismal, por lo que puede decirse que esa sustancia-cruza las imágenes.

Arxé nos lleva, por medio de sus visiones artificiales, de las ondas “acuáticas” a la estricta inmersión, a la presencia humana que anhela el baño. La obra de Jorge Arxé es una especie de alegoría de la naturaleza, cuando ésta ya es lo incontrolado<sup>8</sup>. Él mismo apunta que sus obras recientes remiten a la “desestructuración de la naturaleza por la mano del hombre y nos sugiere una profundidad de campo inaprensible y extensa en el sentido más amplio del término”<sup>9</sup>. Esas extrañas “superficies” parecen reclamar y prohibir, al mismo tiempo, el tacto; con sus ondulaciones sensuales y su geometría lúdica nos hacen pensar en la capacidad del hombre tanto para destruir cuanto para imaginar el mundo, generando “una tempestad en una sima abierta dentro del sujeto”.

1. “Si en la pornografía circundante se ha perdido la ilusión del deseo, en el arte contemporáneo se ha perdido el deseo de ilusión” (Jean Baudrillard: *El complot del arte*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2006, p. 51).

2. “A veces me parece que la historia de la pintura moderna se puede leer como la historia de la pintura tradicional puesta del revés, como una película proyectada hacia atrás: un desmantelamiento regresivo y sistemático de los mecanismos inventados a lo largo de siglos para hacer convincentes las representaciones pictóricas del doloroso triunfo de la cristiandad y de las historias de la gloria nacional. Así, las superficies transparentes se llenaron de grumos de pintura, los espacios se aplanaron, la perspectiva se hizo arbitraria, el dibujo se desprecupó de que hubiese correspondencia con los esquemas reales de las figuras, el sombreado fue eliminado a favor de áreas de tonos saturados que no preocupaban de los bordes de las formas, y las formas mismas dejaron de ser representativas de lo que el ojo realmente capta de la realidad perceptual. El lienzo monocromo es el estadio final de este procedimiento colectivo de despictorialización hasta que a alguien se le ocurra atacar físicamente el propio lienzo acuchillándolo” (Arthur C. Danto: “Abstracción” en *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*, Ed. Paidós, Barcelona, 2003, p. 235).

3. “A veces da la impresión de que el problema al que se enfrentan los pintores es la competencia por parte de las nuevas tecnologías, pero pienso cada vez más que con lo que realmente se las tienen que ver es con una crisis de significado” (Barry Schwabsky: “Pintar ahora” en *ExitExpress*, n° 6, Madrid, Octubre del 2004, p. 11).

4. “Empecé en 1976 en la facultad de Bellas Artes de Barcelona en la opción de espacio, y luego estuve en el estudio de Javier Corberó. Fueron años donde hacía muchas cosas. El video significó un cambio, descubrí el potencial de la imagen en movimiento, y todo aquello lo mezclé hasta que la escultura se impuso postergando otros planes” (Jorge Arxé citado en un artículo de Roger Salas sobre él publicado en el diario *El País*).

5. Gilles Deleuze: *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Ed. Paidós, Barcelona, 1989, p. 108.

6. Jorge Arxé: texto de Junio del 2007.

7. Gaston Bachelard: *El agua y los sueños*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1978, p. 15.

8. “Esta naturalidad consiste en la reducción, en el marchitarse, oxidarse, deshojarse, desteñirse y corroerse; dicho brevemente: en lo incontrolado. Lo incontrolado recibe el encanto de lo natural. Cuando la naturaleza misma es aprovechada en toda su extensión, la inanimada como materia bruta, la animada como trasfondo en los escenarios de las películas, como clima curativo, como trasplante, exhaustivamente explorada en todas direcciones, entonces los fenómenos marginales se hacen elementales” (Arnold Gehlen: *Imágenes de época. Sociología y estética de la pintura moderna*, Ed. Península, Barcelona, 1994, p. 302).

9. Jorge Arxé: texto de Junio del 2007.

El pensamiento del afuera, carente de anécdotas o literalismos, de Jorge Arxé, tiene algo de vibración el vacío: “Ahora puedo decirlo: el punto de partida de un artista –escribe Peter Handke– es el gran sentimiento que se tiene, a veces, de un enorme vacío en la naturaleza, un vacío que luego él, quizá, con este vacío como impulso, llenará con algunas obras, pero que luego, una y otra vez –¡señal de que es artista!–, volverá siempre, de un modo renovado, en forma de gran vacío, de vacío que da placer: como vacío en ebullición”. En la obra de Jorge Arxé hay una sublimidad, característica según Lyotard del arte postmoderno, en la que intervienen lo informe y ese defecto de realidad que el nihilismo contempla<sup>10</sup>.

En el sentimiento sublime intervienen las distintas facultades del conocimiento, oponiéndose las unas a las otras, arrastrándose hasta el límite (pugna entre la imaginación y la razón, pero también del entendimiento con la sensación)<sup>11</sup>. Lo sublime, ese sentimiento de terror que permite que la razón se postule para evitar el naufragio del concepto, es finalidad sin fin, umbral de lo que no puede denominarse, pero también es la intensificación de la subjetividad entregada a la contemplación de lo no finito. Ciertamente, en la obra de Arxé no hay un naufragio del imaginario, antes al contrario, late una poderosa esperanza, apela a la potencia energética de la belleza, nos obliga a mirar el mundo de otra manera. En un breve pasaje de la Poética, dedicado a las formas de la dicción artística, Aristóteles define de este modo el enigma: “La forma del enigma consiste, pues, en conectar términos imposibles diciendo cosas existentes”. En lo enigmático hay una particular densidad de metáforas, pero también una combinación o conexión imposible, la mezcla de sentidos literales y figurados<sup>12</sup>. El pathos de lo oculto está conectado con la concepción surrealista del imaginario como un plano (mesa de disección) donde se encuentra lo radicalmente heterogéneo. Lo artificial y la evocación natural están fusionados en la obra enigmática de Jorge Arxé que ofrece un espacio deseante que reclama, simultáneamente, cercanía y distancia.

“¡Nosotros –dice Nietzsche– siempre queremos vivir la experiencia de una obra de arte!; Por tanto tenemos que plasmar la vida deforma que este deseo se alimente por cualquiera de sus partes! Esta es la idea principal”. Las formas hipnóticas, surgidas de un espacio “cerebral” y electrónico, imponen una especie de melodía. María Zambrano señaló que el alma humana ha perdido su música: “la

música, es decir, el quedar grabada en el alma la inmutable impracticabilidad del origen”. Sin duda, la obra de Jorge Arxé, a la que ya he calificado como arqueología del origen<sup>13</sup>, puede entenderse como una variación de formas en la que interviene tanto la música cuanto el sentimiento (espacial) del vacío. Desde el pensamiento pitagórico, en los albores de la especulación filosófica, surge una pasión por la proporción y la armonía, una tradición que se funda sobre la idea del ritmo<sup>14</sup>. Y, curiosamente, esa modulación rítmica se fija, en algunas de las obras de Arxé, como reticulación geométrica. La retícula, emblema y mito de la modernidad, es menos rígida de lo que parece, en ella hay también algo etéreo, una levedad inexplicable. En esa escena, sometida al imperio de la línea y del ángulo, aparece aquella “alegoría del olvido” que Duchamp de nominara lo inframince (la geometría sin grosor) o bien la súbita transición de lo familiar a lo inhóspito. La expansión del espacio en todas direcciones se produce en la reticulación, siendo la obra un fragmento cortado de un tejido mayor; esa transgresión lleva “más allá del marco”, desmaterializándose la superficie de lo pictórico, mientras el material se dispersa “en un parpadeo o un movimiento tácito”<sup>15</sup>.

La cuadrícula, con su ausencia de jerarquía y de centro, enfatiza su carácter antirreferencial, haciéndose evidente su hostilidad frente a lo narrativo. “Esta estructura, impermeable tanto al tiempo como a lo accidental, no permite la proyección del lenguaje en el dominio de lo visual: el resultado es el silencio”<sup>16</sup>. La retícula es, aunque no suele reconocerse, una representación de la superficie pictórica, en la que, en cierto sentido, se produce una veladura de la misma, al afianzarse la repetición. Tras la ficción del estatuto originario de la superficie pictórica, en un final que es, propiamente, un tiempo de definición de nuevas finalidades, Arxé convierte sus “estructuras inmensamente tecnificadas”, de un cromatismo vibrante, en la forma de retornar a aquel origen musical del que hemos perdido el recuerdo. Nuestro representar busca por doquier un fundamento, pero las imágenes han sido, casi siempre, promesas de lo otro: salto en lo insondable, en ese lugar que no tiene suelo. Heidegger propuso un cambio de tonalidad en la proposición del fundamento a partir de la siguiente pregunta: ¿se deja determinar en medida adecuada a la cosa la esencia del juego a partir del ser como fundamento, o tendremos que pensar ser y fundamento, ser como fondo-y-abismo,

a partir de la esencia del juego y, además, del juego al que somos llevados nosotros, los mortales que solamente somos y existimos en la medida en que habitamos en la cercanía de la muerte? El juego pertenece, esencialmente, al fundamento<sup>17</sup>. Cuando Arxé explica sus últimas obras advierte que no podía faltar la presencia humana “que, tratada de forma festiva, se precipita en avalancha a guisa de bañistas en una tarde de verano cualquiera”.

Su acertada remisión al sentimiento oceánico (un término crucial en Freud), revela, en contraste, el más hondo malestar cultural, la amarga sensación de que parece como si el arte hubiera olvidado la potencia de la materia y su energía desbordante. Lo que queremos del arte es una capacidad de germinación, un activar acuáticamente nuestra vida en vez de hacernos entrar en una dimensión cruel, propia de un “tratamiento Ludovico”<sup>18</sup> masivo. Arxé está buscando un territorio fértil en el que mundo y tierra, a través de la producción digital, puedan reencontrarse. No cabe duda de que la obra de este creador, desde sus antiguas esculturas hasta sus recientes imágenes generadas por ordenador, tiene una singular exactitud, lo que no supone que sea de una perfección silenciosa sino más bien de una apariencia armónica pero sin renunciar al ruido de fondo<sup>19</sup>. Para Italo Calvino, la exactitud quiere decir sobre todo tres cosas: un diseño de la obra bien definido y calculado, la evocación de imágenes nítidas, incisivas y memorables y el lenguaje más preciso posible como léxico y en tanto que forma de expresión de los matices del pensamiento y la imaginación. Podemos pensar que la exactitud se relaciona, aunque parezca paradójico, con la indeterminación, pero también con esa convicción, mística, de que “el buen dios está en los detalles”. Comprender la exactitud acaso obligara a hablar del infinito y del cosmos, derivando hasta el delirio flaubertiano. Calvino indica que la exactitud es un juego de orden y desorden, una cristalización que puede estar determinada por lo que Piaget llama orden del ruido: “el universo se deshace en una nube de calor, se precipita irremediabilmente en un torbellino de entropía, pero en el interior de ese proceso irreversible pueden darse zonas de orden, porciones de lo existente que tienden hacia una forma, puntos privilegiados desde los cuales parece percibirse un plan, una perspectiva”<sup>20</sup>. En buena medida, la exactitud sitúa, como sucede en la obra de Arxé, la profundidad en la superficie, hace visible la estructura, convierte la

piel de la obra en un espejo enfrentado consigo mismo. Las formas digitales de Jorge Arxé hacen que se “materialice” algo que es, en todos los sentidos, virtual. Los planos de color encarnado van superponiéndose, componiendo extrañas columnas que llevan a recordar el barroco borrominiano. Hay algo pulsional incluso podría decirse alegórico de la sangre en esas formas que están fijadas en el blanco más absoluto.

10. Cfr. Jean-Francois Lyotard: “Lo sublime y la vanguardia” en *La postmodernidad (explicada a los niños)*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1987, pp. 20-21.

11. Gilles Deleuze: “Sobre cuatro fórmulas poéticas que podrían resumir la filosofía kantiana” en *Crítica y clínica*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1996, p. 54.

12. “El sentido enigmático se manifiesta, pues, como un significado formalmente indecible, lo que lleva consigo dos niveles de lo enigmático: de una parte, la copresencia de dos proyectos de comprensión alternantes y reversibles (literal/figurado) que pueden ser aplicados igual pero inversamente sobre las expresiones produce, no ya ambigüedad o ambivalencia del enunciado, sino su incomprendibilidad, la clausura de la comprensión en el acto de constatar unas relaciones de significación indecibles; de otra parte, la constatación de esa indecibilidad semántica queda limitada a la detección de dos posibilidades de comprensión cuya coexistencia formal aboca al sin sentido o al sentido contradictorio” (José M. Cuesta Abad: *Poema y enigma*, Ed. Huerga & Fierro, Madrid, 1999, pp. 34-35).

13. Giorgio Agamben: *Idea de la prosa*, Ed. Península, Barcelona, 1989, p. 74.

14. George Steiner: *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1982, p. 72.

15. Rosalind E. Krauss: “Reticulas” en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Ed. Alianza, Madrid, 1996, p. 36.1

16. Rosalind E. Krauss: “La originalidad de la vanguardia: una repetición posmoderna” en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 18.

17. “Nada es sin fundamento. Ser y fundamento: lo mismo. Ser en cuanto fundante no tiene fundamento alguno, juego como el fondo-y-abismo de aquel juego que como si nos pasa, en el juego, ser y fundamento. La pregunta queda: si nosotros, al oír las proposiciones de este juego, entramos en el juego y nos ajustamos a él. Y la pregunta queda: ¿cómo hacerlo?” (Martin Heidegger: *La proposición del fundamento*, Ed. Serbal, Barcelona, 1991, p. 179).

18. Me refiero a aquella idea de Anthony Burgess, en *La naranja mecánica, de someter al delincuente a una sobredosis de imágenes crueles para, a la manera conductista, “reeducarle”*.

19. “Pero el ruido primordial, el último recordatorio del Big Bang, es constitutivo del espacio mismo: no es un ruido “en” el espacio, sino un ruido que mantiene el espacio abierto como tal. Por lo tanto, si elimináramos este ruido, no obtendríamos el “espacio vacío” que era llenado por el ruido: el espacio mismo, el receptáculo para toda “criatura del mundo”, se desvanecería. Este ruido es, por lo tanto, en cierto sentido el mismísimo “sonido del silencio”” (Slavoj Zizek: *El acoso de las fantasías*, Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 205).

20. Italo Calvino: *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ed. Siruela, Madrid, 1989, p. 84.

21. “En las vanguardias desde finales del siglo pasado el “retorno de lo real” es un tópico que ha puesto en circulación la homónima obra de Hal Foster, mientras en el lado opuesto se viene abogando desde hace lustros por una agonía de lo real, fagocitado por el espectáculo integrado a lo Guy Debord que elimina cualquier rastro, cualquier pista, hasta cometer lo que Baudrillard ha definido como el asesinato de la realidad, el crimen perfecto” (Simón Marchán Fiz: “Entre el retorno de lo real y la inmersión en lo virtual. Consideraciones desde la estética y las prácticas del arte” en Simón Marchán Fiz (ed.): *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Ed. Paidós, Barcelona, 2005, p. 33).

Los equilibrios sensoriales de esas estructuras, semejantes también a ciertas esculturas de Tony Cragg, acaso tengan que ver con el deseo de dar cuenta de nuestra identidad como algo frágil y necesitado siempre del otro. No cabe duda de que el imaginario sutil y enérgico de Jorge Arxé se sitúa en las antípodas del reciclaje estético de la basura cultural. Frente al regodeo en lo cotidiano-banal, este creador quiere proponer lo maravilloso, esto es, un universo plástico que no sea ni lo “real traumático” ni la pura entrega al simulacro<sup>21</sup>. “El postarte es un arte completamente banal: un arte inconfundiblemente cotidiano, ni kitsch ni arte elevado, sino un arte intermedio que confiere glamour a la realidad cotidiana mientras finge analizarla”<sup>22</sup>. Intenta o simula ser crítico, cuando en realidad es una estrategia de desmascaramiento que finalmente recurre, permanentemente, a lo espectacular, esto es, a la dimensión del entretenimiento.

Obviamente, Jorge Arxé no quiere hacer imágenes espectaculares, antes al contrario, invita al espectador a aproximarse a un dominio de tensiones íntimas, a una suerte de paso a dos, valga la terminología propia de la danza, en el que los giros y los vuelos requieren de agilidad, fuerza y, sobre todo, confianza. Frente a los planteamientos artísticos que convierten la ironía en una coartada<sup>23</sup>, Jorge Arxé quiere crear una obra que sea “un puente tendido entre el “yo” y el otro”, vale decir, está materializando, en metal o en el espacio computarizado, esos deseos que nos hacen perder pie pero que a veces nos llevan hasta el placer. La enigmática belleza de las obras de este artista revela que sus esfuerzos no son, en ningún sentido, en vano. Su indagación arqueológica, con la tecnología cibernética, nos lleva hasta lo primordial: a la vivencia del agua, a la necesidad de introducirnos en ese elemento. “La aparición de la especie humana –escribe Jorge Arxé– reclama su lugar y alborota su entorno como si al sumergirse en el agua ésta no dejara de salpicar”<sup>24</sup>.

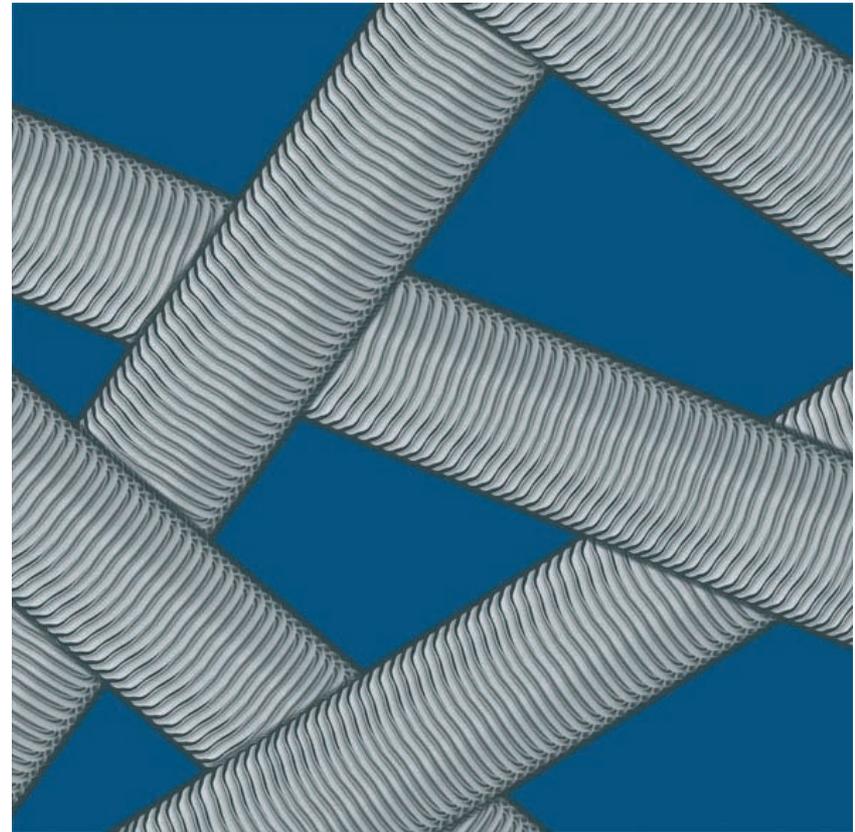
Fernando Castro Flórez

*Ver currículum pág. 155*

22. Donald Kuspit: *El fin del arte*, Ed. Akal, Madrid, 2006, p. 81.

23. “También la ironía ha quedado subsumida. Enfrentarse al mundo de forma vagamente irónica, un tanto sarcástica, se ha convertido en un cliché claramente irreflexivo. Ha pasado de ser un método capaz de hacer añicos las ideas convencionales a convertirse en una convención más” (Thomas Lawson: “Última salida: lapintura” en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 164).

24. Jorge Arxé: *texto de junio del 2007*.



Boug-brain

Año 2007

Impresión digital lambda print-on- Dibond via Sec

2,10 m x 2,10 m



Fiesta dive  
Año 2007  
Impresión digital lambda print-on- Dibond via Sec  
2,10 m x 2,10 m

MANOLO QUEJIDO, Sevilla, España, 1946.

#### EXPOSICIONES INDIVIDUALES (SELECCIÓN)

1966 Galería Arteluz, Madrid. 1971 Galería Céspedes, Córdoba. 1974 Galería Buades, Madrid. 1975 Centro de Arte M 11, Sevilla. 1977 X USA-ndo, Galería Buades, Madrid. 1978 Sitio, Galería Buades, Madrid. 1979 PF, Galería Buades, Madrid. 1980 Galería Imágen pública, Sevilla. Galería Pepe Rerbollo Zaragoza. Galería laguada, Granada. 1981 Galería Juana Aizpurur, Sevilla. Galería Estampa, Madrid. Galería Central, Madrid. 1983 Galería Magda Belloti, Algeciras. Galería Palace, Granada. Galería Montenegro Madrid. 1985 Galería Temple, Valencia. 1986 Ciudadela, Pamplona. Galería La Cúpula, Madrid. 1987 Galería Decaro, Madrid. 1988 X USA-ndo y Pensamientos. Sala Amós Salvador, Cultura Rioja, Logroño. Náyades. Galería Magda Belloti, Algeciras. X USA-ndo, Palacio Almuñé, Murcia. Manolo Quejido, de 1974 a 1978. Museo Español de Arte contemporáneo, Madrid. Galería Buades, Madrid. 1989 Arco 89', Galería Magda Belloti (Algeciras); Galería Buades, Madrid. X USA-ndo y Pensamientos. Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla; centro de Arte Pallarés, León; Kiosko Albacete, La Coruña; Museo Casa Natal Jovellanos, Gijón; Caja Provincial de Alava, Vitoria; Museo de Albacete. 1990 La danza. Sala de Exposiciones del Banco Zaragozano, Zaragoza. La danza. Galería Windsor Kulturgintza, Bilbao. Mallorca. Galería Juan Oliver Maneu, Palma de Mallorca Mallorca. Galería Buades, Madrid. Arco'90. Galería Buades (Madrid). X USA-ndo. Centro Cultural de Caja Canarias, Las Palmas. 1991, 33 Galería Buades, Madrid. Art 22'91. Galería Buades (Madrid). Basilea. Galería Mácula, Alicante. Thoughts and Places. Galería Blason, Londres. El Tabique. Galería Bretón, Valencia. 1992 Galería Pablo del Barco, Sevilla. Galería Nuba, Madrid. 1993 Acrílicos sobre 'El País'. Galería Magda Bellotti, Algeciras ... 33. El Almacen de la Nave, Madrid. Jaque mate - 33. Galería & Ediciones Ginkgo, Madrid. 1994 Anagogía de la Iluminación. Galería & Ediciones Ginkgo, Madrid. La pintura sobreponiéndose. Galería May Moré, Madrid. Galería Bretón, Valencia. 1995 Galería Miguel Marcos, Zaragoza. Galería El Buen Gobierno, Granada. 1996 Galería Altxerri, San Sebastián. Casa de la Cultura, Almuñécar, Granada. Sala Robayera, Ayuntamiento de Miengo, Cantabria. VerazQes. Galería May Moré, Madrid. Galería Manuel Ojeda, Las Palmas. 1997 Galería & Ediciones Ginkgo, Madrid. IVAM. Centro del Carmen, Valencia. 1998 Galería La Nave, Valencia. Fundación Botín, Santander. 1999 Sin nombre, Galería Fernando Silió, Santander. Distancia sin medida Galería May Moré, Madrid. Sin, sin, sin, Galería Miguel Marcos, Barcelona. Sin consumir, sin nombre, sin salida. Galería Miguel Marcos, Zaragoza. 2000 Galería Magda Bellotti, Algeciras (Cádiz). Galería Varron, Salamanca. 2001 La pintura, Galería Miguel Marcos, Barcelona. La pintura, Caja Navarra, Sala García Castañón, Pamplona. 2002 Espacio de Arte Ana Serratos, Valencia. 2004 A Sandra Rodríguez. Galería Magda Bellotti, Madrid. La pintura. Galería Miguel Marcos, Zaragoza. Los pintores. Galería Magda Bellotti, Madrid. 2006 Pintura en acción. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla. 2005 Procesos. Fundación Aparejadores, Sevilla. 2007 Anstrich. Galería Magda Bellotti. Madrid. Pintura en Acción. Museo de Zapopan. Jalisco. México. Retrospectiva (con Luis Gordillo). Museo Nacional de BBAA de Caracas. 2008 Pintura en acción. Museo de Arte Sao Paulo MASP, Brasil.

#### OBRAS EN MUSEOS Y COLECCIONES

Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid. Museo Municipal de Madrid. Diputación Provincial de Murcia. Rectorado de la Universidad Complutense, Madrid. Museo de Crevillente (Alicante). Congreso de los Diputados de Madrid. Colección Arte Contemporáneo, Madrid. Museo Vázquez Díaz de Nerva (Huelva). Museo de Bellas Artes de Alava, Vitoria. Oficina del Portavoz del Gobierno, Madrid. Fundación de La Caixa de Pensiones de Barcelona. Banco Zaragozano, Madrid. Biblioteca Nacional, Madrid. Fundación Argentaria., Madrid. Museo Marugame Hirai, Kagawa, Japón. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Gobierno Vasco, Vitoria. Ayuntamiento de Miengo (Cantabria). Colección Banco de España, Madrid. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canarias. Fundación ICO, Colección Caja Madrid, Fundación Coca Cola. IVAM, Valencia. Colección AENA, Madrid. Gobierno de Cantabria, Santander. Colección Unión FENOSA.

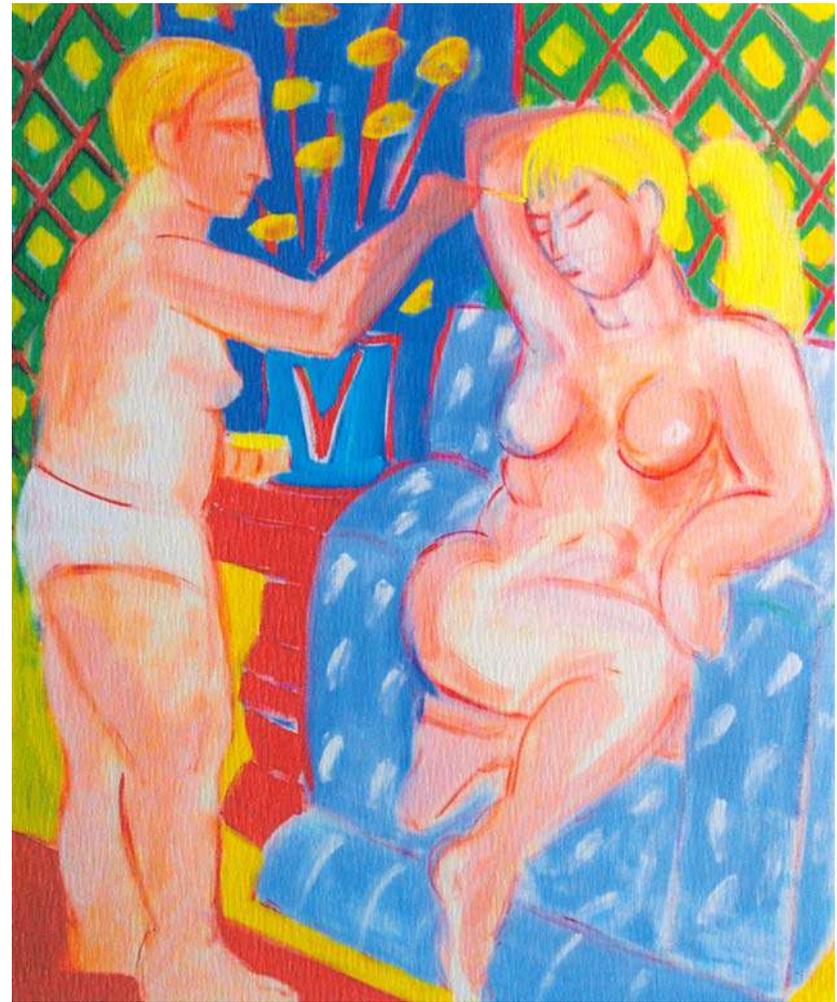
# Manolo Quejido

*Presentación Mayo 2002*

## Un esbozo sobre el pintor hipertélico

Un tipo está meando contra una tapia, allí justo donde concluye una grieta, su gesto tiene algo de complicidad, acaso desafiante. Por supuesto, no va a dejar lo que tiene entre manos. Mira hacia nuestra mirada, literalmente, de reojo. Sin importarle lo que sucede junto a él, en ese extraño sitio en el que la ruina arquitectónica y la noche metropolitana están marcadas por dos apariciones casi indescriptibles: una figura que tiene una guitarra flamenca empotrada a la altura del pecho, sobre media naranja, una tela de araña, un helado, un cigarrillo o unas citas pictóricas en las que podemos detectar la estrategia representación al cubista, y otra “encarnación” femenina, de rotundas formas, ataviada con un traje que parecería una deriva a partir del arlequinado.

La sombra del individuo, evacuando en el paisaje de las afueras, es alargada, puede que eso que acontece a sus espaldas sea otra proyección escatológica, algo que, como el título advierte, nos desafía “sin palabras”. Pintura catacrética, donde está yuxtapuesto lo heterogéneo, en un trenzarse de la dimensión heroica y del tono, marcado por la ironía, una manifestación de un programa estético en el que hay un constante plegamiento reflexivo, llegando a constituirse, en mi opinión, Quejido como un maestro de lo neobarroco. Me refiero, en términos de Calebrese, tanto al gusto por la distorsión y la perversión (las distopías del pasado o la proliferación de las citas), algo ciertamente intempestivo en un tiempo de monumentalización banal.



La Pintura X · 162 x 130 cm

A la manera de su admirado Velázquez, pinta la escena (era) de la pintura, convierte la composición en una heterotopía, situándose allí donde no hay una tabla ordenada de semejanzas y similitudes sino una proliferación de referencias o, mejor, de alegorías que establecen conexiones sorprendentes entre los signos.

En la peripecia indisciplinada de la pintura de Manolo Quejido se advierte una pulsión hacia una imaginaria que sería, al mismo tiempo, el de cualquier (valdría decir, el de nadie, esa épica anónima, en palabras de Ignacio Castro) pero también el de un sujeto que acumula la experiencia prolongada de la cultura, una memoria intensiva que tiene que ver con la cuestión de la angustia de las influencias (esa declinación, clinamen que es cociente revisionista con respecto a la tradición).

Pintura pulsional y maquínica, astuta maquinación, bien es verdad que entendida no tanto como máquina célibe (esa soltería ejemplarizada en la metaironía duchampiana) cuando un vertiginoso engranaje familia (las series, las similitudes, los parentescos son esenciales en la estética de Quejido).

Este lucido creador dirige, permanentemente, su mirada al horror histórico, produce (instintivamente) cortocircuitando la lógica de la producción (institucional), escapa del regodeo (propio del nihilismo reactivo) en el pasado esplendoroso para superar la enfermedad histórica en una confrontación con la actualidad.

Ya habló Nietzsche, en la segunda de sus consideraciones intempestivas, la urgencia en que la historia estuviera al servicio de los impulsos vitales, produciendo, literalmente una despresentación del hoy, es decir, mostrando una salida al laberinto conductista de la cultura del espectáculo, a nuestra sociedad del pacto amnésico.

Sin duda, Manolo Quejido va a contracorriente, es un intempestivo cabal, un pintor preocupado por el acontecimiento y la instantaneidad, por la textura del desastre que nos rodea y, por supuesto, enraizado en una dimensión temporal densa que permite contemplar la realidad con una combinación de entusiasmo y distanciamiento.

De hecho, la pintura es como el acontecimiento o, mejor, eso otro: “El cada vez –escribe Quejido–, que el fuera de sí coordinado, opaco, virulento, colapsa, se libera de sí, sin coordenadas transparente, radiante. Pues sea lo que sea que se olvide, la memoria puede dar con ello. Con lo que la memoria no puede dar, es con lo inmemorable. Lo que es olvidable pues no es memorable, lo que no lleva a ninguna parte. El acontecimiento como lo inconcebible.

El entre, la diferencia, la relación. El vacío creador. Pero ello, aunque no es dable desocupar totalmente a LA PINTURA, pues LA PINTURA está ocupada siempre por su darse como pintura, lo que preocupa a LA PINTURA no es lo que la ocupa, sino lo que ese despreocuparse en lo que ya se ocupa realiza. Todo eso insoportable que pasa, al pasar por el pintor a LA PINTURA, hace que lo insoportable soporte soportándose a sí mismo. Ya no es algo que pasó, sino lo que por más que pase no acaba nunca de pasar. Te pasa”.

Acaso Quejido esté hablando, en sus propios términos, de lo mismo que se ocupaba Kant cuando analizaba el principio trascendental, la finalidad de la naturaleza, su ley en relación con el juicio reflexionante, ese juicio que suscita placer al unir dos o más leyes empíricas y heterogéneas de la naturaleza bajo un principio que las comprende a ambas.

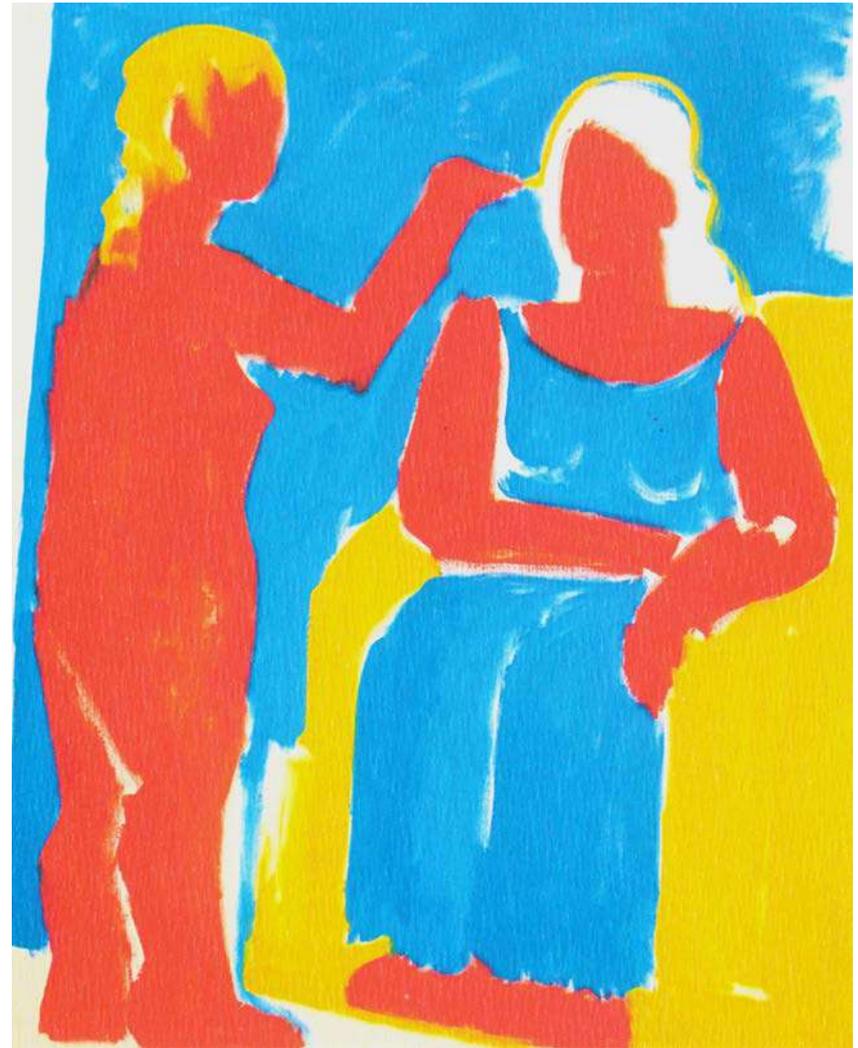
Sin embargo, lo que para el filósofo es placer desinteresado, para el pintor es un re-ir, esto es, un volver a lo mismo produciendo lo diferente, una implicación tan pasional cuanto reflexiva (pensar-pintar) en el pasar de las cosas que nos pasan.

La heterogeneidad nombrada (el reflejo, explícito, del pluriestilismo de Quejido) implica tanto la turbulenta dinámica deseo cuanto la experiencia radical del abandono, una desentovadura que permite apropiarse de “todo” y una voluntad de encontrar una tonalidad expresiva propia. “Todo el trabajo del arte –escribe Ignacio Castro– se cifra en trasmutar en color, nuevo y vinculante, la negrura de lo desconocido, algo de lo que el artista tiene una experiencia muy vivida. Justamente de ahí, de un cierto valor para el vacío – para la “nada”, o el “desierto”- ha nacido su sabiduría para el color.

Él ha necesitado ser pobre hasta los huesos, descender a la mudez, para captar los colores del afuera que palpita ahí, en remota cercanía”. Ha vuelto, a su manera, una y otra vez a aquella tapia herrumbrosa, al lugar escatológico para, desde allí, recomponer el estudio la topografía de la pintura, ya sea con las flores (los pensamientos), los relojes multicolores que hipnotizan a la visión en un desvarío cronológico o, especialmente, la dimensión del inicio que marcan el lienzo en blanco (Tabique) o la máquina de escribir en la que en un bucle conceptual es inscrito algo tautológico (Regina). El pensamiento fluido de Quejido, su capacidad para integrar lo melamórfico le conducen, inevitablemente hacia la imagen de las bañistas, a ese borde del río en el que, por lo menos desde Heráclito, se pone en juego nuestra identidad.

En el agua se refleja, en primer lugar nuestra desnudez, ese espejo móvil es el territorio de una poderosa especulación, una voluntad reflexiva. En una conversación con Kevin Power, advirtió Manolo Quejido que su visión se refleja, hay una intervención de otra dimensión, sea especular, fotográfica o pictórica, una reflexión incesante producida en el estudio que es, literalmente, una cámara, “donde las pinturas son los positivos o negativos resultantes de la fusión de la experiencia interior de cuanto es exterior que me preocupa, con la reproducción del interior del estudio mismo que ha ido configurándose a partir de la funcionalidad que me es propia”.

La serie de cuadros del 2001 de Manolo Quejido no anda con vueltas, elude cualquier actitud propia de los trileros del bienalismo hegemónico. El título es casi un desafío “La pintura”; en tiempos de barullo e, incluso, de cierto cansancio o salmuera mental nos vuelve a contar una fábula apasionante, la misma que obsesionara a Balzac cuando escribió La obra maestra desconocida y, por supuesto, a Dore Ashton cuando ha recreado, magistralmente, aquel delirio de Frehofer sepultando el cuerpo de una mujer desnuda bajo gestos abstractos y borrosos, huellas de un combate inexplicable. El desnudamiento alterna entre el pintor y el modelo, pero incluso pinta una mujer también desprovista del resguardo de la ropa. Hay que llegar a aquella profundidad absoluta de la piel y, al mismo tiempo, recobrar el origen mítico de la pintura: el dibujo de la sombra del amado sobre el muro.



La Pintura XI · 162 x 130 cm

En realidad Quejido no pinta a un pintor pintando un cuadro, lo que vemos es a un sujeto que hace el gesto de dar una pincelada directamente al cuerpo del otro. La misma ficción va modulándose de diferentes maneras, llegando incluso a la abstracción completa (por ejemplo, en Pintura XIV). Volvemos a insistir que los cuadros de Quejido están llenos de referencias, responden de suyo a planes precisos o, mejor, conforman planos de viajes.

Este creador muestra, descaradamente, la cartografía, traza geoméricamente sus esquemas, consciente, como apunta en Zeoreo que ese “ir y venir de la representación” lleva a que esquema esté, valga la paradoja, finalizado y, simultáneamente, abierto (acaso el mapa lo sea de un quizás). Sus “influencias” no quedan como guiños sino como magistrales encarnaciones, como radicales asunciones de las particulares formas (artísticas) de mirar el mundo: “No quiero –apunta Quejido- dejar de situarme, para mí Picasso y Matisse son los dos ojos cuya profundidad me hace ver tras Matisse a Ingres y a Tiziano, y tras Picasso a Goya y El Greco.

Aquel desbarre del pigmalionismo llenó de espanto a los que contemplaban, Porbus no pudo contenerse y tocando la tela dijo: “Aquí acaba nuestro arte en la tierra”. Con todo, en esa veladura trágica, en esa desnudez sepultada hay algo que obliga a continuar pintando, una necesidad de ampliar el universo de la figura, ese nacer que queda figurado, según Ángel Gabilondo, en las pinturas que muestran una estructura de constante “surgimiento”. La escena es canónica: el momento en el que se pinta un cuerpo, el encuentro crudo de dos sujetos. En el espejo llamado Cezanne deseo ver a Velázquez. Todo un programa”.

Tiene razón Quico Rivas cuando subraya que la pintura (lo soportable de lo insoportable) de Manolo Quejido es una maquinación continua (delirante y articulada), desde su prodigioso Taco, aquel diccionario descomunal en que se pinta de todas las maneras posibles (la regla que serpea, las moscas post-euclidianas que convocan al grupo ZAJ, la carta sobre la cama revuelta, el caos vertical que surge al mirar la mirada, etc.) hasta las ácidas alegorías, que realizara in situ en su exposición en el Centre del Carme de Valencia, sobre La Corona, el Ejército y La Banca, encapuchados y sin rostro a la manera

del Ubú de Jarry. Pero conviene tener presente que para Quejido, por encima y debajo de todo lo decible, “está la topología, los lugares, los sitios, las indiferencias”. La pintura conecta (desesperadamente) con el mundo y (necesariamente) con la pintura misma; “Manolo Quejido –señalan Catherine Francois y Santiago Auserón- extrae de la pintura toda su potencia informulada vive en ella y en su historia como un parásito, un traidor que la prolonga indefinidamente” -.

El imaginario híbrido de este creador (al que José Luis Brea calificó como transconceptual) le lleva a una suerte de barroco descarnado, en el que los excesos y desbordamientos implican una singular preocupación por lo que falta, esto es, por el resto. En el lejano año 66, en La Codorniz, comentaba, no sin cierta repugnancia, un crítico que Manolo Quejido había conseguido ponerle marco a la más “desvergonzada ropa interior de un patio de vecindad”.

Por su parte A.M. Campoy, refiriéndose también a las piezas que presentará ese pintor en la Sala Arteluz, habló de la miseria y los basureros, de realidades que nos encogen el alma, de Rimbaud que saturó de poesía los dedos de las despiojadoras. Retorna hasta la memoria la lírica de los traperos, el ánimo artístico como un atender a lo excluido, a lo no visible, al daño colateral generalizado.

La mirada obsesiva de Quejido no queda presa en lo escatológico sino que gravita en lo hipertélico (un ir más allá de los fines, en una impulsión letal de suplemento. De simulacro y de fasto, en una desmesurada cifrada), en el don visual excesivo, en el que no falta el sentido del humor y la conciencia del inacabamiento de la tarea. “La caja de Nutriben –escribe Juan Manuel Bonet recordando una visita a Manolo Quejido- lleva sobre el tapón un letrero que dice ( me lo enseña irónicamente, a mí que cree insensible a la estética pop): “ el POP oído al abrir garantiza el cierre perfecto”.

Fernando Castro Flórez  
*Ver currículum pág. 155*



La Pintura VIII · 162 x 130 cm

JOSÉ LUIS ALBELDA RAGA, Valencia, España, 1963.

Estudios Académicos: Licenciado en Bellas Artes (Pintura), por la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, U.P.V. 1986. Doctor en Bellas Artes, Dep. Pintura, U.P.V. 1989. Es profesor Titular del Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de Valencia desde 1986. Desde 1993 hasta la actualidad compagina la pintura con la docencia y la investigación en el ámbito Arte-Naturaleza. Como ensayista ha escrito numerosos artículos especializados así como los libros: La construcción de la naturaleza, Generalitat Valenciana, 1997 (junto a José Saborit), y Desde dentro de la Pintura, Editorial, U.P.V. Valencia, 2008

#### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1991 Paradojas del Sentido. Museo Provincial de Albacete.  
1992 Paisajes Artificiales. Galería Bretón, Valencia.  
1993 Pinturas. Galería Cromo, Alicante.  
1996 De dentro del paisaje. Galería Cuatro, Valencia.  
1999 La vida de las montañas. RENFE, Valencia.  
2001 Heridas del mar, de la tierra y del aire. Centre Excursionista de Valencia.  
2002 Crisálidas. Las moradas del alma. Ermita de Sant Antoni, Altea.  
De la piedra, la luz, el humo y el agua. Ana Serratosa Arte, Valencia.  
2003 Hálito (Albelda-Ginestar). Galería Blanca Soto, Madrid.  
2009 Ecumene, Peregrinatio, Generalitat Valenciana, Sagunto.  
2010 De las montañas a las adventicias, Ana Serratosa Arte, Valencia.

#### OBRAS EN INSTITUCIONES Y COLECCIONES

Museo Salvador Allende, Santiago de Chile, Chile.  
Instituto de la Juventud, Ministerio de Cultura, Madrid.  
Museo Provincial de Albacete, Albacete.  
Ayuntamiento de Valencia.  
IFEMA. Valencia.  
Ayuntamiento de Pego.  
Excm. Diputación de Alicante.  
Peter Stuyvesant Foundation, Amsterdam, Holanda.  
Fondos de Arte Contemporáneo. Universidad Politécnica de Valencia.  
Museo de Villafamés, Castellón.  
Colección de la E.N.A.P., U.N.A.M., México, D.F.

#### EXPOSICIONES COLECTIVAS (SELECCIÓN)

(1987): Bienal del Mediterráneo, Casa de La Caritat, Barcelona. Ambientarte, Forly, Italia. Ocho en Punto, Galería Punto, Valencia. (1988): Interarte, Valencia Arte, Galería, G. Comte, Valencia. Bienal de Pintura, Consejería de Cultura, Albacete. (1989): Finisecular, Casa de la Cultura, Mislata, Valencia. (1990): Muestra de Arte Joven, Museo de Arte Contemporáneo, Instituto de la Juventud, Madrid. (1991): Exposición de fondos del Museo Salvador Allende de Chile. Consellería de Cultura, Ateneo Mercantil, Valencia. Art Expo, Palais des Nations, Ginebra, Suiza. Chicago International Art Fair, Galería Breton, Chicago, U.S.A. Skyscrapers. Galería Breton, Valencia. Seleccionado Premio Ibérico 2000, Barcelona. Obra Gráfica de 17 Galeries Valencianes. Galería Viciana, Valencia. Exposición retrospectiva de los Salones de Otoño de Pintura de Caja Sagunto. Al Oeste. Joves en el 91. Sala de exposiciones del Club Diario Levante. Valencia. (1992): ARCO 92, Galería Breton, IFEMA, Madrid. Pintores y escultores. Los años 90, Pabellón de la Comunidad Valenciana, Expo 92, Sevilla. Instantes de la memoria. Casa Abadía, Castellón. Galería Cromo, Alicante. (1993): ARCO 93, Galería Breton, IFEMA, Madrid. BASEL 93, Galería Breton, Basilea, Suiza. Encuentros en el Zócalo, Galería Luis Nishizawa, E.N.A.P., U.N.A.M., Xochimilco, México, D.F. Encuentros en el Zócalo, Sala de Exposiciones Universidad Politécnica de Valencia. IV Bienal de Pintura, Pamplona. III Mostra Unión Fenosa, La Coruña. (1995): Exposición de los "Fons d'Art Contemporani" IVAM, Centre del Carme, Valencia. Verdad y Ficción. Museo de Villafamés-Caja San Isidro, Castellón. (1996): Arte y Medio Ambiente. Sala de Exposiciones de la Universidad de Valencia, Febrero. Jóvenes en Galeriacuatro, Galeriacuatro, Valencia. Modernitat Progetto 2000, Fundación Palazzo Bricherassio, Turín, Italia. Art per l'Ecología. A. E. Agró-Centro de arte Alba Cabrera, Valencia. (1998): Anónimos y farsantes. Sala Josep Renau, Facultad de Bellas Artes de Valencia. Exposición colectiva Galeriacuatro, Valencia. (1999): Ciutat Assetjada, Universitat de València, Valencia. (2000): "D2Walkiria" D3 Sala Josep Renau, Facultad de Bellas Artes. Artistes pels drets humans. Amnistía Internacional. Palau de la Música, Valencia. Russafa Ar-Rusafi. Pintores y fotógrafos de Russafa al poeta Ar-Rusafi, Ayuntamiento de Valencia. (2002): A Vicent Andrés Estellés. 12 visions. De Reull, La Marina, (itinerante). Miradas distintas, distintas miradas, Generalitat Valenciana, Museo Siglo XIX, Valencia. (2003): KUNST. Valencia-Mainz; Maguncia, Alemania. Árboles para Russafa, Centro Cultural Color Elefante, Valencia. (2005): 5º Aniversario Ana Serratosa Arte, Valencia. (2006): Germinal, Vicerrectorado de Cultura, U.P.V.

# Jose Luis Albelda



Tres heridas todavía humeantes

Año 2002

Técnica mixta s/ tabla

80cm ø

## De la piedra, la luz, el humo y el agua.

No es éste el caso, pero extraña el modo en que las más descarnadas imágenes de lo desolado o lo terrible, provocan cierta inevitable atracción. Así se acompaña el mal que producen, de ocultos placeres, en absoluto incompatibles con un necesario sentimiento de tristeza infinita. Parece imposible expresar con alguna cordura que, con ser sublimes, los efectos poéticos no sirven de alivio al desconuelo absoluto de algunas imágenes capaces de golpear la mente, a la vez que este rechazo íntimo y sincero no impide activar en algún lugar de la mirada la conciencia del placer.

La “descarnada”, más conocida como “muerte”, duerme bajo las formas del dolor y el sufrimiento, como su fin último, cuando sin embargo, esta compañera de la vida y el amor, acaba con todo rastro de conciencia e instaura la única paz duradera. Es ese placer terrible el que hacía ver las montañas —a los antiguos— como el verdadero anticipo del infierno, hasta que su belleza fue reinventada por ojos que descubrieron en ellas, en bosques, mares y desiertos, su variada recreación pictórica de olores y experiencias, o el contrapunto emocionado que su infinitud despierta en nuestra finitud.

Pero ahora éste sí es el caso. El dolor que nos aflige es el de pétreos y en apariencia inmutables totems que se han hecho vida, en una muerte que al final a todo y todos alcanza. La muerte de las montañas, de los bosques, las aguas y las brisas, enfría la tibieza del pulso natural, es el gran dolor de la vida que conocemos y requiere una entrega sin reservas: el sacrificio que la Naturaleza manifiesta de continuo, en espera de otro humano, demasiado humano para ser un acontecimiento espontáneo.

José Albelda detiene sus pinturas en el sacrificio contemporáneo de los montes, pero ha descansado en unos momentos de paz, la mirada crítica y el terror de las imágenes de destrucción. Ha escogido lo más hermoso del rito sacrificial en la naturaleza: la donación de vida que surge de ese rito, el acto de amor que une muerte y vida, a la vez que apunta la trascendencia comunicativa, simbólica del sacrificio.

Es un error pensar que la montaña es algo inerte, que sus tierras son insípidas y que la humedad que contiene no posee bondades idénticas a los fluidos humanos que temblando reverenciamos.

Ante las agresiones del Mundo del hombre, —estas montañas de óleo y oro, que reciben y dan vida desde su bautismo de luz, para guardar y otorgar el agua y sus nutrientes—, ofrecen sus entrañas con generoso desprendimiento de poéticas pedrizas, y de sus heridas fluyen ríos de amor y pinceladas de Naturaleza.

No sorprende así esta clara semejanza de formas orgánicas, humanas, demasiado humanas. No sorprende la idéntica función vital de un corazón que riega los brotes nacidos al exterior. No sorprende por fin que de los sufrientes paisajes —que recuerdan el tantas veces pintado sacrificio de San Sebastián—, mane la vida.

De los materiales humildes de la pintura surge de nuevo este milagro que convierte lo que también son fluidos de agua y aceite, de tierra y oro, en un texto simbólico dispuesto a su proceso de secado y oxidación, sensible a las inclemencias del devenir, sometido al proceso natural de muerte que abre paso hacia la vida. Por esta capacidad de transformación material, la pintura es la mediadora más apropiada para este proceso, también por su lentitud y cercanía en el trato, en la elaboración cuidada, o por cómo requiere de la caricia del pincel y recibe los arañazos de la espátula...

Observando las obras de José Albelda, se entiende que los brotes de vida surgidos del corazón de la montaña sean brotes de pintura y se siente cómo el sacrificio de la pintura, este medio tan impertinente para el Mundo en que vivimos, resulta pertinente para el mundo que añoramos.

Alberto Carrere  
*Ver currículum pág. 155*



Montaña carbonizada proyectándose hacia el cielo  
Año 2002  
Técnica mixta s/ tabla  
158cm x 42cm



Montaña perdiendo sus espinas  
Año 2002  
Técnica mixta s/ papel  
70cm x 50cm



Bautismo de la luz  
Año 2002  
Técnica mixta s/ papel  
70cm x 50cm

## De las montañas a las Adventicias

### Vida sobre la vida. Vida sobre la vida en dos sentidos.

Vida sobre la vida porque la cíclica renovación de los seres de la naturaleza dispone que tras la muerte emerja de nuevo la vida, nutriéndose en ocasiones de la pudrición y del abono de lo muerto. Nada más natural que la extinción cuando sobre su lecho se alumbra el relevo de un nuevo nacimiento de cara al porvenir. Así emergen las recientes pinturas de José Albelda recortándose sobre el crepúsculo quemado de lo que anocheció ayer y se hundió tras la línea del horizonte: recorridos fracturados, crecimientos interrumpidos, montañas heridas.

Pero también vida sobre la vida porque lo más pequeño germina, nace y se asienta sobre lo menos pequeño. Nuestro maltrecho planeta acoge infinitas formas de vida y muchas de ellas albergan a su vez otras menores, en una cadena de cooperación que abarca (o debiera abarcar) al ser humano y su compromiso con su hábitat. De ahí la importancia de reparar en lo menor, en lo aparentemente insignificante, en lo que requiere atención y cercanía para ser descubierto.

Descubrir lo pequeño, lo que pisaríamos sin darnos cuenta, lo que no veríamos si nadie nos lo señalara, provoca un incremento de percepción y como bien sabemos, todo incremento perceptivo desencadena un incremento de conciencia, una ampliación de nuestro mundo. Si por el horizonte y la lontananza vuela la visión en la generalidad y la vaguedad de la lejanía, la lente de la mirada cercana se implica con la precisión del detalle aproximándose al conocimiento más directo y cercano, el que viene de la mano del tacto. Y tocar lo que se mira supone un cambio cualitativo, un paso más adentro de lo mirado.

José Albelda se acerca y se reclina hacia el suelo para descubrir las plantas adventicias -hierbas azarosas y espontáneas de temporada, para descubrir la belleza y singularidad de esas humildes criaturas

vegetales que tantos consideran malas hierbas: anónimas y pertinaces flores de los márgenes, enhiestos tallos obedientes al mandato de la savia y su pujanza vertical.

Se acerca y mira, toca y luego pinta, para enseñarnos a mirar lo pequeño y lo sutil, para enseñarnos a percibir lo desapercibido desde la mirada micro-pictórica y su poder analítico e intensificador, y lo hace siguiendo la estela de una tradición detallista que enlazaría a Fra Angélico con Durero, o la vegetación del suelo de El descendimiento de Roger van der Weyden (hacia quien el pintor peregrinó recientemente) y la minucia vegetal de los Prerrafaelitas (Dios está en los detalles” les sermoneaba Ruskin).

Sin embargo, poco serían estas plantas y flores pintadas si Albelda no manejara con maestría autoconsciente el poder revelador de lo específicamente pictórico, la potencia significativa de la materia; si no nos enseñara, por ejemplo, cómo puede el metálico esplendor del pan de oro apuntalar a la desvanecida aguada, sostener en pie a lo liviano o envolverlo en vilo con un abrazo; cómo puede el pincel peinar un trazo con el ritmo fluido de sus acompasadas hebras o cómo un leve tallo avanzar, girar o retraerse, según la mayor o menor densidad de su materia. Y de que forma precisa el pan de oro, que simbolizó la lux gótica de la verdad y el conocimiento, viene aquí a desprenderse de sus connotaciones de ostentación y riqueza para brillar como trasfondo del desnudo misterio de lo sagrado, lo sagrado del misterio de la vida en cualquiera de sus manifestaciones, y muy especialmente en las más pequeñas y adventicias, aquellas que suceden de manera accidental, inesperada o extraña, aquellas que llegan de afuera por azar, resistentes, obstinadas... ésas en las que el pintor, ahora pleno de savia pictórica, mejor se reconoce.

José Saborit  
*Ver currículum pág. 155*



Paisaje de adventicias -1 · Año 2010 · Técnica mixta sobre tabla · 100 x 153 cm·

## La enseñanza de las adventicias

No debe entenderse esta exposición simplemente como una evolución temática desde lo inerte hacia lo vital, desde una naturaleza de montañas, canteras, humo y agua, hacia la redentora germinación de hierbas y plantas que recubren la piel desabrigada de la tierra. No hay más belleza en lo vivo que en lo inerte en la representación del mundo a través de la pintura.

Ambos, lo inerte y lo vital, se entrelazan en el continuo y polimórfico ciclo de la naturaleza a la que pertenecemos. Pero ¿por qué pintar adventicias, detenernos en tan insignificantes hierbas y flores? Y sobre todo después de Durero, de Fra Angélico, de Botticelli.

A excepción de algunas pocas obras como los conocidos estudios de adventicias de Durero, en los que se erigen como motivo principal de la pintura, las hierbas y pequeñas plantas pintadas en los siglos que nos anteceden circundaban la composición principal y colonizaban los lindes del lienzo. Respondían a la identidad que les había sido atribuida: belleza de complemento en la periferia de la pintura, pero con la misma minuciosa factura que la empleada para los encajes de las vestiduras y el claroscuro de los rostros.

¿Retomar, pues, las hierbas de Durero? ¿con qué finalidad? No soy quién para emular o rendir homenajes, ni pienso que eso sea tarea de la pintura, más bien me considero un modesto aprendiz de los maestros de las montañas y de las adventicias, de Friedrich, de Patinir y Blossfeldt, que quiere continuar la tarea de pintar con el mismo esmero lo grande y lo pequeño, mostrando su idéntico valor. Deseo recrear el milagro de las adventicias que cada primavera tapizan la tierra aparentemente estéril con el más bello y espontáneo manto de vida multiforme, espléndida y breve. Rotunda metáfora de la vida en la que yo creo: atenta a su tarea de ser y sin vanas preguntas sobre la corta plenitud y la rapidez del deterioro. Una parte de la belleza que en ellas percibimos proviene precisamente de la consciencia de su fugacidad, una fugacidad entendida como don, no como defecto. La vida justa, ni corta ni larga, la suficiente para crecer, ofrecerse, acoger a la abejas y aventar sus semillas.

No hay mejor composición que la que espontáneamente nos ofrecen las adventicias con el entrecruzamiento de sus tallos junto a los infinitos traslapos, matices y contrastes imposibles de percibir y de representar en toda su complejidad. La coexistencia de la amapola con el cardo y el espino, la ruda junto a la manzanilla y la aliaga.

Deshielo del oro  
Año 2008  
Técnica mixta sobre tabla  
25,5 x 44 cm



Torrentes de oro  
Año 2008  
Técnica mixta sobre madera  
25,5 x 44 cm



La vida impredecible y azarosa, sin más objeto que su dignísima omnipresencia breve. ¿Para quién, las adventicias? Se bastan a sí mismas, su existencia es la expresión de la gratuidad extrema, del misterio de la vida y de sus ciclos, ofreciéndonos el privilegio de una belleza que ni siquiera suele ser admirada.

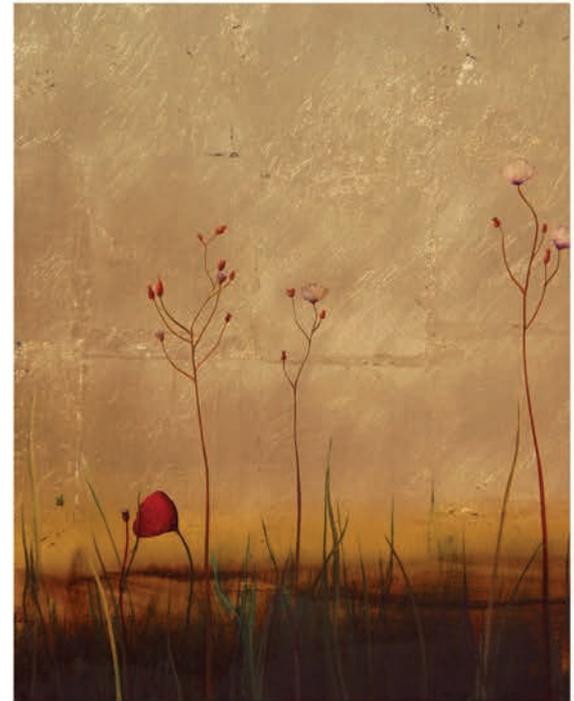
La enseñanza de las adventicias. Quien sepa admirar, pintar, inclinarse ante las adventicias, habrá comprendido algo de lo importante. Aprender a abajar la mirada o, mejor aun, abdicar de la verticalidad, tumbarse a su mismo nivel con nuestros ojos a la altura de sus tallos. Permanecer viviendo su tiempo, contemplando los cálices y las semillas, y los vilanos volando. Al levantarnos ya no seremos exactamente los mismos, nuestra percepción de la escala y nuestra jerarquía de valores habrán cambiado en algo, quizás decisivo. Nunca volveremos a sentirnos por encima de las adventicias ni de todo aquello que éstas simbolizan. Adiestraremos la mirada que acepta el declive y aprende a percibir todos los matices del deshacimiento. También son bellas cuando se reseca su savia, cuando se vuelven fibrosos los tallos y se inclinan hacia la tierra primera y última, como la columna dorsal de los mamíferos vencidos. En unas semanas el suelo habrá acogido de nuevo toda la biodiversidad vegetal que antes nos brindó, y la tierra quedará preñada por millones de semillas.

¿Es acaso el ciclo de las adventicias distinto al de las estrellas, al de los humanos o las secuoyas? Fuera de la escala y del tiempo, lo esencial les es común. Pues lo que realmente importa son los finos hilos que vinculan todo lo que existe, y el movimiento que siempre lo va mudando sin importarle su duración, sabiendo que la totalidad se resume en un espacio suspendido sin excesivas jerarquías, donde se disuelve lo grande en lo pequeño y lo humano se entrelaza con los astros.

La montaña y la hierba se hermanan en el lenguaje de la pintura: no es más grande la roca que el trébol, ni más bella la flor que la cima. Pintar el retrato de una adventicia con la dignidad de un rostro humano, y ofrecerle el mismo espacio de pan de oro que otrora se reservaba para lo poderoso y lo sagrado.

Ambas, la hierba y la montaña, se merecen el privilegio y la caricia del pincel, los mismos óleos y la mejor esencia de trementina. Así también en nuestra vida, el aprendizaje de las adventicias: atender a los momentos casi imperceptibles, evitar el descuido ante la plenitud humilde, adiestrarnos en la conciencia de lo esencial. La tarea de las adventicias, la tarea de lo humano: cumplir con justicia nuestros ciclos y ser conscientes del fugaz privilegio de la existencia.

José Albelda



Tríptico de las adventicias · Año 2008 · Técnica mixta sobre tabla · 55 x 45 cm

JAVIER RIERA, Avilés, España, 1964

#### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1993 Galería Bárcena. Madrid. 1995 Galería Afinsa Almirante. Madrid. 1996 Galería Afinsa Trindade. Oporto, Portugal. 1998 Galería May Moré. Madrid. Galería Alfredo Viñas. Málaga. Galería La Casa del Siglo XV. Segovia. 1999 Galería Arco Romano. Medinacelli. Soria. Galería Vértice. Oviedo. Asturias. 2000 Galería May Moré. Madrid. Galería Trindade. Oporto. Portugal. 2002 Galería May Moré. Madrid. Centro de Arte Dasto. Oviedo. Sala Robayera. Miengo. Cantabria. 2003 Galería Trindade. Oporto. Portugal. Galería Paloma Pintos. Santiago de Compostela. 2004 Galería May Moré. Madrid. Galería Bach Quatre. Barcelona. Ana Serratos. Valencia. 2005 Galería Calart. La Granja de San Ildefonso. Segovia. 2006 Galería María Llanos. Cáceres. Centro Cultural Cajastur. Palacio Revillagigedo, Gijón. Museo de la Pasión. Valladolid. Galería May Moré. Madrid. 2007 Ana Serratos. Valencia. 2008 Producciones. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2010 Secuencias. Museo Barjola. Gijón.

#### EXPOSICIONES COLECTIVAS

1987 Clausura de Talleres de Arte Actual 86/87. Círculo de Bellas Artes. Madrid. 1991 Cadena de Cristal. Real Fábrica de cristales de La Granja de San Ildefonso. Segovia. 1992 Bienal de Almería. 1993 II Certamen de Pintura Fundación Nueva Empresa. Zaragoza. 95. Palacio Provincial de la Diputación de Cádiz. Bienal de Estella-Lizarrá. Navarra. 1995 ARCO 95. Galería Bárcena. Madrid. IV Mostra Unión FENOSA. Estación Marítima. La Coruña. V Bienal de Pintura Ciudad de Pamplona. Cursos de Arte Mojacar. 92, 93, 94. Círculo de Bellas Artes. Madrid. Aduana. 1996 ARCO 96. Galería Afinsa Almirante. Madrid. Líricos del fin de siglo, los años 90. Salas Antiguo MEAC. Madrid. Bienal de Pintura Unicaja, Málaga, Cádiz, Almería. XV Certamen Nacional de Artes Plásticas Ciudad de Alcorcón. Madrid. Propuesta 96. Círculo de Bellas Artes. Madrid. Conferencia “La iluminación sin rostro”. Pronunciada en los cursos de verano de la Universidad Autónoma de Madrid. Miraflores de la Sierra. Madrid. IV Certamen Cultural Fundación del Fútbol Profesional. Madrid. 1997 Art Miami 97. Galería Afinsa Almirante. Miami. Galería Arco Romano. Medinacelli. Soria. Galería Mayor. Pollensa. Mallorca. 1998 VIII Bienal Nacional de Arte Ciudad de Oviedo. Museo de Bellas Artes de Asturias. ART A L’HOTEL. Galería Alfredo Viñas. Hotel Inglaterra. Valencia. Galería Vértice. Oviedo. Asturias. 1999 Arco 99 Galería May Moré. Madrid. View Spain. 3 Contemporary Spanish Artist. The Gallery in C. S. Londres. Aduana 99. Palacio Provincial Cádiz. 2000 Galería Vértice. Oviedo. Asturias. Generación 200. Premio y Becas de Arte Caja Madrid. Madrid, Barcelona, Valencia, Valladolid, Sevilla. “De Madrid, de un lugar sin límites” Ciclo Figuras. Centro de Arte Joven. Comunidad de Madrid. 2001 “La Noche. Imágenes de la Noche en el arte español. 1981-2001”. Museo Esteban Vicente, Segovia. Galería Vértice. Oviedo. Asturias. Global Art Source. Exhibition 1. Zurich. Galería José Esquirol, Altea. Premios Angel de Pintura 5ª Edición Alcazar de los Reyes Cristianos, Córdoba. 2002 Arco 2002 Galería May Moré. Madrid. “Todos los caminos...” XXV Aniversario Galería Arco Romano. Medinacelli. Soria. 2003 Works on Paper. Global Art Source. Zurich. 2004 MIART, Fiera internazionale d’Arte Moderna. Galería May Moré. Milán. Feria Internacional de Lisboa. Galería May Moré. Lisboa “El siglo XX en la casa del siglo XV”. Museo Esteban Vicente. Segovia. 2005 ART.FAIR Galería May Moré, Colonia. Feria Internacional de Lisboa. Galería María Llanos. 2008 Estampa 08. Galería May Moré Madrid. 2009 ARTEMADRID 09. Galería May Moré

#### OBRA EN COLECCIONES

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Fundación Cajamadrid. Fundación Príncipe de Asturias. Museo de Bellas Artes de Asturias. Colección Banco de España. Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa. Colección TODISA. Fundación Centro Nacional del Vidrio. Colección Rheinische Hypothekbank. Collection Zurich Financial Services. Ayuntamiento de Almería. Ayuntamiento de Alcorcón. Caja de Ahorros de Segovia. Colección Robayera. Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid. Fundación La Caixa, Colección Testimoni.

#### BECAS Y PREMIOS

1992 Beca cursos de arte de Mojacar. Premio bienal de Almería. 1996 Premio bienal de Alcorcón. Mostra Unión Fenosa (adquisición). 2003 Primer premio Ángel de pintura. 2004 Mostra Unión Fenosa (adquisición).

# Javier Riera

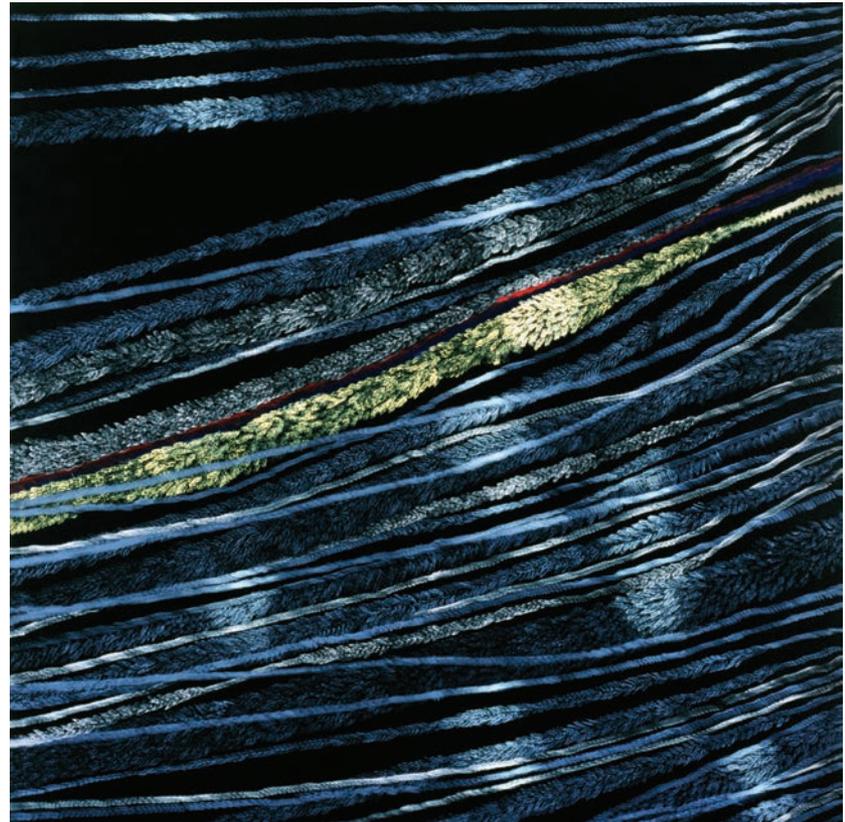
*Presentación Noviembre 2004*

## Bucear hasta sacar cosas a la luz.

Más allá de los discursos funerarios (valdría decir mejor notariales) o literalmente reaccionarios (anclados en una "originariedad" de una cierta práctica artística), es oportuno recordar la idea de John Berger de que la pintura es una afirmación de lo visible que nos rodea y que está continuamente apareciendo y desapareciendo: "posiblemente, sin la desaparición no existiría el impulso de pintar; pues entonces lo visible poseería la seguridad, (la permanencia) que la pintura lucha por encontrar.

La pintura es, más directamente que cualquier otro arte, una afirmación de lo existente, del mundo físico al que ha sido lanzada la humanidad". La corporeidad de la pintura tiene un potencial expresivo difícilmente parangonable.

Podemos pensar que la pintura tiene una condición de escenario de la expresión de la personalidad y la individualidad, provisto, como he indicado, por su enraizada naturaleza corporal; en última instancia, la pintura puede llegar a comportarse como una metáfora, incluso como el equivalente de la actividad sexual y, por supuesto, es el lugar de una proyección psíquica tremendamente energética.



Sin título · Año 2004 · Óleo sobre tela · 200 x 200 cm.

Por otro lado, la territorialidad del cuadro experimentó en la modernidad una considerable transformación o, en otros términos, un cambio de escala (no solamente de tamaño o técnica) al mismo tiempo que comenzaba a deslizarse la cuestión tradición de la representación hacia la problemática del acontecimiento. Desde Pollock se plantea el problema de cómo asumir la transformación de la pintura en charcos en el cuadro, cómo mantenerse en el terreno de lo informe, allí donde el registro del trazo y del indicio son los acontecimientos fundamentales: la agresión que marca.

La pintura de Javier Riera ha tenido, durante más de una década, el carácter de golpe o sacudida cromática sobre una superficie fundamentalmente azulada, paisajes brumosos, superficies planas en las que está sedimentada una gran intensidad. Con una pintura netamente acuosa, ha defendido el cuadro como aproximación y desequilibrio, esto es, ha preferido dar rienda suelta al desatino o mostrar el desgarramiento de realizar una estabilización artificiosa.

Sabemos que una de las tareas del arte consiste en articulado e incipiente, lo disparatado y arbitrario desde la perspectiva de lo articulado y formado; a veces es necesario recurrir lo hermético, a esa ocultación del sentido que se acepta en un estado de excepción, en el que no se parte ya de la manifestación de lo velado, de un final en una nueva armonía.

Tengamos presente que el gesto es el significante imaginario del arte moderno: "La pintura moderna-advierte Mary Kelly, en particular el expresionismo abstracto, subraya precisamente esta producción del significante, pero sería ilegítimo, en consecuencia, suponer que esta práctica implica una deconstrucción, una violación o transgresión del espacio pictórico".

Los gestos de la pintura de Riera tienen algo de raptos, decisiones repentinas, chorreados de color, manchas violentas que marcan tiempos distintos en la elaboración de la obra y, finalmente, una oscilación entre fondo y superficie.

Lo que toca la pintura o, mejor, aquello a lo que se aproxima es a la figuración de la ausencia o, en otros términos, uno de los momentos decisivos de la búsqueda del pintor es la delimitación del lugar.

"El pintor -señala John Berger-, en su soledad, sabe que lejos de ser capaz de controlar el cuadro desde fuera, tiene que habitarlo, dejar que éste le cobije. Trabaja a tientas". Es importante tomar en cuenta la idea de Claude Lévi-Strauss de que el genio del pintor consiste en unir un conocimiento interno y externo (a mitad de camino siempre entre esquema y la anécdota), "un ser -escribe en El pensamiento salvaje- y un devenir; un producir, con un pincel, un objeto que no existe, como objeto y que, sin embargo, sabe crearlo sobre su tela: síntesis exactamente equilibrada de una o varias estructuras artificiales y naturales y de uno o de varios acontecimientos, naturales y sociales.

La emoción estética proviene de esta unión instituida en el seno de una cosa creada por el hombre, y por tanto, también, virtualmente por el espectador, que descubre su posibilidad a través de la obra de arte, entre el orden de la estructura y la orden del acontecimiento".

Efectivamente, cosa y acontecimiento, materialidad del cuadro y azar en conserva, sedimentación territorial y huellas accidentales, constituyen la tensa espacialidad de la pintura de Javier Riera que parece empeñado en conseguir la comunión con la naturaleza.

En unas consideraciones del año 2000, Javier Riera señalaba que "si en el Renacimiento se planteaba el concepto de cuadro como ventana, en mi trabajo actual yo diría que el cristal de esa ventana está sucio, tiene manchas que se sobreponen al paisaje del fondo con una mayor o menor integración con él. Pinto los paisajes que realmente me emocionan o perturban y sobre ellos continúo el cuadro añadiendo manchas o trazos".

Más que adentrarse en la transparencia y el obstáculo escatológico, este pintor quiere profundizar en las emociones por medio de aquella "meteorología del color" de la que hablará José María Parreño. Si la pintura de Javier Riera tiene que ver con la tradición de lo abstracto sublime, esto es, con uno de los momentos heroicos de la búsqueda estética de lo absoluto no deja, por ello, de ser una afirmación de lo terrenal, reclamando una visión háptica, un cordial tacto de la materia.

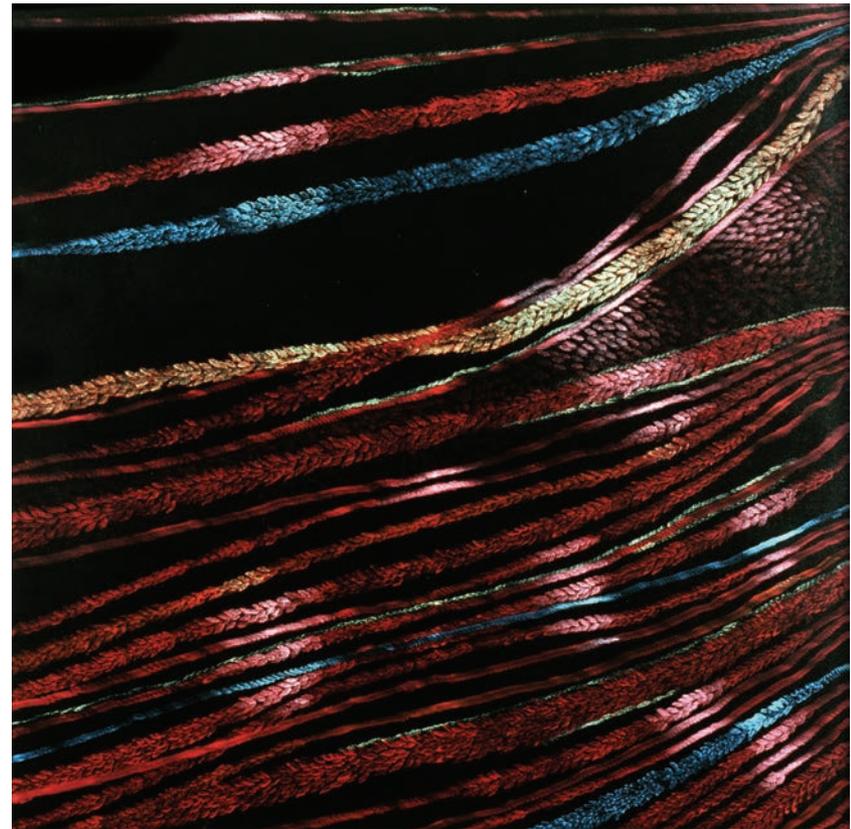
Para él la abstracción está vinculada a la soledad existencial profunda, pero no por ello tiene que tender a la retórica de lo trascendente, a la sublimación que es incapaz de atenerse a lo "concreto". "Hasta ahora -decía en una importante conversación con Elena Vozmediano" he estado muy apegado a la naturaleza, a la pintura de raíz romántica relacionada con el paisaje. Quizá esté empezando a alejarme de todo eso. Me interesa mucho el proceso que ha seguido Uslé: viniendo de una pintura completamente apegada al paisaje ha pasado a una pintura urbana artificiosa".

Ciertamente lo sublime puede ser muy pesado y grandilocuente aunque también es evidente que en el imaginario de este magnífico creador hay un retorno permanente a lo acuático, a las nubes, a lo fugitivo y, al mismo tiempo eterno. "Tengo -dice Riera- fijación con la imagen de las nubes de tormenta, tan negras, en el momento en que va a comenzar a llover. Es el instante anterior al aguacero, pleno de energía contenida, esas nubes que aparecen en el cuadro de Friedrich El monje frente al mar. En efecto son amenazantes.

Pienso a menudo en el cuadro Europa después de la lluvia de Max Ernst. Lo que cae de un cielo negro son monstruos y demonios". Del finis terrae a las visiones apocalípticas, de la última playa donde se funde el cielo con el suelo que habita esa figura enigmática a los paisajes después de la batalla.

Recordemos que el cuadro de Ernst es uno de los grandes ejemplos de la mirada irritada, de esa belleza convulsa que surgía, entre otras cosas, del frottage, de esa óptica onírica. De la misma forma que, como dijera Leonardo, en las manchas de una pared podemos encontrar una escena bélica, de las tablas del suelo puede surgir un mundo que está entre lo mágico y lo monstruoso. El paisaje está lleno de rastros de humedad, líquenes y fósiles, marcas del diluvio fatal.

Si enfocamos ese territorio, cosa que parece hacer Javier Riera en sus últimos cuadros, encontramos que ese dominio de la maldición es, paradójicamente, el que establece la más honda esperanza. Después de pintar nubes y neblinas, el pintor sale a la noche y fotografía espacios fantasmales, su adentrarse en el interior del bosque es también un deseo de encontrar la iluminación.



Sin título · Año 2004 · Óleo sobre tela · 200 x 200 cm.

Ahí está el rayo (destructor y fascinante, mortal y energético), el golpe, la sacudida que está en el origen de la obra de arte. Javier Riera sintetiza su idea de la pintura como un bucear hasta sacar cosas a la luz. Arrojar al agua oscura para encontrar aquello que solamente está afuera, buscar en la epidermis del cuadro el destello aun a sabiendas de que eso supone entregarse al artificio.

"La pasión por la belleza -advierte lúcidamente Javier Riera- es, en este sentido, una necrofilia. La posible belleza del cuadro es algo residual, que se desprende de la actividad interna de la obra y que al mismo tiempo que toma forma muere, como la lava cuando se enfría. La vida del cuadro palpita en otro lugar más indefinido".

Lo que le interesa pintar como una forma de dramatizar, hacer vibrar y retumbar, colorear cosas que si no serían indefinidas, tratar de aproximarse a la ausencia. Hace una defensa de la pintura ensimismada, esa obra que se debe a sí misma. Como si fuera una cosa: "prescinde de los avatares personales de su autor a favor de sus propias leyes.

Su vida no parece proceder del pintor sino de sí misma, una vida sin comunicación con el exterior pero que vemos brillar allí dentro, abismal, inaccesible". El carácter roto o deshilachado de lo onírico tiene mucho que ver con el inacabamiento aparente de la pintura gestual de Javier Riera, en los que la inquietud es, no cabe duda, productiva. En los cuadros del 2003 se advierte que el pintor entra en los espacios no por la fuerza sino con sutileza, atrás ha quedado la poética de la violencia, ahora domina una rara fluidez.

Esas formas que nos seducen hasta la hipnosis hacen pensar en elementos vegetales, en plantas subacuáticas o en corales, en una materialización de aquel bucear para encontrar la revelación. El mar es una metáfora de la estructura del inconsciente, como señalara Jung de la "inmensa herencia espiritual de la evolución de la humanidad". El inconsciente colectivo no es únicamente algo histórico condicionado por el pasado, sino también la fuente omnipresente de la creación, de la renovación creadora del concepto de la vida".

La errancia y la desviación son, digámoslo, la avidez por el mundo: lo que nos mueve a trazar caminos por doquier, Riera llega a una serenidad pictórica impresionante, sitúa su imaginario en un horizonte de liberación estética de la voluntad, entregándose a lo acuático. Tal y como Bachelard advirtiera se trata de escapar de la idea del agua como algo asociado a un vano destino, de un sueño que no se consume, para localizar en una vivencia esencial, un juego aleatorio de hondas que sin cesar transforma la sustancia del ser.

La inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, en su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación, un potenciar la vida: el nacimiento se encuentra normalmente expresado en los sueños, como señaló Freud, mediante la intervención de las aguas.

Se alude, por medio de este elemento, a lo transitorio, pero también a la infinitud: el agua es la profundidad transparente, algo que pone en comunicación lo superficial y lo abismal, por lo que puede decirse que el agua cruza las imágenes. Esas líneas descriptivas forman estratos, son huellas que no parecen surgidas de la mano del pintor, tienen algo orgánico. Javier Riera consigue unir, magistralmente, la evocación de la naturaleza con ese ornamento vegetal del que hablara Worringer. Hay un movimiento ondulante, una vibración de las formas que está marcada, en distintos lugares por la irrupción de la luz.

Este pintor no oculta su admiración por las luces y los reflejos de Velázquez y Vermeer. Precisamente, en torno a los cuadros del pintor de Delft recordaba Arthur C. Danto que la luz es una metáfora de la verdad, "un concepto que Martin Heidegger analizó como "desvelamiento" o "apertura".

Riera, dejando que la imagen se desprenda del pensamiento, atravesando el velo y el gesto compulsivo, llega a un ritmo de formas sensoriales, situadas sobre ese fondo negro que no tiene que ver con lo siniestro que es algo así como "silencio visual". Pintura de un admirable recogimiento en un mundo de alaridos y transbanalidad, defensa del capricho en vez de exhibicionismo de lo normativamente obscuro, presentación visual de algo suave cuando lo hegemónico es el vómito.

Sin título  
Año 2003  
Óleo sobre tela  
250 x 200 cm.



"En calma -apunta Abel H. Pozuelo de la obra última-, con una delicadez en cierta manera "natural" que da suavidad reposada a las pinceladas, estas composiciones mantienen un vivo contraste entre la lentitud que advertimos en el modo de ser creadas y la permanente vibración de las texturas iridiscentes, de esas líneas prefigurativas con textura vegetal que parecen plumas en temblor".

Es curioso como Javier Riera ha pasado de los derrames y explosiones de color en sus paisajes heroicos a una mirada que produce lo pequeño que confía en los matices que en vez de lo operístico busca el placer de esos tonos que están en el borde de aquello que puede oírse, esto es, a punto de disolverse en la oscuridad.

"Me he situado -apunta Riera- en un lugar anterior a la pintura, a mi concepto de pintura, yo diría que he accedido al lugar desde el que concebía mi pintura, y me dedico a vivir en él". Está hablando de lo cercano, vale decir de lo aurático, de aquello que une calma y suntuosidad, artificio y naturaleza.

Quiere pintar una experiencia del tiempo, sedimentar la sucesión, mostrando un mundo irreal pero evocador del algo visto no se sabe donde en el que lo mismo está, permanentemente, diferenciándose. Tanto en sus cuadros como en sus dibujos, Javier Riera rescata misterios de la luz, atrapa rastros fundamentales.

El artista tiene algo de criptóforo, ha incorporado la más sombría tristeza y el lujo o los destellos de alegría, aquella memoria de un tesoro oculto, ese enclave que desborda la erosión del nihilismo. "Ahora puedo decirlo: el punto de partida de un artista -escribe Peter Handke- es el gran sentimiento que se tiene, a veces, de un enorme vacío en la naturaleza, un vacío que luego él, quizá, con este vacío como impulso, llenará con algunas obras, pero que luego, una y otra vez -¡señal de que es artista!-, volverá siempre, de un modo renovado, en forma de gran vacío, de vacío que da placer: como vacío en ebullición".

Fernando Castro Flórez

*Ver currículum pág. 155*

*Presentación Diciembre 2007*

## Ocurre la pintura

Es común entre los artistas. En determinados momentos de sus carreras, sin saber muy bien por qué, se ven forzados a contemplar el estado de su obra desde muy diferentes prismas. Acostumbrados a vivir sumergidos en el trabajo, la percepción de lo realizado aparentemente clara, uno se encuentra a veces, como de repente, con multitud de frentes abiertos, “centros”diseminados aquí y allá que no hacen sino confundir al propio artista y desestabilizar lo que creían sólidamente arraigado. Suele resultar cómodo saber donde está el centro y lo que de él dimana, pero al cabo la obra se resiente. La pluralidad de centros en el trabajo de un artista sólo puede confirmar que la obra está viva, que puede avanzar en cualquier dirección, muchas veces inesperada. Y para un artista, esos deben ser momentos apasionantes.

En el trabajo de Javier Riera asistimos ahora a uno de esos momentos. Y es curioso ver cómo esta situación multicéntrica surge de un momento de clímax. Hace aproximadamente dos años, confirmaba Riera un giro que venía a dejar a un lado la pintura que había sido suya durante una década.



Sin título · Año 2006 · Óleo sobre tela · 150 x 150 cm.

Sustentaba en una trama conceptual, tenía su origen en la relación entre lo que, a grandes rasgos, conocemos como “figura” y “fondo” y que, en este caso, denominaremos “mancha” y “fondo” En los cuadros realizados entre 2005 y 2006, el pintor suprime esta dualidad para centrarse en el valor y la cualidad de la imagen en sí misma. De hecho, esa imagen nueva, que flota sobre fondos negros subrayando su carácter icónico, parecía hecha de los elementos que un día sustentaron el trabajo anterior y que eran los que daban forma a una idea de paisaje muy enraizada en toda su producción desde principios de los noventa. Llegó la culminación con unos cuadros negros de gran formato sobre los que se extendían trazos dinámicos que atravesaban la superficie en sentido horizontal.

Llamaban la atención por una intensa liviandad sin perder su enorme rotundidad y tenían algo de purificador, como si el artista hubiese arribado a una suerte de fin del trayecto que resultara de lo más reconfortante pero que, como veríamos posteriormente, no sería sino el principio de todo lo que acontece hoy. Indicaban claramente esos cuadros el nuevo camino: una imagen, clara y nítida, en la que todo se condensaba a través de un tipo de pincelada, de cadencia regular y uniforme, que es ya una de las señas de identidad del artista.

No podemos obviar la importancia de la reciente incursión en la fotografía en estos últimos movimientos. Trabaja Riera, y creo que de forma absolutamente coherente, en la captación de imágenes de paisajes naturales en penumbra. Y lo hace, significativamente, a través de la proyección de formas lumínicas sobre bosques.

Como ya apuntaba en cuadros realizados en 2006, Riera presenta un interés claro por formas de corte geométrico en oposición a las manchas anteriores, más gestuales y violentas. Y si en las fotografías la imagen se impone sobre un fondo, en su pintura la imagen surge, es extraída, del fondo.

En estos cuadros últimos nos enfrentamos a imágenes que se encuentran en diferentes etapas de su desarrollo. Las hay más completas y otras aún incipientes, y se hace, así, visible su tránsito.



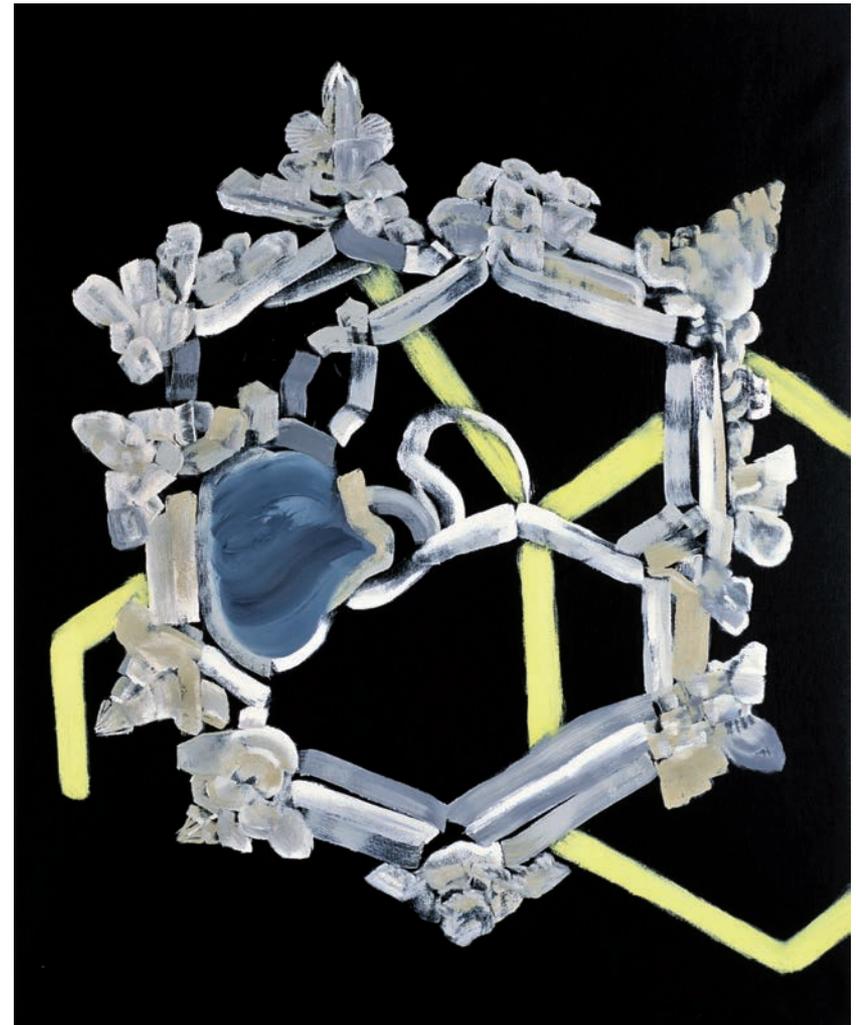
Sin título  
Año 2006  
Óleo sobre tela  
200 x 200 cm.

Es interesante ver imágenes en las que confluyen tiempos diversos, con zonas que evolucionan a partir de ritmos desiguales. Daría la impresión de que asistimos a la gestación de estas imágenes en un tiempo único, de que algo sucede frente a nosotros. Creación y contemplación en un mismo plano temporal.

Sucede esta gestación “a tiempo real” en cuadros sobre un fondo que se aleja del negro habitual y vira hacia un gris de una mayor claridad. Y se realzan las formas hechas, llenas, sobre las que aún son solo incipientes. Surgen así espacios de contraste, formas que se mueven entre la realidad y el espectro. Pintura haciéndose.

En uno de los mejores cuadros de esta serie última, una forma anaranjada parece haber tomado la delantera y se confirma como forma ya hecha, a la espera de la llegada del resto. Y este painting in progress, la pintura que ocurre, tiene su razón de ser por la presencia detenida de la luz. Desde hace un par de años los haces de luz recorren la superficie de los cuadros y sobre éstas se instala, haciéndose plenamente visible.

Hablaba Riera en su día, citando a John Berger, de cómo la luz de Vermeer llenaba una habitación como un chorro de agua llena un depósito. La presencia continuada de la luz como ente creador, la luz como presencia extendida, que, también, crea y contempla el cuadro a un tiempo. Pero a Javier Riera también le interesa la imagen en su plenitud. Desde los manda las que surgen a partir de los cristales de agua, hasta las nuevas formas que vemos en esta muestra, la imagen vibra a partir de un movimiento interior que es invisible a nuestros ojos. Emerge el enigma en estas formas. Son imágenes que aluden también a ese tiempo compartido que, sin abandonar una inconfundible apariencia orgánica, funcionan como emblemas, como celebración de su propia rotundidad y madurez. Se imponen, resplandecientes, sobre el negro fondo, entreverada la luz entre sus pliegues, como poniendo de relieve su energía vital, su magia creadora.



Sin título  
Año 2006  
Óleo sobre tela  
100 x 81 cm

Javier Hontoria  
*Ver currículum pág. 155*



# Candela Cort



*Otra visión del arte*

## A su aire

Rafia, terciopelo, arpillera, tul, organza, gasa, malla de metal, latón como el que recortaban los viejos escultores vanguardistas que le gustaban a Ramón Gómez de la Serna...Licra, estructuras de abanico, palillos de inevitables resonancias orientales, botones y cuentas, cartón, papel de plata, falso coral, perlas de mentirijilla, flores artificiales en abundancia, como objets trouvés, a veces monstruosos, por ejemplo una descomunal orquídea... Uno seguiría un buen rato, desgranando estas palabras y otras parecidas. Placer de la palabra, placer de este léxico especializado –en el fondo, de todo léxico especializado, cuando lo entrevé el profano-, placer de dejarse llevar por esas palabras en el aire, placer de esos materiales, placer de descubrir el modo en que, utilizados, de un modo tan nuevo, por Candela Cort, esos materiales, y también las palabras que los designan, se articulan en un todo armónico.

“Apenas hay ángulos rectos en las piezas de Cort”, dice Patricia Molins en el texto que le ha dedicado. Es cierto. En el repertorio de formas que maneja Candela Cort, abundan las volutas, los círculos, las espirales, como abundan en cierta pintura y cierta escultura abstractas de los treinta, releídas en los cincuenta: dos épocas muy especiales y muy creativas –sobre todo la primera- del arte, y sin duda, en paralelo, dos épocas gloriosas de la moda, a las que vuelven los creadores de hoy. La conexión arte-moda. Referirse tan sólo de pasada a algunos casos históricos de trasvase, de diálogo fecundo, Casa Sonia en el Madrid ultraísta, la colaboración Elsa Schiaparelli-Dalí, los ilustradores y sobre todo los fotógrafos en Vogue, el mundo warholiano, el uso de materiales de bolsería –incluida esa maravillosa piel de pescado curtida que en francés se llama “galuchat”- por parte de un constructivista heterodoxo como César Domela...

La moda en los museos, hoy: algo normal, como normalísimo es por lo demás que los haya específicamente dedicados a ella, como el que hoy en Madrid ocupa el lugar del antiguo MEAC, y que todos desearíamos ver crecer y desarrollarse con proyectos a la altura de las circunstancias. Licenciada en Bellas Artes, Facultad de Madrid.

Fotógrafa en sus orígenes, y hoy fotógrafa –y también en cierto modo, cuando se tercia, escenógrafa-de sus propias creaciones, contempladas como productos, y también como proyecto. Presente en la programación de la tienda y galería barcelonesa Vinçon, en la del Círculo de Bellas Artes de Madrid, o en la de la sala de la Universidad de Valencia, Tocados del ala, 1995, cuando la llevaba Salvador Albiñana. Colaboradora en una ópera corvina de Philip Glass y Robert Wilson. Expositora, Cabezonadas, en 2001 con un Eduardo Arroyo también sombrerero, en Las Rozas Village.

Presente, 1993, en la colectiva madrileña de homenaje al dadaísta Arthur Cravan. Creadora cuyo trabajo ha sido glosado no sólo por una especialista en moda de la solvencia de María Vela Zanetti, que ha subrayado su entronque con las vanguardias históricas, imaginando una lista retro de sus clientas y haciendo figurar en ella a Madame Errázuriz, sino también por una historiadora y comisaria de exposiciones exigente como la antes mencionada Patricia Molins.

Baste la lista precedente, no exhaustiva, para decir que la conexión del trabajo de Candela Cort, gran figura del planeta de la moda, con otros campos de la cultura, y muy especialmente con el de las artes plásticas, resulta más que evidente, algo reforzado por sus catálogos, con algo de libros siempre, y tan cuidados, con el sello tan especial de Leona.

Antes de conocer personalmente a Candela Cort, desde hacía años me llamaban la atención, a distancia, sus cosas, y recortaba y archivaba las páginas que le dedicaban diarios y revistas. La catalogaba mentalmente como escultora, por aproximación –en mi archivo, lo confieso, no existe una sección específicamente dedicada a la moda- y diciéndome: esta elegante, inteligente y sutil creadora de sombreros modernos, tiene una concepción escultórica del espacio. Esa intuición se ha visto confirmada y reforzada por dos visitas a su estudio, no muy lejos de Barajas, en el verde Madrid soñado por su abuelo paterno, el arquitecto y urbanista César Cort.



Tocado "Inspiración Lichtenstein" · Año 2005

Un estudio abarrotado de libros y catálogos, tanto de arte como de moda, y al que nos hemos acercado hoy, algo más de un año después de nuestra primera visita, para contemplar en primicia una serie de collages que ahora se expondrán en Valencia, en la galería de Ana Serratosa. Modo de trabajar de Candela Cort, con mucho espacio, con mucho tiempo, muchas mesas amplias que le envidio, muchas chinchetas, muchos papelitos y muchas muestras por todas partes, siempre obra en marcha, siempre collage, siempre probar y añadir y quitar, sobre todo quitar, para despojar y dejar la situación reducida a sus mínimos elementos, siempre encontrándole posibilidades nuevas a materiales y objetos encontrados e inesperados y que luego van a resultar perfectamente compatibles con el resto de los elementos en presencia, siempre ese ritmo febril y por momentos frenético que M<sup>a</sup> Vela Zanetti ha descrito muy bien en el segundo de los textos que le ha dedicado, para el catálogo de Las Rozas, siempre construyendo en el aire, en la luz de este Madrid verde suyo, frágiles estructuras con una gracia especial, y que luego han de ser llevadas por una mujer en concreto, esa mujer a la que ella diagnostica a la primera mirada, adivinando qué tocado le conviene...

Estos hermosos collages que ahora se verán en Valencia constituyen sin duda alguna la propuesta más próxima a lo pictórico realizada hasta la fecha por Candela Cort.

En ellos, mujeres extraídas del arte clásico (Cranach, el delicado Clouet, Rubens y su maravillosa Hélène Fourment, el intemporal Vermeer) o del moderno (Manet el fundador, el gris y evanescente y a veces veneciano Whistler, Picasso) y contemporáneo (Lichtenstein y una figura en la bañera que está en el Museo Thyssen), combinadas con algunos de los materiales, tan suyos, le sirven para tejer su propio discurso, construir sus sombreros, imaginarlos sobre tan prestigiosas perchas...

Todo esto, sugerido con leves toques de sus materiales habituales; con enmarañados añadidos dibujísticos de cosecha propia; con papeles translúcidos que velan la imagen original, haciendo que las figuras de Clouet, por ejemplo, funcionen como entre nieblas, como en sordina; o, en el colmo del less is more, con una simple hilera de perlas de bisutería, trazando una línea en el aire, sobre uno de esos rostros de sonrisa fugitiva, sobre una de esas cabezas por siempre fuera del tiempo... Necesidad de apoyarse en la tradición, necesidad de un background, de un paisaje, de una historia, necesitar de mirar hacia atrás, en el espejo retrovisor, para seguir avanzando.

Por último, decir que la presentación en cajas de madera –ya había algún precedente en la exposición de Las Rozas– les da a tales recreaciones y homenajes, un indudable aire cornelliano, y hay que recordar al respecto algunas de las enseñanzas, sí, de Joseph Cornell, al que siempre terminamos volviendo.

Recordar, la capacidad del norteamericano solitario para mezclar, en su arte, la alta y la baja cultura, los maestros de antaño –también él se fue a fijar en Vermeer– y las baratijas de las dime-stores –el equivalente a lo que hoy serían los “todo a un euro”– de Manhattan, esas baratijas que también encontramos, por cierto, aquí, en este laboratorio encantado de Candela Cort, capaz de sacarle partido, con humor juguetón, hasta a... palitos de helado, con los que construye tocados que tienen algo de cubistas.

Todo esto que ahora se verá en Valencia, todo elegante, inteligente y sutil, como siempre en Candela Cort.

Juan Manuel Bonet  
*Ver currículum pág. 155*



Tocado "Inspiración Juan de Flandes, I"  
Año 2005



Tocado "Inspiración Juan de Flandes, II"  
Año 2005



# Alfonso Albacete



El mar de la china (Cadmio)  
Año 2005  
Acrílico / lienzo  
170 x 150 cm

## Memoria y sueño del agua

En su debut madrileño en 1979 con la exposición “En el estudio” hablaba Alfonso Albacete del miedo de los artistas coetáneos a elaborar a partir del natural, perdiéndose, casi de forma total, la relación, fundamental en Matisse, con el modelo. Lo que estaba reclamando no era un mimetismo “realista” esto es, una recreación mecánica de lo que es como si fuera algo dado, sino que lo que quería era “actuar a la manera de las causas que producen un fenómeno natural” vale decir, producir de una forma genésica.

El paisaje pictórico de Albacete se tensa permanentemente entre la figuración y abstracción, en la mirada *plén air* y la disolución del motivo figurativo en una suerte de abstracción barroquizante tal y como la que practica en los años noventa. En este artista de tono inequívocamente mediterráneo surgen, de una forma u otra, las lecciones de Cézanne, Diebenkorn, Matisse o Motherwell, artistas que han sabido encontrar lo geométrico-natural sin renunciar a los contornos de la pasión ni dejar pasar los dones del azar.

Albacete, consumado maestro del color deja, en muchas ocasiones, que su imaginario se impregne de lo acuático, como en esas hondas de *El Huerto n° 25* (1995) que hacen pensar en el despliegue de la ensoñación. Aguas en las que la identidad está derramada, un pasar sonoro pero también un recogerse de los líquidos en los vasos, como si incorpóreo y fantasmal pudiera tener una figura estable. Los juegos de transparencias engañosas y opacidades son constantes en este pintor que, en términos de Bachelard, unifica lo acuático con lo aéreo, de la misma forma que su fascinación por la luz le lleva a indagar en la potencia de la sombra. Francisco Calvo Serraller consideró que la serie de las Calles (1986) era una condensación de la melancolía y del ánimo rebelde; también la serie *Ángel* (1998), con ese motivo central de la piedra de la melancolía dureriana, encontramos la idea fija, la consistencia de algo enigmático y terrenal, la certeza de que no tenemos una matemática universal que nos libre de la angustia. “Hay –advierte Juan Manuel Bonet– un Albacete sombrío y barroco, que gusta de los grises, de la tiniebla y del misterio, del contraluz, de la caverna de Platón que también atrajo a Motherwell,

de las escaleras, de los túneles, de los tragaluces, de esas cosas “enigmáticas y terribles” [...]” La sombra nombrada aparece, decididamente, en lo que el propio artista llama pintura subterránea, en la que ejecutó en un estudio que tenía en un semi-sótano que se convirtió en una poderosa fuente de inspiración.

En la exposición en la galería Ginkgo (Madrid, 1993), Albacete dispuso un conjunto de obras, agrupadas bajo el nombre de Jacob, completando un ciclo de imágenes que había presentado también en la galería Maeght de Barcelona y en Nieves Fernández de Madrid. Francisco Jarauta subrayó el nomadismo estético al que se entrega este pintor, realizando una reflexión sobre la materia misma de la pintura “junto con una óptica interior que construye la mirada del pintor” Los espacios que pinta tienen algo de metafísico, en realidad, son el lugar del trabajo diario. La luz actúa sobre esa arquitectura de la pintura marcando una ausencia esencial. Alfonso Albacete no recrea los motivos románticos de la subjetividad que en soledad compone los abismos o el vértigo de la mirada burguesa, al contrario, el gesto de la pintura se encuentra en una orfandad absoluta: no hay interior en el que protegerse, incluso en lo más cerrado intervienen fuerzas que ponen en comunicación con otras instancias.

Albacete recurre al tema de la escalera de Jacob, con esos ángeles que suben y bajan en el sueño, que inevitablemente conecta, en la modernidad, con las vacilaciones del cazador Graccus de Kafka o, con más propiedad, con el desnudo bajando una escalera de Duchamp. Pero, en este caso, no hay nadie que ascienda o descienda, sino que es la escalera misma la que produce una ilusión de detención, al mismo tiempo que ofrece un trayecto imposible. En la galería Ginkgo, Alfonso Albacete recreó el “estudio” pintado sobre la pared, colocando trampas visuales que son ángulos o escaleras que se proyectan en el techo. Las luces de las ventanas están recogidas como un azar en conserva. El tiempo es el motivo subyacente de esta estrategia de ilusionismo: una gota detenida sobre las ondas dibujadas en el cristal, las huellas de la luz convertidas en signos enigmáticos.

El mar de la china nº25  
Año 2005  
Técnica Acrílico / lienzo  
170x150cm



El pintor prepara un lugar en el se espera algo o, por lo menos, da testimonio de su paciente atención a los signos luminosos, a esa oscuridad en la que, tal vez pueda encontrarse la verdad. Albacete nombra, elípticamente, el viaje oscuro, el combate con el ángel de la pintura supone una indagación sobre la naturaleza de lo desconocido. No hay conclusiones ni palabras rectoras que ofrezcan algo así como la “verdad artística”, antes al contrario, las Conferencias de arte (1997), ese ciclo inspirado en las actividades teóricas del espacio alternativo Cruce, presentan un espacio claustrofóbico y gris en el que los sujetos son negros y silenciosos contornos, aunque a veces surgen puntos blancos, una suerte de alusión a la clarividencia.

La naturaleza muerta o, mejor, la pintura de jarrones con flores es uno de los momentos más intensos de la trayectoria pictórica de Alfonso Albacete. Hay un lujo cromático y una densidad plástica increíble en un cuadro como Arcángel verde (1998) en el que las ramas de naranjo en flor y el fruto tienen una carnalidad inexplicable, siendo como es la superficie una pugna de gestos, manchas y líquidos que fluyen y dejan su rastro. De nuevo hace este pintor un ejercicio de meditación sobre su actividad, mostrando que lo esencial o básico es no tanto la fidelidad al motivo cuanto la nueva realidad que se impone a la mirada, ese mundo del cuadro que es otra naturaleza.

Las fascinantes Doce pinturas básicas (1999) son, en cierto sentido, una “mise en abyme” del acto de pintar, un ejercicio de insistencia y reterritorialización en el que más que avanzarse hacia la transparencia se adentra en la tensión de lo líquido y lo sólido, agua y cristal, pintura y modelo. Ahí está sedimentado el tiempo, transformando la naturaleza muerta en un paisaje, planteando interrogantes hondamente filosóficos. Después de todo, este pintor fiel al paisaje de Mojacar o a una flores a la mano, capaz de convertir la anunciación en una red multicolor (el don inmenso de lo ornamental), sabe que el camino de rosas es también el que está lleno de espinas, que en el silencio y la quietud de las cosas puede encontrarse una rara musicalidad: la melancolía no es más que el envés de la desbordante alegría de vivir. Hay, no cabe duda, un “vínculo permanente con lo figurativo”, tal y como advirtiera Juan Navarro Baldeweg, incluso en las obras de Alfonso Albacete que parecieran derivar hacia lo abstracto.

En su magnífico imaginario pictórico siempre se encuentra una voluntad de recrear la mirada, con un lujo de detalles que funcionan como “punctualizaciones”. La fascinante serie de El mar de china surge, como el mismo artista ha señalado, de una visión fugaz desde un avión: miles de embarcaciones allí abajo en el mar oscuro, un universo misterioso y complejo que, literalmente, deja una huella profunda en la memoria. Albacete narra, espléndidamente, su fascinación por esa situación que es, por emplear término de Bachelard, tan propia del imaginario acuático cuando de la ensoñación aérea. En vez de imaginar una nueva metáfora del naufragio o del desvarío, este intenso pintor genera una fiesta de los colores, un placer de la superficie total que está sometido a los contrapuntos mágicos de las casitas flotantes, de ese increíble artificio humano que, sin embargo, pasa al lienzo sin dejar rastro de “figuras” humanas.

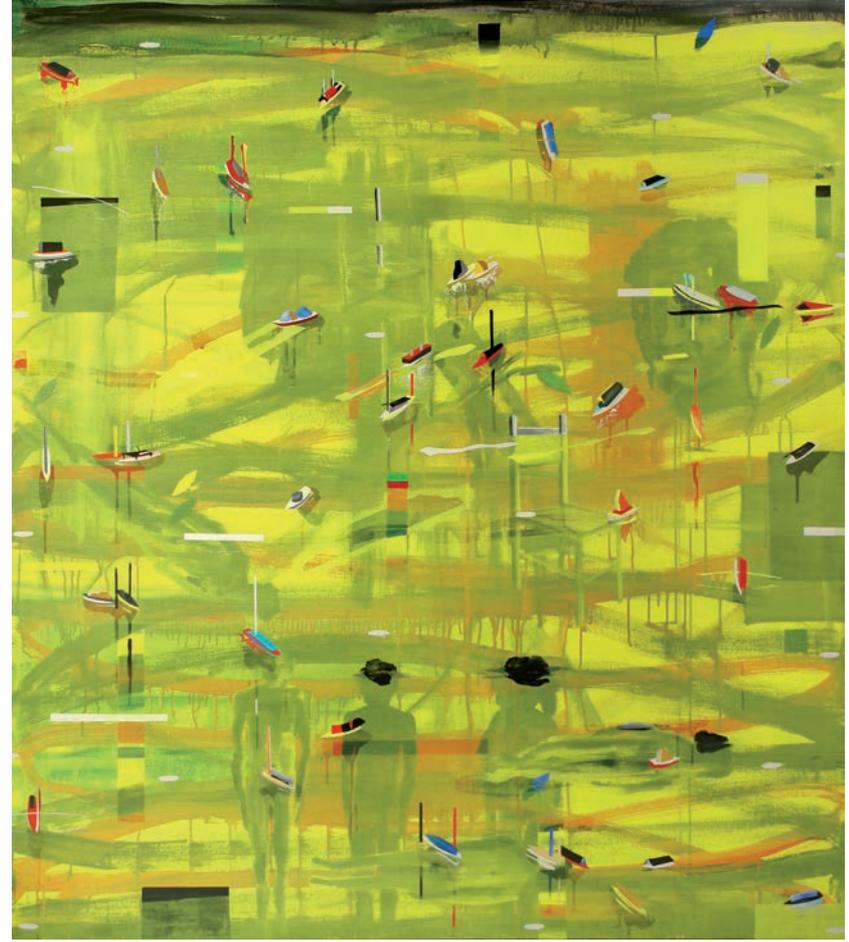
En realidad, Albacete no está trazando una alegoría de lo social en el momento de la dislocación (propia de la era del pánico) ni le interesa lo que llamaríamos, a la manera de los mass-media, el “drama humano”, lo que él quiere es re-inventar un territorio mítico, dejarse caer y, valga la paradoja, al mismo tiempo sobrevolar las “mareas orientales”, generar un territorio mítico y, no cabe duda, muy bello. “El agua, las aguas, -escribió Mariano Navarro- son motivo dominantes en muchas de las imágenes creadas por Alfonso Albacete: agua de mar, agua de lluvia, agua que corre, agua helada, agua contenida en un vaso [...], incluso agua de ducha, con la que ha pintado, a mi juicio, uno de sus mejores cuadros”.

El agua atraviesa, con su simbolismo purificadorio y abisal, las imágenes. El sentido de la maravilla extraída de lo cotidiano y el arte poético de la memoria se conjugan de forma fascinante en este mar de China, más soñado que visto. La fiesta del color, la liquidez de los fondos y la magia de las apariciones mínimas hacen que permanentemente nos acerquemos y alejemos a esos paisajes que contrastan, en todos los sentidos, con la chata banalidad del presente. Alfonso Albacete, como un presocrático post-moderno, nos recuerda que el agua está animada, que allí “pululan los desaparecidos” pero, sobre todo, que en ese espacio tenso de la pintura late una vida que todavía puede hechizarnos.

Fernando Castro Flórez  
*Ver currículum pág. 155*



El mar de la china (rosa rio)  
Año 2005  
Técnica Acrílico/ lienzo  
46 x 38 cm



El mar de la china nº26  
Año 2005  
Técnica Acrílico / lienzo  
170x150cm



# Dennis Hollingsworth



To live is to struggle  
Año 2006  
Óleo sobre lienzo  
180 x 160 cm

*Presentación Diciembre 2006*

## Placer intacto

El primer deseo es el de tocar. Apenas pude contenerme, Estaba allí, frente a cuadros hipnóticos, con unas ganas enormes de, como se dice castizamente, "meterles mano". Mi admiración hacia este artista era grande pero, súbitamente, se acrecentó. No tenía ninguna duda, me encontraba ante unas obras excepcionales, de una belleza difícil de describir, marcadas por una intensidad y convicción memorable. Después de haber sufrido, cosa normal en esta época "malaya", tanto arte indigesto e incluso vomitivo (no exagero), por fin podía gozar estéticamente con algo succulento.

Y, allí en una habitación que era pura penumbra, con un potente foco iluminado uno de los cuadros, lo único que pasaba por mi mente febril era que necesitaba acariciar aquellas superficies de colores excitantes.

Acaso para ocultar mis perversas intenciones, con el fin de distraerle, lancé una pregunta sobre su concepción del gesto, como si fuera necesario que trazara una distinción con la pintura heroica americana. Dennis, con enorme amabilidad e inteligencia, desgranó una serie de ideas que no eran, ni mucho menos, cháchara, antes al contrario, revelaban una mente tremendamente articulada y con plena conciencia

de lo que estaba haciendo y, especialmente, de qué relación tenía su propuesta con el contexto pictórico contemporáneo. Nombré, llevado por la típica manía comparatista del crítico perezoso o necesitado de parapetos, a Pia Fries y deje caer el término "discontinuidad" para luego apelar a la cuestión de la intensidad rota. En realidad, lo que estaba comenzando a fraguarse en mi mirada era la sensación de que allí estaban sedimentados diferentes temporalidades e incluso estados de ánimo variables.

Pero, no voy a ocultar que, en verdad, no estaba interesado, en ese momento, en los artificios teóricos y además la suave voz del pintor estaba desvaneciéndose mientras yo no dejaba de recorrer la superficie fascinante de los cuadros. Me levante y, decididamente, llegué hasta una cercanía extrema.

Aquello tenía el aspecto de frescura absoluta, daba la sensación de que, sin la intervención de la mano humana, había surgido allí toso eso, esto es, se trataba de una realidad autónoma. Abstracta y, al mismo tiempo, poderosamente concreta. La imaginación emprendía el vuelo o, para ser más preciso, se arrojaba al elemento acuático, dejaba que lo fluido gobernara a la visión.

First contact  
Año 2006  
Técnica Óleo sobre lienzo  
125 x 116 cm



Dennis Hollingsworth está poseído por la ensoñación de las aguas, en el sentido de Bachelard, sin caer, en ningún momento, en lo descriptivo o figural. Despiado, poseído todavía por el deseo táctil encontré, en un estrecho pasillo, un cuadro de fondo intensamente azul. Aquello era el fondo del mar o un arrecife, poblado por esponjas, erizos y corales, un espacio que no debía ser profanado, intocable, mágico. De pronto yo era un buzo sin palabras, sorprendido por la belleza de algo secreto, impulsado por una pasión pictórica que ya, desahogado, me llevaba no tanto a tocar cuanto a pasar la lengua por la superficie de aquello. Un recuerdo apareció, sin ser convocado, procedente de lo más recóndito de mi memoria literaria: Platón habla en el Sofista de pintores que muestran de lejos sus obras y, mientras nos mantenemos a distancia, conservan su unidad homogénea pero cuando nos aproximamos todo se disuelve y ya no vemos sino masas que no se parecen a nada. La singularidad de la obra de Hollingsworth se mantiene nos situemos donde quiera que sea. Eso que es, siempre, pintura es, por otro lado, algo que nos estimula y lleva a una pérdida feliz: tocamos con la mirada.

La sinestesia acontece cuando comprendemos que no debemos meter nuestra mano ahí y que tampoco cabe masticar eso tan atractivo. La imponente belleza de estas obras materializa la mágica pasión intacta. En una mesa, cerca de los cuadros yacían bloques de pintura fresca e incitadora. Supongo que Dennis contempla, durante instantes frenéticos en la soledad del estudio, como esos colores germinan en la superficie bidimensional. Tengo la certeza de que Él es el primero que sufre los encantos de aquella superficie que es, valga la paradoja, un fondo, de esas formas erizadas que evocan lo sedoso. Todas esas texturas me atraparon cuando yo quería tocarlas y ahora siento que mi texto apenas es capaz de dar cuenta de la belleza que esas obras encarnan.

Puede que sea un problema de mi pensamiento o, mejor, experimento un límite de la lengua, esa parte, siempre húmeda, del cuerpo que llegó a desear una fusión con la pintura, la magia que mantiene, auráticamente, a distancia por cerca que se pueda estar.

Fernando Castro Florez  
*Ver currículum pág. 155*

Ahora y lego  
Año 2008  
Óleo sobre lienzo  
98 x 80 cm





¡Mago, Mago, Ven Aquí!  
Año 2008  
Óleo sobre lienzo  
180 x 160 cm



Tides and Eddies and Currents and Undertow  
Año 2006  
Técnica Óleo sobre lienzo  
91 x 76 cm



Moving with the Mind a Wander  
Año 2008  
Óleo sobre lienzo  
91 x 76 cm

SANTIAGO SERRANO, Toledo, España, 1942.

#### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1971 G. Amadís. Madrid. G. Snob. Buenos Aires. 1973 Galería Grosvenor, Madrid. G. Ovidio, Madrid. G. de Arte Ausías March. 1977- G. AELE, Madrid. 1979 G. Fúcares, Almagro. G. Burdeke, Zurich. G. AELE, Madrid. La Casa del Siglo XV, Segovia. 1981 Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid. 1982 G. Miguel Marcos, Zaragoza. 1983 G. Egam Madrid. 1984 G. Yerba, Murcia. 1985 G. Egam, Madrid. 1987 ARCO 87, G. Egam, Madrid. 1988 G. Joan Prats, Barcelona. "Versus", G. Egam. Madrid. 1989 G. Soledad Lorenzo, Madrid. 1990 Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias. Santa Cruz de Tenerife. G. Ana Blanco, Valladolid. G. Trayecto, Vitoria. G. Fernando Silió, Santander. 1991 G. Miguel Marcos, Zaragoza. 1992 G. Soledad Lorenzo Madrid. 1993 Sala Amós Salvador, Logroño. 1997 Katia Feijó. G. Zografía. Burdeos. Francia. 1998 G. Egam, Madrid. Espacio Caja Burgos. Burgos. 1999 Centro Cultural Conde Duque, "Sala 98". Madrid. 2000 G. Miguel Marcos, Barcelona. G. La Caja Negra, Madrid. 2001 Museo Camón Aznar Ibercaja. Zaragoza. 2002 Galería Trazos. Santander. Sala Robayeda. Miengo. Santander. G. Miguel Marcos. Barcelona. 2003 Museo Városi Művészeti. Győr. Hungría. 2003 G. Depósito 14 Madrid. "Obra sobre papel años 70". G. Miguel Marcos. Zaragoza. 2005 G. Egam. Madrid. G. Italia. Alicante. G. Miguel Marcos. Barcelona. 2007 Espacio de Arte Ana Seeraotsa, Valencia.

#### EXPOSICIONES COLECTIVAS (SELECCIÓN)

1971 G. Amadís. Madrid. 1973 II Muestra de Artes Plásticas. Baracaldo. Sala de Arte Ausías March. 1974 G. Ovidio. Madrid. Exposición de Arte Español Contemporáneo. UAM. 1975 "Reunión Plástica en Peñíscola". Castillo de Peñíscola. Castellón. G. Fúcares. Almagro. Ciudad Real. "Experiencia Peñíscola Almagro". G. Ovidio. Madrid. G. Fúcares. Almagro. 1976 I Feria de Arte. Palacio de la Lonja, Zaragoza. G. PROPAC. Madrid. "Lecturas". G. AELE. Madrid. Museo de la Resistencia Salvador Allende: itinerante. Madrid, Barcelona, Zaragoza, Sevilla, Las Palmas etc. 1979 Art Der Al Cor. Palau Robert. Barcelona. Arte Gráfico Español Contemporáneo. Instituto Cervantes. Amman Jordania. 1898-1998. Dos Fines de Siglo para el Grabado Español. Centro Cultural de España en Montevideo. Segunda Trienal de Grabado de Praga, "Labyrinth-Inter-Kontakt-Grafic". 1999 Imágenes de la Abstracción 1060-1989. Sala de las Alhajas. Fundación Caja Madrid. 2000 ARCO 2000. G. La Caja Negra. Madrid. G. Madrid-Berlín. Berlín. Alemania. XX Bial de Alejandría. Egipto. Seis Artistas Españoles. 2001. ARCO 2001. G. EGAM, Madrid. Intergrafía 2000. World Award Winners. Czestochowa. Polonia. 2002. Intergrafía-World award Winners. Torun City Museum. Polonia. Pinacoteca Diego Rivera del Instituto Veracruzano de la Cultura de la Ciudad de Xalapa. México International Print Triennial Society. Kraków 2003 Polonia. Bunkier Sztuki Contemporary Art Gallery, Krakow, Poland. Palace of Art TPSP. Eurografik Kiev 2003-European Culture Integration Bridge. Lavra Gallery, Kiev, Ucrania. 2004 Arco 2004. G. Miguel Marcos. Barcelona. Fragmentos-Arte del XX al XXI. Col. Pilar Citoler. Centro Cultural de la Villa Madrid. Triennale KRAKAU-Oldenburg, 2003. (re-exposición) 13.6.04. Horst Janssen Museum, Oldenburg. Alemania. 2005. "Acentos en la colección de Caja Madrid". Sala de las Alhajas. Madrid. Art Cologne (Alemania).

#### MUSEOS, FUNDACIONES, COLECCIONES PUBLICAS Y PRIVADAS

Museo Nacional. Centro de Arte Reina Sofía. Museo de Arte Abstracto de Cuenca. Museo Municipal de Madrid. Museo de Bellas Artes de Vitoria. Museo de la Solidaridad Salvador Allende.. Santiago de Chile. Colección COAC. Santa Cruz de Tenerife. Colección Banco de España. Colección Argentaria. Colección Comunidad Autónoma de Madrid. Colección Fundación Areces. Colección A.T.T. Colección Testimoni. Caixa de Pensiones. Barcelona. Colección Patrimonio Nacional. Colección Paradores Nacionales. Colección Miguel Marcos. Colección Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid. Colección Sede de la Fundación Juan March. Colección Biblioteca Nacional. Madrid. Colección Ayuntamiento de Logroño. IVAM. Valencia. Centro Atlántico de Arte Moderno Las Palmas de Gran Canaria. Calcografía Nacional. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Colección Arte Contemporáneo. Madrid. Museu d'Art Espanyol Contemporani. Fundación Juan March. Palma de Mallorca. Colección Philip Morris. Colección Helga de Alvear. Colección Marcos Martín Blanco. Colección Caja de Madrid Ayuntamiento de Móstoles. Madrid. CAB. Centro de Arte Caja de Burgos Colección Caja de Burgos. Fundación Inter-Kontakt Grafik. Praga. Museo Postal y Telegráfico, Madrid. Museo Municipal de Arte de Győr, Hungría. Museo Zabaleta, Quesada, Jaén. Donación F. Angeles Dueñas. Patrimonio del Ministerio de Asuntos Exteriores. Colección Arte y Naturaleza. Colección "De Pictura". Zaragoza. Colección Marcelino Botín. Santander. Colección Caja Rural de Almendralejo \* Colección CAM. Caja de Ahorros del Mediterraneo. Alicante. Museo de Arte Contemporáneo de Nimes. Francia. Museo de Arte Español Contemporáneo Patio Herreriano. Valladolid. Colección Consorcio Cultural Goya-Fuendetodos. Zaragoza. Colección Pilar Citoler. Madrid. Fundación Banco Bilbao-Vizcaya-Argentaria. Colección Senado de Madrid.

# Santiago Serrano



Tondo 4  
Año 2002  
Técnica mixta lienzo tabla  
50 Ø cm

## Los dones esenciales de Santiago Serrano.

Es difícil, en estos momentos de estética del patetismo, sustraerse del tono pesimista cuando pensamos en un arte, pregonado vocingleramente por el mecanismo bienalista, que se entrega, con armas y bagajes, a la banalidad sin asideros. El marketing (made in Saatchi) que impuso la consigna del “retorno de la pintura” en estos últimos años junto a la traída y llevada “vitamina P” ha sido, sin ningún género de dudas, el remate demencial que necesitaba una práctica que requiere, permítaseme la perogrullada, del tiempo de la contemplación.

No todas las manifestaciones artísticas aceptan, afortunadamente, el zapping, antes al contrario, algunas se resisten a la percepción distraída y tan sólo revelan su “secreto” cuando se hace una pausa y el imaginario del otro acepta la invitación de un espacio diferente.

La pintura es, en buena medida, un territorio alzado, ese ámbito tenso en el que tenemos que penetrar sin tocar, con una visión háptica, gozando tanto de los detalles cuando de la totalidad.

Más allá de la coartada “irónica” y de la ornamentalidad autocomplaciente, un artista como Santiago Serrano demuestra que la potencialidad del espacio pictórico, la capacidad extrema que posee para llevarnos hacia el dominio (sin cartografía precisa) de la poesía. Sin duda Santiago Serrano es uno de los artistas que, desde los años setenta, ha mostrado mayor preocupación por conseguir una pintura pura, siguiendo, de forma muy personal, la líneas marcadas por Mondrian (su concepción rítmica y rigurosa de la geometría), Malevitch (especialmente en su telón del nihilismo), Rothko (con esas fronteras en las que los campos cromáticos, literalmente, vibraban).

En su obra hay una suerte de compleja simplicidad que revela una sensibilidad que enlaza con el romanticismo pero sin teatralidad ni afectación. Esas superficies, tensadas en la más estricta tradición moderna, tienen, valga la paradoja, una notable densidad, en ellas el artista, huyendo de lo anecdótico, tanto en el sentido narrativo figurativo o en la proyección gestual melodramática, ha dejado que se sedimenten o manifiesten atmósferas.

Este artista entregado al despojamiento pictórico, esto es, a una reducción voluntario ha desarrollado su propuesta en un significativa soledad. Algunos comentaristas han hablado de las “pinturas raídas” de Santiago Serrano como territorios de sedimentación temporal o, en otros términos, superficies en las que, simultáneamente, late lo espiritual y es manifiesta la dimensión terrenal.

Las manchas controladas, las veladuras, la geometría y el temblor de los límites dominan estas obras de contundente presencia en las que los colores, “cocinados” de forma impecable, tienen difícil definición. No es, ciertamente, este un artista precipitado, antes al contrario, en sus obras hay una suerte de ritmo lento o, mejor, una naturalidad que podríamos conectar con aquella serenidad que, según Heidegger, era un dejar que lo noble surgiera en un retorno a lo esencial (una especie de “dejadez” un dejar que las cosas sean en la brecha de mundo y tierra).

Ese poner en reposo la pintura no excluye un dinamismo interno, esto es, una prodigiosa musicalidad de lo que ha “reaccionado” (químicamente hablando) en la opaca superficie del cuadro.



Tira V  
Año 2006  
183 x 26 cm



Tira I  
Año 2006  
183 x 26 cm



Tira X  
Año 2006  
183 x 26 cm

Ese ritmo visual de la pintura de Santiago Serrano, extremadamente sutil produce una sensación de misterio e incluso desata la analogía con el silencio y, al mismo tiempo, hace pensar en la idea del vacío, en ese espaciamento que es tanto el cero utópico de las formas cuando el punto máxima concentración energética. Santiago Serrano, con un estilo que ha sido definido como un peculiar minimalismo manierista, genera obras de gran contundencia que, a veces, tienen una evidente dimensión escultórica. Equilibrio, así como una meditación sobre la finitud y la infinitud.

En algunas obras de este creador, lo acuático o la evocación de las nubes de la mancha queda fracturado por la geometría, por esas verticales que recuerdan a Barnett Newman que, en el ensayo “La actualidad de lo sublime” hablaba de un sentimiento de deleite al ocurrir algo y no más bien la nada, un acontecimiento en el límite de lo expresable del que se rinde testimonio: un despojamiento en el que se escapa de la angustia, la forma en la que lo trascendente se materializa. La hipnótica pintura del matiz de Santiago Serrano es tan interrogativa cuanto poética. Al contemplar la serie Instrumentos (1998) se advierte una extraordinaria variación de lo mismo que hace surgir diferencias de escala, posición, sombreado, etc.

Esas formas tienen un fondo mitológico, la imagen del báculo remite a la videncia y, por supuesto, a la sabiduría ancestral, no es una geometría abstracta sino, en palabras del propio artista, “la representación sagrada de lo interior, la puesta en escena de los instrumentos interiores, el cayado, el cuadrado, el círculo” El reflejo pavoroso de la identidad en el narcisismo, la ceguera adivinadora de Tiresias o el enfrentamiento con el enigma de Edipo nombran lo fatal, ese destino sombrío que Santiago Serrano lleva, en sus obras, hasta lo emblemático. La espiritualidad e incluso el romanticismo de este creador no le llevan a la teatralización del mundo circundante sino, al contrario, a una exploración de la finitud. “Esos instrumentos – advierte Luis Moliner, que son instrumentos de pasión, se me aparecen como un recorrido, paso a paso, de un ciclo vital completo, paralelo al mito de la muerte y la resurrección”.

La figura, que no lo figurativo, es el anhelo de esta obra de una pureza que casi desconcierta, en la que silencio y musicalidad, como he indicado, están entrelazados, donde el vacío, como aquel toko no narrado, nostálgicamente, por Tanizaki en su Elogio de la sombra, es plenitud.

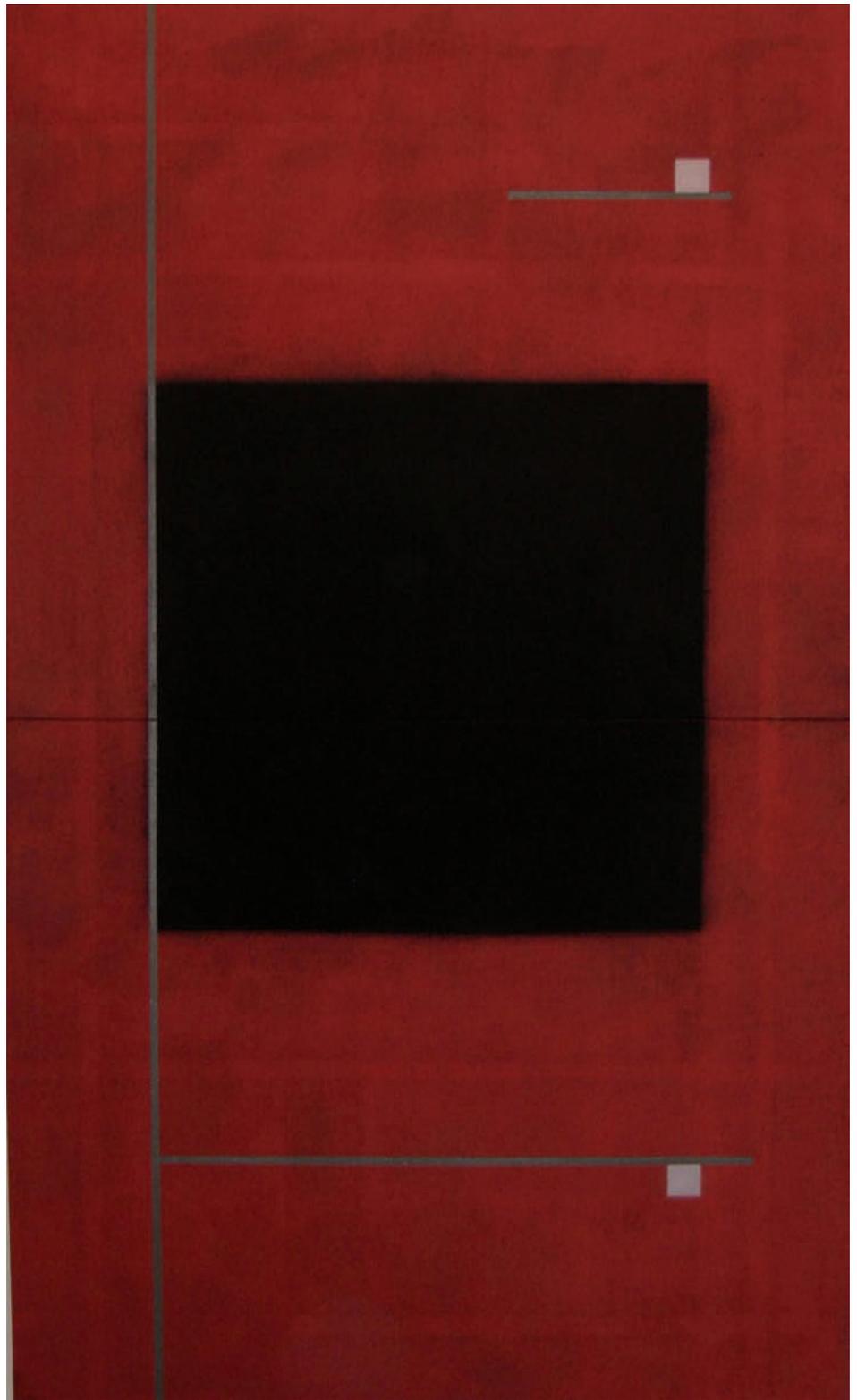
La evocación que Santiago Serrano hace de la vida como laberinto es, sin duda, una conciencia lúcida de la soledad, una heroica demanda de otra mirada que sepa “escuchar” lo inaudito. Las obras de Santiago Serrano que expone Ana Serratosa en su Espacio (convertido, sin duda, en referencia, en Valencia, de la pintura española contemporánea, pues por aquí han pasado, entre otros, creadores como Carlos Franco, Manolo Quejido o Alfonso Albacete) tienen algo de pinturas-escultóricas: juegas con el espacio, se adueñan de los ángulos, acogen, en el seno de una geometría metálica la pintura reduccionista y, al mismo tiempo, lujosa.

Hay algo de revisión de las líneas de Mondrian pero dotándolas de un impactante espacialidad. Porque Santiago Serrano quiere que la obra ocupe su propio espacio, sin estridencias ni retorizaciones, uniendo lo ensimismado y la capacidad para apoderarse de la mirada. Su lúcida voluntad constructiva, plasmada en un juego que tiene algo de variación musical, traza una línea de resistencia a la estilística de lo bana. El mismo artista, apelando a Jean Baudrillard, el teórico obsesionado con el simulacro, señala que “frente a la obscenidad de mostrarlo todo, de desvelarlo todo en imágenes hasta hacernos pasar de lo real a lo hiperreal, se impone el pudor” No hay arte ni subjetividad sin secreto y acaso tampoco podamos comprender nada sin silencio.

Tras, por emplear términos de Danto, haber abusado de la belleza, sabemos que es urgente recuperar un arte de los matices. Santiago Serrano es, ciertamente, uno de los creadores que con mayor honestidad y vigor colabora en ese empeño que adquiere una dimensión ética: devolver a la mirada algo digno de ella, donar el tiempo de la contemplación poética. El resto (lo que falta y no lo que sobra) es silencio.

Fernando Castro Flórez  
*Ver currículum pág. 155*

Llaves  
Año 2006  
230 x 113 cm





# Xavier Grau

*Presentación Diciembre 2006*

## El entusiasmo y la quietud.

[Una nota sobre la pintura de Xavier Grau].

Xavier Grau es, sin ningún género de dudas, uno de los mejores pintores contemporáneos españoles, caracterizado por una extraordinaria intensidad gestual y una contundencia cromática memorable.

En sus pinturas es decisivo lo informe (lejos de lo matérico-informalista), en un trabajo que puede comenzar desde el dibujo, con una serie de manchas o en un trabajo de preparación del fondo.

Podría decirse que este artista marca la superficie de lienzo de cualquier manera para establecer una provocación en el comienzo, esto es, para dar rienda suelta a su imaginario gestual vertiginoso. Hay algo contrapuntístico en sus divertimentos pictóricos, incluso podría decirse que la música, valga esta socorrida analogía, que transmiten los cuadros es rápida y laberíntica como la del jazz.

Con todo, surge una especie de dinámica organizadora que frena el horror vacui; la lógica de la fragmentación de los cuadros de Xavier Grau está sostenida en un eje vertebrados o centro temático que visualmente organiza el resto.

Grau señala que hay una cierta manera de percibir el mundo confusa y otra que es concreta, “cuando pienso en la manera concreta no soy capaz de pintar y, en cambio, desde la otra sí.



Bone black II”· Año 2006  
Técnica Mixta sobre lienzo · 100 x 81 cm

En la primera te interesa distinguir una cosa de otra, hay unos intereses vitales que te conducen. Desde la segunda –la manera vagabunda-, entras en otro tipo de percepción no productiva. Si esta zona del cuadro me funcionase como suelo, me debería preguntar qué hay encima, si hace sombra, cómo se asienta... son preguntas de cómo funciona la percepción física que no son de mi interés.

En aquel momento dejaría de pintar y probablemente no tropezaría”. Buena definición esa de la pintura como tropiezo, error poético, casualidad conservada, más allá de la mecánica aplicación de las fórmulas, de ese manierismo que renuncia a todos los riesgos. Mezclando las líneas del dibujo con el gesto cromático (en el que la pasión por los rojos y los verdes dio paso, en los años noventa, a espectaculares cuadros en blanco y negro), Grau da rienda suelta a su humor ácido; entre esas veladuras y manchas parece que vemos cosas, paisajes, engranajes, conexiones neuronales, mecanismos solteros, ojos apotropaicos.

Ese caos revela que la pintura es una batalla diaria. Los extraños fragmentos figurativos están perfectamente tejidos en el seno de lo que, por emplear una fórmula de Marcelyn Pleynet, podría llamarse automatismo crítico, esto es, una improvisación que está, en todo momento, sometida a control. La pintura de Xavier Grau derivó, en los años noventa, hacia una mayor abstracción, por ejemplo, en la serie Pelikan, reapareciendo lo geométrico.

En los cuadros recientes, que expone Ana Serratosa en su espacio, se advierte una agitación extrema o, mejor, una tensión entre la retícula deshilachada de Bone Black VI (2006) y las manchas blancas que no tienen menos protagonismo que el gran espacio marrón central mientras que en Bone Black II (2006) la geometría paraminimalista se deshace en una maraña que flota, literalmente, por encima de una línea amarilla extraña.



Turbio · Año 2006 · Técnica Mixta sobre lienzo · 200 x 210 cm

Turbio (2005-2006) es una pieza, sencillamente, magistral en la que Grau despliega toda su potencia gestual, dejando que la pintura chorree verticalmente en medio de un torbellino de trazos que hacen que la mirada no se detenga. Seguramente tenga razón Juncosa cuando apunta que la obra de Xavier Grau es un caleidoscopio; no dejan de admirarnos esas pinturas en las que el orden es, no cabe duda, precario y azaroso, instaurado “sobre un caos irónico de movimiento y color, logrando superficies de gran belleza”.

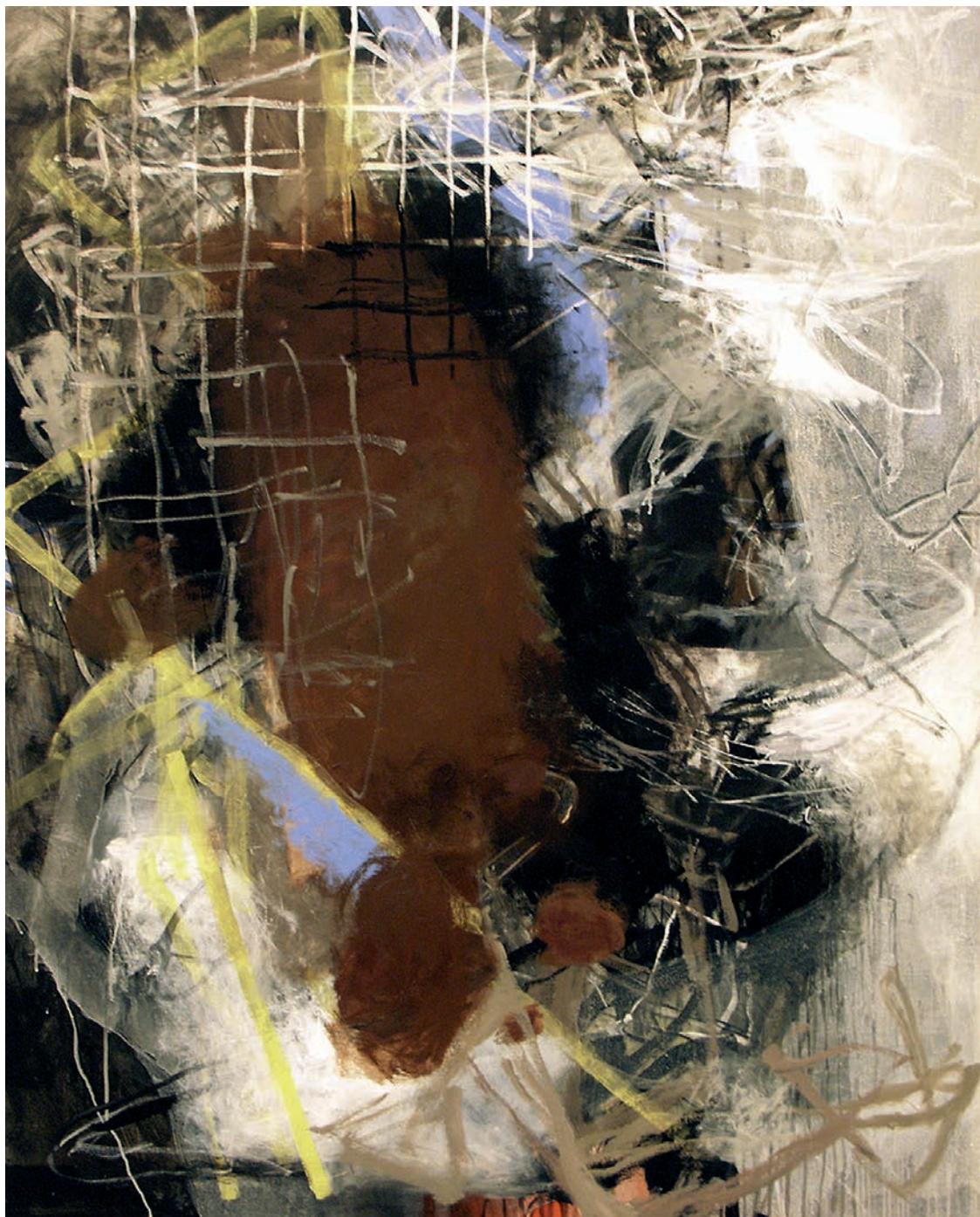
Una obra dramática y, al mismo tiempo, llena de sarcasmo, fresca e inmediata pero también llena de quiebros, de astucia, vale decir, de sabiduría. Esas composiciones tienen algo de palimpsestos en los que lo velado y borrado, los estratos y las pieles transmiten tanto la atmósfera del enigma cuanto el aire de lo doloroso. Sin embargo, Grau no quiere provocar ningún estado de ánimo especial sino que, más bien, quiere que la pintura provoque.

Este pintor, tan romántico como escatológico, no cesa de insistir en el raro conocimiento que la pintura entraña, pero sobre todo radicaliza su escudriñamiento del mirar mismo. La poderosa obra de este artista nos hace pensar tanto en aquel “paisaje abstracto”, propio del expresionismo americano, que heredaba, su manera la tradición sublime de Friedrich, cuanto en una visión, extremadamente contemporánea, del mundo como un laberinto de ruidos y estímulos diversos.

La honda belleza de la pintura de Xavier Grau nos obliga a situarnos en aquel tiempo de entusiasmo y quietud que tenía que ver con la sensación de que algo nos desborda y, sin embargo, somos todavía capaces de activar nuestra imaginación. Una obra que nos regala esa temporalidad contemplativa tiene que ser, en una época lamentablemente precipitada, elogiada sin reservas.

Fernando Castro Flórez  
*Ver currículum pág. 155*

Bone black VI  
Año 2006  
Técnica Mixta sobre lienzo  
162 x 130 cm



## JOSEPH BEUYS, Krefeld, Alemania, 1921-1986

1946-1955 Miembro de la Asociación de Artistas de Kleve. · 1947-1952 Cursa estudios de pintura y escultura en la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf con Josef Enseling. Más adelante será discípulo de Ewald Mataré. · 1953 Primera exposición individual de escultura y dibujos en Kranenburg y Wuppertal. · 1964 Participa en todas las ediciones de Documenta, exposición de arte contemporáneo, que se celebra en Kassel desde 1955. · 1965 Primera exposición en la Galería Alfred Schmeler de Düsseldorf. · 1970 Creación de la “Organización de electores, libre plebiscito”. El Hessische Landesmuseum de Darmstadt expone la obra completa compuesta por dibujos, obras plásticas y múltiples instalaciones, llamada el “Beuys Block”. · 1971 Fundador de la “Organización de la Democracia Directa a través del Plebiscito”. Octubre: Beuys acepta en su clase a todos los estudiantes, también a los rechazados. Beuys y sus alumnos toman la secretaría de la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf. · 1973 Fundación de la “Universidad Libre Internacional para la Creatividad e Investigación Interdisciplinar”. · 1976 Participa en la Bienal de Venecia y la Zeitgeistaustellung de Berlín. · 1978 Finaliza el juicio en torno a su cátedra en la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf. Beuys sale victorioso, el despido sin notificación previa de 1972 se considera ilegal. Se llega a un acuerdo: Beuys mantiene su título de catedrático y el derecho a utilizar el taller. Catedrático invitado por la Universidad de Artes Aplicadas de Viena. · 1979 Retrospectiva en el Museo Guggenheim de Nueva York. Beuys se presenta como candidato para el Parlamento Europeo. 1980 Catedrático invitado por la Städelschule de Frankfurt. Candidato para el parlamento del estado federado de Renania (Nordrhein Westfalen) como representante del partido de “Los Verdes”. · 1984 Exposición de Beuys en el Museo Seibu de Tokio. · 1985 Exposición “La cruz y los símbolos- fundamentos religiosos en la obra de J.B” Participa en la inauguración de la exposición londinense “German Art in the Twentieth Century Painting and Sculpture 1905-1985”.

## JOAN BROSSA, Barcelona, España, 1919-1998.

La obra de Joan Broosa es muy extensa y en disciplinas muy variadas: la Dramaturgia (380 piezas de teatro editadas y algunas inéditas), Antología literaria, Poesía literaria, Poesía visual, Guiones cinematográficos, Libretos de ópera y otros textos para ser musicados, Prosa, Carteles, Instalaciones permanentes y efímeras, Poesía visual urbana, Libros de arte,...

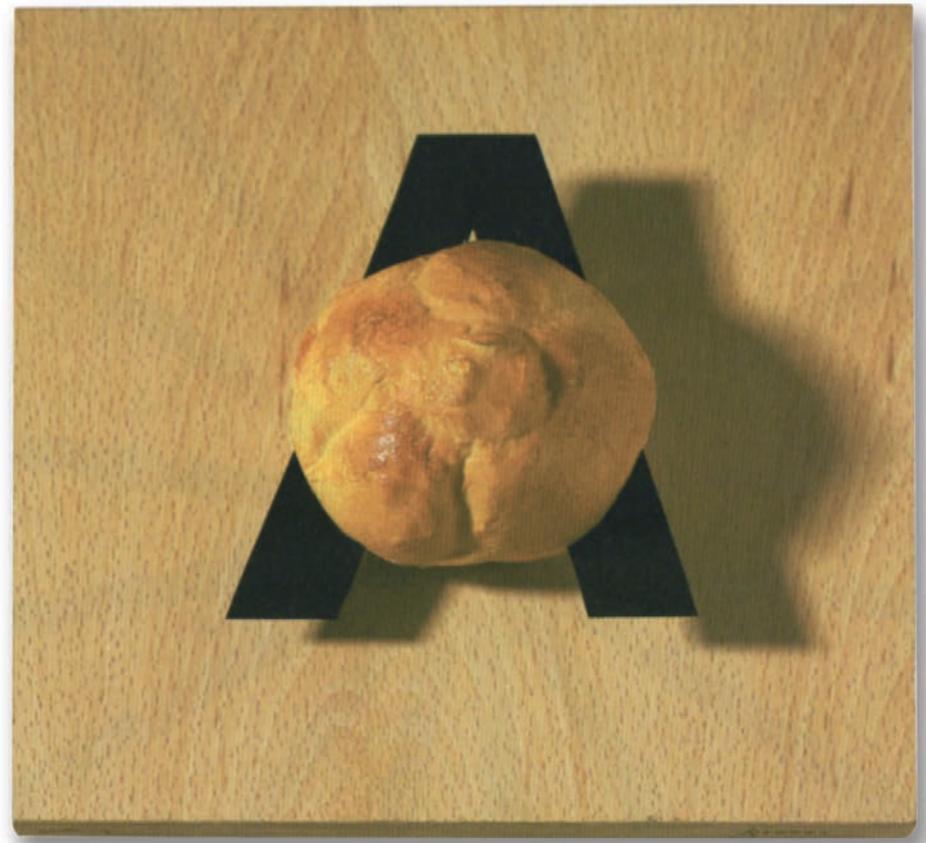
### EXPOSICIONES ANTOLÓGICAS

1986 "Joan Broosa o les paraules són les coses", Fundació Joan Miró, Barcelona. · 1990 "Joan Broosa. Werke 1951-1988", Mosel und Tschechow, Múnich. "Joan Broosa. Poésie visuelle, poèmes objet, environnements", Musée d'Art Moderne, Céret-Collioure. · 1991 "Joan Broosa 1941-1991", Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. · 1992 "Joan Broosa, words are things. Poems, objects and installations", Riverside Studios, Londres. 1994 "Joan Broosa, entre les coses i la lectura", Palau de la Virreina, Barcelona. · 1997 "Joan Broosa. Poesía visual", IVAM, Valencia. · 1998 "Joan Broosa. Grafiken, Objecte, Installationen", Fredericianum-Städtische Gallerie, Kassel-Göppingen. "Joan Broosa, poeta visual". Museo Carrillo Gil, México D.F. - Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Monterrey. · 2005 "Joan Broosa, desde Barcelona al Nuevo Mundo", MAVI-Museo de Artes Visuales, Santiago de Chile. Centro Mariantonia de la USP, São Paulo. · 2006 MARGS-Museo de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. MAM-Museo de Arte Moderna, Río de Janeiro. Centro Cultural Parque de España, Rosario (2006); Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires. Instituto Camões, Lisboa (2006-2007). · 2007 "Joan Broosa, en las alturas y sin red", Museo de Santa Cruz, Toledo. 2008 Museo Municipal, Albacete (2007-2008); Museo de la Merced, Ciudad Rea. Fundación Antonio Saura-Casa Zavala, Cuenca.

# Joseph Beuys y Joan Brossa



Beuys 01. Joseph Beuys, Filzwinkel · Año 1979.  
Técnica mixta/fieltro. Firmada. 36 x 10,5 x 1 cm.



A d'Entrepà. Joan Brossa · Año 1988 (6/10).  
Técnica mixta. 6 x 14 x 15 cm. Urna 10 x 33 33 cM

*Presentación Mayo 2008*

¿Qué tienen en común Joseph Beuys y Joan Brossa?  
**Aparentemente, poco...**

### **El fieltro y el naipe**

¿Qué tienen en común Joseph Beuys y Joan Brossa? Aparentemente, poco. Ambos fueron seducidos por el pathos del material, la sustancia otra del positivismo científico. Ambos recolocan el arte fuera de la escena habitual, cultivan la pluridisciplina. Beuys sublima, Brossa, deconstruye. Beuys pretende sacralizar las relaciones sociales mediante la comunión con la naturaleza, la deshumanización por la animalización. Beuys es el chamán, Brossa el prestidigitador.

Beuys se encierra en la jaula-galería y enseña la historia del arte a una liebre muerta, sin ironía, con el rostro embadurnado de miel y pan de oro. Brossa se recluye en su piso de la calle Balmes, sobre una montaña de recortes de periódicos, y sale religiosamente cada atardecer a su sesión de filmoteca. La pedagogía alternativa de Beuys se enfrenta al academicismo de Brossa.

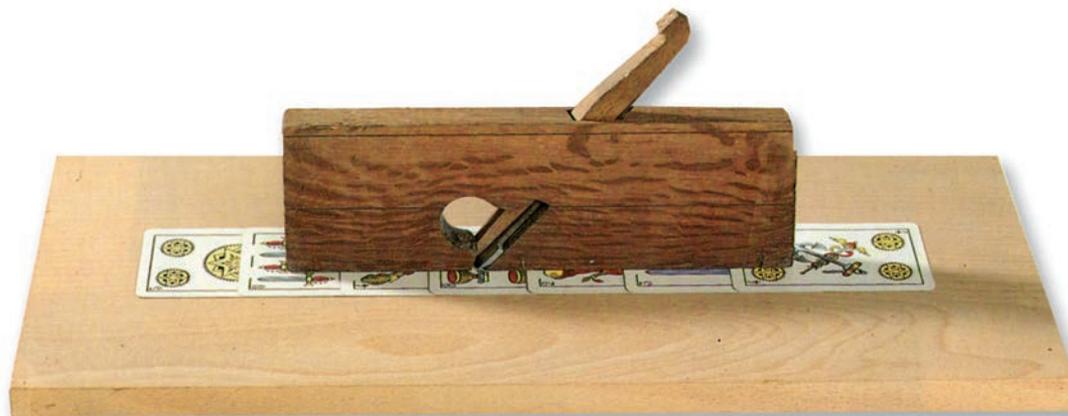
Joseph Beuys (Kleve, 1921- Düsseldorf, 1986) es uno de los más grandes artistas plásticos alemanes. Tras la segunda guerra mundial se inició en el mundo del arte realizando trabajos de escultura monumental por encargo.

Posteriormente, elaborará un arte personal y original que retomaba la tradición dadaísta. En 1961 fue nombrado profesor de Bellas Artes de la Academia de Düsseldorf y articuló un modelo pedagógico participativo con sus estudiantes, muy comprometido políticamente.

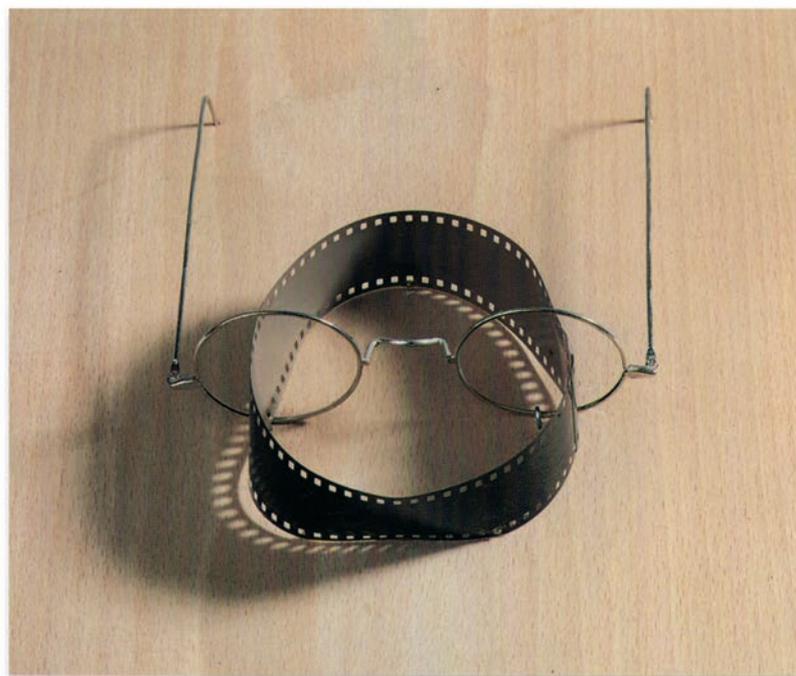
También se relacionó con el grupo internacional Fluxus, dedicado especialmente al happening, con el que realizará diversas acciones. A partir de 1969 encaminará su acción artística hacia la interacción política, al margen de los canales tradicionales. De hecho, sus actividades no se pueden adscribir a ninguna tendencia concreta, aunque participa del arte povera, del Minimal Art y del conceptual. Sus creaciones plásticas estaban estrechamente ligadas a su condición de agitador cultural.

Beuys viste su arte en una mitología hecha a medida: durante la segunda guerra mundial, su avión cae abatido en Crimea. Es encontrado por una tribu nómada de tártaros, untado de grasa animal y envuelto en fieltro. Renacido mediante este método tan efectivo como simbólico, abandona su vocación de pediatra y se encamina hacia la senda del arte.

Camí de cartes. Joan Brossa  
Año 1987 (2/3)  
Técnica mixta.  
10 x 36 x 6 cm.  
(Urna 20,5 x 49 x 22 cm)



Cinema. Joan Brossa 1988 (9/10)  
Técnica mixta  
4,5 x 14 x 19 cm  
Urna 10 x 33 x 33 cm



Joan Brossa (Barcelona, 1919-1998) inicia su actividad tras la guerra civil española. Movilizado al frente de Lérida, entretiene a sus compañeros con trucos de baraja e historias insólitas. Al terminar la contienda, es enviado a hacer el servicio militar a Salamanca. Allí descubrirá a Freud, el automatismo psíquico y las imágenes hipnagógicas –elaborados a través de sueños conscientes-. El poeta pastelero de Sarrià, J. V. Foix, le introducirá en la disciplina poética, mientras que Joan Miró –a través del sombrerero y mecenas Joan Prats- le adentrará en el automatismo psíquico y el antiarte.

El poeta y cónsul brasileño en Barcelona, Joao Cabral de Melo, le introducirá en la problemática social, y el crítico de arte Rafael Santos Torroella –que ocupará el piso de Cabral en Barcelona- le edita su primer gran poemario: *Em fa fer Joan Brossa* (1950). Por último, su amistad con joven pintor Antoni Tàpies le llevará a realizar una serie de libros de artista en colaboración, como *Fregoli* (1969) o *Carrer de Wagner* (1988).

Beuys estudia con profusión a Jung, Leonardo da Vinci y sobre todo a James Joyce. De Novalis toma la sentencia “todo el mundo es un artista”, y de Steiner, los aspectos más sociales de las ciencias naturales, como el comportamiento de las abejas. Su mente elabora un animalario a medida, retomando la tradición mística alemana, la espiritualidad expresionista y la utopía social dadaísta. Brossa, mientras tanto, realiza su primer poema objeto: un pedazo de papel de charol, recogido de la basura y expuesto, tal cual, sobre un soporte.

Descubre el cine, la ópera y el ballet. Se inicia en el teatro y escribe sus primeros guiones. También colabora con el grupo *Dau al Set*, un movimiento de vanguardia que enlaza con el surrealismo de preguerra con los corrientes contemporáneos, recurriendo a la estética de lo mágico, el primitivismo, el automatismo y el collage.

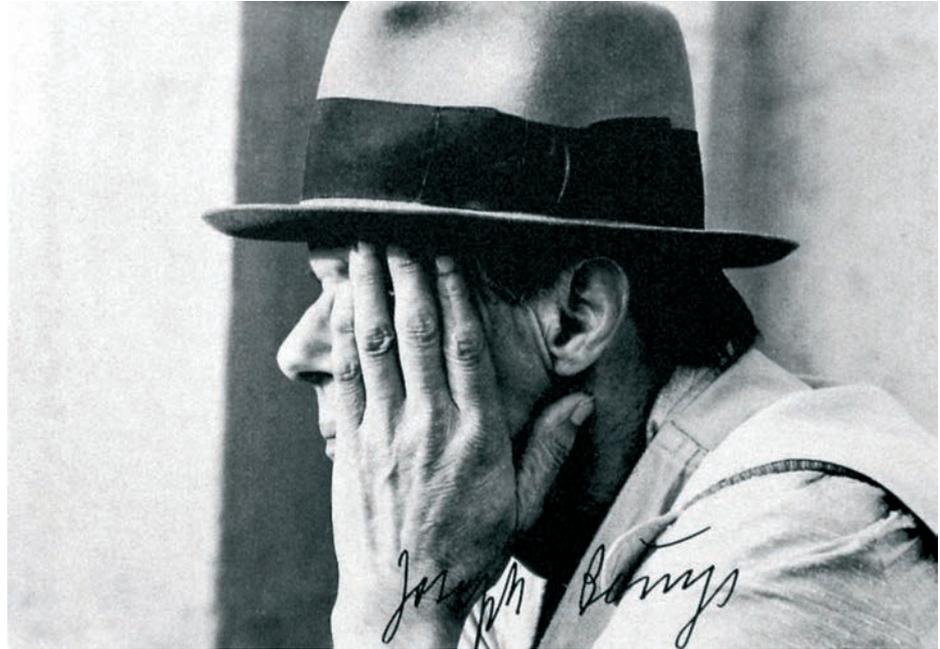
Beuys orientará su carrera hacia la práctica política, lo que le merecerá ser expulsado como profesor de plástica monumental, mediante iniciativas como la Organización para una Democracia Directa a través del Referéndum, la Universidad Libre Internacional para la creatividad y la Investigación interdisciplinar, o plantadas masivas de árboles. Esta forma de ver el arte como motor de cambio social y transformación ideológica le encumbrarán como uno de los padres del nuevo arte fraguado a inicios de la década de los sesenta.

Brossa tardará un poco más en ser reconocido por el público general, hasta 1986, fecha de su primera antológica en la *Fundació Miró*, de Barcelona.

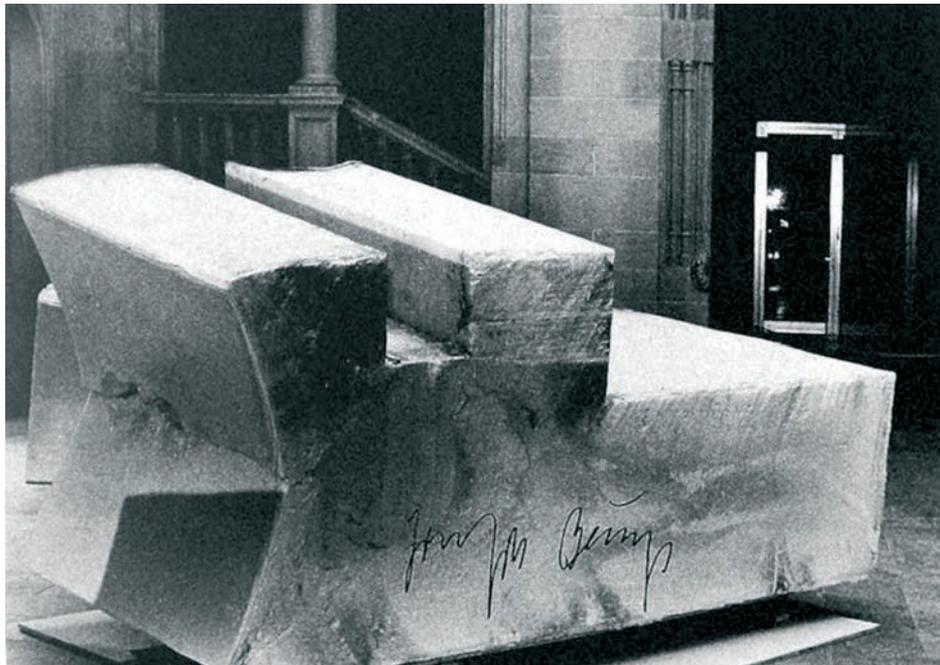
Beuys y Brossa han expuesto en instituciones como el *Ivam*, de Valencia, o el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de Madrid, pero nunca habían coincidido en un mismo espacio. Esta, pues, es una especial oportunidad para la reflexión y el diálogo artísticos de dos de las figuras señeras de la creatividad contemporánea.

Ricard Mas  
*Ver currículum pág. 155*

Retrato con la mano en la cara. Joseph Beuys  
Año 1978.  
Carpeta de 40 fotografías: "Output" (5) 11/36.  
Fotografía blanco y negro. Firmada.  
Editor; Edmund Schidt / Fotos tomadas por  
Werner Krüger. 30,5 x 40,5 cm.



Motores y montón de arena. Joseph Beuys 1978.  
Carpeta de 40 fotografías: "Output" (15) 11/36  
Fotografía blanco y negro. Firmada. Editor: Edmund Schidt  
/ Fotos tomadas por Werner Krüger. 30,5 x 40,5 cm.





# Bill Thompson



19 cad  
Año 2008  
Acrílico sobre papel Fabriano Artístico  
71,5 cm x 56 cm



17 cad  
Año 2008  
Acrílico sobre papel Fabriano Artístico  
71,5 cm x 56 cm

## Aunque algunos piensan

que la pintura contemporánea necesita de algún tipo de "vitamina", en realidad los creadores, más allá de la ansiedad provocada por el vértigo de las tendencias, gozan de más salud que la del empantanado discurso crítico.

Tras décadas de peroratas sobre la hibridación o la deconstrucción estamos más que habituados a ver trabajos, como los de Bill Thompson, que están más allá de la ortodoxia modernista. Aquí no hay ni planitud ni gestualismo informalista.

Tampoco se trata de un heredero mimético de la minimalización, ese "estilo internacional" que ha convertido la parquedad en un suerte de dogma. Sus piezas, de una especial sensualidad, hipnotizan con sus brillos y curvas, incitando incluso al tacto, jugando con la estética de lo monocromático pero sin pretender que haya algo como un absoluto o una sublimidad filosófica tras su exactitud formal.

Thompson está reivindicando un concepto contemporáneo de belleza, esa noción que pasó de estar anatematizada en la modernidad (que

vino a considerar lo satánico o incluso lo feo como claves de un talante decididamente melancólico o incapaz de seguir sosteniendo algo así como la utopía) a ser reivindicada cuando la conciencia de la post-historia se ha generalizado.

Hoy tenemos claro que el ornamento no es, como pretendiera el arquitecto Adolf Loos, "delito" sino que en ahí se localiza la una de las formas más intensas del placer estético. La obra sobre papel que expone Ana Serratos revela que Bill Thompson no solo es capaz de crear esas maravillosas piezas que superan la diferencia entre pintura, escultura e instalación sino que en una superficie extremadamente acotada exprime al máximo su elegante imaginario.

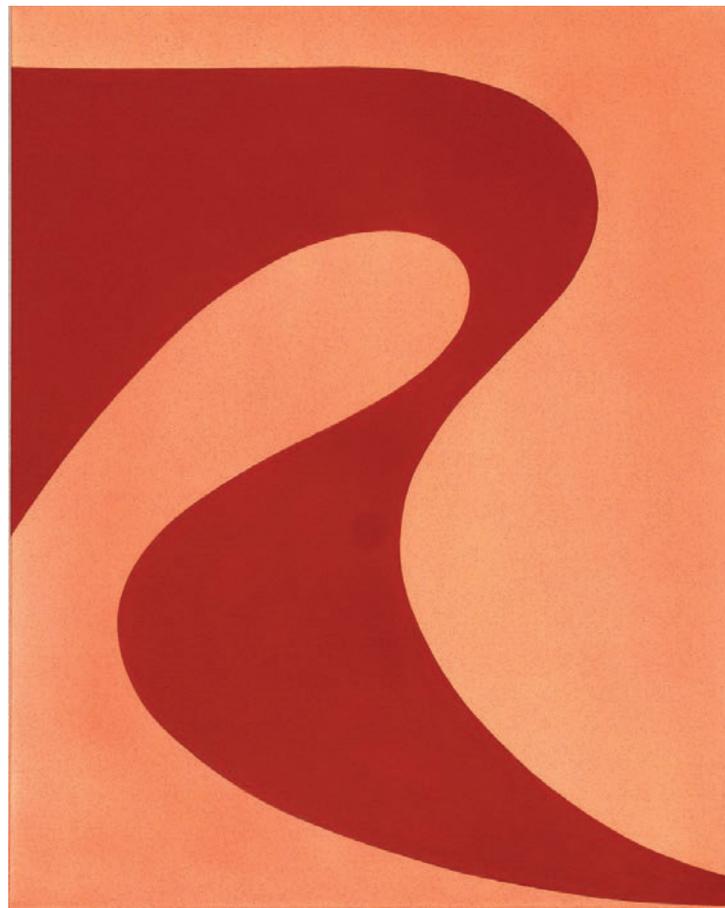
Colores planos en diálogo, sin tensión, como en una danza en la que la curva establece un hermoso dominio. El vago recuerdo del op art e incluso de cierta psicodelia se expanden en una fiesta cromática que, desde su aparente sencillez, no enseña que el placer es un don, un detalle, una fulguración.

Fernando Castro Flórez

*Ver currículum pág. 155*



14 cad  
Año 2008  
Acrílico sobre papel Fabriano Artístico  
71,5 cm x 56 cm



16 cad  
Año 2008  
Acrílico sobre papel Fabriano Artístico  
71,5 cm x 56 cm



Pageant  
Año 2009  
Uretano acrílico sobre  
bloque de poliuretano  
76 cm x 57 cm x 12 cm



Yard  
Año 2009  
Uretano acrílico sobre  
bloque de poliuretano  
59 cm x 76 cm x 12 cm



Noon  
Año 2009  
Uretano acrílico sobre  
bloque de poliuretano  
59 cm x 69 cm x 12 cm



Pool  
Año 2009  
Uretano acrílico sobre  
bloque de poliuretano  
74 cm x 60 cm x 12 cm





# Alejandra Icaza



Caracol  
Año 2009  
Técnica mixta óleo, cera y collage  
50 x 50 cm

## Al otro lado del cristal.

A Alejandra Icaza le gusta imaginarse al otro lado del cristal, un cristal desde el que observar con minuciosa atención el espectáculo luminoso del paso de las horas con sus luces, porque todas las luces desfilan frente a la ventana de su estudio madrileño con sus deslumbrantes vistas al sur.

Una mirada hacia el exterior me hace preguntarme cuánto habrá de meridional en la pintura de la artista. Suena, seguro, paradójica esta formulación pues no se puede obviar la sólida formación anglosajona de Icaza y su afinidad con algunos de los referentes más claros en el ámbito de la abstracción pictórica de las décadas de los ochenta y noventa.

La artista expone con reciente regularidad en Brasil, país en el que se habla un lenguaje cromático próximo al que ella expresa en sus pinturas. Hay una robusta tradición colorista en ese país desde Helio Oiticica a Beatriz Milhazes, con quien Alejandra Icaza entronca de un modo natural.

Quizá parezca osado, pero pienso en el aire luminoso del sur, la acción imprevisible pero decisiva de una luz que es otra e impar, y el viento cálido que mueve la tierra y la impulsa contra la superficie de unos cuadros que, en lo narrativo y en lo formal, son ahora más ricos que nunca.

Porque lo narrativo se impone en su pintura, algo que a primera vista, resulta desconcertante, pues su trabajo parecería un ejercicio constante de abstracción.

En el jardín  
Año 2009  
Técnica mixta óleo, cera y collage  
220 x 125 cm



Tras sus características manchas monocromas circulares dispuestas según su propia lógica interna, yace una dinámica y compleja trama vital, un mundo que, a pesar de su apariencia fantástica, solo tiene que ver con lo vivido. No hay ficción, nos dice, en su cuadros.

Tan solo la constatación del valor de la experiencia, la vida que avanza ante nuestros ojos, un reflejo aquí, la abstracción de una forma allá. El mundo en nuestra mano. Y si las referencias figurativas que salpican el plano remiten a una experiencia vivida, las manchas circulares sólo pueden interpretarse como el presente luminoso de lo que acontece, el brillo de los días, azaroso y deslizante, capturado con destreza por la retina de la artista.

La intuición de un recuerdo evanescente y la noción tangible y plena de lo real crean un sugerente universo de tensiones en cada lienzo. Hay una estrecha y fértil relación entre el contenido conceptual y la resolución formal en los cuadros de Alejandra Icaza.

Las vivencias, recuerdos, historias y sensaciones que, a través de una figuración de línea clara, conviven en los lienzos adquieren corporeidad a partir de los diferentes registros lumínicos que se acumulan sobre el plano. Hay telas, papeles, motivos circulares encontrados en tiendas de bisutería... Y hay una inclinación hacia lo decorativo que es fresca y desacomplejada.

El resultado es una superficie de extraordinaria riqueza. Del mismo modo, en las fotografías que se incluyen en esta exposición, Icaza construye sus propios wunderkammers, imágenes de vitrinas que contienen objetos que la artista convierte en leales compañeros de viaje.

No importa que alguien los haya archivado antes porque nada pertenece a nadie. Alejandra Icaza escruta su naturaleza, observa la suave incidencia de la luz y no tarda en hacerlos también suyos, siempre desde el otro lado del cristal.

Javier Hontoria

*Ver currículum pág. 155*

Árbol  
Año 2009  
Técnica mixta óleo, cera y collage  
195 x 165 cm



## BERNARDÍ ROIG, Palma de Mallorca, España, 1965

### EXHIBICIONES EN SOLITARIO

2010 Exposición Galería Artiscopie Bruselas. Abril 2010, Presidencia Española en Bélgica en el parque bruselense de Tournay-Solvay.

2009 Privet collection, Arte Ana Serratos, Valencia. Las sombras deben bailar, IVAM, Valencia. 2008 Daruber muss man scheigen, Mario Mauroner Contemporary Art, Vienna. El 21, la promesa interior y la mondadura, Stand El Mundo. Arco 08, Madrid. Prácticas para la construcción de una imagen, Instituto Cervantes, Milan. Diana y Acteón, Proyect Room, ViennaFair, Mario Mauroner Contemporary Art, Vienna. Notes on clear-sighted blindness, Galeria Cardi, Milan. El paraíso, Claustro de la catedral de Burgos, Burgos. Resurrecció i Halitosis, Capella de Sant Nicolau, Girona. 2007 The Light-exercises series, Kampa Museum, Prague. The light-exercises series, PMMK, Museum Von Moderne Kunst, Oostende. Lightness exercises, Galleria Cardi, Milan. L' uomo del lampadario, Palazzo Isimbardi, Milan. Light never lies, Museo Carlo Bilotti, Villa Borghese, Rome. 2006 The Light-exercises series, Domus Artium Museum DA2, Salamanca. The Light-exercises series, Kunstmuseum Bonn, Bonn. Look at me, please, Espai Quatre, Cassal Solleric, Palma de Mallorca. (Wald)lichtung, Galerie Stefan Ropke, Cologne. 2005 El baño de Diana, Galería Max Estrella, Madrid. Ejercicios de reclusión, Monasterio de Veruela, Veruela, Zaragoza. Smokebreath (the monologue), Claire Oliver Gallery, New York. Paupiers de marbre, Galerie Artiscopie/Zaira Mis, Brussels. Exercices d'amour pour Catherine Lescault, Instituto Cervantes de Paris, Paris. 2004 Perplexity exercises, Galería Bores&Mallo, Lisbon. Frost, Galerie Academia, Salzburg. Silencelight exercises, Lipangepuntin Artecontemporanea, Trieste. 2003 Father (miscommunication exercises), Stephan Ropke Gallery, Cologne. Golpear el instante, Galería Miguel Marcos, Barcelona. Leidy B., Velan center per l'Arte contemporánea, Turin. 2002 Darkness and insight, Claire Oliver Galleery, New York. Levántate y anda (resurrección y halitosis), Galería Max Estrella, Madrid. Leidy B., MEIAC. Museo Extremeño e iberoamericano de Arte Contemporáneo, Cáceres. Headles (II), la caja negra Ediciones, Madrid. 2001 The music Box, Galerie Von Lintel & Nusser, Munich. L'oeil brulé, Galerie ARTISCOPE II. Kanal 20, Brussels. Blindness & Insight, Lipanjepuntin Arte Contemporáneo Salamanca. Luz sobre las espaldas, Galería Max Estrella, Madrid. 2000 Almacén de brasas y cenizas, Museo Jacobo Borges, Caracas. El hombre de la lámpara, El Gallo. Espacio de Arte Contemporáneo, Salamanca. Luz sobre las espaldas, Galería Max Estrella, Madrid. 1999 The Waste Black, Galería Miguel Marcos, Barcelona. Almacén de brasas y cenizas, Museo de la ciudad, Valencia. De las devociones, Fundación Ludwig, Habana. 1998 Brasas Bajo Cenizas, Casal Solleric, Palma de Mallorca. Proyecto para el Gran Bodegón, Galería Salvador Díaz, Madrid. Mors Ludens, Galería Estiarte, Madrid. 1997 Mors Ludens, Cultural Sa Nostra, Palma de Mallorca. 1996 L'ame du peintre, MADC. Museo de arte contemporáneo, San José, Costa Rica. Mors Ludens, Grad Tivoli, MJLC, Ljubljana. 1995 L'ame du peintre, Fundació Pilar i Joan Miró, Palma de Mallorca.

### PREMIOS

2003 XXXVII Contemporary Art Prize, Princess Grace Foundation, Monaco. 2000 Official Prize XXI Biennale of Alexandria, Egypt. 1997 Premio especial Pilar Juncosa y Sotheby's, Fundació Pilar i Joan Miró, Palma de Mallorca. 1995 Official Prize XXI International Biennale of Graphic Art, Ljubljana.

# Bernardí Roig



Anton-Milk Exercises  
Año 2009  
Resina de poliéster y luz fluorescente  
110 x 40 x 35 cm  
Ed. 3/3 - Ex. 1/3

## Un gabinete para Acteón.

Una colección privada es un museo imaginario e ideal que se ha hecho realidad. El museo imaginario ha sido punto de partida de numerosos relatos de ficción literaria y artística, algunos con carácter de ensayo como el de André Malraux, otros experimentales como el proyecto de Museo de las Águilas de Marcel Brothaers, otros se sitúan a caballo entre la alucinación y el delirio, como ocurre en el inquietante espacio de Locus Solus, la novela de Raymond Roussel mitificada por André Breton y los surrealistas y, finalmente, otros se han llevado al cine, como el que da cuerpo al thriller del remake en 1999 de El secreto de Thomas Crown.

Pero la posibilidad de un museo imaginario es también el sueño de muchos artistas por construir para sí y para su obra un espacio que compendie el núcleo sintético y esencial de su trabajo en un espacio doméstico, abarcable y reducido. En definitiva todo museo imaginario cristaliza en una colección privada.

Su esencia remite al gabinete, esos espacios recoletos, adaptados para la contemplación de las obras selectas, y donde se puede compartir ese placer con los íntimos. La Galería de los Uffizi es quizás el único museo que aún hoy conserva un espacio que remite al gabinete, al museo imaginario y a la colección ideal.

Es un espacio reducido, casi doméstico incluso para nuestra época. Se le denomina la Tribuna y allí se exponen algunas de las obras más insignes y significativas del museo.



Big Father-Light (II)  
Año 2009  
Acrílico, carbón sobre tela  
Luz fluorescente y bronce  
2000 x 2000cm



Father Triptych  
Año 2009  
Tinta china sobre madera  
120 x 360 cm

La obra de Bernardí Roig asume para su coherencia interna la idea de gabinete como si se tratara de una estrategia que ofrece correctas claves de lectura. Sus exposiciones, muchas veces tienden a recrear ese ambiente cerrado de lo privado: el dibujo y una sucesión de temáticas relacionadas con la visión de la intimidad psicológica y sexual, desde las referencias esenciales de Pierre Klossowsky o Georges Bataille, facilitan ese sutil deslizamiento.

Bernardí Roig ha sabido dotar a sus gabinetes “privados” de una inquietante atmósfera de misterio y de tono secreto, apta solo para iniciados. Sus obras, sean esculturas, dibujos o videoproyecciones proponen una reconsideración de cómo son las condiciones del mirar, rehabilitando o subrayando la condición de voyeur del espectador. Mirar es descubrir y conocer, rasga como una luz la realidad y la reconstruye como una escena o un relato.

Mirar es una aventura y un riesgo, que resume el mito de Acteón, el cazador que sorprende a Diana desnuda bañándose en un río y como venganza es convertido por la diosa en un ciervo al que devoran sus propios perros. Acteón y la mirada son uno de los ejes de la investigación visual de Bernardí Roig. La mirada quema por dentro y por fuera, como muestran las piezas de cabezas de cuyos ojos surgen llamas de fuego.

El estupor de mirar abrasa y quema en el interior gabinete que ordena la colección privada como un bosque mágico, estableciendo un vínculo de complicidad entre el artista y el espectador, transformándoles a ambos en un siempre asombrado Acteón.

Santiago Olmo  
*Ver currículum pág. 155*



Le chien andalou (III)  
Año 2009  
Acrílico, carbón sobre tela y luz fluorescente  
70 x 70 cm



Le chien andalou (XI)  
Año 2009  
Acrílico, carbón sobre tela y luz fluorescente  
100 x 100 cm



Le chien andalou  
Año 2009  
Acrílico, carbón sobre tela y luz fluorescente  
100 x 100 cm

VICENTE FERNÁNDEZ CERVERA, Torrent (Valencia), 1958

#### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

Galería Jamete, Cuenca “Hello Cuenca” D3 2008 Galería Kalon, Tudela (Navarra) Concretamente Arte | Galería Barbarín, Madrid Crisis? What Crisis? 2005 Galería Luis Burgos, Madrid | Espacio para el Arte, Madrid Revolución Naranja 2004 Vencill d’Art “La Llotgeta” D3 Valencia Concreto dos | Galería Cuatro, Valencia “Concreto uno” | Galería Jamete, Cuenca E+L 2003 Galería Lupe Catalán, Jávea (Alicante) | Alquimia, Madrid 2002 La Galería, Jávea (Alicante) | Galería Mona, Denia (Alicante) Sala exposiciones CAM, Torrent (Valencia) Panorama estructural

#### EXPOSICIONES COLECTIVAS

Galería Felisa Navarro, Vitoria 2009 Galería La Zua, Madrid 2008 Centro Cultural Gran Vía de la Caja Rioja, Logroño · Fundación Focus-Abengoa, Hospital los Venerables, Sevilla · Castel Ruiz, Tudela, Navarra 2007 Valencia Art, Galería Cuatro, Valencia · Premio Internacional de Pintura flc, Oviedo. Itinerante · Exposición Internacional de Artes Plásticas de Valdepeñas, Museo Municipal · Premio Pintura Colegio Gestores de Valencia, Galería la Nave, Valencia · Art DC, Washington DC, Galería Luis Burgos, EE.UU · Bienal Internacional de Lalin, Pintor Laxeiro, Museo Municipal 2006 Premios Ángel de Pintura, Córda (Alicante) Certamen Nacional de Pintura, Parlamento de La Rioja, Logroño · Galería Cuatro, Valencia · Galería Luis Burgos, Madrid · Exposición Internacional de Artes Plásticas de Valdepeñas, Museo Municipal · Art Chicago, Galería Luis Burgos, EE.UU · Art Madrid, Galería Luis Burgos · Certamen Unicaja de Artes Plásticas, Málaga, Itinerante · Bienal de Pintura, Ciudad de Estella - Lizarra 2005 Bienal Artes Plásticas “Ciudad de Pamplona” · Premio Ángel de Pintura, IFEMA, Madrid. Exposición Internacional de Artes Plásticas de Valdepeñas, Museo Municipal · Premio Adaja, Ávila · Premio Internacional de Pintura flc, Oviedo, Itinerante · Certamen Artes Plásticas “Coll Alas” · Galería Cuatro, Valencia · Certamen Pintura S. Soria. Vila de Benissa 2005 · Bienal Internacional de Lalin, Pintor Laxeiro, Museo Municipal 2004 Galería Jamete, Cuenca El último invierno de Chopin en Mallorca · Premio Ángel de Pintura, Muvim, Valencia · Premio de Pintura Caja Castilla La Mancha, Toledo · Exposición internacional de Artes Plásticas de Valdepeñas, Museo Municipal · Mostra de Arte Unión Fenosa, MACUF · Certamen Pintura Contemporánea Fundación Wellington 2003 Certamen de Artes Plásticas “Sala el Brocense”, Cáceres · Premio de pintura Caja Castilla La Mancha, Cuenca · Galería Cuatro, Valencia · Certamen Nacional de Pintura Vila de Pego, Museo Municipal 2002 Galería Lupe Catalá, Jávea (Alicante) · Galería Cuatro, Valencia · Certamen Nacional de Pintura Vila de Pego, Museo Municipal · Interart 2002, Feria de Arte de Valencia, Stand Galería Mona · Galería Valle Ortí, Valencia Geometrías.

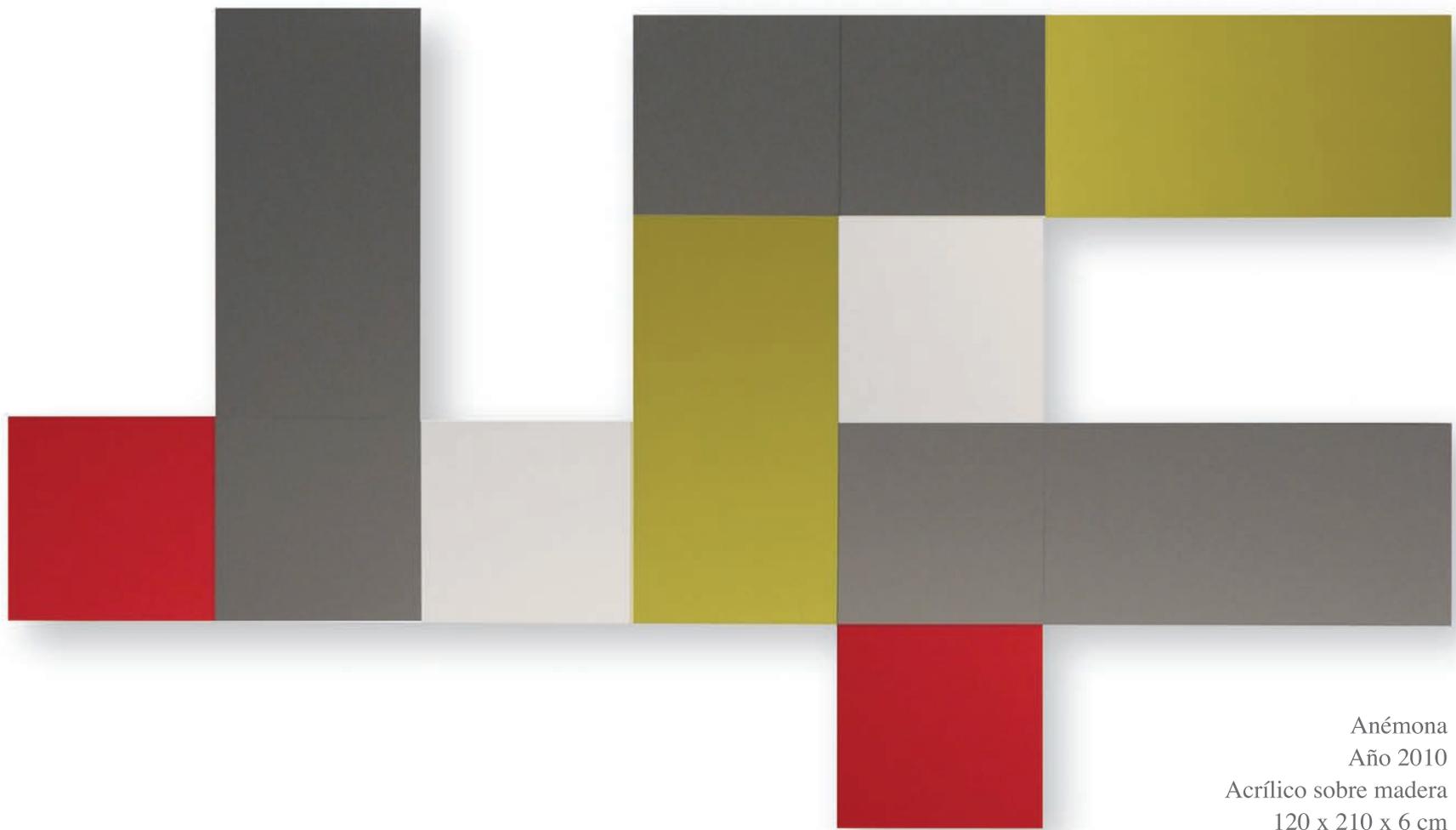
#### PREMIOS Y CONCURSOS

Seleccionado en el Premio Pintura 2008 del COAATR (La Rioja) · Seleccionado en el Premio Pintura Focus-Abengoa 2008 · Seleccionado en el XVI Concurso de Pintura “Ciudad de Tudela” 2007 Adquisición en la “68” Exposición Internacional de Artes Plásticas de Valdepeñas · Seleccionado en IV Premio Internacional de Pintura FLC. Oviedo · Seleccionado en el VIII Premio Pintura Gestores de Valencia · Seleccionado en el VIII Bienal de Lalin, Pintor Laxeiro 2006 Seleccionado en VIII Premio Ángel de Pintura · Seleccionado en V Certamen Nacional Pintura. Parlamento de la Rioja · Seleccionado en la “67” D3 Exposición Internacional de Pinturas Plásticas de Valdepeñas · Seleccionado en X Certamen Unicaja de Artes Plásticas. Málaga · Seleccionado en VII Bienal de Pintura Ciudad de Estella - Lizarra 2005 Seleccionado en X Bienal de Arte Plásticas “Ciudad Pamplona” · Seleccionado en VII Premio Ángel de Pintura Adquisición en la “66” Exposición Internacional de Artes Plásticas de Valdepeñas · Seleccionado en XVI Premio Adaja. Ávila Adquisición Obra en II Certamen Artes Plásticas “Coll Alas” · Seleccionado en III Premio Internacional de Pintura FLC. Oviedo · Seleccionado en X Certamen Pintura S. Soria. Vila de Benissa · Seleccionado en VII Bienal Internacional de Lalin. Pintor Laxeiro 2004 Seleccionado en VI Premio Ángel de Pintura Adquisición Obra en el Premio Pintura Caja La Mancha Adquisición en la “65” Exposición internacional de Artes Plásticas de Valdepeñas Adquisición en VIII Mostra de Arte Unión Fenosa · Seleccionado en IV Certamen Pintura Contemporánea Fundación Wellington Adquisición Obra en III Premio Artes Plásticas Gobierno Cantabria 2003 Adquisición Obra en el Premio Pintura Caja Castilla La Mancha · Seleccionado en VI Certamen Artes Plásticas de Cáceres · Seleccionado en XXVII Certamen Nacional de Pintura Vila de Pego 2002 Seleccionado en XXVI Certamen Nacional de Pintura Vila de Pego.

#### OBRA EN INSTITUCIONES Y COLECCIONES

Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria · Colección Caja Castilla La Mancha · Ministerio de Justicia · Caja de Ahorros del Mediterráneo · Colección JLT Ayuntamiento de Gandia (Valencia) · Fundación A7 · C.R.D.O. Vino de Valdepeñas.

# Vicente Fernández Cervera



Anémona  
Año 2010  
Acrílico sobre madera  
120 x 210 x 6 cm

## Elogio del Cuadrado

La historia del arte tiene esas cosas. Los que nos dedicamos profesionalmente a ella, tan pronto estamos tratando de explicar a Tiziano, Velázquez o Goya como en otros momentos a Vasarely o a Eusebio Sempere. Disciplina con tan amplios registros debe tener algo en común que nos dé una explicación razonable.

Viene esto a cuenta de las obras que he tenido ocasión de ver y gozar- desde hace algún tiempo, de Vicente Fernández Cervera. No puedo explicar el motivo -sin duda deformación profesional- pero tras volverlas a estudiar con motivo de la presente exposición, cuidadísima como todas las de Ana, pensé donde podría encontrar unas reflexiones que me resultasen familiares.

En efecto, rebuscando en mi biblioteca, volví a releer a Kandinsky y su Punto y línea sobre el plano (1ª edición en castellano. Barral Editores, 1971) y allí encontré la razonable explicación, ya desde

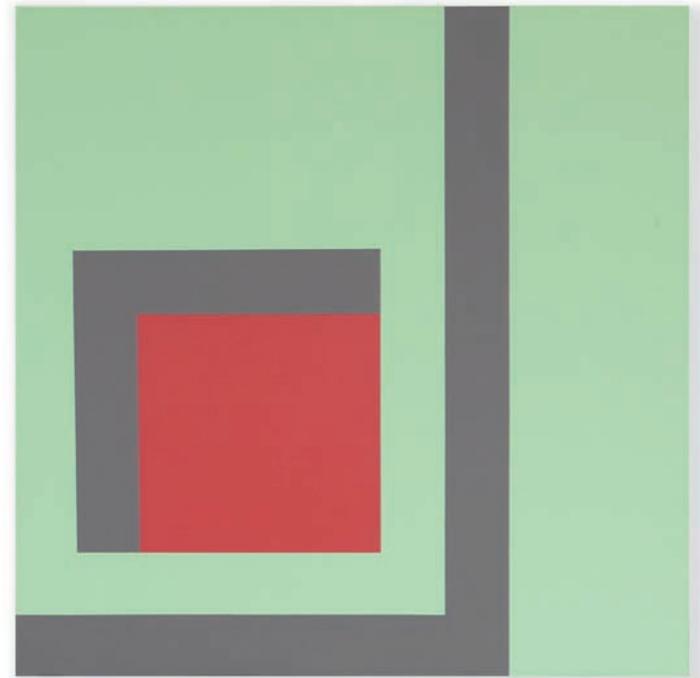
sus primeras líneas. En efecto, comienza de manera axiomática: “Cada fenómeno puede ser experimentado de dos modos. Estos dos modos no son arbitrarios, sino ligados al fenómeno y determinados por la naturaleza del mismo o por dos de sus propiedades: exterioridad-interioridad...El análisis de los elementos artísticos es un puente hacia la pulsación interior de la obra de arte”. Empezábamos bien.

Con esa idea las obras de Vicente adquieren una evidente coherencia. Pero continúa más: “a pintura solo recientemente (pensemos que el texto se escribe entre 1923-1926) ha sido liberada de la servidumbre que implicaban sus tradicionales aplicaciones”...

Por lo tanto, el autor/pintor sienta las bases para que nos adentremos en el llamado arte constructivo con confianza. Afirmando que la composición es la subordinación interiormente funcional a la finalidad pictórica completa.



Básico 28  
Año 2008  
Técnica mixta sobre lienzo  
75 x 75 x 8 cm



Básico 29  
Año 2008  
Técnica mixta sobre lienzo  
75 x 75 x 8 cm

El protagonismo del cuadrado en las obras de Vicente Fernández es evidente. El cuadrado como elemento primario y motriz al mismo tiempo de otras formas, como las “eles” la repetición, su unión, su propia pretensión de ocupar una tercera dimensión, es decir “saliendo” en el espacio, y tantas otras formas. Y curiosamente, de nuevo encontramos en el viejo texto de Kandinsky frases que iluminan nuestro propósito.

Pues en efecto, partiendo del punto dice: “Una figura más compleja sería la construida por verticales y horizontales cruzándose centralmente sobre un plano cuadrado. Despliegan un fuerte sonido que jamás se podrá apagar totalmente y representan así el sonido o tono primario de las rectas...y ello pone en evidencia los efectos recíprocos de los elementos simples en una combinación elemental...”

Sin duda, vamos llegando a una explicación razonable de la atracción que nos producen las obras de Vicente. Pero seguimos leyendo y encontramos la esencia, lo que he titulado “el elogio del cuadrado”

dado que llega a llamar plano básico (PB) la superficie material formada por dos líneas horizontales y dos verticales que al unirse adquieren, en relación con el ambiente que les rodea, una entidad independiente. Hemos conseguido nuestro propósito, pero además continúa: “Este hecho es por otra parte fuente de enormes posibilidades de composición, dado que cada lado desarrolla un sonido completamente propio que va más allá de los límites del reposo cálido y frío...”

Cada ser viviente, como tal, incluyendo el plano básico(PB) tiene un arriba y un abajo que mantienen entre sí una relación incondicional y permanente...!C9 cada artista es capaz de percibir la “respiración” del todavía intocado PB y que él se siente responsable frente a ese ente, cuyo manejo irresponsable tiene algo de crimen”.

¿Qué mas necesitamos para disfrutar de la obra de Vicente Fernández Cervera? Gocemos de sus estructuras, de sus estudiados colores, de sus músicas, y celebremos juntos “el elogio del cuadrado”.

Felipe V. Garin Llombart

*Ver currículum pág. 155*



Básico 20  
Año 2007  
Acrílico sobre lienzo  
165 x 165 x 6 cm



Básico 21  
Año 2007  
Acrílico sobre lienzo  
165 x 165 x 6 cm



# Visión del arte contemporáneo

1ª entrega · Junio 2007

## En defensa de la diversidad

En la contemporaneidad se ha llegado a convertir en patetismo retórico lo que Timothy Clark llamó prácticas de negación, esto es, aquel “travestimiento” del proceso creativo en el que se llegaba a una defensa de la torpeza deliberada y, por supuesto, a una celebración de lo insignificante; una “ironía debilitada” convierte a la experiencia artística en un como sí que elude cualquier responsabilidad: finalmente aunque la obra sea una chapuza vergonzante existe la justificación de que eso se hizo así a propósito. Comienza a ser una obligación moral llamar a las cosas por su nombre y, de esa manera, tenemos que comprender que muchas de las especulaciones creativas que nos rodean reflejan, sin más, la impotencia, eso si camuflada con una habilidad extraordinaria.

Si, en términos generales, el arte está embarcado en un raro funeral sin cadáver, eso es, en una labor de disuasión, algo así como un exorcismo del imaginario, en el caso de la pintura se produce una acelerada desaparición, junto a la conciencia de que el cuadro es el espacio de la lentitud y, lo peor, de una actividad psicopatizada. No exagero cuando advierto que lo normativo es, actualmente, el onanismo del absurdo, la pulsión patética que lleva a ofrecer la subjetividad al terreno tenso del ridículo. En última instancia, la estrategia de la obscenidad no solo ha convertido a lo banal en monumento, sino que la pulsión fetichista, el mal de archivo, han llevado, valga la paradoja, a la obesidad y la anorexia “estéticas”.

Sobra y falta de todo, precisamente cuando la aceleración de las exposiciones y la superconexión telemática permiten que cualquier cosa sea. Entre el (neo)panoptismo (es disciplina de la vigilancia abismal) y el culto al patetismo catódico, cimentado en la lobotomización de la crítica y la institucionalización de la subversión, el gesto artístico deriva en vomitiva gesticulación.

He señalado, en distintas ocasiones, que la regresión infantil del imaginario contemporáneo ha producido una suerte de estilo de la transgresión pactada, resumido en la pronunciación del “caca, culo, pedo, pis” que, en vez de ser aplastada o censurada por la autoridad paterna, consigue una “permisividad blanda”, lo que de suyo supone un desmantelamiento de lo prohibido.

En buena medida, la ya nombrada obscenidad es una consecuencia de la profunda penetración de las estrategias pop que supusieron la disolución de las vanguardias programáticas junto a una imposición de una tonalidad vital al mismo tiempo lúdica y marcada por la más rara melancolía. Ciertamente la banalidad es la retaguardia (cínica y cobarde) de un juego de escaramuzas estéticas que tienen plena conciencia de que ya no se puede ir a ninguna parte. Lo banal aumenta su escala, el nuevo banderín de enganche promete entretenimiento y, por supuesto, la pintura, con su pausa y sus pretensiones contemplativas, no parece encajar en el modelo espectacular-integrado.

Pero, precisamente cuando la transgresión está completamente retoricada, es necesario encontrar nuevos intersticios, superar los tópicos que de una forma maniquea o pseudo-evolutiva piensan que ciertos lenguajes, como el de la pintura, están periclitados. Puede que sea la pintura misma ese último refugio del mito estético de la individualidad, una herramienta válida para reconstruir o, mejor, dismantelar, las ilusiones del presente: “Puesto que la pintura –apunta Thomas Lawson- está íntimamente vinculada a la ilusión, ¿qué mejor vehículo puede haber para la subversión?”...

... No cabe duda de que, frente al complot de las estéticas (neo)camp, hay un número considerable de artistas que no están dispuestos a pactar con la pura y completa epidemia de la tontería. Me refiero a creadores que apuestan por lo singular, que atienden a sus obsesiones (la auténtica materia del arte) y que, sin quedar presos de la paranoia de las modas, imponen, con honestidad, su tono expresivo.

Ana Serratosa, con su característico buen gusto, ha seleccionado a una serie de artistas que, no cabe duda, son verdaderamente referenciales para montar una exposición colectiva en la que el único “criterio” es el de la intensidad y calidad de sus propuestas específicas. Porque Julião Sarmiento, Kara Walter, Jorge Pardo, Juan Uslé, Cristina Iglesias, Miquel Navarro y José María Sicilia no comparten planteamientos (dogmáticos) estilísticos ni podíamos, en ningún caso, considerarles representativos de algo así como una “tendencia”.

Son artistas de distintas generaciones y contextos, entregados a planteamientos muy diversos, desde la construcción de impresionantes ciudades por parte de Miquel Navarro a los juegos de sombras de Kara Walter, de los lujos cromáticos de Uslé al reduccionismo de Sicilia. Estoy seguro de que, aunque no están en idénticos dominios estéticos, las obras de estos creadores pueden dialogar perfectamente entre sí, esto es, entregarán, en el juego de fricciones de sus visualidades, inesperados efectos de sentidos sobre los que se entreguen a una paciente contemplación.

Ana Serratosa monta, por tanto, un “gabinete de coleccionista” que es una modesta aproximación a su particular visión del zeitgeist, vale decir, el marco que configura su gusto.

Me parece que en todos los artistas que “aproxima” se encuentra un rasgo de elegancia e incluso una sobriedad que, si incluye lo barroquizante se contrapesa con una voluntad, de estilo que huye de lo innecesario. En muchas de estas obras encontraremos también una especie de elogio de la sombra, la revelación de que ahí puede encontrarse un rastro de la verdad y, por supuesto, de lo más urgente: la poesía.

Es importante recordar la consideración de Claude Lévi-Strauss de que el genio del pintor consiste en unir un conocimiento interno y externo (a mitad de camino siempre entre esquema y la anécdota), “un ser y un devenir; un producir, con un pincel, un objeto que no existe, como objeto y que, sin embargo, sabe crearlo sobre su tela: síntesis exactamente equilibrada de una o de varias estructuras artificiales y naturales y de uno de varios acontecimientos, naturales y sociales. La emoción estética proviene de esta unión instituida en el seno de una cosa creada por el hombre, y por tanto, también, virtualmente por el espectador, que descubre su posibilidad a través de la obra de arte, entre el orden de la estructura y la orden del acontecimiento”.

Constatamos que la pintura que se consolida a finales de siglo XX predomina la hibridación frente al formalismo de lo sublime (aquella sensación preconceptual de que ocurre algo y no más bien la nada) o la estética del vacío (instaurada, en algunos casos, como cifra mística o lugar sin coordenadas para lo absoluto). En los artistas que ha seleccionado Ana Serratosa para su excelente colectiva no domina tanto una hibridación-postmoderna, en la corriente del bricolage expandido, sino una madura revisión de los planteamientos formales del modernismo para intentar ofrecer nuevas operaciones metafóricas. Las obras de Julião Sarmiento, Kara Walter, Jorge Pardo, Juan Uslé, Cristina Iglesias, Miquel Navarro y José María Sicilia componen un territorio artístico contemporáneo de la máxima calidad. Tengo la certeza de que, con su potencia plástica, atraparán las miradas de aquellos que aún esperan del arte algo diferente del mero entretenimiento o la más banal de las anécdotas. La multiplicidad y diversidad de estas obras es una fiesta para los sentidos y una defensa de la experiencia estética inteligente.

Fernando Castro Flórez  
*Ver currículum pág. 155*

# Cristina Iglesias



S/T (Habitación VII)  
Año 2001  
Serigrafía en seda sobre cobre  
1/5  
78 x 100 cm

CRISTINA IGLESIAS, San Sebastián, España 1956.

## COLECCIONES PÚBLICAS (SELECCIÓN)

Vitoria, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, ARTIUM. Barcelona Fundación “la Caixa”. Museu d’ Art contemporani de Barcelona, MACBA. Badajoz, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, MEIAC. Bilbao, Museo Guggenheim. Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, MNCARS. Burdeos, Musée d’art contemporain en Burdeos, CAPC. Nimes, Carré d’ Art, Musée d’ Art Contemporain. París, Centre Pompidou. Oporto, Fundação Serralves. Dublín, Ireland’s Museum for Modern and contemporary Art, IMMA. Londres, Tate Gallery. Berna, Suiza, Contemporary Art Gallery (Kunsthalle Bern. Eindhoven, Países Bajos, Van Abbemuseum. Ljubljana, Eslovenia, Moderna Galerija. Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum. The Museum of Modern Art’s, MoMA. Washington D.C, Museum and Sculpture Garden.

## ENCARGOS PÚBLICOS:

Amberes, Deep Fountain, Leopold de Waelplaats, 2006. Madrid, Puertas de la ampliación del Museo del Prado, 2007.

# Miquel navarro

MIQUEL NAVARRO, Mislata (Valencia), España 1945.  
Vive y trabaja en Valencia.

## COLECCIONES PÚBLICAS

A Coruña, Fundación Caixa Galicia. Badajoz, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte. Contemporáneo (Meiac), Barcelona, Fundacio Caixa de Pensions, Museu D'Art Contemporani (Macba), Fundació Joseph Suñol. Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno (Ivam) Diputación Provincial de Valencia, Universidad Politécnica De Valencia. Museo de Bellas Artes San Pio V. Burgos, Catedral de Burgos · Retablo, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Colección Argentaria, Colección Banco de España, Colección Renfe, Colección Aena, Fundación Coca-cola España, Fundación I.C.O. Vitoria, Museo Bellas Artes de Alava. Bruselas (Bélgica), Fundación Lambert. París (Francia), Musée National Centre d'Art Georges Pompidou, Palma de Mallorca, Centre Cultural Sa Nostra. New York (EE.UU.), The Solomon R. Guggenheim, Museum. Caracas (Venezuela) Museo de Arte Contemporáneo, Sofía Imbert. Künzelsau (Alemania) Museo Wurth. Mie (Japón), Mie Prefectural Art Museum. Las Palmas De Gran Canarias, Centro Atlántico de Arte Moderno. Bilbao Museo Guggenheim.



Estambules  
7/8  
Año 2002  
Aluminio  
94 x 29 x 29 cm

# Jorge Pardo

JORGE PARDO, La Habana, Cuba 1963.  
Vive y trabaja en Los Angeles, EEUU.

## COLECCIONES PÚBLICAS

Países Bajos, Boijmans Van Beuningen Museum, Róterdam. Chicago Museum of contemporary Art. Los Angeles, Museum of Contemporary Art. Miami, Museum of contemporary Art. Nueva York, Museum of Modern Art. Gante, Museum Van Hedendaagse Kunst.

## SELECCIÓN DE PROYECTOS PÚBLICOS

2004 Untitled, Lever House. 2003 Untitled, Ständehaus Dusseldorf Museum K 20/21. Delegates Dining Room, Parlament Alemany, Paul-Löbe-Haus, Berlín. Salon histórico de Turbinas del Stadtwerke Dusseldorf. 2002 Abgeordneten-Restaurant a Paul-Löbe-Haus, Berlín. Restaurante en Ständehaus K21, Dusseldorf. 2001 Cuina a Copia: The American Center for Food, Wine and the Arts, Napa. Dormitory, Krabbesholm, Hojskole, Skive Bar. Center for Contemporary Art, Glasgow Dormitory, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge Lamps, Sotheby's, Nueva York. 2000 Project, Dia Center for the Arts, Nova York Autobahn-Raststätte, Prattein Licht, instal·lació a Montblanc, Hamburg, proyecto de la Montblanc Kulturstiftung Eiger, mönch, jungfrau, Autobahnraststätte, Pratteln.

Ohne titel (2) (altrosa)  
Año 2001  
Silk screen on canvas  
250 x 85 cm



# Jose M<sup>a</sup> Sicilia



Eclipse I, II, III  
Año 2006  
Mixta, cera y tabla  
Tríptico 103 x 103 cm c/u

JOSE M<sup>a</sup> SICILIA, Madrid, España 1954.  
Vive y trabaja en las Islas Baleares.

## COLECCIONES PÚBLICAS

Bélgica: MAC's Grand Hornu - Musée des Arts Contemporains, Hornu. España: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, Museu d'Art Contemporani de Barcelona - MACBA, Barcelona. Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), Las Palmas de Gran Canaria, Museo Colecciones ICO, Madrid. Museu d'Art Espanyol Contemporani (Fundación Juan March), Palma de Mallorca, Patio Herreriano Museo de Arte Contemporáneo Español, Valladolid, ARTIUM Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz. Francia: CAPC - Musée d'Art Contemporain. Burdeos, FRAC - Languedoc-Roussillon, Montpellier, FRAC - Ile-de-France Le Plateau. Paris, Fonds National d'Art Contemporain (FNAC), Puteaux.

# Julião Sarmiento



The bodily experience of space  
Año 2002  
Mixta y lienzo  
194 x 217 x 6 cm

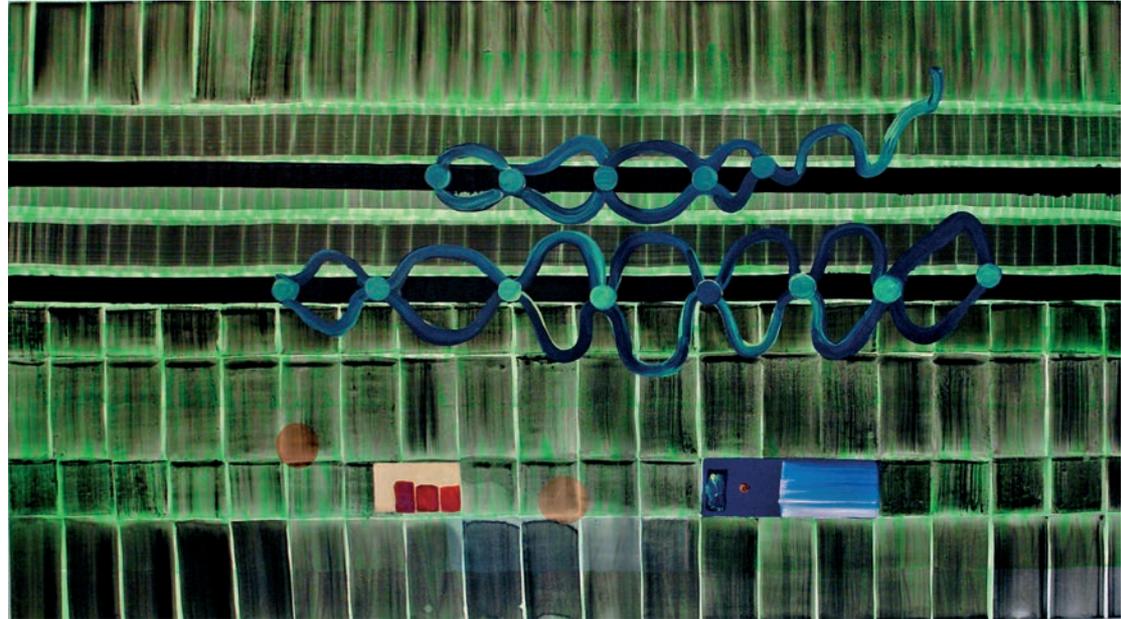
JULIÃO SARMENTO, Lisboa, Portugal 1948.  
Vive y trabaja en Estoril, Portugal.

## COLECCIONES PÚBLICAS

Bélgica, MuHKA Museum voor Hedendaagse Kunst Antwerpen, Antwerpen. Croacia, Museum of Contemporary Art Zagreb, Zagreb. España, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz. Museu d'Art Contemporani de Barcelona - MACBA, Barcelona. Francia Centre Pompidou - Musée National d'Art Moderne, Paris. Italia, Galleria d'Arte Moderna - GAM, Bolonia. Japón, Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo. Portugal, Ellipse Foundation, Alcoitão, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão Fundação Calouste. Gulbenkian, Lisboa. Museu Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto.

# Juan Uslé

Signatures in Parallel  
Año 2002  
Oleo y lienzo  
111,8 x 198,1 cm



JUAN USLÉ, Santander, España 1954.  
Vive y trabaja en Nueva York, EEUU.

## COLECCIONES PÚBLICAS

España: Álava Artium-Museo de Bellas Artes. Santander, Autoridad Portuaria. Las Palmas de Gran Canaria, CAAM, Centro Atlántico de Arte Moderno, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Barcelona, Col·lecció Testimoni, La Caixa. Colección Arte Contemporáneo Fundación La Caixa. MACBA, Museu d'Art Contemporani. Badajoz, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Español Cont., MEIAC. Bilbao, Museo Guggenheim. Valladolid Museo de Arte Contemporáneo Español, Patio Herreriano. Madrid Colección de Arte Cajamadrid. Colección Fundesco. Colección GRUPO 16. Fundación AENA, Colección de Arte Contemporáneo. Colección Bergé. Fundación Argentaria. Fundación Arthur Andersen. Fundación Banco de España. F. Banco Hispano Americano. Fundación Coca-Cola. Museo de Torrelaguna. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Granada, Colección Diputación. Cantabria, Colección Norte. de Gobierno. Santander, Fundación Marcelino Botín. Museo de Bellas Artes. Parlamento de Cantabria. Valencia, IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno. Zaragoza, Colección Banco Zaragozano. Burgos Colección Caja Burgos. Europa: Col. Meter Norton Family, California. Colección Saatchi, Londres. Colección Tore A. Holm. European Central Bank Collection. FNAC, Fonds National d'Art Contemporain, Ministère de Culture, París. Fundación Banque Bruxelles Lambert, Bruselas. Fund. Meter Stuyvesant, Ámsterdam. MIGROS, Museum für Gegenwartskunst, Zúrich. Moderna Museet, Estocolmo. Musée d'Art Moderne, Luxemburgo. Museo Sammlung Goetz, Munich. Museu Serralves, Oporto. M. Boymans van Beuningen, Róterdam. M. Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Viena. Städtisches Museum Schlob Morsbroirch, Leverkusen, Alemania. SMAK, Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gante. Staatsgalerie Moderner Kunst, Munich. Staatsgalerie, Stuttgart. EE.UU.: Birmingham Mus. of Art, Birmingham (Alabama). Col. M. George Eastman House, Rochester (EE.UU.). REFCO Corporation, Chicago. Sammlung Goetz, Manchen. Spencer Collection, Public Library, Nueva York. Japón: Museo Marugame Hirai.

# Kara Walker

One drop rule (shelter)  
Año 2006  
Guache y madera  
43,2 x 61 cm



KARA WALKER, Stockton, California 1969.  
Vive y trabaja en Rhode Island, EEUU.

## COLECCIONES PÚBLICAS

Estados Unidos: The Baltimore Museum of Art, Baltimore, MD. Bronx Museum of the Arts (BxMA), Bronx, NY. Museum of Contemporary Art Chicago - MCA Chicago, IL. Faulconer Gallery, Grinnell, IA. The Contemporary Museum Honolulu, Honolulu, HI. Indianapolis Museum of Art - IMA, Indianapolis, IN. Los Angeles County Museum of Art - LACMA, Los Angeles, CA. MOCA Grand Avenue, Los Angeles, CA. Milwaukee Art Museum, Milwaukee, WI. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, NY. The Fabric Workshop and Museum, Philadelphia, PA. Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia, PA. San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, CA. The Broad Art Foundation, Santa Monica, CA. Colby College Museum of Art, Waterville, ME. Ulrich Museum of Art, Wichita, KS. Francia: FRAC - Pays de Loire, Carquefou. Holanda: Museum voor Moderne Kunst Arnhem, Arnhem. Luxemburgo, MUDAM - Musée'8ee d'Art Moderne Grand-Duc Jean, Luxemburgo. Portugal, Ellipse Foundation, Alcoitábo.

Art

# Visión del arte contemporáneo

2ª entrega · Noviembre 2008

## Revisión de la tradición

Es posible que la pintura haya establecido el paradigma vanguardista del arte contemporáneo no sólo a través de sus sucesivas transformaciones a partir del impresionismo, sino sobre todo a partir de una lúcida autocrítica, que la ha llevado con cierta frecuencia a lo largo del s. XX al borde mismo de su aniquilación. Desde el momento en que la pintura llegó a la convicción de que, “un cuadro, antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o una anécdota cualquiera, es esencialmente una superficie plana cubierta de colores reunidos con cierto orden” – como decía Maurice Denis en 1890–, esta convicción, que afirmaba radicalmente su propia autonomía, fue también el principio de su autodestrucción.

Apenas veinticinco años más tarde esta autodestrucción comenzaba a precipitarse, tanto en la obra de Marcel Duchamp, sobre todo con la ejecución de su Gran vidrio (comenzado en 1915 y abandonado en 1923), como en el Cuadrado negro de Kasimir Malevich, también de 1915. “Se perdió todo lo que habíamos amado –escribió la crítica al respecto–. ¡Estamos en un desierto! ¡Lo que tenemos ante nosotros no es más que un cuadrado negro sobre fondo blanco!”. Las señales que anunciaban la muerte o la autodisolución de la pintura se hicieron a partir de entonces más evidentes, y una de ellas fue el autoproclamado “silencio de Duchamp” y su retirada aparente del mundo del arte.

Hubo sin embargo que esperar al final de la Segunda Guerra Mundial para que estas señales empezasen a ejercer un verdadero efecto sobre el arte contemporáneo. Cuando en 1957 Ad Reinhardt publicó sus “Doce reglas para una nueva Academia”, su manifiesto antiexpresionista que desembocaría en sus Pinturas negras de los años sesenta, otros pintores europeos como Yves Klein o como Piero Manzoni ya estaban igualmente trabajando en experiencias acromáticas o monocromáticas, que terminarían conduciendo a la pintura hacia la nada o hacia el vacío. Fue Pierre Restany, hablando del trabajo de los “nuevos realistas”, quien en 1960 decretó por primera vez la “muerte de la pintura”. Los desarrollos posteriores de la pintura (lo que Clement Greenberg denominó la “abstracción pospictórica”), con la aparición del Minimal y del Conceptual, no harían más que confirmar esta tendencia hacia una pintura de la desaparición o incluso hacia una desaparición de la pintura. Sin embargo, después, los intentos de rehabilitación de la pintura, pasaron por una afirmación desprejuiciada del placer de pintar o por un rechazo obstinado de las aportaciones de la vanguardia y por la condena generalizada de sus compromisos (tanto formalistas como políticos). Fue la época dorada del retorno a la pintura de los años ochenta que, como si nada hubiera pasado, reafirmaba incluso las formas más tradicionales de la figuración y el retorno a los viejos canales de distribución, el museo y la galería.

Fue la época de la Transvanguardia italiana, de la Figuración madrileña o de los Nuevos Salvajes alemanes, movimientos artísticos que en general repudiaban la tradición conceptual y abominaban de la herencia de Duchamp. Otras dos tendencias se abrieron sin embargo ajenas a esta reacción, tratando de establecer las líneas de una pintura posible. Unas fueron las experiencias pospictóricas de Daniel Buren y otras, las experimentaciones de la “pintura sin pintura”. De los tres pintores escogidos por Ana Serratosa, podríamos decir que todos ellos han tratado de enfrentarse al problema de la supervivencia y de la continuidad de la pintura, intentando buscar al respecto sus soluciones específicas. El primero de ellos, **Jonathan Lasker**, con un procedimiento que podríamos denominar “sistemático”, con el que trata de articular una posibilidad conceptual para la pintura, hasta el punto de que podríamos considerarle como una especie

Nacido en 1948 en Nueva Jersey, Jonathan Lasker estudio en la Escuela de Artes Visuales de Nueva York y luego se trasladó al Instituto de las Artes de Valencia (California). Desde su primera exposición en la galería Landmark, en Nueva York en 1981, atrajo una atención considerable por lo atípico de su orientación, en un momento en que retornaba con fuerza la figuración más desprejuiciada.

Como entonces escribió un crítico de la época “sus cuadros fueron vistos por muchos como la obra de un reaccionario, un tradicionalista o un inadaptado, ignorante de las problemáticas de la pintura, que obstinadamente nadaba en contra de la corriente, que en aquel momento llevaba irremediamente hacia la representación, la narrativa y el pastiche”. Sin embargo, aquel trabajo fue poco a poco alcanzando su reconocimiento a lo largo de los años ochenta y por eso, a principios de los noventa, empezó a tener ya grandes exposiciones en importantes museos y centros de arte internacionales. Jonathan Lasker ha expuesto así en el ICA de la Universidad de Pennsylvania, en el Witte de Witt de Rotterdam, en el Stedelijk Museum de Amsterdam y en 2003 en el Reina Sofía de Madrid.

En una entrevista concedida a Santi Olmo para la revista *Lápiz*, afirmaba el propio artista que “el ambiente de hostilidad hacia la pintura, dominante durante su paso por la escuela de Arte de California, había sido la experiencia más reafirmante de sus propósitos artísticos, posibilitando un lugar muy interesante para empezar a ser pintor” .

Sin duda la hostilidad manifiesta hacia un determinado tipo de arte era un buen motivo para asumir la defensa y la renovación de dicha arte. Pero también es cierto que, en esta defensa y en este intento de renovación, Jonathan Lasker no se encontraba solo. Por el contrario, toda la historia contemporánea de la pintura es de algún modo un intento reiterado de defenderla. De hecho, eso fue lo que sucedió con el Pop-Art en los años sesenta, frente a las tendencias nihilistas del expresionismo abstracto. Fue también lo que volvió a suceder cuando apareció *Supports/Surfaces*, a mediados de los setenta. Y desde luego fue también lo que intentaron por todos los medios tanto la Transvanguardia italiana, como los Nuevos Salvajes alemanes, así como la Nueva Figuración madrileña, en los años ochenta.

Pero también hay que señalar que, salvo el intento de *Supports/Surfaces*, todas las otras rehabilitaciones de la pintura no sólo fueron maniobras mercantiles hábilmente diseñadas, que volvieron a legitimar los viejos canales de difusión del arte (el museo y la galería), sino que renunciaron además abiertamente a todos los compromisos políticos y emancipatorios adquiridos por el arte de vanguardia, reafirmando simplemente el placer de la pintura y condenando sin más al arte conceptual y a las otras prácticas vanguardistas, como si se tratase de una especie de patochadas que habían llevado al arte a un callejón sin salida.

Por eso Jonathan Lasker asume sobre sí los problemas de la tradición de la pintura y los de la vanguardia conceptual, tratando de darles una solución nueva, que no sea un mero paso atrás a la figuración ilusionista ni tampoco un abandono de las exigencias conceptuales. Lasker sin embargo no es un artista conceptual. Su trabajo no está interesado en el problema de la representación sensible de la idea. Por el contrario, se centra exclusivamente en las condiciones de posibilidad de la pintura, después del agotamiento de la pintura misma. Por eso su obra es tan sólo en este sentido conceptual. Por cuanto asume como esencial para la pintura básicamente tres elementos, a los que se atiene de un modo escrupuloso. Estos tres elementos, puramente pictóricos, a los que se remite desde hace ya más de veinte años, son: el fondo, la trama y el dibujo. Así articulados, sus cuadros en general parecen sencillas composiciones geométricas, sobre las que ocasionalmente se introduce una distorsión cromática, buscando siempre fuertes contrastes de color, entre colores complementarios.

De este modo todos sus cuadros tienen siempre la apariencia de tres superficies superpuestas o de tres niveles de lectura, con los que reaparece sorprendentemente todo el ilusionismo pictórico de la vieja relación fondo/figura, reaparece un cierto movimiento visual e incluso una cierta perspectiva.

Aunque la pintura de **Bernard Frize** puede presentar ciertas analogías formales con la de Jonathan Lasker, sobre todo en lo relativo a la reiteración y a la persistencia de sus esquemas y de sus patrones, sin embargo su procedimiento es radicalmente diferente. De hecho –a pesar de sus bellísimos y fascinantes acabados– Bernard Frize está más interesado en los procesos creativos que en los resultados plásticos o estéticos. Para él es tan importante el proceso creativo, que establece una especie de reglas compositivas para sus cuadros, que luego los ejecutantes tienen que seguir, como si se tratase de una especie de ballet mecánico de la pintura. Algunos cuadros de Frize están pintados de modo que tienen que ser ejecutados a cuatro manos, por cuatro partícipes diferentes (normalmente el pintor y otros tres ayudantes), que siguen unas reglas compositivas determinadas. En ocasiones, el trazo se despliega sobre el lienzo no con cuatro manos, sino con cuatro y a veces hasta siete pinceles, cada uno con un color diferente, agarrados en ramillete y arrastrados por el lienzo, hasta que el pigmento se desvanece por completo.

Bernard Frize nació en 1949 en Saint-Mandé y vive y trabaja entre París y Berlín. Además de en las mejores galerías europeas, ha expuesto en el Gemeentemuseum de La Haya, en el Stedelijk Museum de Amsterdam, en la Kunstverein St. Gallen, en Suiza y en el Musée d'Art Contemporain de Nîmes, en Francia.

En tercer lugar, **Katharina Grosse**, la más joven de los tres pintores, nació en 1961 en Friburgo y vive y trabaja entre Düsseldorf y Berlín, ciudad esta última en la que actualmente es profesora de arte en la Kunsthochschule del Weissensee. A pesar de que su trabajo se inserta perfectamente dentro de esta tradición postpictórica de la pintura –tradición con la que podría vincularse con sus colegas varones, tales como Bernard Frize, Jonathan Lasker, Juan Uslé y sobre todo con el gran maestro de la post-pintura, Daniel Buren–, sin embargo su pintura se presenta además no sólo como una

expansión de la pintura a terrenos más allá del cuadro, sino sobre todo como una especie de protesta airada contra la pureza inmaculada de los museos, contra la caja blanca y el contenedor perfecto. Contenedor al que en último término la pintura le resbala. Tal como su propio trabajo demuestra contundentemente. Ella mancha, ensucia, contamina todo de pintura, produciendo una explosión abrumadora de color y de pigmentos, de tierras y de superficies arrojadas sobre la sala del museo. Superficies que a veces son lienzos, a veces son grandes esferas, como grandes globos colgados del techo, saturados de pura pintura. Y sin embargo, como suele suceder en los museos, cuando la exposición termina, todo se pinta de nuevo. Adquiriendo de este modo el museo su fascinante cualidad de contenedor inmaculado, ajeno a cualquier tipo de contenido, tanto del que lo afirma como del que lo niega. Por eso, la pintura de Katharina Grosse presenta esa apariencia agresiva, violenta y poco respetuosa con el espacio tradicional. Su pintura mancha, pero mancha con exceso. Se apodera de suelos, techos, paredes y escaleras y lo impregna todo de su color, recordándonos que, hasta hace muy poco, el museo era el espacio sagrado de la pintura. Por eso, a diferencia del estilo comedido y respetuoso de sus compañeros, la pintura de Katharina Grosse tiene también la apariencia de una profanación.

Si algo podemos decir que es común a estos tres artistas es el hecho de que presentan una persistencia en la pintura que trata de escapar a lo que podríamos denominar el paradigma lingüístico. Es decir, las suyas no son pinturas narrativas, en el sentido de la vieja pintura figurativa, pero tampoco son ilustración de ideas. Es decir, tampoco son pinturas conceptuales. Sin lugar a dudas, tienen muy en cuenta la tradición minimalista y conceptual, aceptan sus exigencias, pero no se limitan a reiterar sus resultados. Por eso suponen un paso más, dentro de esa búsqueda contemporánea de una pintura posible.

A pesar de que la escultura contemporánea no ha sufrido las reiteradas crisis de la pintura, tal vez debido a que ella no encarnaba precisamente el paradigma de la objetualización fetichizada del arte y el objeto privilegiado del consumo del mercado y de las galerías, tampoco sus caminos y sus problemas contemporáneos son radicalmente diferentes.

De hecho, este camino paralelo, como de artes hermanadas en un destino común, lo ejemplifica aquí chistosamente uno de los mejores y más interesantes escultores contemporáneos, **Erwin Wurm**, en su cuadro con jersey, titulado *Mental Green* (2007), que siendo como es una escultura, tiene sin embargo toda la apariencia de un cuadro.

Pero, aunque la escultura no estaba sometida a una crisis de legitimación semejante a la de la pintura, sin embargo de algún modo también la ofensiva del Arte Conceptual afectó radicalmente a su línea de flotación.

Por cuanto también la escultura se vio en la obligación de poner en cuestión su pasado objetual y de repensar radicalmente sus condiciones de posibilidad y su concepto. En este sentido Erwin Wurm es posiblemente uno de los artistas más interesantes y más renovadores del panorama internacional de la escultura contemporánea. Nacido en Austria en 1954, se formó en la Academia de Bellas Artes de Viena, ciudad en la que vive y trabaja. Ha expuesto en las *Deichtorhallen* de Hamburgo, en el *Kunstmuseum* de St. Gallen, en Suiza y en el *Musée d'Art Contemporain* de Lyon.

Renunciando al carácter meramente objetual y puramente decorativo de la mayor parte de la vieja escultura, Wurm ha desarrollado un trabajo de interacción entre los objetos y el cuerpo humano tal, que permite articularlos mutuamente como esculturas temporales. Algunas de sus piezas, denominadas “Esculturas para un minuto” consisten por ejemplo en disponer el propio cuerpo (el del espectador, el del artista o el de un performer) en posiciones absurdas o disparatadas, en relación con determinados objetos cotidianos, y permanecer en dicha posición durante un minuto, realizando de este modo una escultura viviente. En su serie de “Habitaciones de hoteles”, el artista apilaba los muebles de las distintas habitaciones de hoteles en las que se alojaba, creando así pequeñas instalaciones museográficas privadas, que luego fotografiaba. Muchas de las piezas de Wurm invitan al espectador a realizar por sí mismo una serie de sencillas instrucciones, devolviendo de este modo el arte a la vida y transgrediendo el habitualmente infranqueable límite entre la obra (que ha de ser contemplada) y el espectador (como sujeto pasivo de la contemplación).

De este modo, su escultura se inserta perfectamente dentro de lo que, sin ningún género de dudas, podríamos denominar “postescultura”.

Y esto es también algo que podríamos decir del alemán **Stephan Balkenhol**. Nacido en Fritzlar (Alemania) en 1957, Balkenhol estudió en la Escuela de Bellas Artes de Hamburgo, tutelado por Ulrich Rückriem, con el que, a partir de 1980, trabajó como ayudante en su estudio. Balkenhol ha sido profesor en la Escuela de Arte de Hamburgo y en la de Fráncfort. En 1987 participó en el Proyecto de Escultura de Münster, lo que le dio a conocer internacionalmente. En 1992 ganó la Cátedra de la Academia de Bellas Artes de Karlsruhe, ciudad en la que tiene su estudio, además de en la ciudad francesa de Meisenthal, de “héroe de la resistencia” de la pintura.

Si Balkenhol se inserta en la tradición de la postescultura es tan sólo por lo en serio que se ha tomado la tradición minimalista y su estricta reflexión sobre lo que es la escultura. Lejos de ser su trabajo un retorno a la figuración clásica, con la que sólo comparte la apariencia figurativa de sus muñecos, en tanto en cuanto estos parecen representaciones de personajes de la vida cotidiana, las imágenes de Balkenhol carecen de trascendencia, carecen de historia, no relatan nada ni pretenden nada, sino que, al igual que los cuadros de la tradición minimalista, simplemente están ahí.

Como afirmaba Frank Stella de sus cuadros: “Todo lo que yo quiero decir está ahí representado. El cuadro es la idea y la idea es el cuadro”. En un sentido semejante, las esculturas de Balkenhol son autosuficientes, no remiten a ninguna cosa fuera de sí mismas. Son –como quería Joseph Kosuth de las obras de arte– tautológicas. Pero, siendo tautológicas y proclamando abiertamente aquello que toda obra de arte proclama (esto es, básicamente la afirmación de que “yo soy una obra de arte”), las esculturas de Stephan Balkenhol se remiten sin embargo también de un modo específico a la propia tradición de la escultura. Por eso, lo primero que estas reivindican abiertamente es justamente aquello que la escultura contemporánea había perdido en su tránsito hacia la Modernidad. Es decir: el pedestal.

Las esculturas de Balkenhol son antes que nada obras sobre pedestal o incluso, aún más, son pedestales a los que, a modo de excrecencia, les ha surgido una figura, como les podían haber brotado ramas o flores. Las esculturas de Balkenhol recuerdan la obra de los expresionistas alemanes de principios de siglo, el estilo tosco y áspero de un Kirchner o de un Erich Heckel. Y es cierto que sus tallas en madera pueden tener algo de aquella estética, de su brutalismo e incluso de su colorido. Pero también es cierto que sus esculturas son, como se ha dicho, “expresionismo alemán, pero sin expresión”, porque en rigor –y esto es algo en lo que al parecer el propio artista ha insistido mucho– no quieren decir nada. No tienen historia.

Sin ser tampoco un artista conceptual, **Jaume Plensa** ha continuado de algún modo una tradición que podríamos denominar conceptual, al servirse básicamente de la palabra como material constructivo de muchas de sus obras. Y así, lo mismo que Joseph Kosuth y Art and Language pintaban sus cuadros enmarcando textos, haciendo del propio texto o del concepto una obra de arte, del mismo modo Jaume Plensa construye algunas de sus esculturas con palabras.

Hace cuerpos con palabras, habitaciones con palabras y cortinas de palabras. Insistiendo con ello en esa verdad filosófica de la construcción lingüística de la realidad. Pero si sus obra de tipo textual tienen bastante interés para la escultura reciente, sin embargo, donde el artista ha demostrado su magisterio, ha sido en la transformación del viejo concepto de la escultura monumental que, desde los años sesenta, había sufrido un cierto ocaso, como consecuencia de su autocrítica.

Como con rotundidad afirmaba a finales de la Segunda Guerra Mundial Gregor Paulsson: “La sociedad totalitaria siempre ha utilizado los monumentos para extender su poder sobre la gente; por ese motivo, la sociedad democrática es anti-monumental por naturaleza”. Plensa, que es uno de los grandes escultores españoles contemporáneos, nacido en Barcelona en 1955 y que ha trabajado en géneros muy diversos de la escultura, creando por ejemplo escenografías para La fura dels Baus, ha alcanzado sin embargo una gran proyección internacional con su obra más importante,

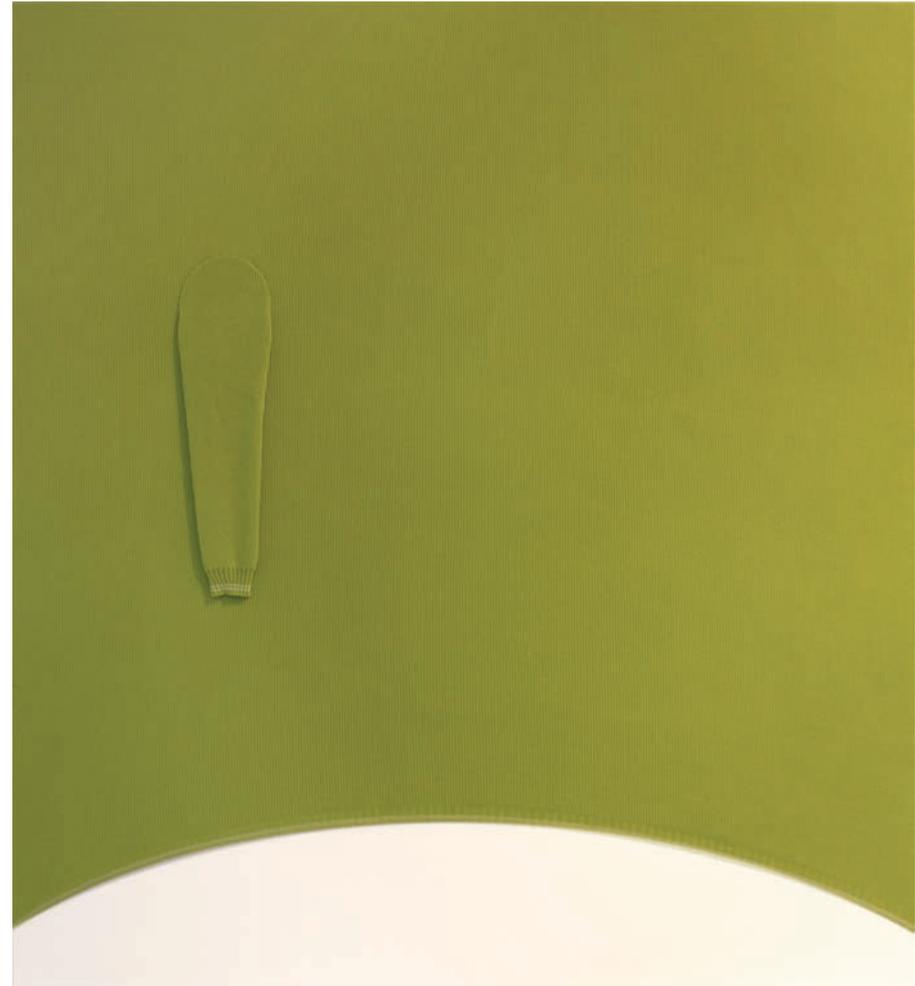
la Crown Fountain (2004) para el Millenium Park de Chicago, obra monumental que viene a transformar considerablemente los conceptos tradicionales de la escultura monumental, al quitarle por un lado su carácter totalitario tratando de abrir la idea del monumento hacia la sociedad y la cultura democrática, y al introducir como recurso expresivo, por otro lado, nuevas técnicas, como el vídeo y la proyección de imágenes en una gigantesca pantalla de leds.

Así, su escultura, en realidad una gigantesca doble fuente erigida sobre un estanque, se convierte en una nueva conciencia ciudadana, pues en ella aparecen reproducidos los rostros de más de mil habitantes de Chicago, fotografiados por el artista. Presentando así sobre la fuente la imagen de una sociedad que se refleja y se reconoce a sí misma. Ocasionalmente, de la boca de estos rostros gigantescos brota un gran chorro de agua, lo que los convierte en una especie de gárgolas contemporáneas, para una nueva estética monumental democrática.

Miguel Cereceda  
*Ver currículum pág. 155*

# Erwin Wurm

Mental green  
Año 2007  
pullover/lienzo  
210 x 190 cm



ERWIN WURM, Brick-an-der-Mur, Austria, 1954.  
Vive y trabaja en Viena y Nueva York.

## COLECCIONES PÚBLICAS

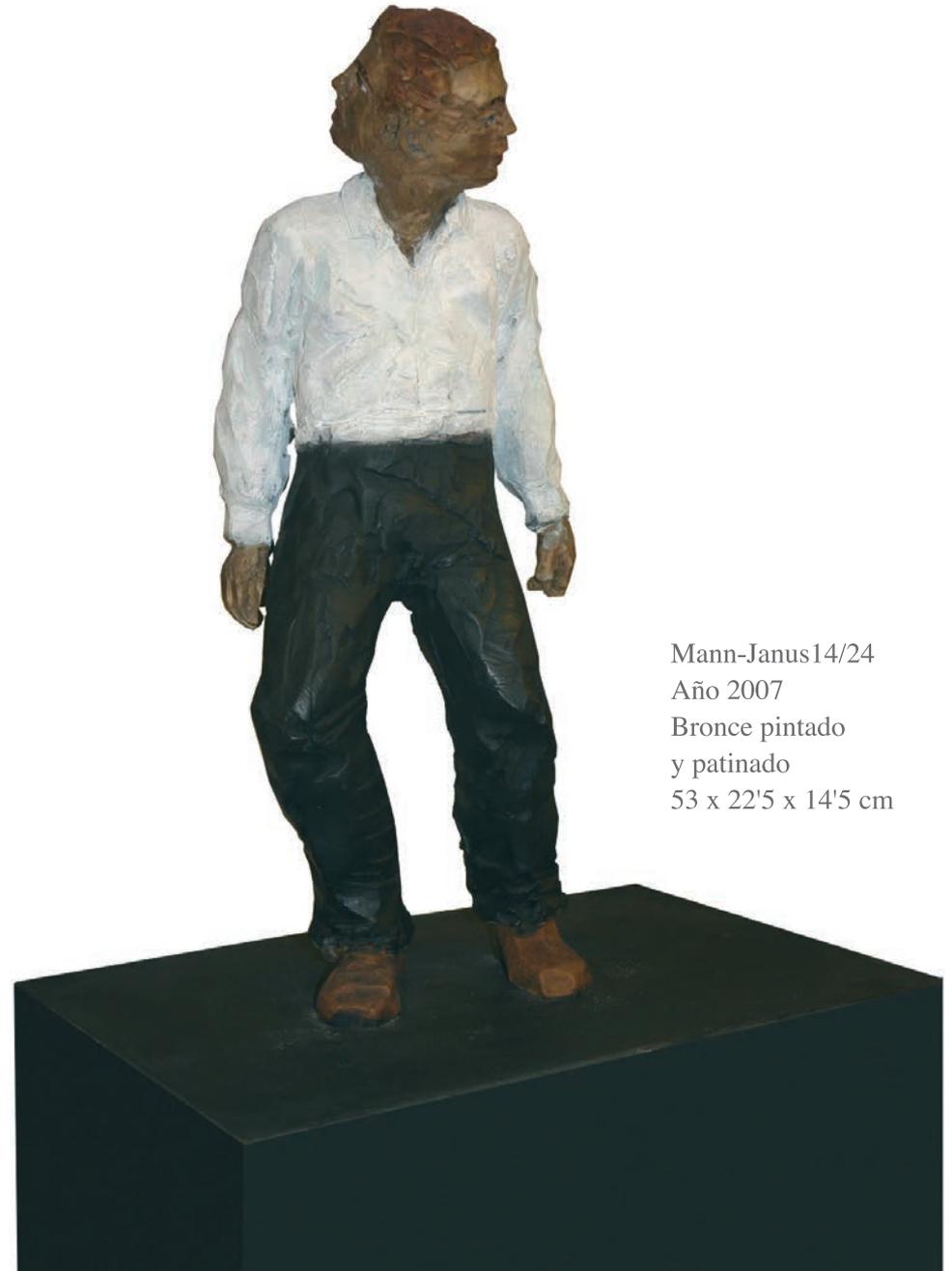
Alemania, Neues Museum Weserburg Bremen, Bremen. Austria: Kunsthau Bregenz, Bregenz. Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, Graz. Sammlung Essl - Kunsthau, Klosterneuburg. Museum Liaunig, Neuhaus. Rupertinum - Museum der Moderne Salzburg, Salzburg. Österreichische Skulpturenpark, Unterpremstätten. Albertina, Viena. BA-CA Kunstforum Wien, Viena. Österreichische Galerie Belvedere, Viena. Generali Foundation, Viena. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig -MUMOK, Viena. Sammlung Ploner, Viena. Estados Unidos, The West Collection, Oaks, PA. Francia: FRAC - Franche-Comté, Besançon, FRAC - Bourgogne, Dijonn, FRAC - Limousin, Limoges, FRAC - Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marsella, FRAC - Languedoc-Roussillon, Motnpellier, FRAC - Ile-de-France Le Plateau, Paris. Centre Pompidou - Musée National d'Art Morderne, Paris. Italia, Galleria d'Art Moderna di Bologna - GAM, Bolonia. Portugal, Ellipse Foundation, Alcoitão. Suiza, Kunstmuseum St. Gallen, St. Gallen.

# Stephan Balkenhol

STEPHAN BALKENHOL, Fritzlar, Alemania, 1957.  
Vive y trabaja en Alemania y Francia.

## COLECCIONES PÚBLICAS

Alemania, Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin. Kunsthalle Bremerhaven, Bremerhaven. Museum Ludwig, Colonia. MKM Museum Küppersmühle für Moderne Kunst, Duisburg. Museum Folkwang Essen, Essen. Museum für Moderne Kunst (MMK), Frankfurt/Main. Hamburger Kunsthalle, Hamburgo. Galerie für Zeitgenössische Kunst Neues Museum - Staatliches Museum für Kunst und Design in Nürnberg, Nürnberg. Museum der Stadt Ratingen, Ratingen. Museum im Kulturspeicher, Würzburg. Villa Haiss, Museum für Zeitgenössische Kunst. España, CGAC - Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela. Austria Sammlung Essl - Kunsthau, Klosterneuburg. Landesgalerie am Oberösterreichischen Landesmuseum, Linz. Lentos Kunstmuseum Linz, Linz. Bawag Foundation, Viena. Bélgica MuHKA Museum voor Hedendaagse Kunst Antwerpen, Antwerpen. Canadá: The Montreal Museum of Fine Arts - Musée des beaux-arts de Montréal, QC. Holanda: Museum De Paviljoens, Almere. Irlanda: Irish Museum of Modern Art - IMMA, Dublín. Portugal: Berardo Museum - Collection of Modern and Contemporary Art, Lisboa. Estados Unidos: The Modern Art Museum of Fort Worth, Fort Worth, TX. County Museum of Art, Los Angeles, CA. Nerman Museum of Art, Overlan Park, KS. Broad Contemporary Art Museum, Santa Monica, CA. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC. Francia: Franche-Comté, Besançon. Haute-Normandie, Sotteville-lès-Rouen. Italia: MART - Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto. Suiza: Kunstmuseum Basel, Basel. Museum für Gegenwartskunst - Emanuel Hoffman-Stiftung, Basel. Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne. Museo Cantonale d'Arte Lugano, Lugano. Schaulager, Münchenstein / Basel.



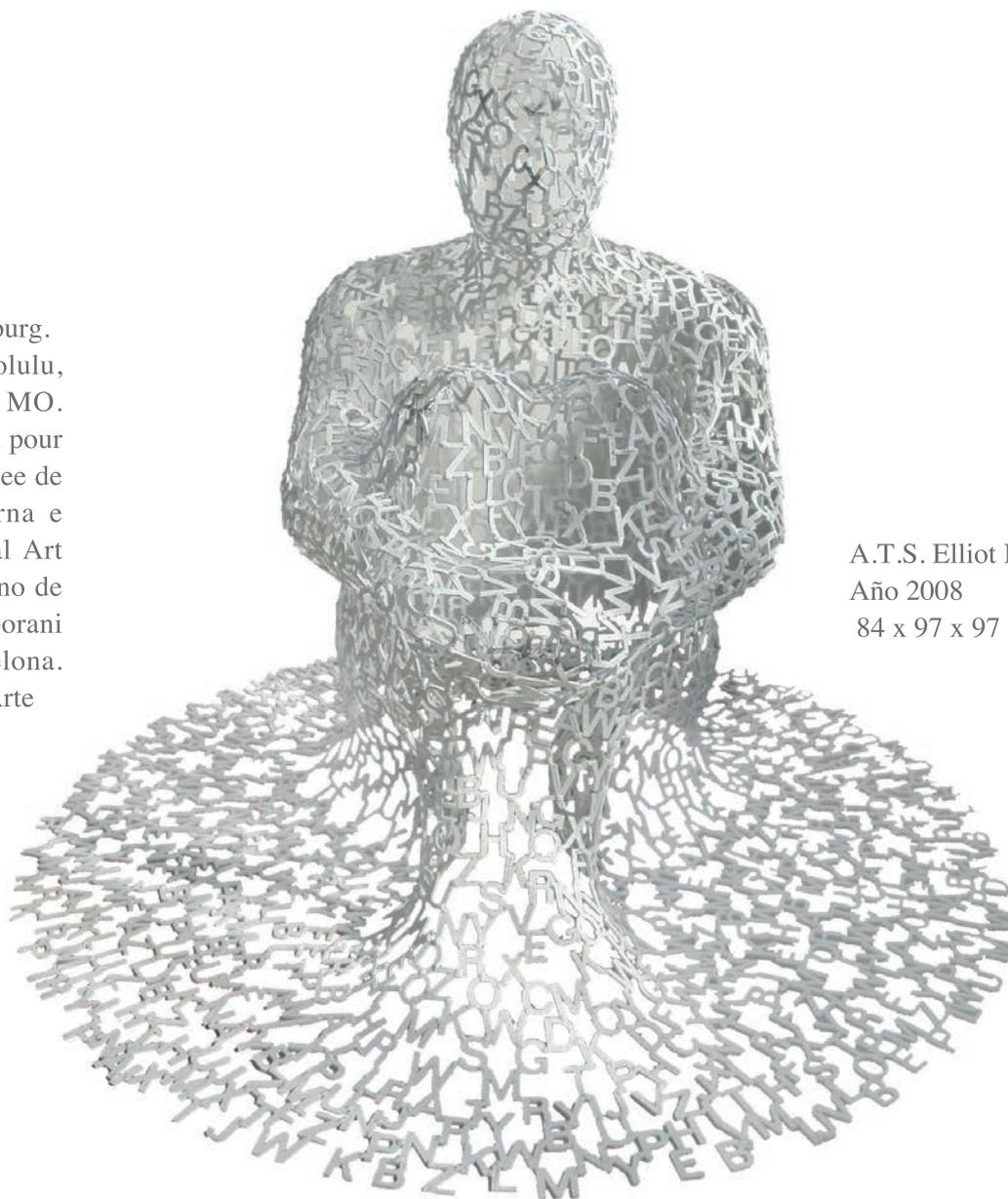
Mann-Janus14/24  
Año 2007  
Bronce pintado  
y patinado  
53 x 22'5 x 14'5 cm

# Jaume Plensa

JAUME PLENSA, Barcelona, España, 1955.  
Vive y trabaja en París y Barcelona.

## COLECCIONES PÚBLICAS

Alemania, ALTANA Kulturstiftung im Sinclair-Haus, Bad Homburg.  
Estados Unidos, The Contemporary Museum Honolulu, Honolulu, HI. Kemper Museum of Contemporary Art, Kansas City, MO. Runnymede Sculpture Farm, Woodside, CA. Francia, Fondation pour l'art Contemporain, Claudine et Jean-Marc Salomon, Alex. Musée de Beaux-Arts de Caen, Caen. Italia, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Palazzo Foti, Verona. Japón, Mie Prefectural Art Museum, Tsu City. España, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo MEIAC, Badajoz. Museu d'Art Contemporani de Barcelona - MACBA, Barcelona. Fundació Suñol, Barcelona. Museo Colecciones ICO, Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía MNCARS, Madrid. Sala Municipal Robayera, Miengo. Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, Palma de Mallorca. Patio Herreriano - Museo de Arte Contemporáneo Español, Valladolid. ARTIUM - Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz.



A.T.S. Elliot III  
Año 2008  
84 x 97 x 97 cm

# Jonathan Lasker



The equality of apples and oranges  
Año 2007  
Óleo/lienzo  
150 x 200 cm

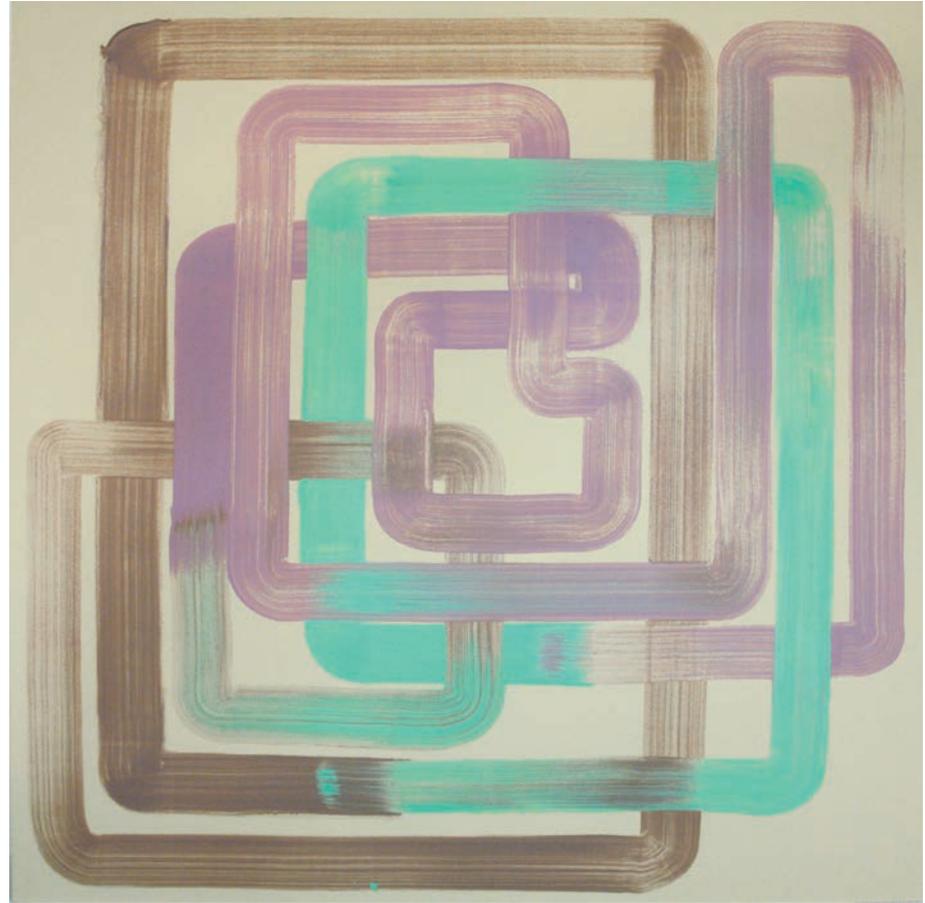
JONATHAN LASKER, Jersey City (USA), 1948.  
Vive y trabaja en Nueva York.

## COLECCIONES PÚBLICAS

Alemania, Sammlung Goetz, Munchen. España, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía MNCARS, Madrid. Estados Unidos, MIT List Visual Arts Center, Cambridge, MA. Los Angeles County Museum of Art - LACMA, Los Angeles, CA. David Winton Bell Gallery, Providence, RI. Broad Contemporary Art Museum, Santa Monica, CA. Luxemburgo, MUDAM - Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, Luxemburgo.

# Bernard Frize

Est D  
Año 2007  
Acrílico y resina / lienzo  
188 x 188 cm



BERNARD FRIZE, Saint Mandé, Francia, 1954.  
Vive y trabaja en París y Berlín.

## COLECCIONES PÚBLICAS

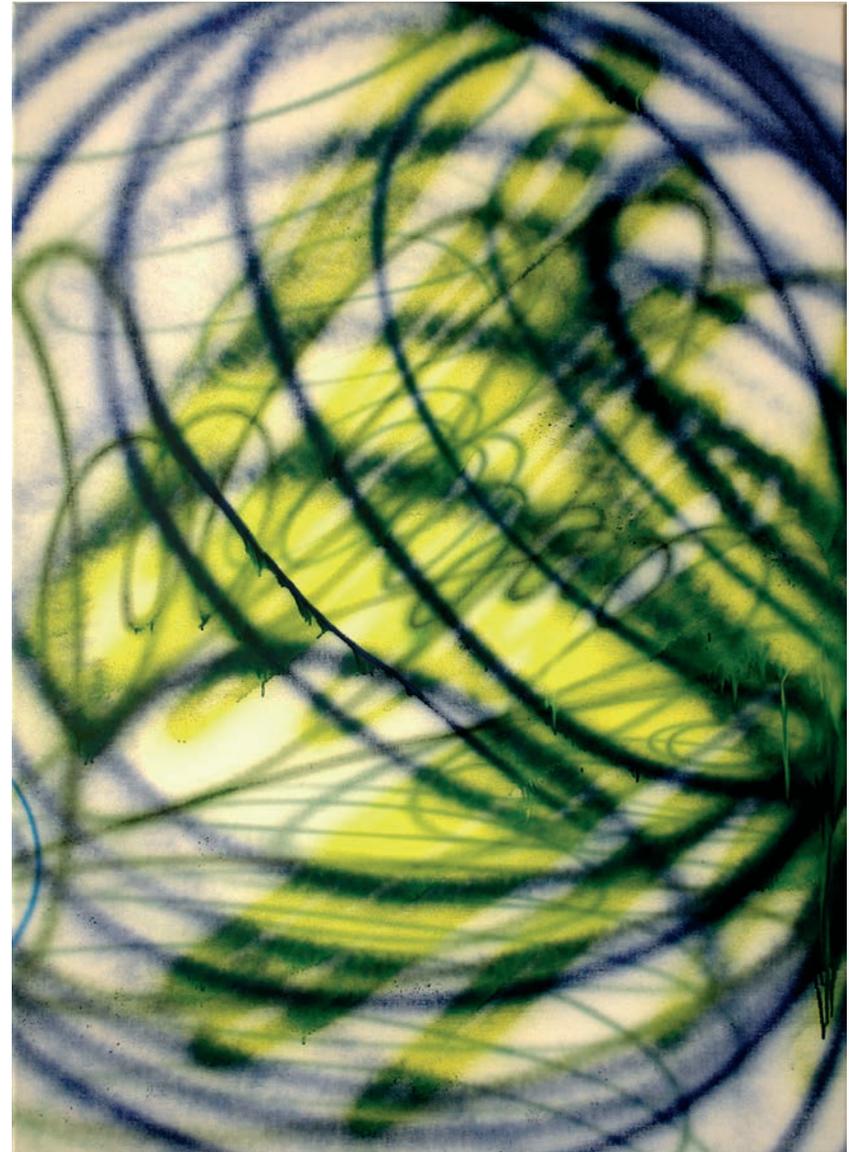
Alemania, Museum Frieder Burda, Baden-Baden. Daimler Contemporary, Berlin. Museum für Moderne Kunst (MMK) Frankfurt/Main. Museum gegentandsfreier Kunst, Otterndorf. Austria, Sammlung Essl - Kunsthaus, Klosterneuburg. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig - MUMOK, Viena. Bélgica, MuHKA Museum voor Hedendaagse Kunst Antwerpen, Antwerpen. SMAK Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent. España CaixaForum Barcelona, Barcelona. Francia, FRAC - Franche-Comté, Besançon. FRAC - Basse-Normandie, Caen. FRAC - Pays de la Loire, Carquefou. FRAC - Bourgogne, Dijon. FRAC - Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marsella. FRAC - Languedoc-Roussillon, Montpellier. Carré d'Art - Musée d'art contemporain de Nîmes, Nîmes. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris - MAM/ARC, Paris. Centre Pompidou - Musée National d'Art Moderne, Paris. FNAC Fonds National d'Art Contemporain, Puteaux. Musée Départemental d'Art Contemporain de Rochechouart, Rochechouart. Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne, Saint-Etienne. FRAC - Haute-Normandie, Sotteville-lès-Rouen. Musée d'Art Moderne et Contemporain (MAMCS), Strasbourg. Musée d'Art de Toulon, Toulon. FRAC - Rhône-Alpes, IAC - Institute d'art contemporain, Villeurbanne. Holanda, Museum De Pont, Tilburg. Luxemburgo, MUDAM - Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, Luxemburgo. Portugal, Berardo Museum - Collection of Modern and Contemporary Art, Lisboa. Reino Unido, Hiscox Art Projects, Londres (Inglaterra). Tate Britain, Londres (Inglaterra).

# Katharina Grosse

KATHARINA GROSSE, Friburgo, Alemania, 1961.  
Vive y trabaja en Dusseldorf y Berlín.

## COLECCIONES PÚBLICAS

Estados Unidos: Contemporary Arts Center, Cincinnati The Renaissance Society, Chicago, Contemporary Arts Museum, Houston. Portugal, Museo de Arte Contemporáneo de Serralves, Oporto. Finlandia, Museo de Arte Contemporáneo de Helsinki. Francia, Centro George Pompidou, París. Taiwan, Taipei Fine Arts Museum, Taiwan.



S/T  
Año 2007  
Mixta/lienzo  
120 x 80 cm



## JUAN MANUEL BONET

Escritor y crítico de Arte (1995-2000), dirigió el IVAM y desde el año 2000 pasó a dirigir el museo nacional Reina Sofía. Actualmente ha comisariado varias exposiciones y retrospectivas de Artistas y movimientos de Vanguardias.

## FERNANDO CASTRO FLÓREZ

Profesor de estética de la Universidad Autónoma de Madrid. Crítico de arte y comisario de exposiciones. Ha sido coordinador académico del Inst. de Estética y Teoría de las Artes. Miembro del comité asesor del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo. Miembro del comité de redacción de las revistas Cimal y La Ruta del Sentido. Ha publicado libros: Elogio de la pereza; Notas para una estética del cansancio; el texto íntimo, Kafka, Rilke y Pessoa y Nacho Criado; La voz que clama en el desierto.

## ALBERTO CARRERE

Doctor en Bellas Artes en Valencia, profesor, pintor y ensayista. Entre sus obras: Retórica de la pintura (en colaboración con José Saborit).

## MIGUEL CERECEDA

Profesor titular en Estética y teoría de las Artes en el departamento de filosofía de la comunidad autónoma de Madrid. Ha sido catedrático de filosofía de Bachillerato y Profesor de sociología del arte en la facultad de Bellas Artes de Cuenca de la Universidad de Castilla la Mancha. Actualmente es miembro de la junta directiva del círculo de Bellas Artes de Madrid y crítico de Arte en el diario ABC de Madrid.

## JOSE RAMÓN DANVILA

Sydney Traxx, 2001. Crítico de arte, colaborador en la revista ARCO y comisario de exposiciones.

## JAVIER HONTORIA

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, Master en comisariado y prácticas culturales en Arte y nuevos medios. Crítico del periódico ABC y comisario en exposiciones.

## FELIPE GARÍN

Director del museo del Prado entre (1991-1993). Catedrático de historia del Arte UPV (1996-2002). Ex-Director de la Academia de España en Roma. Doctorado en Historia. Miembro asesor del consorcio de museos

## RICARD MAS

Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, AICA. Comisario de exposiciones.

## SANTIAGO OLMO

Comisario de exposiciones independiente y crítico de Arte desde 1986. Ha colaborado en diversas publicaciones como Art – Nexux o Lápiz donde desempeña entre (1999 – 2003) la coordinación editorial. Forma parte del equipo editorial de la revista Artecontexto en Madrid. Director y comisario de la XXXI Bienal de Pontevedra de 2010.

## JOSÉ SABORIT

Escritor, crítico, pintor y catedrático de pintura en la facultad de Bellas Artes en la Universidad Politécnica de Valencia donde imparte clases desde 1985. Director del departamento de pintura de la UPV (1991-1995).









