



JUNTA DE ANDALUCIA

CONSEJERIA DE OBRAS PUBLICAS Y TRANSPORTES
DIRECCION GENERAL DE ARQUITECTURA Y VIVIENDA



COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS, GRANADA
VOCALIA DE CULTURA



A PROPOSITO DE

ARQUITECTURA Y PINTURA

(1982 – 1989)

GRANADA (ESPAÑA)
BUENOS AIRES (ARGENTINA)
SEVILLA (ESPAÑA)

1 9 9 0

A PROPOSITO DE ARQUITECTURA Y PINTURA

Agradecimientos

ESTA EXPOSICION Y CATALOGO NO HABRIA SIDO POSIBLE SIN LA COLABORACION DE LAS SIGUIENTES ENTIDADES Y PERSONAS:

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA
CAMARA DE COMERCIO DE SEVILLA
CAJA DE AHORROS MUNICIPAL DE BURGOS, CASA DEL CORDON
PARROQUIA DE SAN HIPOLITO DE TAMARA, PALENCIA
DIPUTACION PROVINCIAL DE HUESCA
MUSEO DE LA CIUDAD DE VALENCIA, PALACIO DEL MARQUES DE CAMPO
DIPUTACION PROVINCIAL DE ZARAGOZA
UNIVERSIDAD DE GRANADA

GALERIA JOAN PRATS, BARCELONA
TOT, BARCELONA
GALERIA PALACE DE ARTE, GRANADA
GALERIA JUAN MORDO, MADRID

TALLER -ARTISTAS VIDRIEROS DE IRUN-, GUIPUZCOA
TALLER DE ALFOMBRAS -DIANA-, CASTILLEJA DE LA CUESTA (SEVILLA)

ANTONIO RUIZ
PABLO SYCET
JAIME Y HELGA DE ALVEAR
CARLOS CLEMENTE SAN ROMAN
EMPRESA SAPIC, BARCELONA

JUNTA DE ANDALUCIA, CONSEJERIA DE OBRAS PUBLICAS Y TRANSPORTES
DIRECCION GENERAL DE ARQUITECTURA Y VIVIENDA

COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS, GRANADA
VOCALIA DE CULTURA

EXPOSICION

Idea y proyecto:

JAVIER FERNANDEZ GARCIA

Organización:

VOCALIA DE CULTURA DEL COLEGIO DE ARQUITECTOS, GRANADA

Comisaria:

MARIA LUISA CASTILLA GARCIA

Producción y Coordinación:

FRANCISCO SALAZAR BALBOA

FRANCISCO SANCHEZ COMAS

Documentación de Arquitectura:

EDUARDO ZURITA POVEDANO

Diseño de Montaje:

JAVIER FERNANDEZ GARCIA

VALENTIN ALBARDIAZ

Montaje:

JAIME PUERTAS ALBARDIAZ

ENRIQUE CINTAS

Carpintería:

COGRASA

Metalistería:

MIGUEL GONZALEZ

MIGUEL PEREZ

Electricidad:

JESUS TORRES

Serigrafía:

CHRISTIAN M. WALTER

Gabinete de Prensa:

FRANCISCO SALAZAR BALBOA

Seguro:

PLUS ULTRA

Transporte:

TRANSRESA

AMADO DE MIGUEL

A PROPOSITO DE
ARQUITECTURA Y PINTURA
(1982-1989)

GRANADA (ESPAÑA)
BUENOS AIRES (ARGENTINA)
SEVILLA (ESPAÑA)

1 9 9 0

La permanente relación de las artes y la arquitectura ha tenido, a lo largo de la historia, un sinnúmero de variantes así como de recíprocas influencias en el particular devenir de cada una de ellas, que han dejado en el patrimonio artístico mundial infinidad de obras que, en su materialidad, superan el debate de la inclusión de la arquitectura en el campo del arte o de la técnica.

Una y otra vez, la pintura y la arquitectura se concentran en obras singulares y, en positiva amalgama, elevan lo puramente visual y lo puramente espacial, a la mucho más rica dimensión de la ruptura de los límites físicos de la forma.

La década de los 80 en España ha sido particularmente fértil en este tipo de confluencias, en las que queda patente el nivel creativo de nuestros principales artistas.

«A propósito de Arquitectura y Pintura» viene a resumir en una única muestra, inédita en nuestro ámbito andaluz, la permanente búsqueda de síntesis de dos disciplinas que desde siempre han convivido del modo en que ahora se presentan, no como soporte una de otra, sino como una fructífera interrelación de valores estéticos. Es así como han quedado materializadas brillantes realizaciones plásticas en la última década llevadas a cabo en espacios arquitectónicos que surgen tanto de rehabilitación de edificios singulares como de obras de nueva planta.

La Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía, a través de su Dirección General de Arquitectura y Vivienda ha estimado altamente positivo el proyecto lanzado por la Delegación de Granada del Colegio de Arquitectos de Andalucía Oriental, haciendo posible su realización como parte de sus objetivos, tanto

desde la propia visión de las artes y la arquitectura como desde lo que supone la colaboración y potenciación de las iniciativas de corporaciones de derecho público.

«A propósito de Arquitectura y Pintura» reafirma los objetivos de difundir la arquitectura y nos aproxima aún más a su carácter de manifestación cultural en continua evolución dentro del tiempo y del espacio que le toca vivir.

Arquitecto JOSE RAMON MORENO
Director General de Arquitectura y Vivienda

Partiendo de un renovado planteamiento, que entienda la arquitectura como arte, y como tal, relacionado con otras manifestaciones artísticas, surgió la idea de analizar las posibles relaciones arquitectura-música, arquitectura-fotografía, arquitectura-pintura, etc., dotando estos encuentros de una «...pequeña ceremonia para esta celebración»... Este sencillo esquema de trabajo nos ha permitido descubrir y profundizar en estas relaciones a un importante número de granadinos, que hemos seguido con enorme interés, e incluso con expectación, el programa desarrollado.

La arquitectura se ha constituido en soporte, contenedor o punto de referencia para otras exposiciones artísticas por el sencillo motivo de que hemos sido los arquitectos los que hemos producido estos análisis, y desde nuestra experiencia más inmediata, que lógicamente es la arquitectura, la cual ha sido ampliamente enriquecedora gracias a la idea y al desarrollo de la misma que, desde la Vocalía de Cultura, han propiciado un grupo de personas con gran capacidad de ilusión y altamente comprometidas con el arte. A modo de colofón del proceso descrito, llegamos a «A propósito de arquitectura y pintura», posiblemente las dos experiencias más vinculadas entre sí y con un amplísimo repertorio, del que se ha extraído una muestra, lo suficientemente amplia, variada y actual —creemos— como para mantener el interés despertado.

Lo ambicioso del proyecto nos hizo necesario acudir a la Dirección General de Arquitectura de la Junta de Andalucía, la propuesta fue magníficamente acogida e in-

cluso potenciada de tal forma que nos va a permitir extender la muestra fuera de nuestra ciudad e incluso fuera de nuestras fronteras, por lo que en nombre de nuestra corporación profesional agradezco la participación de la Consejería.

MIGUEL VALLE
Presidente de la Delegación del Colegio de Arquitectos, Granada.

P R E S E N T A C I O N

Hará poco más de un año que, de manera especular, apareció al entendimiento de los vivos la idea que la confección de este texto avoca definitiva al mundo de lo concreto. Era durante los bonitos días de Octubre. Recién acababa Julio Juste de realizar su trabajo en Granada, bajo el hormigón de la bóveda del Rectorado de la Euroárabe. Es el inicio de una aventura: reunir en una sola exposición los resultados de las intervenciones que los pintores de la vanguardia española han realizado en la década de los ochenta para ser integradas de forma estable en algún espacio arquitectónico. La posibilidad del proyecto se tantea en Arco'89. Recibe una alentadora acogida entre pintores y espectadores. Es el momento, la máquina comienza a andar. Muchos tiras y aflojas, muchos avances y retrocesos, mucha ilusión en mucha gente. Esto ha podido, al fin podemos enseñar nuestro trabajo. Este catálogo y esta exposición son el resultado. Sea para mayor gloria de Las Artes.

Sin ser mi intención minimizar el tesón del equipo humano que ha cubierto los distintos aspectos de la producción, del que humildemente me siento orgulloso, la verdad es que no se hubiera podido realizar esta importante recopilación, que son ocho exposiciones monográficas alrededor de una arquitectura y una pintura o, si lo prefieren, tres exposiciones simultáneas de arquitectura, pintura y fotografía, sin el apoyo, comprensión y esfuerzo de todos los intervinientes y de no pocos particulares e instituciones de todo el territorio español. Vaya ante todo, y sobre todo, mi —nuestra— gratitud.

JAVIER FERNANDEZ
Vocal de Cultura del Colegio de Arquitectos, Granada.

Angeles en la arquitectura

He looks around, around
He sees angels in the architecture
Spinning in infinity
He says Amen! and Hallelujah!
PAUL SIMON
You can call me Al- Groceland

¿Se construyen todavía arquitecturas con ángeles? El personaje de Paul Simon, desorientado y confundido en una ciudad extranjera, encuentra alivio y reconocimiento en los ángeles de la arquitectura, que giran en la lejanía de los remates de las torres y las altas cúpulas. Pintados o esculpidos, esos ángeles guardianes hacen los edificios familiares y elocuentes, protegiéndose de la ansiedad imprecisa que provocan las arquitecturas silenciosas y ajenas. Sin embargo, hoy es raro levantar edificios con ángeles.

La responsabilidad de nuestra miseria figurativa reside, desde luego, en el fundamentalismo moderno, cuyo vértigo abstracto le hizo predicar un calvinismo iconoclasta. La radicalidad de aquel despojamiento hizo que la arquitectura expulsase del templo a la escultura y a la pintura con la violencia iracunda de Cristo ante los mercaderes. Aquella pureza extrema fue especialmente severa con el componente ilusionista de la pintura, cuyas ficciones fingidas se rechazaban con más vehemencia que las distracciones decorativas, y menos exigente con la escultura, redimible quizá a través de la geometrización y la escala.

El divorcio moderno de las artes prestó alas al concepto fatal de la integración de las mismas, a cuyo amparo se han perpetrado innumerables tropelías. Lo que era una presencia sin costuras, compartida y espontánea, se ha transformado en un apareamiento mecánico y trivial. Nada más vacío que describir como integración de las artes las metopas griegas, los mosaicos romanos y bizantinos, los capiteles románicos, las vidrieras góticas o los frescos renacentistas y barrocos...

La revisión posmoderna ha dado nuevo aliento a la voluntad de colaboración entre pintores y arquitectos, si bien con frutos muy escasos aún. En países como el nuestro, las asignaciones presupuestarias porcentuales —una nueva forma de pago de indulgencias o diezmo cultural— permiten a la arquitectura salir del purgatorio de la disciplina moderna y ensayar *liasons* casi siempre más torpes que peligrosas.

Aunque los arquitectos fuesen Palladio y los pintores Veronés, la Villa Barbaro en Maser seguirá siendo el producto de un momento singular y —valga el lugar común— irrepetible. No va a resultar nada fácil recuperar la rotunda naturalidad con que este tipo de colaboraciones se han producido en el pasado. Mientras tanto, y como a cortejantes primerizos, habrá que disculparles las vacilaciones y los tarramudeos.

De las nuevas bodas de la arquitectura y la pintura, en todo caso, no podemos sino felicitarnos. La arquitectura recuperará la palabra y la pintura la útil disciplina del encargo. El concepto de arte público, que durante mucho tiempo se ha asociado a la proliferación urbana de esculturas tan enormes como abominables, puede llegar a tener otro contenido. Los edificios se dotarán de una más robusta identidad sin recurrir a acrobacias lingüísticas, y hasta es posible que las bóvedas de la arquitectura recobren sus ángeles guardianes.

Que así sea.

LUIS FERNÁNDEZ-GALLIANO
Enero 1990

Sobre la verdad y desde la ficción

La historia del arte está repleta de casos en los cuales la creación plástica se sitúa dentro de la arquitectura para completar e incluso potenciar aquello que es parte estructural de un edificio. Muchos monumentos clásicos y muchas construcciones modernas se han revestido en algunas de sus partes de añadidos que comienzan siendo parte decorativa, pero que después adquieren un valor protagonista, a veces muy por encima de la base arquitectónica. De siempre se ha considerado este cometido y muchas veces el recubrimiento o el añadido deja de ser una mera actuación superpuesta para cobrar vida propia.

En esencia, el trabajo del pintor que interviene en un espacio arquitectónico tiende a colaborar con él desde dos vertientes: la vía de la ilusión y el sistema de la imitación. Aparte, claro está, queda el hecho de la acumulación que, por medio de la historia y el paso del tiempo, sucede sobre un núcleo, civil o religioso; pero eso no es intervenir sino aportar sin premeditación los sucesos que ese tiempo y esa historia determinan. De cualquier manera, imitación e ilusión son, en la imaginación del pintor, los conceptos que le llevan a transformar un espacio en «otra cosa», principalmente en un juego capaz de entremezclar la realidad con la pasión que el arte de todos los tiempos tiene por ofrecernos un engaño como reflejo de aquélla.

El «trampantojo» no sólo ha sido a lo largo de la historia un ejercicio plástico, sino la solución a unos problemas que, o bien deja inconclusos la arquitectura, o bien precisan mayores explicaciones para que ésta se comprenda. Por otra parte está la acomodación de un espacio dado que, desde las pinturas rupestres, —los bisontes de Altamira, por ejemplo, aprovechan los relieves de la roca para demostrar mayor

realismo—, hasta las más complejas teorías de perspectiva apoyadas en los elementos tridimensionales que le sirven de marco, es una constante que el creador plástico regularmente tiene presente para enlazar su obra con la arquitectura.

Imitación e ilusión son, pues, las intenciones que una y otra vez prefieren los artistas en el momento de integrar en el espacio arquitectónico sus «trompe l'oeil», porque su obra va a ser esto casi siempre, como engaño y como representación de una realidad inexistente. Imitar la arquitectura fue el deseo de Leonardo cuando en la pared del Refectorio del Convento de las Gracias pintó el «Cenáculo», no repitiendo los elementos que la sala presenta o la continuidad de sus formas, sino proyectando ilusoriamente la magia de un espacio ficticio y quimérico donde simplista pero maravillosamente se hace posible la representación realista de una escena que no lo es.

Imitación e ilusión que también tuvo muy en cuenta Miguel Ángel al aprovechar las circunstancias constructivas de la bóveda de la Sixtina para encajar en ellas los numerosos paneles que resumen los pasajes bíblicos, llevando la realidad a la ficción y la imitación al realismo. También ilusorio el espacio creado por Claudio Coello en el lienzo de la Sacristía de El Escorial, donde prefiere un juego de identidades en el que la imitación se convierte casi en plagio, aún conservando capacidad para promover ilusiones.

Si hacemos memoria y retrocedemos en el tiempo, es posible constatar muchos casos similares, casos como el Masaccio que en lugar de adaptarse a las circunstancias de Santa María la Novella, abre en el muro un hueco de utópica arquitectura, de perspectivas ficticias, para acoger una escena igualmente ilusoria en el fresco de la «Trinidad»; casos como «El Banquete de Cleopatra», de Tiépolo, pintado en el Palazzo Labia veneciano, con unas teorías de apariencias donde, además de repetir la sombra de la arquitectura dentro de la pintura, hace una valoración tajante del volumen, la escala y la atmósfera para así facilitar el proceso de las referencias. Casos como el del óculo dispuesto por Mantegna para centrar el techo de la «Cámara de los Esposos», o el de la barandilla a la que se asoman esa corte de personajes curiosos, sorprendidos por Goya para ajustar los límites del cielo en la Cúpula de la Florida.

Ilusión desbordada en algunos casos hasta el límite, como experimentó Giovanni Battista Gaulli en la bóveda del «Gesú» romano, haciendo que la decoración arquitectónica y escultórica pasaran, sin que nadie se percate de ello, a ser pintura y, ya dentro de ésta, engarzar los planos de tal manera que se vayan sucediendo en medida y encajando en escala, hasta donde la mirada sólo es capaz de asimilar que debe estar la infinitud del espacio.

El pintor actual que se enfrenta a la arquitectura ha de valorar su trabajo siempre según unas claves de integración que, si bien no conserven las exactitudes teóricas de los ejemplos anteriores, representen una meditación sobre un sistema de relaciones capaz de fijar los contactos entre obras que, separe o no distancie el tiempo, la historia o incluso la idea, ofrezcan la yuxtaposición sentimental de todos los componentes que allí coinciden. De ahí que esa intervención tenga una constante «experimental» por la que se enlaza conceptualmente una obra con otra, y eso es precisamente uno de los caracteres comunes a todas las que esta exposición recoge.

Por partir de valoraciones diametralmente opuestas en cuanto a lo que se entiende como «tendencias», son artistas que conciben la plástica desde planteamientos enormemente dispares. La abstracción y el expresionismo, la geometría y la filosofía, el dramatismo, la lírica o la visceralidad, son puntos de partida donde comienza un itinerario al que abocan intenciones diferentes pero que tiene, en cualquier caso, el destino coincidente de una valoración global de todas y cada una de las ideas matrices de la creación. Los tipos de intervención son variados ya que no responden a un trazado general ni forman parte de un plan previamente preparado. Así pues, en ellos se destacan diferencias muy notables que representan una importante versatilidad.

Dejando a un lado las de Luis Gordillo y Guillermo Pérez Villalta, en todos los casos son obras ejecutadas para recubrir el techo de ciertas estancias del pasado o del presente. En ello hay que constatar una referencia historicista que recoge una tradición de siglos en lo decorativo. Hay que señalar que, aún existiendo la tasación de unas normas generales de la actualidad en el terreno de los formalismos, son

todas ellas obras en las que se mantiene la consideración sutil de las emociones en el enlace con los significados que el edificio tiene. La evidencia formal de la cúpula de Barceló es un guiño al uso y al pasado, como lo es también la carga metafórica de la vidriera de Pérez Villalta. Otras obras presentan esta relación mediante sólo un murmullo; Rafols Casamada, Saura y Teixidor inciden con las suyas de manera tangencial, utilizando unos conceptos lingüísticos mucho más poéticos que visuales, mientras que Lucio Muñoz adopta una postura mixta entre la lírica y la visceralidad. El caso de Julio Juste presenta una línea también metafórica, pero sus argumentos se hilvanan según un juego simbolista que resume lo irreal a través de la presentación sistemática de los hechos reales.

La compenetración del pintor con el edificio es, pues, el arranque y la meta. Aunque lo físico y visual conecten, es preciso también el contacto de ellos con la idea y eso sólo es posible al existir la puesta en valor de todas las circunstancias que en un determinado espacio concurren para después conservar o destruir, examinar o eliminar. Porque en definitiva, el corazón de una obra es siempre el enlace, el desarrollo y la compenetración de la idea con la imagen, del contenido con los elementos explicativos, y a ello se llega exclusivamente cuando el camino está facilitado por la comprensión de la razón del proyecto, en cuanto éste es capaz de ofrecer como una sola cosa esas otras dos tan lejanas y opuestas que son la verdad y la ficción.

JOSE RAMON DANVILA
Madrid, enero de 1990

Ayuntamiento de Barcelona

Las bóvedas de ALBERT RAFOLS CASAMADA

Cámara de Comercio de Sevilla

La alfombra de LUIS GORDILLO

Iglesia de San Hipólito de Támara (Palencia)

La vidriera de GUILLERMO PEREZ VILLALTA

Casa del Cordón de Burgos

El techo de LUCIO MUÑOZ

Antiguo Mercado de las Flores de Barcelona

La cúpula de MIQUEL BARCELO

Nueva sede de la Diputación Provincial de Huesca

El techo de ANTONIO SAURA

Palacio del Marqués de Valencia

Los techos de JORDI TEIXIDOR

Rectorado de la Universidad Euroárabe de Granada

La bóveda de JULIO JUSTE





L C



SALA DE LAS CUATRO ESTACIONES

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

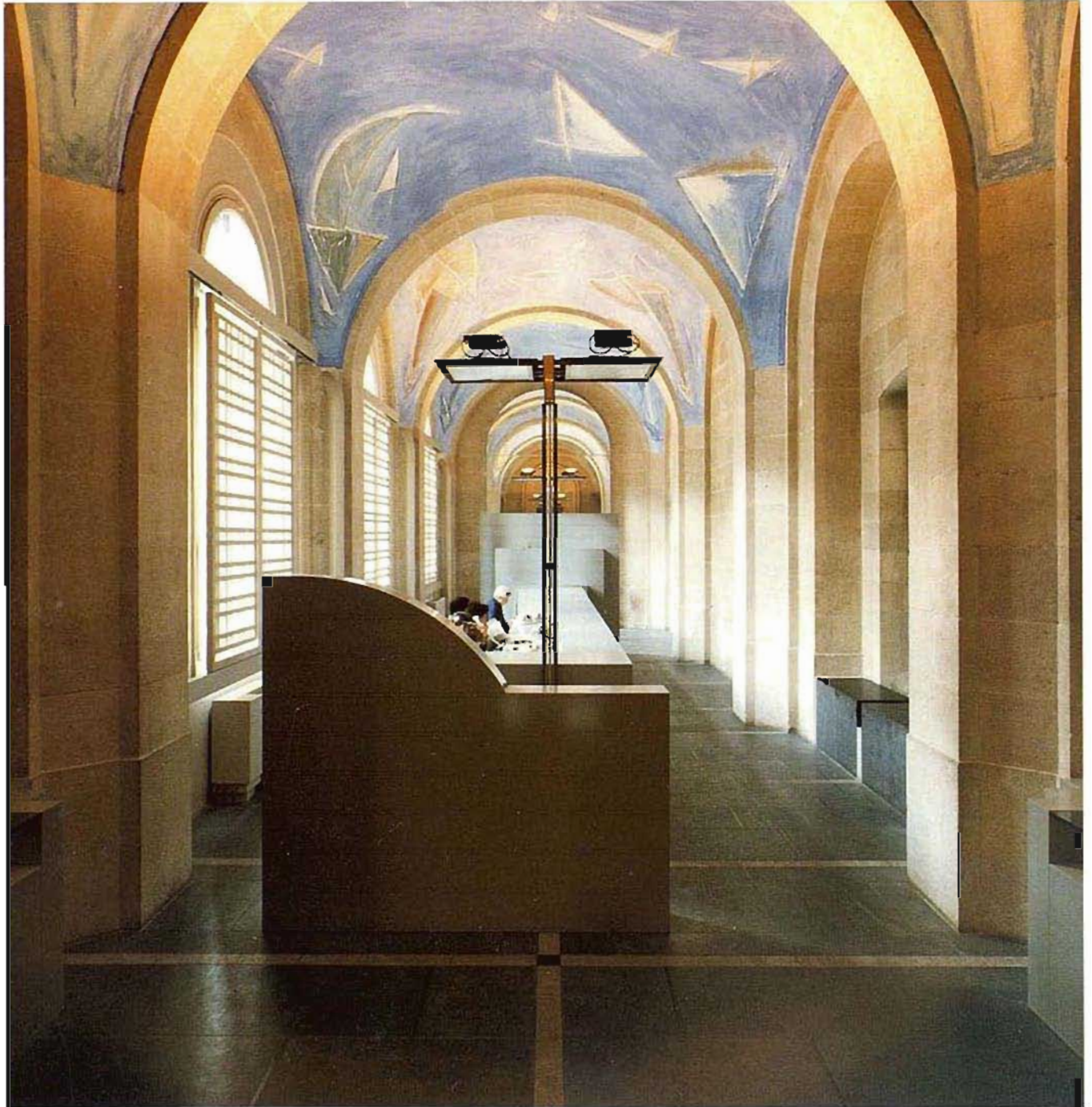
Arquitecto:

PERE CASAJOANA SALVI

Pintura de las bóvedas:

ALBERT RAFOLS CASAMADA

BARCELONA, 1982



EMPLAZAMIENTO Y OBJETO DEL PROYECTO

El objeto del proyecto es adecuar como sala representativa las nuevas Oficinas Municipales de Información General del Ayuntamiento de Barcelona. Estas se ubican en el ala izquierda del espacio existente entre dos crujías, resultado de la reforma que se realizó en el siglo pasado por el arquitecto Màs i Vila, con el objeto de lograr una fachada que uniformara las distintas dependencias municipales, en base a la remodelación de la actual Plaza de San Jaime.

La operación básica de la actual remodelación consiste en agrupar todo el espacio comprendido por las cuatro bóvedas, pues anteriormente aparecía compartimentado. Por otra parte, se cree conveniente redescubrir los materiales originales, tanto de las paredes como de los arcos de las bóvedas, que son de piedra arenisca de Montjuic.

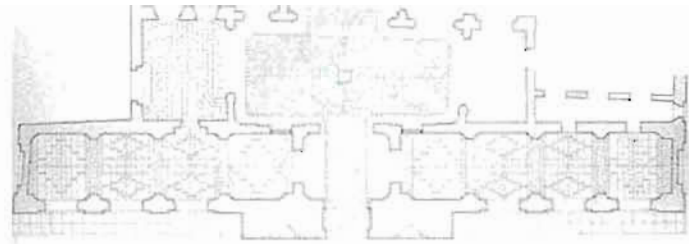
ACTUACIONES DE CARACTER PUNTUAL

El resto de las operaciones se efectúan de una manera puntual, enumerándose a continuación:

-Tapiar la ventana situada al fondo de la Sala, la cual está enmarcada por el último arco, ligeramente oblicuo obligado por la alineación de la calle de la Ciutat. Esta ventana originalmente no existía.

-Colocar en el interior del plano descrito anteriormente un elemento perpendicular a la Sala, -un gran espejo-, a fin de corregir la pared oblicua y dar una mayor dimensión al conjunto.

-Convertir en ventana una puerta, que en el anterior uso se necesitaba por estar compartimentado el local.



— — — — —

Objeto del proyecto: remodelación del ala izquierda de la crujía del Ayuntamiento de Barcelona, -fachada hacia la Plaza de San Jaime.



-Abrir a modo de transparencia una ventana pedestal, desde la cual se divisa el conjunto del patio gótico y se enfoca una estatua del escultor Clarà.

-Cerrar una abertura, que si bien posee un carácter compositivo en el exterior del patio, no ofrece ningún sentido desde el interior. Esta ventana se diseña como un espejo por su parte exterior, y su interior se cierra mediante un aplacado de piedra siguiendo el despiece del paramento.

MATERIALES UTILIZADOS

Cada una de estas operaciones descritas vienen apoyadas por la elección de los materiales utilizados, que a continuación se detallan:

-Para la pavimentación se utiliza mármol negro sin pulir, y piedra de Sant Vicenç de color gris tallada a sierra.

-Los elementos tamizadores de la luz exterior están realizados en madera y pintados del mismo color y tono que la piedra de las paredes.

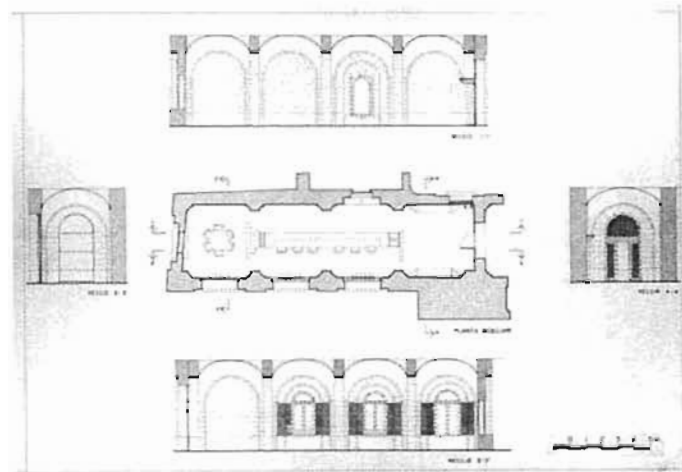
-Los muebles están diseñados exclusivamente para esta Sala, realizados en madera, con acabado mediante un lacado de color gris.

-Las protecciones y separadores entre los distintos objetos, así como los soportes de iluminación y la mesa circular de reuniones, están realizados en tubo de hierro pintado de color azul, y revestidos en latón barnizado.

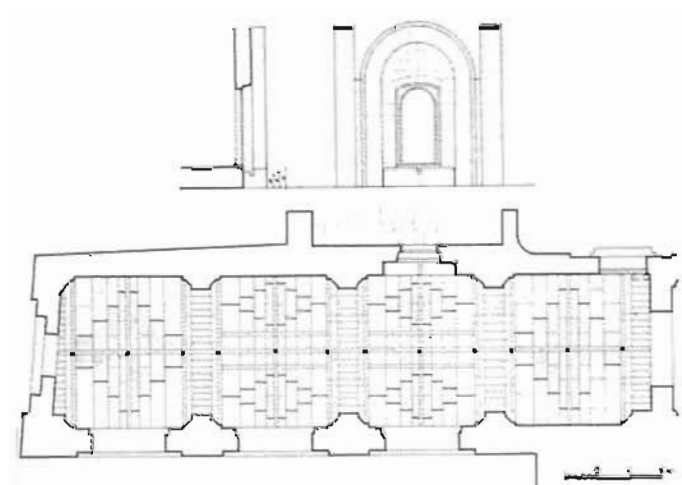
-Las lámparas de iluminación general se apoyan en unos elementos especialmente diseñados, que se empotran en el suelo y forman conjunto con los muebles generales de información. El diseño de los soportes de iluminación cuida no perjudicar la visión de las bóvedas.

-Las diversas instalaciones que atraviesan la Sala se agrupan en unos conductos especiales.

PERE CASAJOANA SALVI

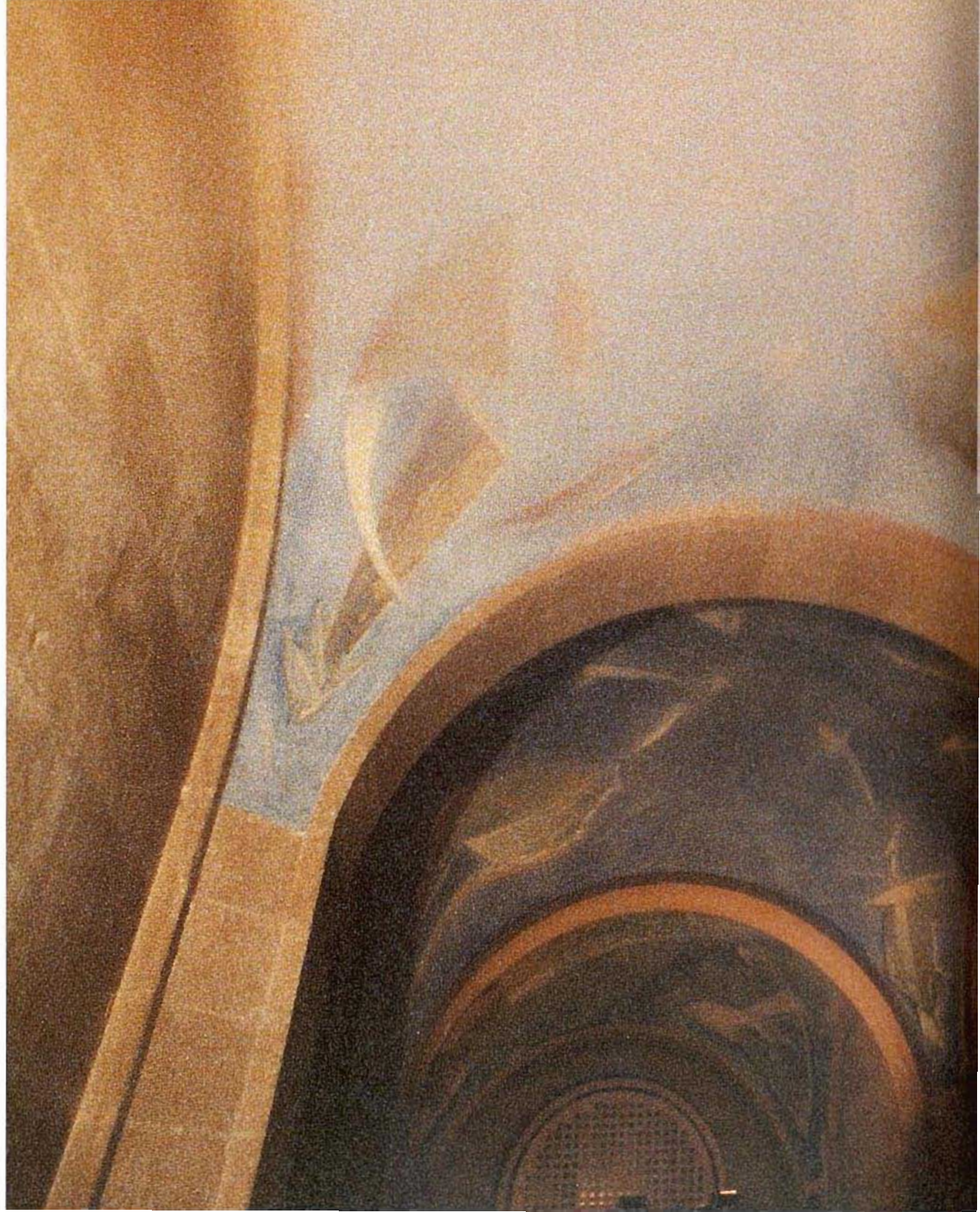


Planta y secciones del proyecto de remodelación.



Estudio de paramento y solución de ventana pedestal.

Fotografía: MANUEL FALCES







M F



S O V



LAS CUATRO ESTACIONES

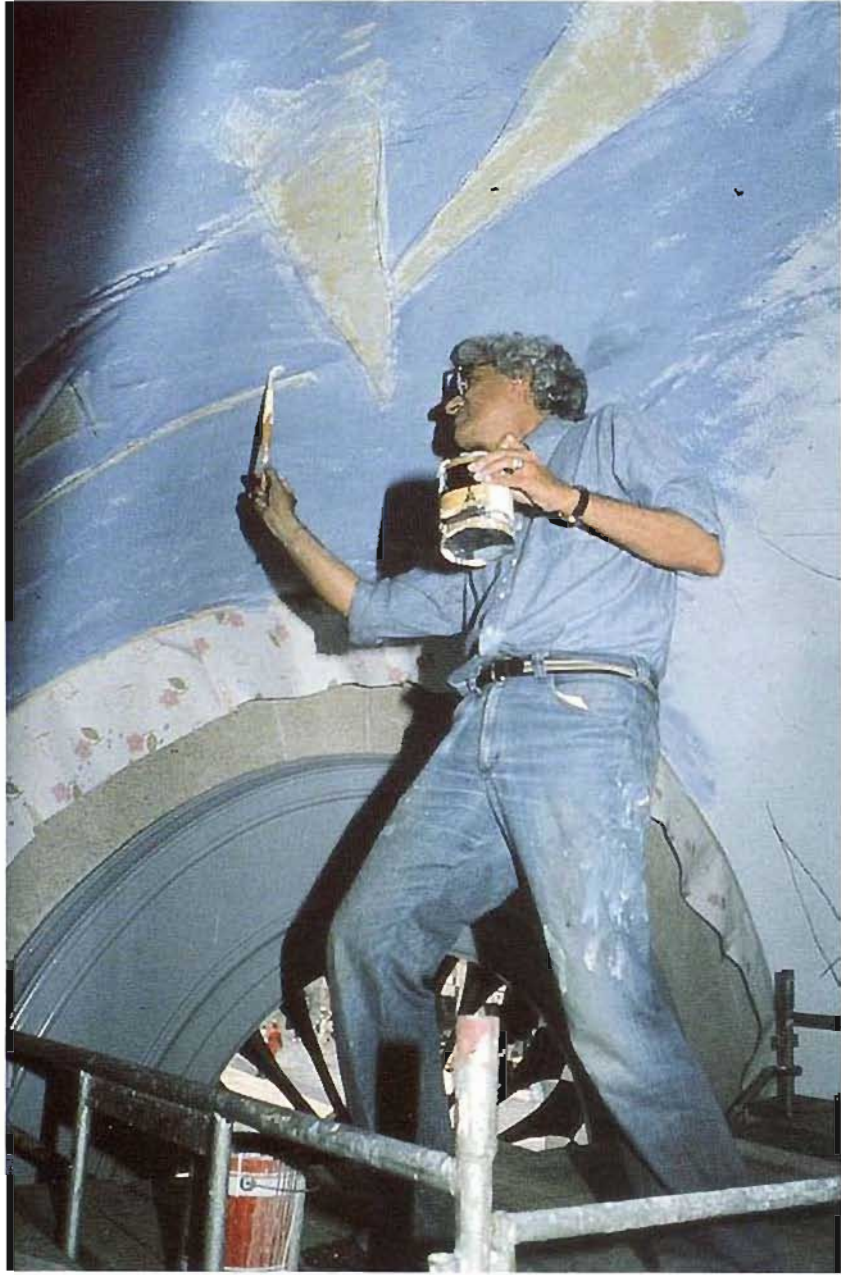
Bóvedas pintadas por

ALBERT RAFOLS CASAMADA

Para

SALA CUATRO ESTACIONES
AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

BARCELONA, 1982



SDV

La Sala de las Cuatro Estaciones

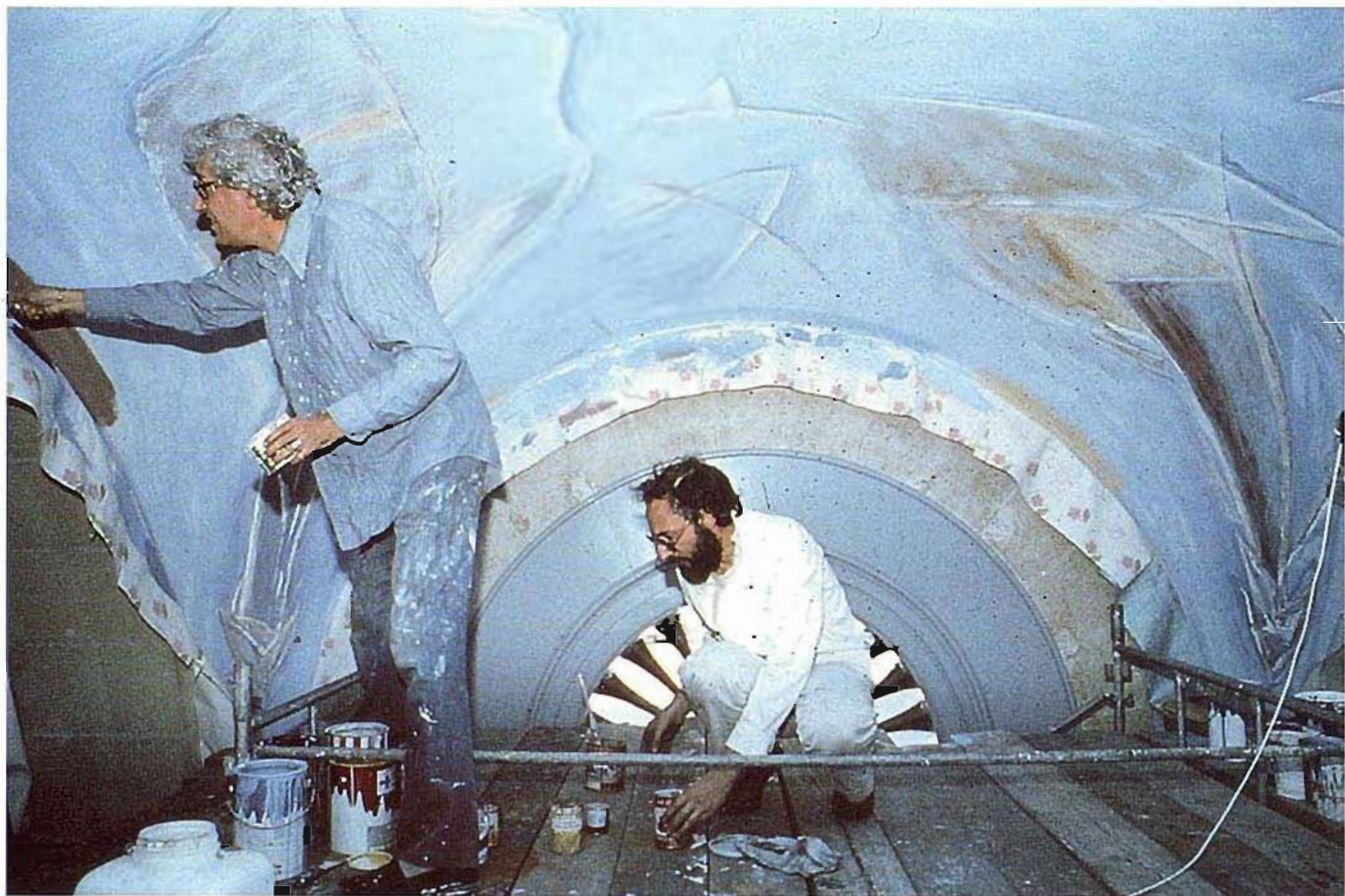
Cuando en 1982 recibí el encargo de pintar las cuatro bóvedas de la que iba a ser Sala de Información al Público del Ayuntamiento de Barcelona, me planteé algunas cuestiones sobre la forma de adaptar mi pintura a dicho encargo y sobre los condicionantes del espacio que me había sido asignado.

Inmediatamente consideré que cada una de las bóvedas tenía una proporción (ap. 30 m²) que me permitiría trabajarla a la manera de un gran cuadro a partir de una idea inicial. Un boceto plano donde habría unas indicaciones de color y de distribución de formas sería suficiente para realizar el trabajo. Esta idea presuponía un determinado planteamiento técnico. No me convenía el fresco porque no me permitía el tratamiento espontáneo que quería dar a la pintura. Decidí, pues, entelar la superficie y trabajarla, después de darle una preparación adecuada, a base de pigmentos y látex, técnica similar al temple a base de cola, muy usada en la pintura mural.

En cuanto al proyecto estudié dos posibilidades. En la primera partía de la idea de dar continuidad en las bóvedas a la misma gama de colores de la piedra de las paredes: ocre y sienas. En esta versión las formas eran de carácter arquitectónico y cerraban el espacio. La segunda idea me fue sugerida por el hecho de ser cuatro las bóvedas; pensé en un tema muy clásico de la decoración mural: las cuatro estaciones. En este caso la entonación general sería azul con lo que se conseguiría dar mayor ligereza y luminosidad a la arquitectura. Esta idea fue la que escogí y sobre ella trabajé. Quería que



SDV



SOY

las bóvedas de esta sala, no pesasen sobre las incontables personas que pasarían por ella a lo largo del año, que resultasen aireadas. Las formas, en cada una de ellas, partirían de unos esquemáticos «floreros» situados en las pechinas y se desarrollarían hacia el centro de las bóvedas. La gama de colores iría del azul-gris frío del invierno al azul verdoso claro de la primavera, pasando por el azul intenso del verano y el azul-gris cálido del otoño.

A partir de este planteamiento y de unos estudios de formas previas que adaptaba en cada caso, fui realizando las pinturas directamente sobre las mismas bóvedas. La duración del trabajo fue de dos meses, octubre y noviembre de 1982.

ALBERT RAFOLS-CASAMADA



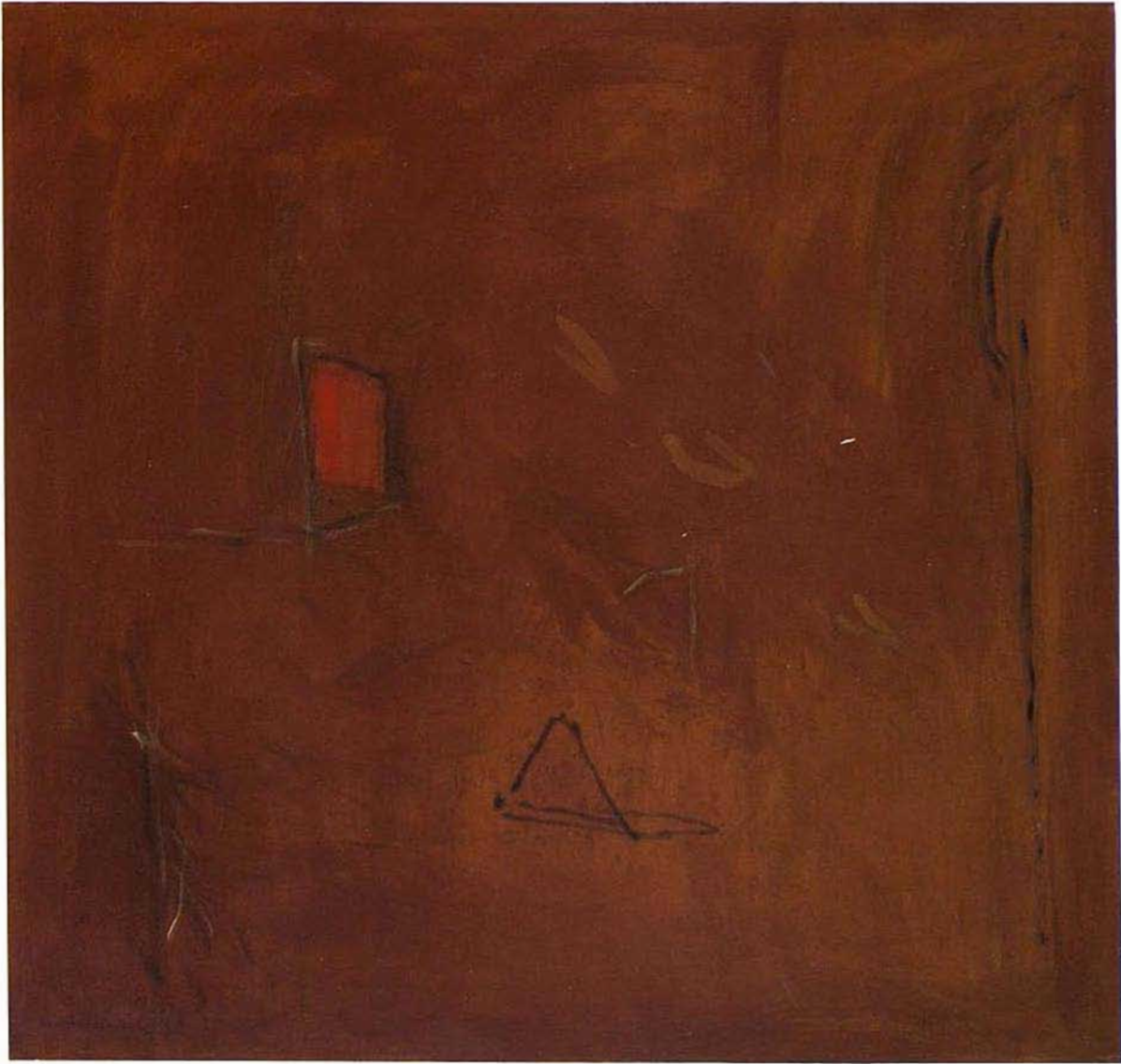
LAGUNA VENECIANA, 1987

Acrílico/tela, 114 × 146 cms.

COLECCION GALERIA JOAN PRATS

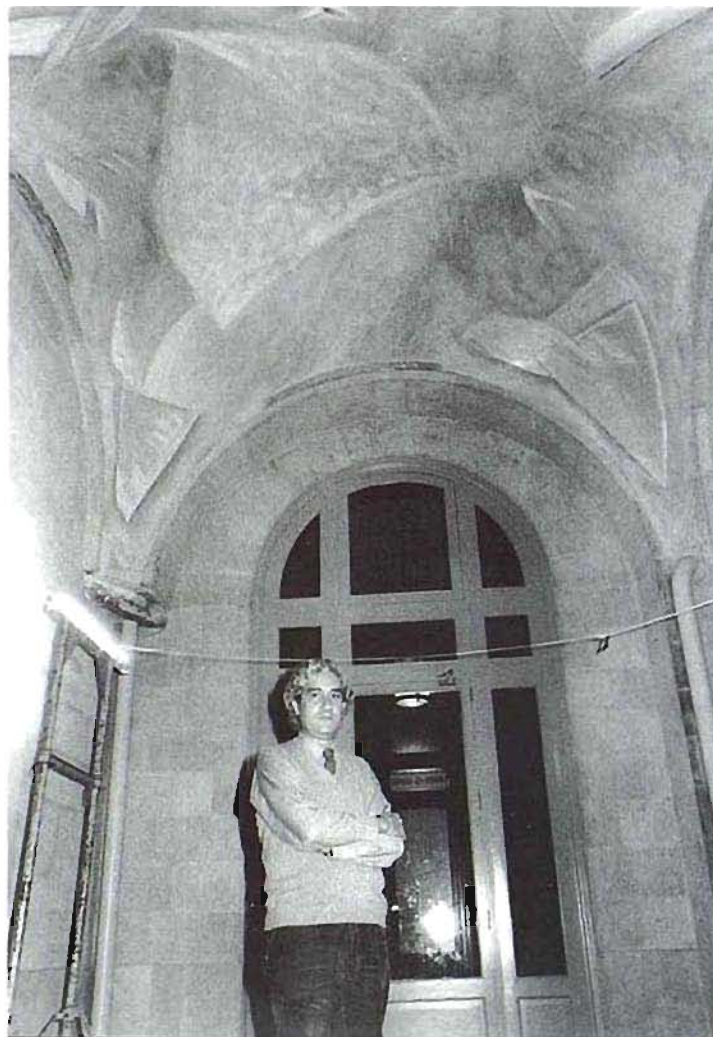


REITEN, REITEN, REITEN, 1987
Acrílico/tela, 195 × 205 cms.
COLECCION GALERIA JOAN PRATS



EN EL BLAU, 1987
Acrílico/tela, 150 × 150 cms.
COLECCION GALERIA JOAN PRATS





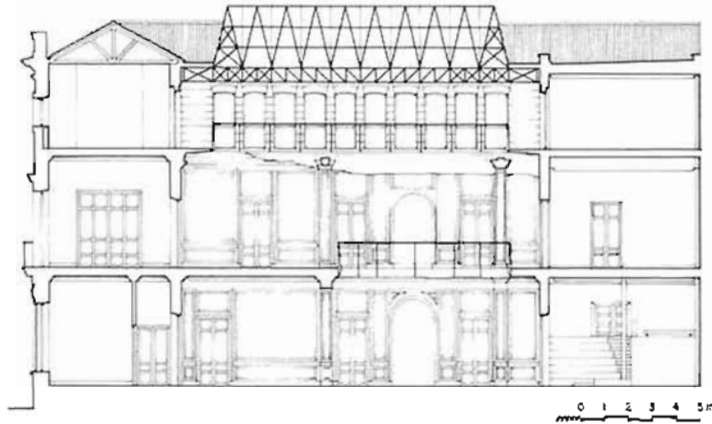
Fotografia: ROBERT

ALBERT RAFOLS CASAMADA

NOTA BIOGRÁFICA

- 1923 Nace en Barcelona.
- 1942 Estudia arquitectura hasta el año 1946.
- 1946 Expone por primera vez con el grupo «Els Vuit».
- 1947 Presenta su primera exposición individual en Barcelona.
- 1950 Va a París con una beca del Gobierno francés y reside allí hasta 1954.
- 1975 Aparecen publicadas sus «Notes Nocturnes» por «Ediciones 92».
- 1976 Se publica «Llibres del mall», Barcelona.
- 1977 Entra a formar parte del Comité de Actividades de la Fundación Joan Miró de Barcelona.
- 1979 La revista «Quaderns Crema» de Barcelona, publica su libro «Territori del temps».
- 1980 Es nombrado miembro del Patronato de la Fundación Joan Miró de Barcelona. El Gobierno español le concede el Premio Nacional de Artes Plásticas.
- 1982 Se le encarga pintar las bóvedas de la oficina de información del Ayuntamiento de Barcelona, Creu de Sant Jordi.
- 1985 El Gobierno francés le concede el título de «Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres».
- EXPOSICIONES INDIVIDUALES**
- 1947 Galería Pictórica, Barcelona.
- 1956 Sala Vayreda, Barcelona.
- 1957 Galería Sur, Santander.
- 1958 Sala Vayreda, Barcelona.
- 1959 Galería Sur, Santander.
Galería Alfí, Madrid.
- 1961 Sala Prado—Ateneo, Madrid.
Cúpula del Coliseum, Museo D'Art Contemporani, Barcelona.
- 1963 Galería Belarte, Barcelona.
Galería Saber Vivir, Buenos Aires.
- 1966 Sala de Santa Catalina, Ateneo de Madrid, Madrid.
- 1968 Galería Ten.
- 1972 Galería Adriá, Barcelona.
- 1974 Galería Adriá, Barcelona.
- 1976 Galería 52, Barcelona.
- 1977 Galería Adriá, Barcelona.
Galería Rayuela, Madrid.
Galería Val i 30, Barcelona.
Galería Ponce, Ciudad de México.
Galería Cadaqués, Cadaqués.
- 1978 Galería Juana de Aizpuru, Sevilla.
«Art 978», Basilea.
Sa pleta Freda, Son Servera, Mallorca.
Galería Joan Prats, Barcelona.
- 1979 Galería Yerba, Murcia.
Museo del Paper, Capellanes.
Galería Ponce, Ciudad de México.
- 1980 Sala Libros, Zaragoza.
Galería Vandrés, Madrid.
Galería Cadaqués, Cadaqués.
- 1981 Galería Canem, Castellón de la Plana.
Galería Laguada, Granada.
«Fiac», París.
Galería Yerba, Murcia.
Galería Joan Prats, Barcelona.
- 1982 Sala Luzán, Zaragoza.
Galería Guild, Nueva York.
Galería Ponce, Ciudad de México.
Barbara Guilman, Miami.
Galería River, West Port, Connecticut.
Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife.
- 1983 Casa Municipal de Cultura, Avilés.
Institut Francés, Barcelona.
Galería Joan Prats, Nueva York.
Barbara Guilman, Miami.
Galería River, West Port, Connecticut.
Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife.
- 1984 Sala Libros, Zaragoza.
Museo de Bellas Artes, Bilbao.
Galería Spaightwoog, Madison, Wisconsin (EUA).
Galería Pro Arte, Friburgo.
Galería Cadaqués, Cadaqués.
Galería Clivages, París.
Galería Joan Prats, Barcelona.
- 1985 «Art 16'85», Basilea.
Galería Cadaqués, Cadaqués.
«Antología: 1957-1985», Fundación Joan Miró, Barcelona y Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.
- 1986 «Fiac», París.
Galería Clivages, París.
Galería Joan Prats, Nueva York.
Galería River, West Port, Connecticut.
Galería Theo, Valencia.
«Art Cologne 86», Colonia.
- 1987 Sala d'Art Josep Bagés, El Prat de Llobregat, Barcelona.
«Chicago International Art Exposition», Chicago.
Michael Vuney, Fine Arts, San Francisco.
Galería Cadaqués, Cadaqués.
Galería Joan Prats, Nueva York.
«Performance de dance», Institut Francés, Barcelona.
«Ràfols-Casamada. Una visió retrospectiva, 1947-1987». Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña. Exposición itinerante por diferentes puntos de Cataluña: Gerona, Hospitalet, Granollers, Platja d'Aro, Tortosa, Igualada y Lérida.
- 1988 Galería Joan Prats, Barcelona.
Centro Cultural Casa de Goya, Burdeos.
Amics de Centelles, Palau dels Comtes, Centelles.
Artgràfic, Barcelona.
Galería Clivages, París.
- 1989 Galería Soledad Lorenzo, Madrid.
«Ràfols Casamada—Tal Coat», Centre d'animation Culturelle de Compiègne et du Valois, Compiègne.
Galería Ambit, Barcelona.
Galería BAT, Madrid.
Castillo de Valderribles, Diputación de Teruel.
Galerie Calart, Geneve.
Festival Chopin, Valldemosa (Mallorca).
Galería Joan Prats, Nueva York.
Galería Pro-Arte, Friburgo.
- 1990 Galería Multiface, Lisboa.





Sección longitudinal. Proyecto Cámara de Comercio



NUEVA SEDE DE LA CAMARA DE COMERCIO DE SEVILLA

Arquitectos:

ANTONIO GONZALEZ CORDON

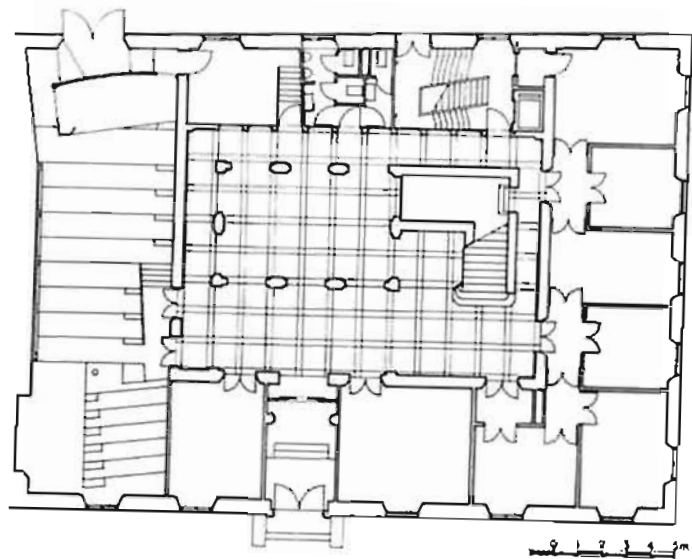
ANTONIO CABRERA

JOSE MARIA LERDO DE TEJADA

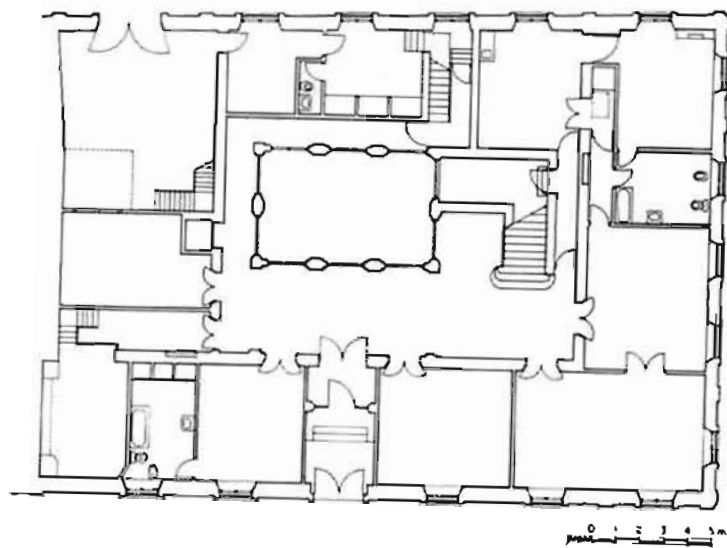
Alfombra:

LUIS GORDILLO

SEVILLA, 1983



Planta baja Proyecto Cámara de Comercio



Planta baja Estado original Uso residencial.

NOTAS PREVIAS SOBRE EL CONCEPTO DE RESTAURACION

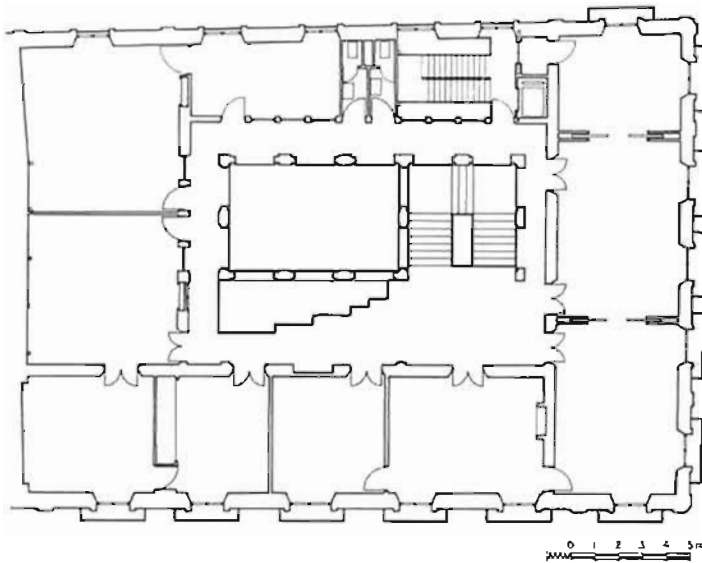
El término «restauro» camina unido a la arqueología durante la segunda mitad del S. XVIII y todo el S. XIX, en una concepción basada en la investigación del pasado, que llevará desde la recuperación de la antigüedad clásica hasta los diversos historicismos.

Tras la traumática Segunda Guerra Mundial, la arqueología queda como una ciencia museística, y la restauración del presente se entiende como una vuelta a la vida urbana.

Este último concepto de restauración tendrá su propia evolución. En una primera fase, caminará por senderos academicistas, que intervienen a gran escala sobre la ciudad, llenándola de fachadas historicistas que imitan el pasado, y en algunos casos, lo inventan. En los setenta se reacciona ante esta actitud. Se centran las actuaciones en «hacer la ciudad», basadas en el análisis urbano, y como herramienta fundamental de trabajo, en la elaboración de catálogos. Estos últimos se interpretan en dos direcciones: una, la de aquéllos que ven en el catálogo un método de preservación de la ciudad, un pliego antiderribo; otra, la de los que defienden el catálogo como un medio de reconocer el nivel de intervención en la ciudad y de potenciar el progreso de la cultura contemporánea. En los ochenta, pueden señalarse hasta cinco tendencias dentro de la restauración:

-La ortodoxa, culta, concienzuda, sin reinventar el pasado, apropiada para aquellos elementos singulares del catálogo equiparables al término «monumento».





Planta primera. Proyecto Cámara de Comercio.

-La próxima al «pastiche», reinventando las láminas historicistas de una pretendida ciudad museo.

-La que trata de mantener el estado actual de la ciudad, defendiendo el catálogo como mal menor, y que pretende hacerlo desde la participación colectiva y fuera de la disciplina arquitectónica. Esta postura lleva a la no actuación, y en definitiva, a la degradación y ruina.

-La que defienda la ciudad que se debe hacer día a día, siendo el catálogo un elemento dinamizador y definidor del grado de intervención. Una actitud contemporánea, que sin renegar del pasado, interviene desde el hoy, reconociendo las técnicas y elementos constructivos actuales. Es la postura en que podemos situar a los autores del proyecto que nos ocupa.

-La del resto de las intervenciones.

En conclusión, reconociendo en primer término a la restauración su labor de investigación del pasado, cabe señalar dos cuestiones objetivamente indiscutibles: de un lado, que el nivel de conocimiento sólo podrá ser completo en contadas ocasiones, y habrá que operar en ciertos casos por semejanza; de otro, que la lectura del pasado se hará siempre desde claves intelectuales presentes, contemporáneas.

LA NUEVA SEDE DE LA CÁMARA DE COMERCIO DE SEVILLA

La historia del edificio

El edificio se construye en 1905 por el maestro de obras Jacobo Gali Lassaletta. De traza neoclásica francesa poco esbelta y en muchos casos de proporciones inadecuadas, presenta una tipología de crujía perimetral con patio de luces y escalera principal. Su uso original es residencial.

Tras la Guerra Civil, se realizan reformas para el alojamiento de una nueva familia sevillana, usando materiales y acabados heterodoxos. La planta baja se destina a salas, garajes y despachos. En la primera se sitúan los dormitorios, salones, oficio y comedor. El servicio, los lavaderos y la cocina principal en las azoteas.

El proyecto de la Cámara de Comercio

El edificio se encontraba catalogado en el nivel 3, no presentando especial interés arquitectónico, más que el de la conciencia de destrucción de la ciudad que pudiera conllevar su desaparición.

Se trataba de destinar a un uso colectivo un edificio de tipología residencial. La planta baja y la primera recogen ahora a las salas de trabajo y el salón de actos -éste aprovechando los desniveles existentes entre las fachadas anterior y posterior-; la segunda, a las aulas de formación de los empresarios.

Pero el punto capital de la intervención se encuentra en el espacio central del edificio. Destinado a patio de recepción y estancia pública, iluminado cenitalmente, en él entran en diálogo las formas neoclásicas de auténtico valor del edificio dignas de restauración -sus arcaídas y la escalera principal-, y las contemporáneas, generadas por el propio uso público de las salas y oficinas adyacentes.

Se trata de un espacio muy relacionado con los de tránsito generados en el S. XIX por la nueva estructura de la sociedad burguesa: las oficinas bancarias, las bolsas de comercio, las estaciones de ferrocarril, los museos... La arquitectura moderna define un espacio para un hombre exento de atributos, normalizado, una auténtica maquinaria para sus relaciones, que sustituirá al espacio de época clásica. En el edificio de la Cámara de Comercio, al espacio ideado en el S. XIX, se le añade un carácter antropológico contemporáneo.

Este espacio central se concibe como una pieza que puede ser contemplada desde todos los ángulos. De un lado, hay un proceso de restauración mimética, imitando mármoles, ninfas o filetes dorados, dirigido a dignificar el neoclásico local del edificio, en muchos casos resuelto con torpeza desde su origen. De otro, el aporte contemporáneo dialoga con la preexistencia, basándose para ello en la arquitectura de los últimos tiempos del Movimiento Moderno, con sus estructuras metálicas tubulares, vidrios laminados y composiciones racionalistas.



Sección transversal. Proyecto Cámara de Comercio.

Pero la sinceridad en el tratamiento del edificio llega a su punto álgido al mostrar las propias entrañas constructivas del mismo, buscando el ser mismo de la arquitectura, tal y como lo expresan los autores: *... Y allí donde la autenticidad es completa, donde convergen todas las tensiones estructurales de la excelente lógica constructiva de la preexistencia, la arquitectura se disuelve en un último suspiro, como señalando el origen y el fin, a la vez, de la forma: la materia. El nudo que se desarma ejemplifica, en nuestro proyecto, la esencia de la arquitectura, como en un acto de desnudez voluntaria, ante el hombre, del discurso de la forma...-* Las propias entrañas del inmueble nos revelan que tras sus vestuarios, existen piezas auténticas, sinceras constructiva, mecánica y tecnológicamente, que se muestran en su desnudez.

Por otro lado, si en la fachada se realiza una corrección estilística basada en una mínima ortodoxia neoclásica -manteniéndose el anonimato urbano del edificio mediante el tratamiento en tonos grises de la misma-, en la decoración interior aparecerán tanto piezas exentas -de marcado carácter museístico, moderno, fuera de contexto-, como añadidas -en clara relación con las operaciones miméticas de maquillaje y dignificación ya reseñadas-.

En definitiva, el proyecto de la Nueva Cámara de Comercio de Sevilla termina siendo un canto al proceso creativo de la arquitectura, cualquiera que sea su lugar, espacio y tiempo. Esta intencionalidad es la que revelan los responsables del proyecto en sus propias palabras: *...Y si la materia está en el origen del discurso arquitectónico, el hombre, objetivo antropológico de todas las artes, es su destinatario. Los autores, finalmente, tienen la obligación de superar la consciencia de la identidad resuelta, el miedo a la invención y la falsa polémica del binomio restauración-ciudad, para entrar directamente en un concepto de creación. Así, la arquitectura sólo se podrá denominar como tal, si asume los riesgos de la creación producida por un trabajo intelectual contemporáneo y es capaz de ser crítica consigo mismo-*.







INDUSTRIA, COMERCIO Y NAVEGACION

Alfombra diseñada por

LUIS GORDILLO

Para

LA NUEVA SEDE DE LA CAMARA DE COMERCIO DE SEVILLA

Realizada en el taller de

AURELIA GARCIA PARRA

SEVILLA 1985

Fue en junio de 1985 cuando recibimos el encargo por parte de la Cámara de Comercio de Sevilla, de la manufactura de tres alfombras diseñadas por Luis Gordillo, para los salones de Industria, Comercio y Navegación de dicha Cámara.

Estas alfombras una vez colocadas, se unen en los pasos de un salón a otro, formando una sola pieza con una superficie de 87,5 m².

La técnica seguida para su ejecución es el clásico nudo español, con una densidad de 40.000 nudos/m². Los materiales empleados son el yute para la trama, algodón para la urdimbre y la lana para el pelo. Todos naturales cien por cien.

Para facilitar la tarea de pasar el dibujo original del cartón al telar, nos ayudamos de un papel vegetal milimetrado colocado sobre unas ampliaciones proporcionadas de los bocetos del pintor, coincidiendo cada mm² con un nudo. De este modo, el dibujo de la alfombra es exactamente el mismo que el original. En cuanto al colorido de la lana, fue elegido por el mismo Luis Gordillo, entre una nutrida gama de colores, escogiendo los más similares a la pintura.

Fue ya labor de nuestro dibujante de taller, la licenciada en Bellas Artes Diana Adán, la de interpretar los efectos y las texturas de las distintas técnicas pictóricas (pinceladas acrílicas, trazos de lápiz...) y representarlo lo más fiel posible con la lana en el tejido.

TALLERES DE AURELIA GARCIA PARRA
Castilleja de la Cuesta (Sevilla)

La Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Sevilla encargó hace unos años al arquitecto sevillano Antonio González Cordón la remodelación de su sede social, un edificio, creo, de principios de siglo. En este trabajo, de un gran atrevimiento estético, González Cordón quiso hacer intervenir a algunos artistas vinculados a Sevilla. A mí me planteó dos opciones, pintar un cuadro para ser colgado allí o realizar unos bocetos para unas alfombras; acepté la segunda opción. Se trataba de cubrir los suelos de tres habitaciones consecutivas de gran tamaño: el despacho del presidente, una gran sala de juntas y un comedor. Las habitaciones estaban separadas por unas grandes puertas correderas de manera que podían verse por separado o como una extensa unidad que abarcaba el conjunto.

El primer problema serio que se me planteó fue hacer el diseño de unas alfombras sobre las que iba a haber numerosos muebles, de tal forma que solo se las podría ver a trozos. Había en este planteamiento, ya, una cuestión irresoluble. Si me atenía a potenciar sólo los espacios que quedaran a la vista, el objeto en sí mismo, la alfombra, quedaría como algo sin sentido y desequilibrado. Así pues me decidí a hacer un diseño total sin preocuparme de los muebles; incluso pensé que el futuro de las alfombras podía ser otro que el actual y que se llegarían a poder ver sin obstáculos.

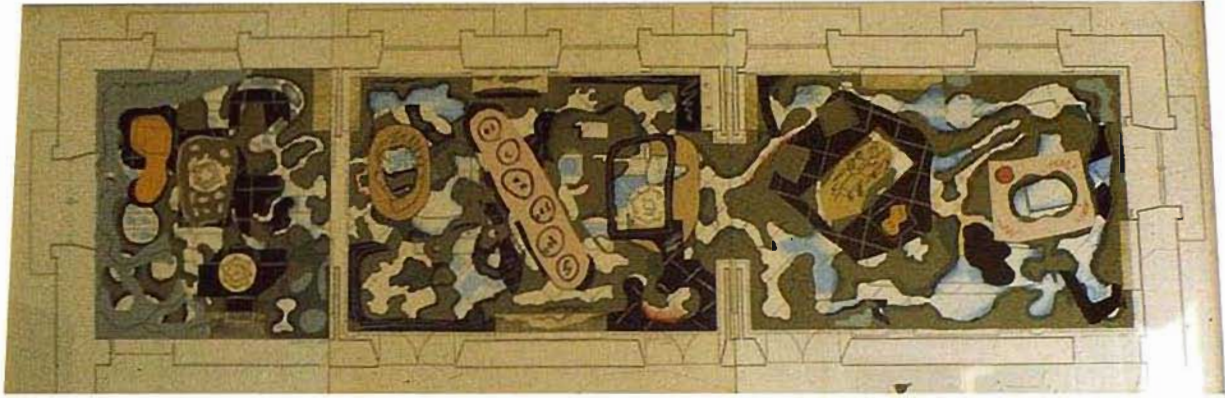
Me preocupaba también su realización pues en el diseño aparecían elementos estéticos como manchas informales, líneas «feistas», voluntarias torpezas, etc., normales en nuestro tiempo pero que podían chocar con la mentalidad de los realizadores, quizás influidos por gustos del pasado. Las alfombras fueron encarga-

das a una empresa familiar de Castilleja de la Cuesta, pueblo muy cercano a Sevilla, llamada Alfombras Diana, que se dedican tanto a la fabricación como a la restauración y almacenado de alfombras. Nunca habían trabajado con un diseño tan actual y sin embargo, ante mi sorpresa, supieron comprender a la perfección cualquier tipo de problema. Tanto Aurelia García, la directora, como su hija Diana Adán hicieron un trabajo de gran precisión.

El diseño lo hice en 1985 y las alfombras se realizaron más o menos entre el 85 y el 86.

LUIS GORDILLO

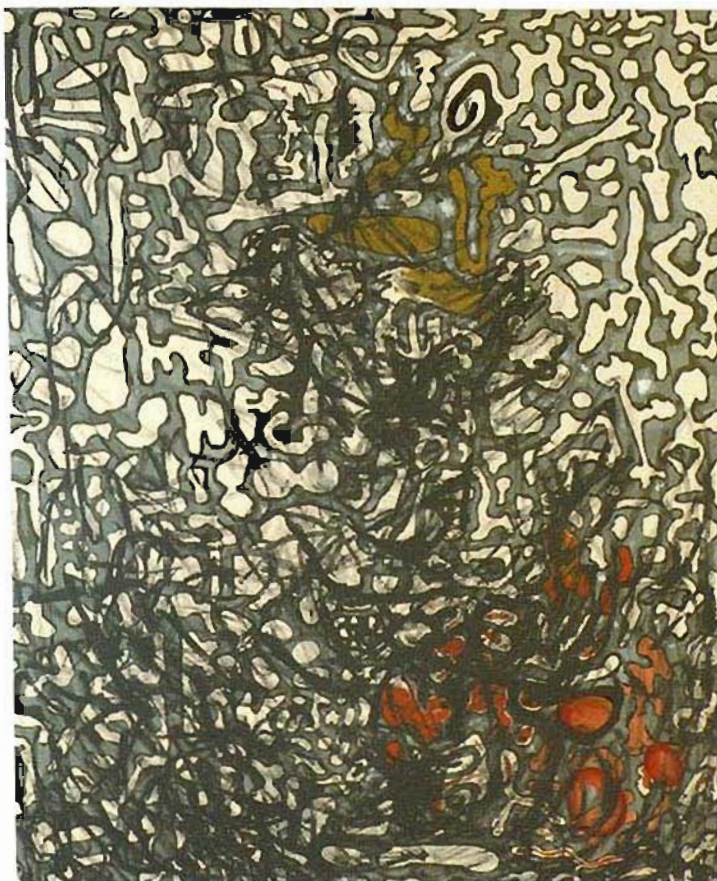
Boceto definitivo
INDUSTRIA, COMERCIO Y NAVEGACION, 1985
Técnica mixta/papel, 90×210 cms.
CORTESIA CAMARA DE COMERCIO DE SEVILLA



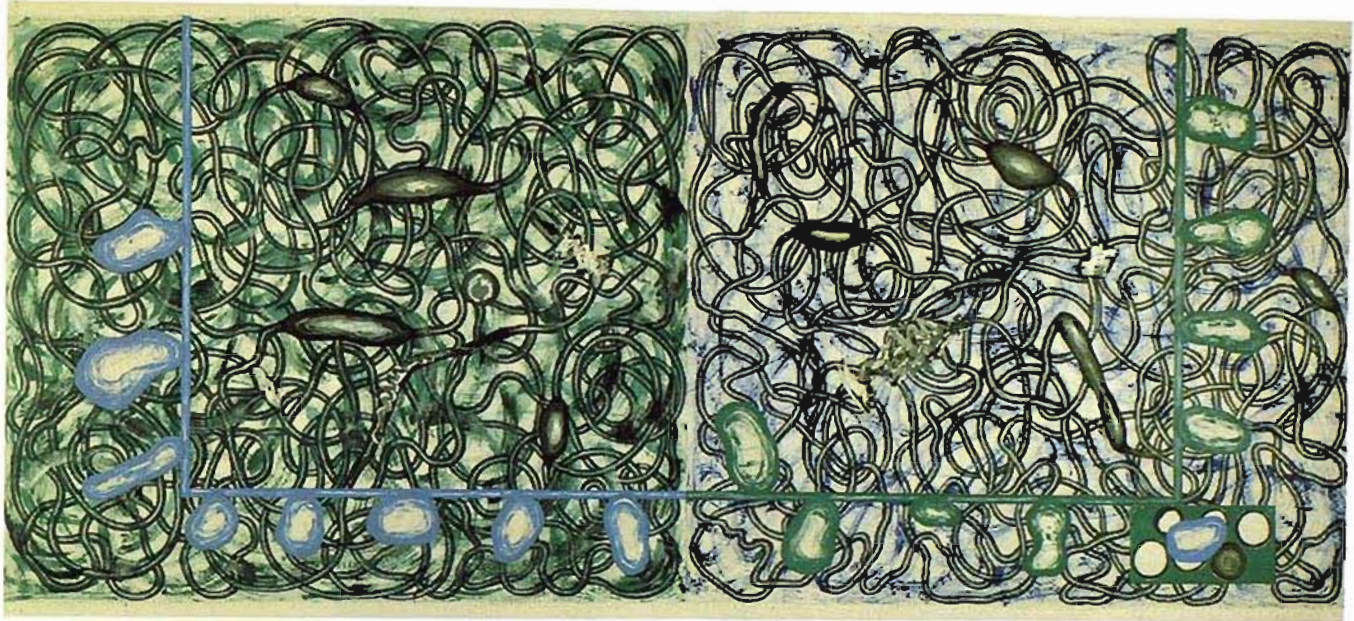
LA PREGUNTA DE LA RESPUESTA, 1985

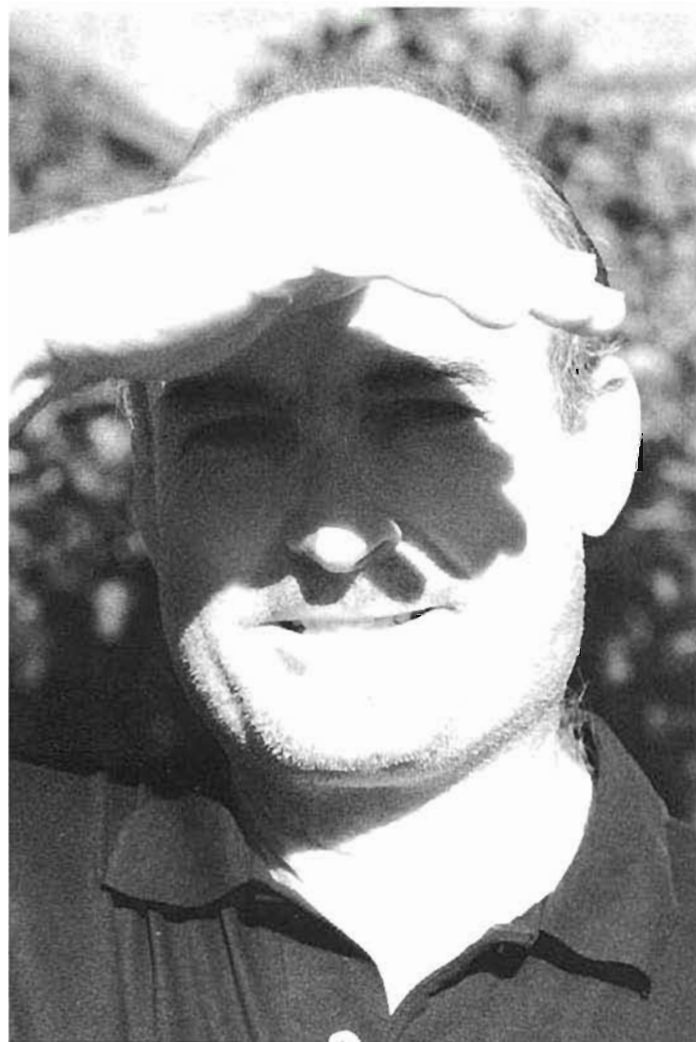
Acrílico/lienzo, 210×286 cms.

COLECCION DEL ARTISTA



VESICULA, 1986
Acrílico/papel encolado en tabla, 147×314 cms.
COLECCION DEL ARTISTA





LUIS GORDILLO
NOTA BIOGRAFICA

1934 Nace en Sevilla, el 24 de agosto.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES:

- 1959 Sala de Información y Turismo, Sevilla.
1962 Sala del Club La Rábida, Sevilla.
1964 Galería Edurne, Madrid.
1966 Galería Edurne, Madrid.
1967 Galería La Pasarela, Sevilla.
1968 Galería Grises, Bilbao.
Galería Edurne, Madrid.
1969 Sala de Cultura de la Caja de Ahorro de Navarra, Pamplona.
1971 Galería Daniel, Madrid.
Galería Vandrés, Madrid.
Dibujos. Galería Juana de Aizpuru, Sevilla.
1972 Galería René Metrás, Barcelona.
Galería Vandrés, Madrid.
1974 Centro de Arte M-11, Sevilla.
Sala de Exposiciones Luzán, Zaragoza.
1975 Galería Buades, Madrid.
Galería Edurne, Madrid.
Galería Vandrés, Madrid.
Galería Val i 30, Valencia.
1976 Galería Carmen Durango, Valladolid.
Galería Maeght, Barcelona.
1977 Antológica, Sala de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Madrid.
Galería Vandrés, Madrid.
1978 Lunds Konsthall, Lund (Suecia).
Galería Ederti, Bilbao.
1980 Galería Juana Aizpuru, Sevilla.
Galería Celini, Madrid.
Galería Grupo 15, Madrid.
Galería Rodín, Santa Cruz de Tenerife.
1981 Galería Carmen Durango, Valladolid.
Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao.
Galería Theo, Madrid.
Galería Fernando Vijaude, Madrid.
Galería Celini, Madrid.
1982 Dibujos de Luis Gordillo 1958-1982, Museo Provincial de Vitoria (Diputación Foral de Alava).
Galería Z. Zaragoza.
Círculo de Bellas Artes de Tenerife.

- 1983 Galería Theo, Valencia.
Dibujos de Luis Gordillo 1958-1982, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla / Casa de la Cultura de Zamora / Caja de Ahorros de León / Sala Parpalló, Valencia.
1984 Galería Maese Nicolás, León.
1985 Galería Fernando Vijaude, Madrid.
Arcos 85. Galería Fernando Vijaude, Madrid.
Galería de la Máquina Española, Sevilla.
Galería Theo, Valencia.
1986 Galería Estampa, Madrid.
1987 Galería Soledad Lorenzo, Madrid.
1988 Galería Joan Prats, Barcelona.
1988 Galería Magda Bellotti, Algeciras.
1988 Galería Rafael Ortiz, Sevilla.
1989 Gordillo, Fotos, Procesos y Transformaciones-, Torre de los Guzmanes, La Algaba, Sevilla.
-Obra gráfica- Galería Lienzo y Papel, Sevilla.
Galería Theo, Valencia.

SELECCION DE EXPOSICIONES COLECTIVAS RECIENTES:

- 1987 After Picasso and Miró, Galería Di Laurenti, Nueva York.
Cinco Siglos de Arte Español: -L'imagination nouvelle années 70-80-, Museo de Arte Moderno de la Villa de París.
Homenaje a las víctimas del franquismo y a los luchadores por la libertad, Centro Cultural de la Villa de Madrid.
Chema, Cobo, Luis Gordillo y G.P. Villalta. Galería Fernando Vijaude, Madrid.
Naturalezas Españolas (1940-1987), Centro de Arte Reina Sofía, Madrid / Palacio de Sastago, Zaragoza.
25 años de Arte Contemporáneo Español, Sala Luzán, Zaragoza.
Papiers Collés-Collages, Universidad de Valencia.
Fiesta en Papel, Galería Greca, Barcelona.
1988 La Estampa contemporánea en España, Centro Conde Duque, Madrid.
5th Biennial of European Graphic Art,

- Heidelberg Castle, Heidelberg.
Fernando Vijaude: History of a Spanish avant garde gallery. The Spanish Institute, New York, mayo/junio.
Flores, Galería Estampa, Madrid, mayo/junio.
Alfons Roig i els seus amics, Sala Parpalló, Palau de la Scala, Valencia, junio/julio.
17 pintores Andaluces con Antonio Gala, Patio de la Cultura de Tabacalera, Madrid, octubre.
Luis Gordillo y Txomin Badiola, stand de la Galería Soledad Lorenzo, FIAC, París, octubre.
España, Artisti Spañoli Contemporanei, Estudio Marconi, Milán, octubre/noviembre.
Andalucía, Arte de una década, Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, diciembre/enero 1989, Hospital Real de Granada, enero/febrero 1989.
1989 Dibujos, Galería Carmen de Julián, Málaga, enero/febrero.
Am Barcelona, Galería Barcelona, enero/febrero.
1989 -Tesoros de las colecciones particulares madrileñas: Pintura y Escultura contemporáneas-, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
-30 Artistas Españoles-Colección de la Fundación Caixa de Pensiones-, Städtische Kunsthalle, Mannheim Kunstmuseum, Düsseldorf.
-Arroyo, Gordillo, Villalba- Galería Michael Hasenclever, Munich.
-Spanish Masterpieces of the 20th century-Seibu Museum of Art, Tokyo.
-De Messidor a Termidor-, Galería Seiquer, Madrid.
-Arte Español Contemporáneo- Fondos del Museo de Arte Abstracto de Cuenca, Fundación Juan March, Madrid.
-Aventures dans l'Art- Peter Stuyvesant Collection, Medoc, Francia.
Feria de Colonia, Galería Michael Hasenclever.





Alzado Oeste restaurado. Fachada principal.



RESTAURACION DE
SAN HIPOLITO DE TAMARA, (Palencia)

Arquitectos

CARLOS CLEMENTE SAN ROMAN

GUILLERMO CASES TELLO

JOSE LUIS DE LA QUINTANA GORDON

ANTONIO JOSE MAS-GUINDAL LAFARGA

Vidriera:

GUILLERMO PEREZ VILLALTA

TAMARA. 1984

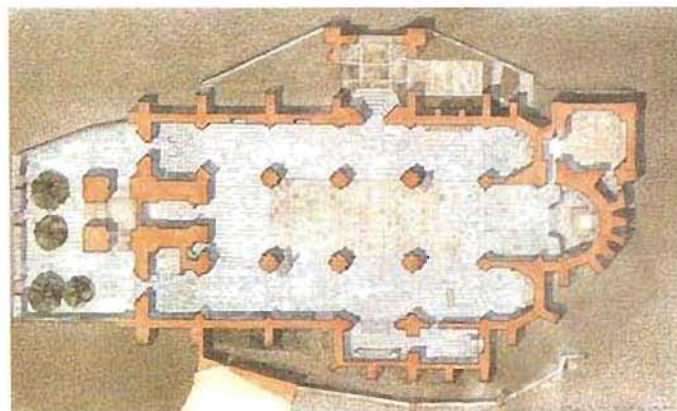


HISTORIA Y DESCRIPCION

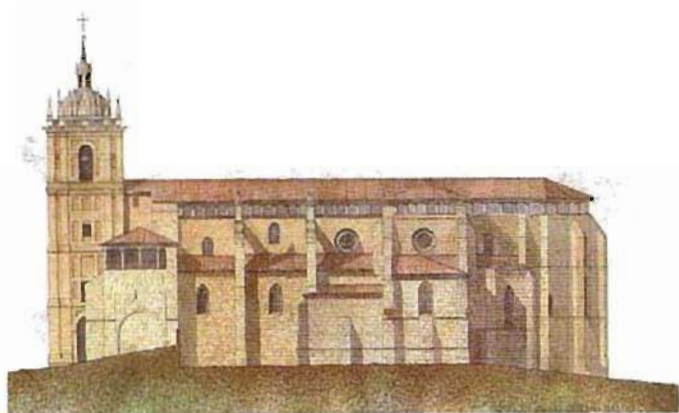
En Tierra de Campos, cerca de Frómista, al pie del Camino de Santiago, se construyó el templo de grandes dimensiones que conmemora la primera unión de Castilla y León después de la batalla en la que Bermudo III y Fernando I enfrentaron sus ejércitos el 4 de septiembre de 1037. Desde este recinto, de trazado medieval, se levantan un antiguo Hospital de Templarios, el Monasterio de San Miguel, importantes casas-palacio y el recinto murado que los encierra.

San Hipólito de Támara es un templo gótico trecentista de grandes dimensiones, con una organización de iglesia de tres naves separadas por pilares compuestos; la nave central es más ancha y larga que las laterales. El ábside es poligonal, rematado por cada una de las naves tipo arcaizante de triple cabecera. El crucero, en el tramo anterior a la cabecera, no se señala en planta pero sí en la sección. El interior se cubre con bóvedas de crucería sencilla, la nave central con espinazo, y de terceletes las seis reconstruidas en el siglo XVII, tras el hundimiento de la torre original, situada en el eje central, a los pies.

San Hipólito se construyó en un complicado emplazamiento topográfico, debido a la edificación conmemorativa del siglo XI, que le obligó a un fuerte desmonte solucionado en el forzado escalonamiento entre un foso perimetral que contiene el desnivel de las tierras a unas cotas de 10,5 en su lateral Sur y un segundo descenso de hasta 4 m. entre las fachadas Este y Norte, en cuyo perímetro la cimentación tan sólo profundiza 40



Planta restaurada.



Alzado Sur restaurado

centímetros. Estas características, con otras modificaciones y alteraciones sufridas en diversas etapas -humedades, abandono, periodos estacionales,...- provocó en la historia de su construcción la necesidad de obras permanentes de consolidación, refuerzo y nueva planta. El peor momento de su historia, fue el 31 de diciembre de 1568, cuando se hunde la torre gótica y seis capillas a los pies de la iglesia.

A los casi cuarenta años -1605- se comienza la construcción de la torre actual, también a los pies al modo de las torres-pórtico alemanas, trasdosada sobre la original. Esta sutil operación permite la doble lectura -que refleja concepciones espaciales de diferentes épocas- y la versatilidad en el ejemplo del lenguaje que hace de la torre un contrafuerte para la iglesia. En cuanto al tipo, reproduce los esquemas a la usanza de la época ya vistos en El Escorial. No es difícil encontrarle parentesco con algunas cercanas como la de Dueñas, también en Palencia.

De todas formas, se produce en esta zona una solución atípica, el paso entre dos torres, que proporciona una fuerte rigidez formal y estructural a la entrada del edificio.

La Sacristía, renacentista, aparece adosada lateralmente en la cabecera. Supone un correcto ejercicio de equilibrio compositivo, espacio cubierto por media naranja encasetonada, sobre pechinas. Son continuas, por tanto, las intervenciones llevadas a cabo sobre el edificio desde su construcción. Si bien estas remodelaciones y aportaciones modificaron en ocasiones la organización espacial primitiva provocando situaciones contradictorias con ella (casa del músico, retablos del s.XVIII, atrio Norte, etc.), sin embargo, casi siempre se mantuvo la articulación de las nuevas piezas entre sí y con el conjunto, por lo que éste se enriqueció y mantuvo su unidad.

Son los casos del pórtico Norte que introdujo un eje transversal en competencia con el crucero; del coro, que enriqueció el proceso de acceso al templo; de la Sacristía, que construida contra la cabecera, condenó el paso desde el presbiterio al gran camaranchón de cubiertas y el de la nueva torre que, tras la ruina de la primitiva, respetó el vacío dejado por ésta creando un espacio interior nuevo y único con un fuerte carácter de articulación entre las piezas del conjunto. O los de la nueva vivienda del músico, que alteró la simetría de la fachada occidental para instalar sobre la capilla bautismal una interesante galería mirador. Y el de la intervención retablistica barroca que ocultó voluntariamente una vieja capilla dándole acceso a través de una puerta secreta en uno de los retablos.

Sólo el abandono de las últimas décadas ha sido capaz de degradar el conjunto, transformándolo paulatinamente en una aglomeración de espacios inconexos y carentes de sentido, en torno a la oscuridad de unas naves que habían perdido sus vitrales.

MP. JOSE ARNAIZ GORROÑO

RESTAURACION Y REHABILITACION DEL EDIFICIO

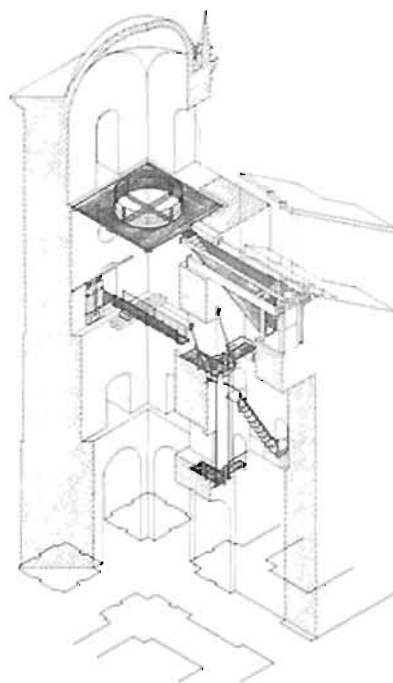
Las múltiples causas de patologías

El edificio llega a los años ochenta en un estado lamentable, próximo al colapso. Las causas de esta situación son múltiples, y en muchos casos, comunes a numerosos inmuebles de nuestro abandonado Patrimonio.

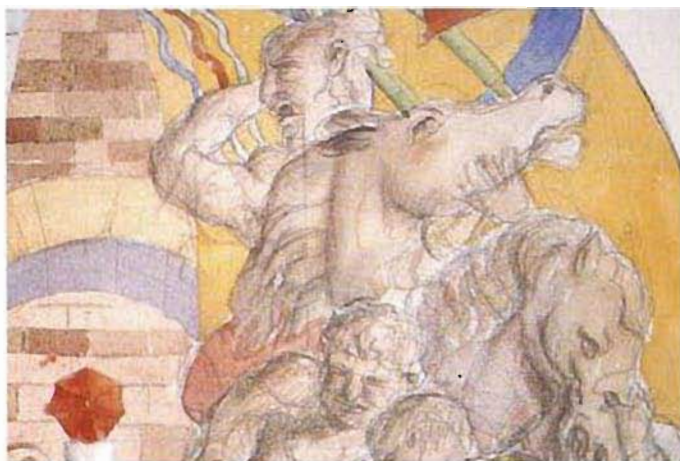
Al largo proceso constructivo del templo -con la falta de coherencia de las variadas soluciones estructurales adoptadas, rompiendo en muchos casos la unidad mecánica del conjunto-, hay que unir la escasa calidad de los materiales utilizados en la edificación. Además, la situación topográfica del emplazamiento favorece el movimiento de tierras que contribuye a la inestabilidad del edificio. Por último, el abandono en el cuidado del templo, y en particular de su cubierta, ha facilitado la entrada de agua a los senos de las bóvedas, y de allí a los pilares y elementos portantes, produciendo alteraciones químicas de la piedra caliza, que en algunos casos ha llegado a desaparecer. Este fenómeno se agudiza por la propia constitución del subsuelo, compuesto de arcillas sobreconsolidadas muy resistentes a la compresión, que aumenta el volumen de agua almacenado.

Acciones urgentes de consolidación

Las últimas actuaciones, unilaterales y desligadas, realizadas a lo largo del s.XX, carentes de estudios documentales previos, de suficientes fondos económicos y de tecnología adecuada, no han supuesto mejora en el inmueble.



Axonometría. A destacar el espacio de la torre pórica y el vacío dejado por la derrida torre primitiva.



*Detalle del boceto definitivo de la vidriera de
G. Pérez Villalta.*

El estado en que el equipo responsable del proyecto recibe la iglesia está próximo al colapso. Las primeras decisiones son de urgencia, dirigidas a la paralización del estado de ruina de los elementos estructurales más dañados. Estos eran sobre todo los arcos, tímpanos y pilares del crucero, debido a la alteración química de sus materiales. Se les inyectó lechada de hormigón, y se procedió a un cosido de los mismos mediante la introducción de barras de acero.

Estudio analítico de la problemática del templo

Una vez que se evitó el derrumbe del edificio, se procedió a un estudio más detallado de su problemática, mediante un análisis de carácter interdisciplinar. El *análisis químico* detectó las características de los materiales constructivos, los agentes que producen su deterioro, y el grado de éste; el *análisis arqueológico* estudió las diversas cimentaciones habidas y sus reformas; el *análisis histórico* documentó el edificio, recabando la importancia y significado histórico de su creación y evolución; y el *análisis arquitectónico y constructivo* se dirigió tanto al inmueble como al mobiliario. En lo que se refiere al edificio, y mediante la realización de estudios de nivelación, inclinometría y fisuración de precisión, se observaron los movimientos del mismo y la desorganización estructural que la variedad de elementos había producido, concluyendo en la necesidad de reforzar los pilares y pilastras del crucero y proximidades, no siéndolo en el caso de los arcos formeros y fajones, ni en los trasdoses de las bóvedas. La falta de cimentación del ala Norte, problema endémico en el tiempo, se solucionó con un micropilotaje local en dicha zona. Se detectaron las desapariciones de cornisas, vierteaguas, mal estado de paramentos y plementerías, muros, huecos y vidrieras, etc. Igualmente, se catalogó y documentó para su reparación los retablos, sillería del coro, altares, puertas, muebles de la sacristía y órgano de la iglesia.

Objetivos y acciones de la restauración

Aparte de las reseñadas acciones de consolidación de estructura y cimientos, la restauración del edificio se centra en tres objetivos programáticos fundamentales:

- a) devolver la unidad espacial al conjunto;
- b) reafirmar la vitalidad del proceso de transformación que se desarrolla en el edificio desde su origen;
- c) mantener una exposición de los trabajos en curso durante la obra, para acabada ésta, permanezca en el edificio, destinado a escuela-taller de estudio del Patrimonio.

Con estos fines, se recupera el acceso a la iglesia a través de la torre-pórtico, marcando el vacío de la primitiva como auténtico elemento articulador del edificio. También se retoma la antigua comunicación entre la sacristía y la cámara de las bóvedas, así como se restaura, reforzándolo como recorrido exterior del conjunto, el foso perimetral, efectuando un tratamiento integral a nivel de pavimento con la plaza anterior al templo. En dichas actuaciones se aportan elementos decididamente contemporáneos, como pasarelas y escaleras metálicas, que enriquecen la percepción y uso de estos recorridos. Se descubre un antiguo retablo de yeso, oculto en el ala Sur tras otro barroco, y se posibilita la entrada que este último ocultaba a una capilla secreta. Se restaura el espacio de la vivienda del músico y su mirador.

Interesa igualmente recuperar la atmósfera de luz, textura y color original del templo. Se procede a la recuperación de huecos y vidrieras, aprovechando los vestigios que de las mismas quedan. Cuando esto no es posible, aparece la aportación artística moderna, con las vidrieras de Pérez Villalta y Muñoz de Pablos. A esto hay que añadir las esculturas del portón de entrada principal de Evaristo Bellotti. Recuperaciones que afectan también al mobiliario de la Sacristía, retablos, altares y órgano.

Los responsables del proyecto nos dicen: *«... un método de intervención debe llegar a recuperar y completar los miembros mutilados que en la historia se han*

perdido o no se llegaron a solucionar. La reconstrucción de la desmontada vivienda del músico, la recuperación de las pasarelas, pasos y accesos de todo el conjunto, y las aportaciones de las nuevas puertas, vidrieras, órgano, etc., significan complementar un método que por ser científico debe solucionar la más grave patología de nuestros monumentos: la pérdida o devaluación del significado, símbolo y función por el que se crearon, permanecieron y se mantuvieron hasta nuestros días».





Detalle del boceto definitivo.



Vidriera de

GUILLERMO PEREZ VILLALTA

Para

SAN HIPOLITO DE TAMARA (Palencia)

Realizada por

ARTISTAS VIDRIEROS DE IRUN

TAMARA. 1984



Tuvimos un primer contacto con Guillermo Pérez Villalta, en Madrid. Este señor estaba encargado de realizar el boceto. En esta primera entrevista advertimos la dificultad de ejecución del trabajo, dado su estilo personal, para ajustar los colores al citado boceto, ya que los vidrieros solemos hacer nuestros bocetos.

Tras estos prolegómenos comenzamos el trabajo el 18 de julio de 1986, en el taller de Artistas Vidrieros de Irún, siendo José Luis Alonso Suspérregui el encargado de la realización de la vidriera.

Las medidas son: Círculo de 3 metros de diámetro. Aproximadamente 7 m².

Según se puede apreciar en la vidriera la escena está representada en tres dimensiones.

a) Contrariamente a otras representaciones el primer plano es más fuerte que el resto, con colores más fuertes y una densidad de sombras, consiguiendo con esto que la escena sobresalga del contorno.

b) Más claro a bajo de picado, y notando que algunas partes el vidrio aplicado no lleva ningún tratamiento.

c) Ligeramente matizada, dando la sensación de tenue espiritualidad envolviendo todo el conjunto.

Es una vidriera completa en cuanto a su tratamiento. En ella se han empleado todas las técnicas artesanas desde las más antiguas hasta las más modernas. En conjunto podemos considerarla también como una especie de homenaje a la misma vidriería.

Támara aparece hoy como una pequeña población de 30 vecinos que se yergue en medio de la planicie castellana de Tierra de Campos. Allí se destaca la mole de San Hipólito sobre el pequeño caserío de la antigua Ruta de Santiago. La iglesia se nos presenta como una armónica combinación de distintos momentos históricos, desde los restos románicos en sus cimentaciones y en su entorno, como el hospital de templarios, para pasar a la gran nave del siglo XIV.

En el siglo XVI, un derrumbe arrastra los pies de la iglesia llevándose consigo la torre gótica. Posteriormente aparece toda una fachada renacentista con la característica torre-pórtico. Desde entonces, el mecenazgo de los reyes ha embellecido sus interiores y la ha protegido de sus sucesivos hundimientos. El motivo de este esplendor tiene su origen en la batalla que originó la primera unificación de Castilla y León.

El abandono de este siglo sin mecenazgo la ha llevado a un estado de deterioro que hizo necesaria la última restauración.

El edificio llegó a estar con los ventanales sin vidrieras y los altares enfundados en plástico para protegerlos del agua que entraba por las grietas que aparecerían por todas partes. Fue en este estado cuando yo conocí la iglesia de San Hipólito de Támara.

Cuando me contaron (1) el proyecto del rosetón no pude dejar de imaginar un caleidoscópico girar de estrellas y figuras geométricas que mutuamente se enlazan y ocultan. Imagen que aún estaba en mis ojos cuando atravesé el crucero de la iglesia de San Hipólito de Támara, levanté mis ojos hacia la derecha y vi el círculo atravesado por la luz de la mañana transparente y fría



Detalle del boceto definitivo.

de Castilla. Seguí con la vista el haz luminoso que caía a mis pies y pensé en los colores que allí se reflejarían sobre aquellas piedras.

Imaginé algo que pudiese haber estado allí desde siempre y que por otra parte fuese el testigo de nuestra época lo mismo que lo fueron todos aquellos altares, tallas, frisos y lápidas de la suya y que, sin embargo parecían haber nacido todas al unísono.

Me contaron historias y leyendas. De algún modo, algo que se parecía a un Programa se fue tramando: La leyenda del Santo y su martirio, la fundación de la iglesia, la unión de Castilla y León. Todo ello llevaba mi pensamiento a otras imágenes, como en una sucesión de metamorfosis, una cosa me llevaba a la otra.

El martirio del Santo arrastrado por unos caballos me sugería la oposición de lo dinámico y la muerte, que se transforma en una imagen de una rueda rota. El mismo material de cristal y plomo no pudo dejar de sugerirme el gran vidrio duchampiano (2) de cuyos elementos no dejé de obtener algunos de los que hay en la vidriera. Aquellas estrellas conformaron una estructura que sustenta toda la composición y del que como testigo, queda una imagen en su centro, en el que por otro lado hay un cristal transparente que deja pasar aquella luz que el primer día vi entrar por el hueco circular y que algún día se marcará en el suelo, el día del Santo a las 12 del mediodía, el testigo de nuestros nombres y época. Esa misma luz que hace de la vidriera de San Hipólito una pintura transparente que varía a lo largo de las horas.

GUILLERMO PEREZ VILLALTA

(1) Los arquitectos que han dirigido esta obra han sido Carlos Clemente San Román, Guillermo Cases Tello, José Luis de la Quintana Gordon y Antonio José Mas-Guinda Lafarga.

(2) La vidriera fue realizada con maestría y fidelidad por José Luis Alonso Sispedregui de Artistas Vidrieros de Irún.







VITREAL PARA SAN HIPOLITO DE TARRAGONA
ESCALA 1/8 GRY-II-1984

Primer boceto
S/T, 1984
Técnica mixta/papel, 40 × 60 cms.
COLECCION DEL ARTISTA

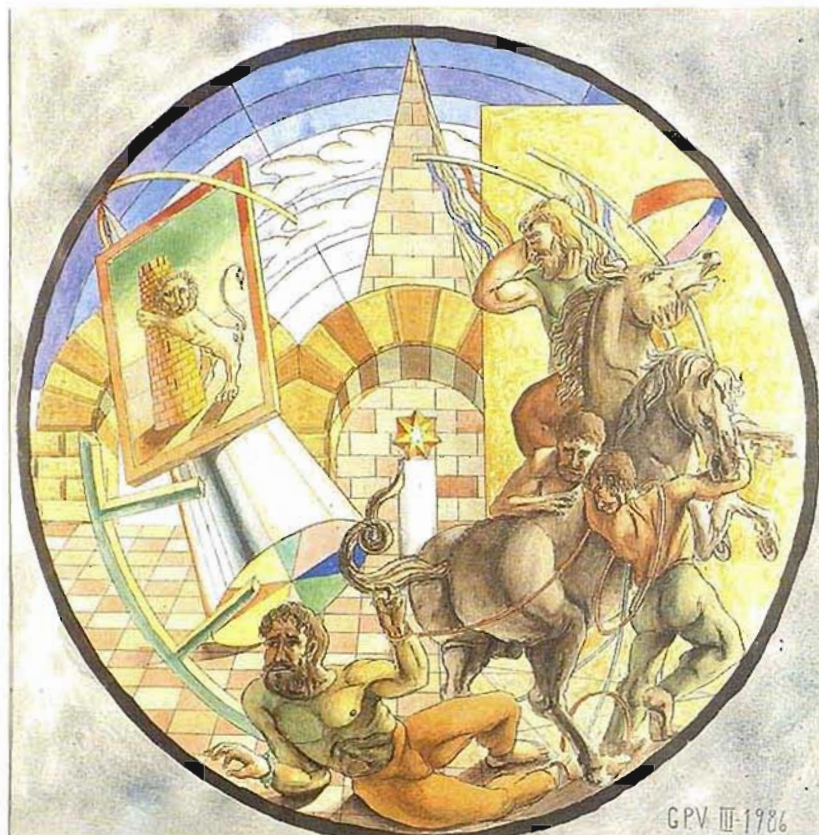


Boceto definitivo

S/T, 1984

Tinta/papel, 70 × 70 cms.

COLECCION DEL ARTISTA



Boceto definitivo
S/T, 1984
Técnica mixta/papel. 60 × 60 cms.
COLECCION CARLOS CLEMENTE



SOL ENTRANDO EN UNA HABITACION CON CORRIENTE DE AJRE, 1978
Acrílico/tela, 140 × 108 cms.
COLECCION PARTICULAR.



GUILLERMO PEREZ VILLALTA

NOTA BIOGRAFICA

- 1948 Nace en Tarifa, Cádiz.
1975 Beca del Ministerio de Cultura.
1980 Beca de la Fundación March.
1985 Premio Nacional de Artes Plásticas. Medalla de Andalucía.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 1972 Sala Amadís, Madrid.
Galería Trajano, 35. Sevilla.
Galería La Mandrágora, Málaga.
1973 Galería Daniel, Madrid.
Galería Juana de Aizpuru, Sevilla.
1974 Galería Buades, Madrid.
1976 Galería Vandrés, Madrid.
1977 Galería Buades, Madrid.
1979 Galería Vandrés, Madrid.
1982 Arco 82. Stand Galería Alençon.
1983 Arco 83. Stand Galería Alençon.
Galería Palace, Granada.
Galería del Ateneo, Málaga.
Galería Magda Bellotti, Algeciras.
Salas Pablo Ruiz Picasso, Biblioteca Nacional, Madrid.
1984 Galería Sen, Madrid.
1985 Sala Luzán, Zaragoza.
Galería Estampa, Madrid.
Galería Magda Bellotti, Algeciras.
Galería Fúcares, Almagro.
Galería Antonio Manchón, Madrid.
1986 1983-1986. Galería Antonio Manchón, Madrid.
Arco 86. Stand Galería Antonio Manchón, Madrid.
Art 1786, Basel. Stand Galería Antonio Manchón, Basilea.
-Sfínx y esfinges- Galería Rafael Ortiz, Sevilla.
1988 Galería Soledad Lorenzo, Madrid.

EXPOSICIONES COLECTIVAS RECIENTES

- 1984 -Contraparada-, Murcia.
-Siglo y medio de arte gaditano-, Jerez de la Frontera.

- Desde el papel. Homenaje a Zóbel-, Galería Fúcares, Almagro.
-12 Artistas del Campo de Gibraltar en San Roque-, Centro Municipal de Cultura Rafael Alberti, San Roque.
-Presagios-, Círculo de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife.
1985 -Testimonio creador-, Fundación Botín, Santander y Reales Alcázares, Sevilla.
-Arte español contemporáneo-, Fundación Juan March, Madrid.
-Cota cero-, Alicante, Sevilla, Madrid, Valencia.
-Otros abanicos-, Fundación Banco Exterior, Madrid.
-Proyectos inéditos del diseño español-, M.E.A.C. Madrid.
-Ocho diseñadores en colorcore-, Barcelona, Madrid.
-Andalucía, puerta de Europa-, Madrid.
-El desnudo-, Galería Juana de Aizpuru, Madrid.
-Granada como ficción-, Galería Palace, Granada.
-Shappint the Air-, Tossan Gall, Nueva York.
-Libros de Artistas-, Tossan Gall, Nueva York.
-Arte Español Contemporáneo-, Atenas, Innsbruck, Graz, Sofía, Praga.
1986 -Arte Español Contemporáneo-, Atenas, Innsbruck, Sofía.
-Arte Contemporánea Española-, Fundación Gulbenkian, Lisboa.
-Arquitectura Ibérica Actual-, Galería Fúcares, Almagro.
-Cometel Cometa-, Galería Ovidio, Madrid.
-Diecisiete artistas-Dieciséiete autonomías-, Sevilla, Mallorca.
-Arco 86-, Stand Galería Magda Bellotti, Madrid. Stand Galería Ciento de Barcelona.
-Pintores Arquitectos-, Escuela de Arquitectura, Barcelona.
-Sketch de la nueva pintura-, Granada.
1987 -Arco 87-, Stands de las Galerías Magda

- Bellotti y Fernando Vijande, Madrid.
-La Pasión-, Palacio de Viana, Córdoba.
-Pintura en colecciones particulares-, Palacio de la Virreina, Barcelona.
-Art-87-, Basel. Stand Galería Antonio Manchón, Basilea.
-Inicios de una colección-, Fundación Caixa de Pensiones, Barcelona.
-Cinco siglos de Arte Español-, L'Imagination Nouvelle, 70-80. Musée d'Art Moderne, París.
-Naturalezas Españolas (1940-1987)-, Centro de Arte Reina Sofía.
-Chema Cobo, Luis Gordillo, Guillermo Pérez Villalta-, Galería F. Vijande, Madrid.

OBRAS EN MUSEOS Y COLECCIONES PUBLICAS

- Museo de la Diputación Foral de Alava, Vitoria.
Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.
The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.
Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.
Museo de Bellas Artes, Bilbao.
Museo Municipal, Madrid.
Fundación Juan March, Madrid.
Fundación Caixa de Pensiones, Barcelona.
Chase Manhattan Bank.
Fundación Banco Exterior.
Instituto de Estados Unidos, Tángier.

ARTE EN ESPACIOS PUBLICOS

- Cámara de Comercio de Sevilla.
Patio de los Naranjos de la Mezquita, Córdoba.
DHRAA, Portocristo, Mallorca.
Iglesia de San Mateo, Tarifa.
Iglesia de San Hipólito, Palencia.
Colegio de los Irlandeses, Alcalá de Henares (en realización).
Fachada del Palacio de Bellas Artes de Bruselas.
Europalia (efímero).
Escenografía para la obra de F. Savater -El último desembarco-.

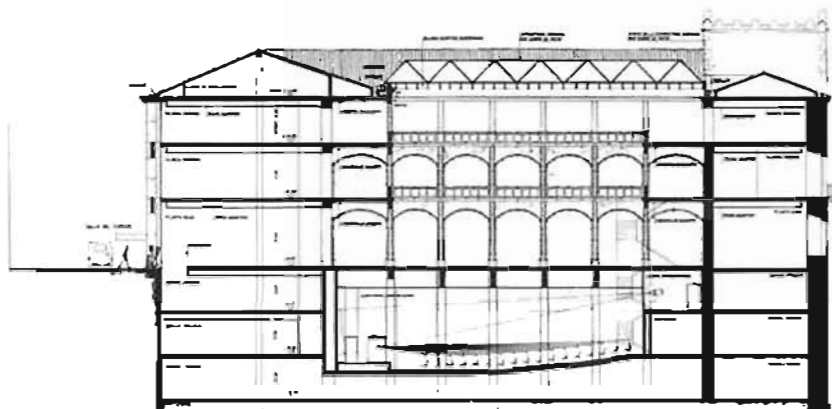




PROYECTO DE RESTAURACION Y REHABILITACION DE
LA CASA DEL CORDON
PALACIO DE LOS CONDESTABLES DE CASTILLA

Arquitecto:
FERNANDO MORENO BARBERA
Pintura de techo:
LUCIO MUÑOZ

BURGOS, 1987



Sección. Proyecto de remodelación de la Casa del Cordón para la sede de la Caja de Ahorros de Burgos.

UN EDIFICIO CIVIL DEL MEDIEVO BURGALÉS

A finales del s.XV, Burgos se encuentra en su punto álgido de desarrollo mercantil, constituyendo una de las capitales más importantes de Europa. D. Pedro Fernández de Velasco -nombrado Condestable de Castilla por Enrique IV en 1473- decide construir un palacio acorde con su rango, que servirá de aposento a la familia de los Velasco durante casi 300 años, y al mismo tiempo de residencia real en las continuas visitas de los monarcas.

Tomando la Plaza Mayor como lugar de asentamiento, la primera fase de la construcción se desarrolla entre 1476 y 1482. Bajo los auspicios de los maestros Juan y Simón de Colonia -con los que colaboran artesanos moriscos-, se levantan, seguramente sobre los restos de la antigua Casa gótica de la Princesa, las fachadas Este o del Jardín, y la fachada principal. Aquélla conserva los pilares y arcos de impronta gótica del s.XIV. Esta, jalonada por dos torreones, da al conjunto un aspecto de palacio-fortaleza, y presenta el hueco de la entrada principal descentrado, lo que puede deberse al aprovechamiento del anteriormente existente. Posiblemente en esta época hubo una tercera torre, -en el extremo Norte de la fachada Este-, posteriormente desaparecida.

El patio corresponde a una segunda fase de construcción del edificio, entre 1484 y 1497. Próximo a un cuadrado perfecto, cuenta en su inicio con galerías de dos pisos y cinco vanos de molduración gótica, que crean un claustro de acceso a las habitaciones muy al gusto de los palacios renacentistas italianos. En el ala Norte, con posterioridad, se añadiría una tercera galería.

USO, DETERIORO Y PRIMERAS REFORMAS

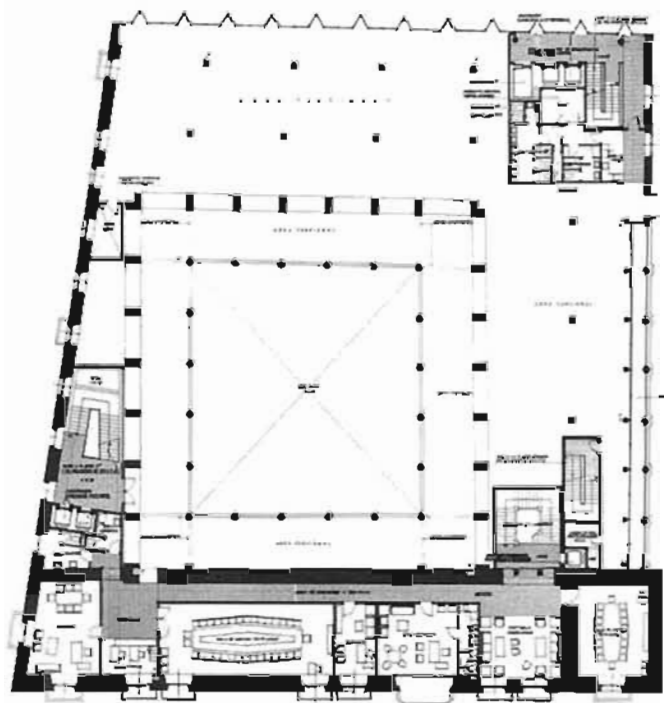
Desde que a finales del s.XV, los Reyes Católicos se alojen en la Casa del Cordón, hasta que en 1744 lo haga la infanta D^a. María Teresa, el edificio tendrá en exclusiva el honor de acoger a los monarcas españoles y su séquito.

A finales del s.XVI e inicios del XVII, se construyen los balcones y miradores de la fachada principal, en lugares anteriormente ocupados por ventanas.

El hecho de que las visitas reales se hiciesen con el tiempo cada vez más esporádicas, unido al abandono, van aumentando su deterioro. Su lamentable estado le hace perder su condición de residencia exclusiva real de Burgos en la segunda mitad del s.XVIII.

Se suceden a lo largo del s.XIX las obras para la reutilización del inmueble, que irán degradándolo poco a poco. Su utilización como Capitanía General en 1840, la vivienda que se anexiona a la Torre de la C/. de la Puebla, colonizando los terrenos antes ocupados por el jardín, la construcción de una nueva planta en la fachada Oeste destinada a viviendas, la creación de una entreplanta en el basamento del edificio colonizado por usos comerciales, y la parcial colmatación del espacio de la Plaza Mayor por las edificaciones de los Soportales de San Antón, desembocan en la venta de la propiedad por parte de los Velasco a un abogado sevillano -año 1883-.

En 1906 se encarga al arquitecto Vicente Lampérez las obras de reforma. Se restauran la fachada principal y las Torres que la flanquean -se regularizan los balcones, y se crean los 4 miradores de piedra de estilo neogótico levantino-. En el interior construye una chimenea y una escalera de piedra del mismo estilo, y tapia las arcadas del claustro, habilitando el patio como de venciad. En el s.XX, el uso comercial en su planta baja y la ocupación del resto por organismos oficiales e inquilinos particulares, aumentan el deterioro con que el edificio llega a los ochenta.



Planta primera. Proyecto de remodelación de la Casa del Cordón para sede de la Caja de Ahorros de Burgos

EL PROYECTO DE REHABILITACION Y RESTAURACION

Objeto y fines de la intervención

La actuación del arquitecto Fernando Moreno Barberá se centra en dos objetivos fundamentales:

a) Conservar y restaurar los elementos históricos del edificio, tales como patio, claustro -liberando del tapiado a sus arquerías-, y fachadas Este, Sur o principal y Oeste.

b) Crear las nuevas superficies y espacios que las funciones administrativa, representativa y cultural del programa exigen. Mostrando además en este punto una decidida opción por el uso de los elementos que la producción arquitectónica actual pone a disposición del proyectista.

Uso de nuevas tecnologías en la cimentación

Ante la necesidad de crear una cubeta impermeable para albergar tres plantas bajo rasante, una vez congelado el terreno, se mantuvo la estabilidad de muros de fachada y claustro, mediante el empleo de un sistema de micropilotaje y estructura mixta de hormigón armado y tridimensional tubular de acero, que a modo de mecano sostuvo al edificio mientras se efectuaban tareas de excavación y construcción de muros-pantallas. Tras efectuar la nueva cimentación, se procedió a su unión y atado con los elementos portantes originales del edificio.

La conservación de los elementos históricos

La eliminación de la edificación adventicia aneja de la Torre de la C/. de la Puebla, y la creación de una calle peatonal, permiten la contemplación de la recuperada fachada Este o del Jardín de la Casa del Cordón, con sus pilastras y arcadas del s.XIV. En la principal, se han regularizado los huecos de la planta baja, eliminando los añadidos en las últimas etapas del edificio. Se recupera



Puerta de Lucio Muñoz en la Casa del Cordón

así la imagen casi originaria de palacio-fortaleza, aunque se respete la creación neogótica de los miradores, obra de Lampérez. Igualmente, es respetado el diseño que de la fachada Oeste hizo el mismo autor en los inicios del s.XX.

En el patio, al retirar el tapiado de las arcadas, se devuelve la imagen original del claustro del mismo, restituyendo con piedra caliza del mismo tono aquellas partes que se habían perdido.

Las nuevas aportaciones

La nueva fachada Norte, racionalista, responde al nuevo carácter público y funcional del edificio.

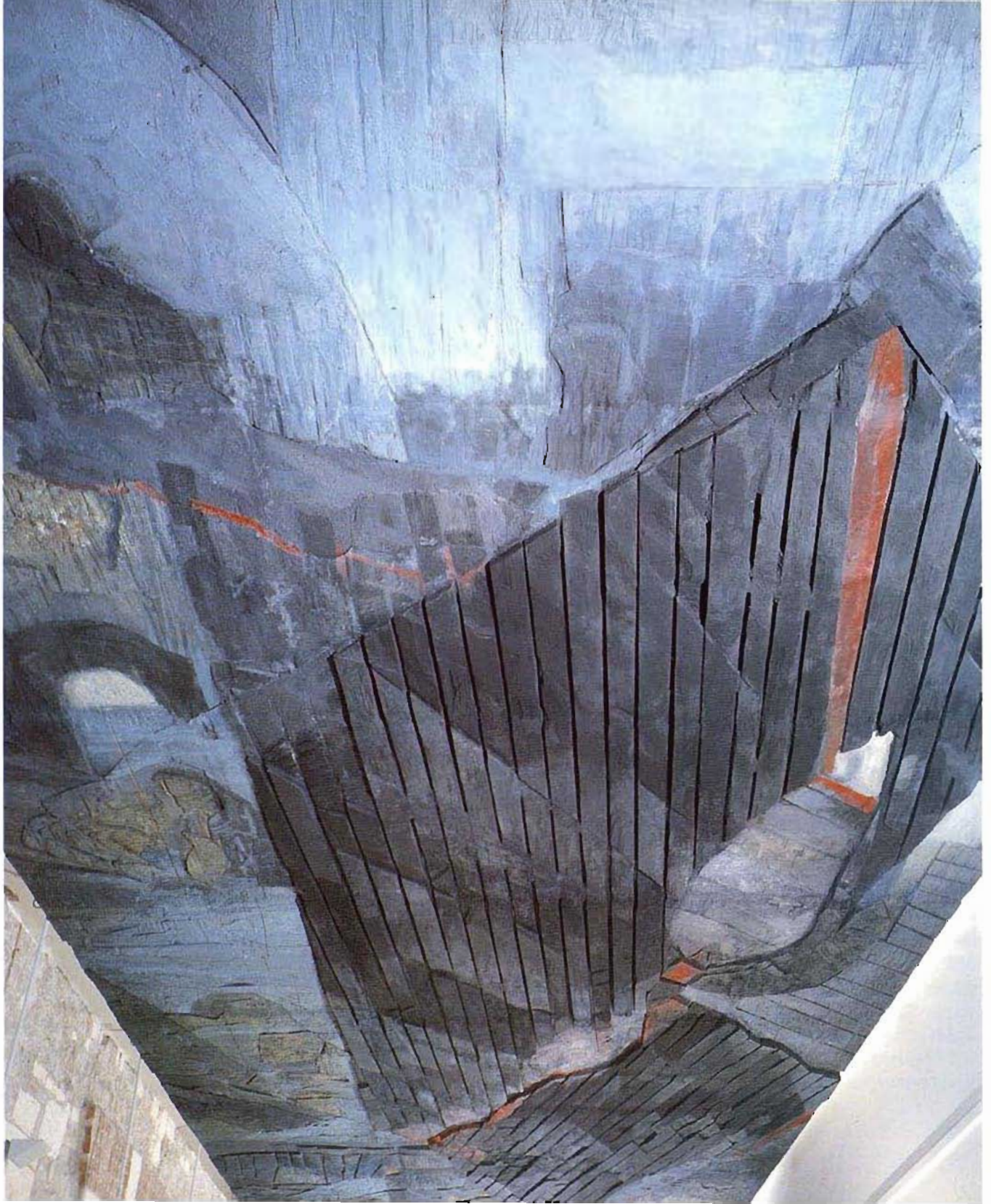
Un gran artesanado de madera que cubre, unificando los espacios, el patio del edificio se sostiene por una estructura independiente de los elementos de valor histórico. Sobre el artesanado, pináculos piramidales de metacrilato, tamizan la entrada de luz y ponen en valor a los mismos.

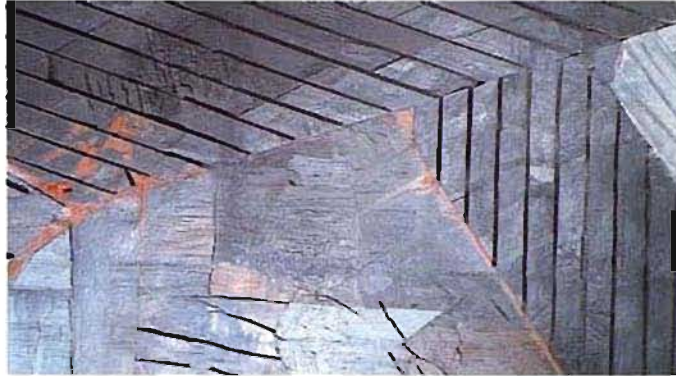
El programa funcional del edificio es complejo. El Salón de Actos, zonas de archivo, cajas fuertes y control informático, se albergan en las plantas bajo rasante. En torno al claustro, se concentran los espacios destinados a actividades administrativas, representativas y culturales que completan la gama de usos.

Para los nuevos elementos se emplean materiales decididamente modernos, como hormigón visto atirantado, barandillas y acabados metálicos, formalizándose espacios netamente abstractos. Se ha contado también con la colaboración de artistas de vanguardia en el acabado de la obra, como es el caso de Lucio Muñoz -techo del zaguán y puerta de la Sala del Consejo de Administración-, José Luis Sánchez -friso que en el patio establece el límite entre elementos históricos y de nueva creación-, y Amadeo Gabino -puertas de entrada de la C/. Santander-.



Puertas de Lucio Muñoz en la Casa del Cordón.





Fragmento del techo de L.M.



Pintura para techo de

LUCIO MUÑOZ

En

LA CASA DEL CORDON

BURGOS, 1986



Boceto preparatorio

S/T, 1986

Técnica mixta/madera, 40 X 15 cms.

COLECCION DEL ARTISTA

Ante la imposibilidad técnica de realizar el trabajo in situ, ya que el estado de la obra y mis propias necesidades técnicas lo impidieron, opté por realizarla en Madrid, en una gran nave con altura de techo suficiente para ir viendo el efecto desde arriba.

Construimos tableros de 2,50 × 2,50 m. con tabloncillos machihembrados en cola milano. Fueron montados sobre bastidores de hierro con tornillos y tuercas cada tablón para mayor seguridad.

En el aspecto artístico mi actitud ante este trabajo ha sido la de siempre: buscar la mayor adecuación e integración con la arquitectura. Prescindiendo de elementos iconográficos convencionales, intentar el mayor acercamiento a la poética que la arquitectura y la historia del edificio me sugieren. No me interesaba tanto la función ya que debía ser utilizado como banco. Era un coro muy distinto del de Aranzazu donde la función era primordial. Por otra parte la circunstancia de tratarse de un techo, unida a las características históricas y arquitectónicas del edificio me hicieron pensar en la conveniencia de sugerir la estructura de un artesonado.

Todo lo dicho son pequeños matices para lograr una mayor integración, ya que el problema principal surge en el momento de aceptar o rechazar el encargo según el único criterio posible: si mi obra, en general, puede resultar adecuada, sin violencia, en ese concreto espacio. Sí voy a sentirme agusto y libre en el trabajo.

LUCIO MUÑOZ



Lucio Muñoz, Antonio López y un grupo de colaboradores

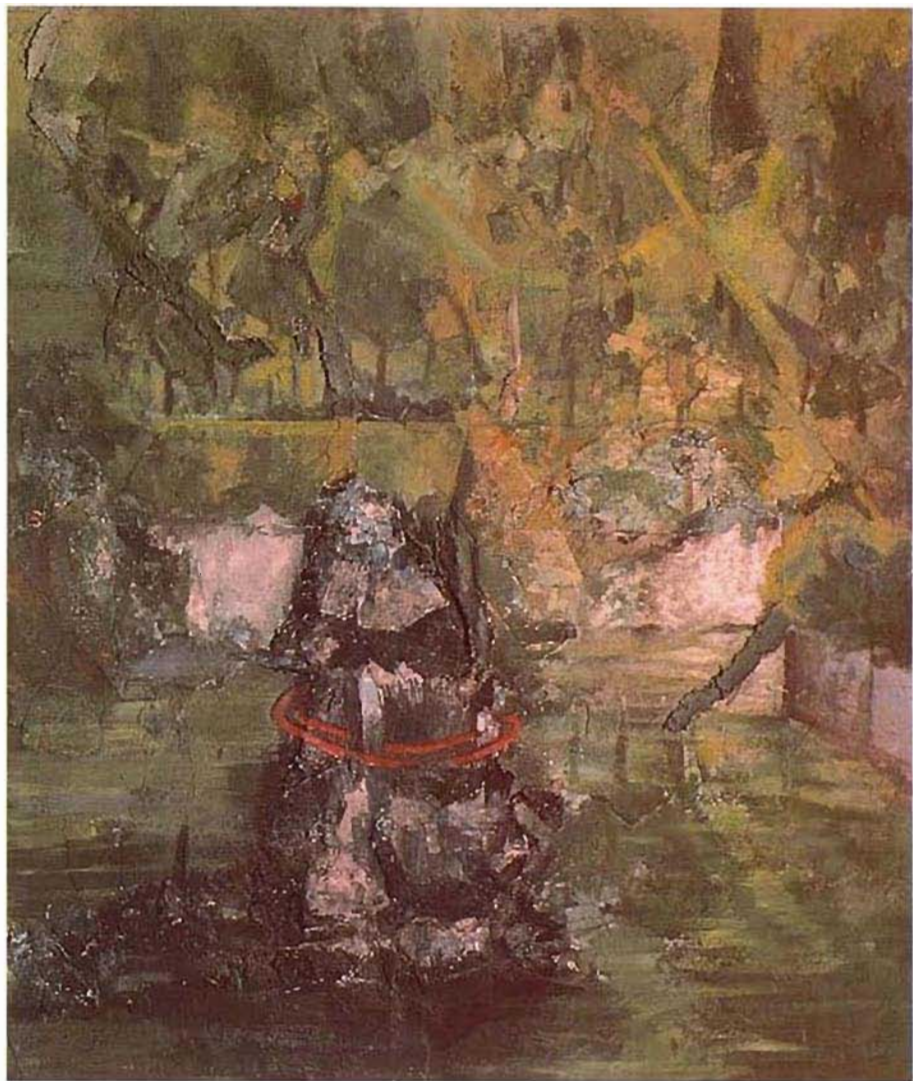


Boceto preparatorio

S/T, 1986

Técnica mixta/madera, 40 × 15 cms.

COLECCION DEL ARTISTA



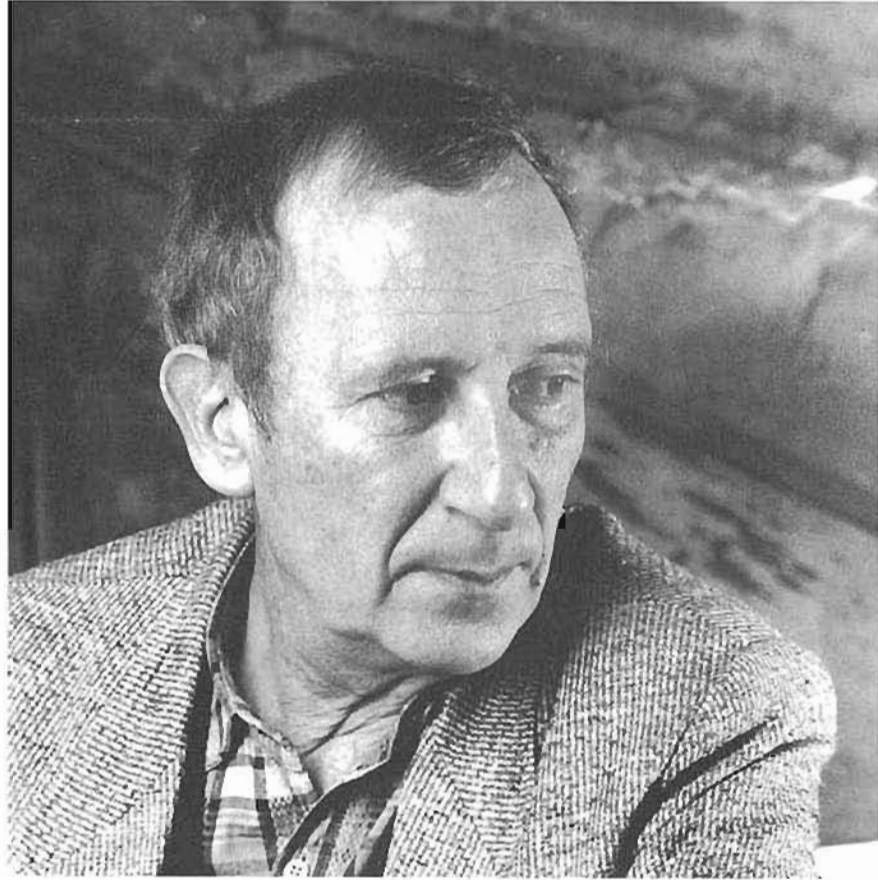
MARZO, 1986
Técnica mixta/tabla, 200 × 170 cms.
COLECCION DEL ARTISTA



Boceto preparatorio
S/T, 1986
Técnica mixta/madera, 40 × 15 cms.
COLECCION DEL ARTISTA



HOMENAJE A MANUELA CARO, 1988
Técnica mixta/madera, 185 × 160 cms.
COLECCION GALERIA JUANA MORDO



LUCIO MUÑOZ

NOTA BIOGRÁFICA

1930 Nace en Madrid.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES DESDE 1967

- 1967 Galería Bucholz, Munich. Galería Juana Mordó, Madrid. Frankfurter Kunstkabinett, Frankfurt. Casa de las Américas, La Habana, Cuba.
- 1968 Galería N'art, Zaragoza, Galería Castilla, Valladolid. Galería Mainel, Burgos.
- 1969 Val i 30, Valencia. Círculo de la Amistad, Córdoba. Escuela de Nobles Artes de San Eloy, Salamanca. Céspedes, Córdoba.
- 1970 Galería Juana Mordó, Madrid. Galería Egam, Madrid.
- 1972 Galería Tolmo, Toledo. Galería Huts, San Sebastián. Galería Castilla, Valladolid.
- 1973 Galería Mikeldi, Bilbao. Galería Val i 30, Valencia. Galería Prisma, Zaragoza.
- 1974 Galería Juana Mordó, Madrid.
- 1975 Galería Lúzaró, Bilbao. Galería Adriá, Barcelona. Galería Juana Aizpuru, Sevilla.
- 1976 Galería Carmen Durango, Valladolid.
- 1977 Galería Formas, Alicante. Galería Juana Mordó, Madrid.
- 1978 Sala de Cultura, Caja de Ahorros, Pamplona. Galería Vegueta, Las Palmas. Galería Dach, Bilbao. Galería Italia 2, Alicante.
- 1979 Galería Valera, Bilbao. Sala Luzán, Zaragoza. Galería Punto, Valencia.
- 1980 Galería Yerba, Murcia. Galería 3 i 5, Gerona. Galería Maese Nicolás, León. Galería Pelaiades, Palma de Mallorca. Galería Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo y Gijón.
- 1981 Galería Juana Mordó, Madrid. Iglesia de San Vicente, Toledo. Galería Tórculo, Madrid. Museo Extremeño de Arte Contemporáneo, Cáceres.
- 1982 E.I.A.C., París. Galería Varron, Salamanca. Galería Leyendecker, Tenerife.
- 1983 Anteder 83, Bilbao.
- 1984 Grabados. Galería Juana Mordó, Madrid. Fundación Rodríguez-Acosta, Caja Gene-

ral de Ahorros de Granada.

Grabados gran formato. Galería Dieciséis, San Sebastián.

Galería Sur, Santander.

Grabados. Galería Yerba, Murcia.

Galería Lola Durán, Pontevedra.

1985 Galería Punto, Valencia.

Casas Consistoriales, Las Palmas de Gran Canaria.

Amalia Avía y Lucio Muñoz. Stand Galería Juana Mordó. Art 1685, Basilea.

Lucio Muñoz. Una nueva dimensión artística del grabado. Galería Fermín Echarri, Pamplona.

Grabados. Sala Pelaiades, Palma de Mallorca.

Grabados. Casa Lis, Salamanca.

Hilde Müller, Winterthur.

1986 Galería Evelio Gayubo, Valladolid.

Grabados. Galería Granero, Cuenca.

Pinturas. Galería Juana Mordó, Madrid.

1987 Stand Galería Yerba. Arco 87, Madrid.

Grabados. Maese Nicolás, León.

Grabados. Centro de Arte Gráfico Lienzo y Papel, Sevilla.

1988 Galería Italia, Alicante.

Grabados. Galería Artrra, Bilbao.

Antología en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

Grabados. Caja de Ahorros de Salamanca, Valladolid, Palencia, Avila.

1989 Exposición Antológica Fundación Gulbenkian, Lisboa.

Grabados. Galería Durero, Gijón.

Exposición Antológica Palacio de la Vi-reina, Barcelona.

-Arco 89-. Stand Juana Mordó, Madrid.

MUSEOS Y COLECCIONES PUBLICAS

Banco de España, Madrid.

Banco Hispano Americano, Madrid.

Banco Exterior, Madrid.

Banco Urquijo, Madrid.

Bergeau Museum, Dortmund.

Bibliothèque Nationale, París.

British Museum, Londres.

Caja Provincial de Alava, Vitoria.

Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria.

Círculo de Bellas Artes, Madrid.

Colección Arte del Siglo XX, Alicante.

Comunidad de Madrid.

Comunidad de Castilla-La Mancha, Toledo.

Congreso de los Diputados, Madrid.

The Chase Manhattan Bank, Nueva York.

Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián.

Fundación Juan March, Madrid.

Fundación Rodríguez Acosta, Granada.

Galería Nacional, Sofía.

Göteborgs Konstmuseum, Göteborg.

Haags Gemeentemuseum, La Haya.

Instituto Torcuato di Tella, Buenos Aires.

Kunstmuseum, Winterthur.

Massachusetts University.

Mc May Art Museum, San Antonio, Texas.

Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca.

Museo de Arte Contemporáneo, Elche.

Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.

Museo de Arte Moderno de la Ciudad, Buenos Aires.

Museo de la Asociación Canaria de Arte

Contemporáneo, Santa Cruz de Tenerife.

Museo de Bellas Artes, Bilbao.

Museo de Bellas Artes, Buenos Aires.

Museo de Bellas Artes, La Habana.

Museo de Bellas Artes de Alava, Vitoria.

Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.

Museo Extremeño de Arte Contemporáneo, Cáceres.

Museo Jovellanos, Gijón.

Museo Popular de Arte Contemporáneo, Villafamés.

Museo de la Resistencia Salvador Allende.

Museo de la Solidaridad, Santiago de Chile.

Museo Tamayo, México.

Museo Vaticano, Roma.

Museum des 20 Jahrhunderts, Viena.

Nasjonalgalleriet, Oslo.

New Orleans Museum of Art, Nueva Orleans.

Senado, Madrid.

Städt Museum, Leverkusen.

Stedelijk Museum, Amsterdam.

Tate Gallery, Londres.



ES'90

MERCAT DE FLORS
Per alguns moments del capdell

Gener + Febrer + Març
Espai A

Art Futura 1990
11 → 14 gener

Wim Vandekeuken + Thierry de Mey
17 → 21 gener

Tomatillo
24 + 25 gener

Compagnia Carlo Colla e Foll
14 + 16 febrer

Mohamad Reza Shadjarian
17 + 18 febrer

Settimo Torinese
24 + 25 febrer

Società Raffaello Sanzio
27 + 28 febrer

Adriana Borriello / Virgilio Sisti
2 + 3 març

Compagnia Nacional Teatro Clásico
8 → 18 març

Ria. Carme Portaceli
22 → 31 març


Ajuntament de Barcelona
Institut Municipal d'Activitats Culturals


ES'90



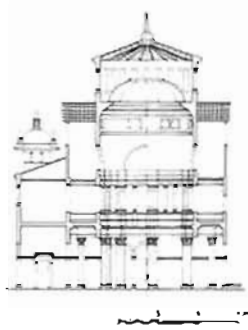


M F

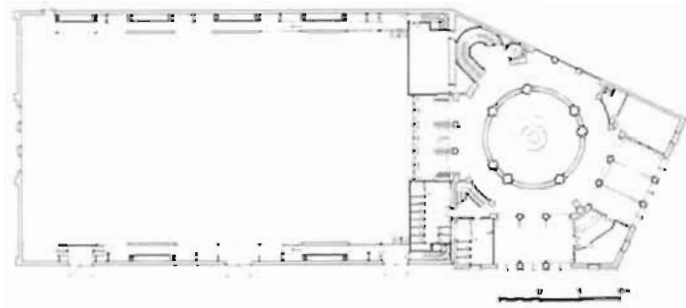
REMODELACION DEL
ANTIGUO MERCADO DE LAS FLORES
COMO EDIFICIO DE ACTIVIDADES CULTURALES

Arquitecto:
ANTONIO FONTELA BASSALLEU
Pintura de la cúpula:
MIQUEL BARCELO

BARCELONA, 1986



Sección pieza cupulada de vestíbulo. Primera fase de remodelación del Antiguo Mercado de las Flores para su uso como sala de teatro.



Planta baja. Primera fase de remodelación del Antiguo Mercado de las Flores para su uso como sala de teatro.

BREVE RESEÑA HISTORICA

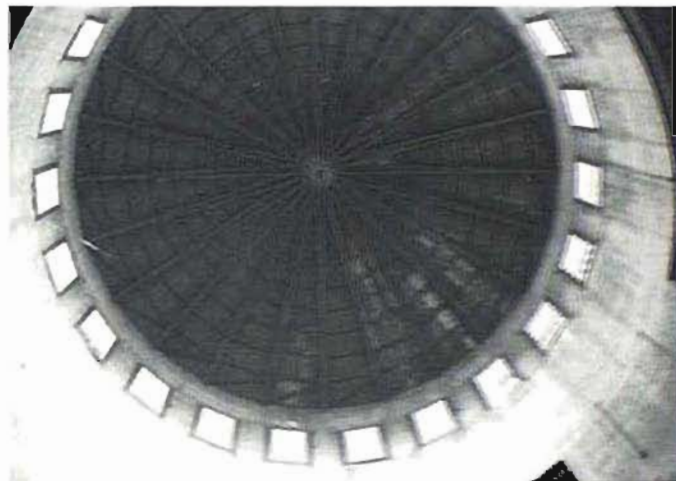
En el año 1927, y destinado a la cercana celebración de la Exposición Universal de 1929 en Barcelona, los arquitectos J.M. Ribas y M. Mayal construyen el Palacio de Agricultura, que consta de dos edificaciones: el denominado Palacio de Exposiciones Florales, y el Mercado de las Flores.

Este último consta de dos naves que se articulan en sus cabezas mediante una pieza cupulada. Dichas naves ofrecen fachadas a dos plazas situadas a diferentes alturas, dando respuesta a la topografía del lugar. A nuestros días sólo llegará una de ellas, desapareciendo la segunda -sustituída por edificaciones municipales auxiliares tipo taller-, junto con la plaza más deprimida que esta última dominaba.

OBJETIVOS DEL PROYECTO DE REMODELACION

En una *primera fase* se prevé la remodelación de la nave existente para su uso como sala de teatro y espectáculos.

En una *segunda fase*, se propone recuperar la construcción desaparecida y su correspondiente plaza, dando acceso a esta última desde la C/ de la Bóbila. Ello se sostiene tanto desde la argumentación formal -completar el edificio, recuperando su anterior volumetría y resolviendo problemas actuales de medianerías vistas- como desde la función -el programa que pretende desarrollar el Área de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona necesita más espacio que el proporcionado en la primera fase-.



También se aspira a suprimir el bloque de viviendas municipales colindante ubicado en la plaza superior.

REMODELACION DE LA NAVE EXISTENTE PARA SU USO COMO TEATRO

El proyecto consistía en acondicionar la nave existente para sala destinada a las representaciones teatrales, y también en su caso, a actuaciones musicales o de cualquier otro tipo.

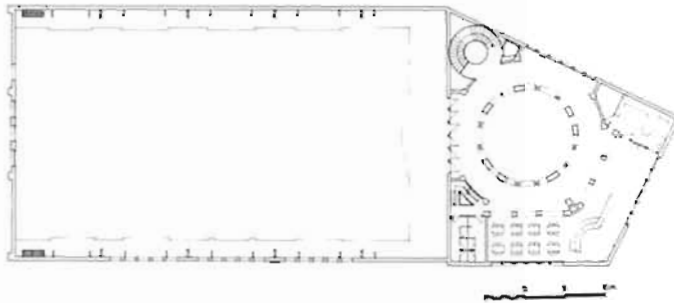
Se concibe el espacio cupulado en cabeza de la nave como vestíbulo del edificio, apareciendo en su planta baja las dependencias propias de tal misión en el caso de un edificio de espectáculos (control, taquillas, guardatropía...). La primera planta de esta pieza acoge al bar-restaurante, y la segunda, a las dependencias administrativas, de dirección y servicios auxiliares.

Se han creado unas nuevas escaleras circulares de acceso principal desde la planta baja a la primera. Las ya existentes se tratan como secundarias, continuándolas en su recorrido hasta la última planta. Las comunicaciones verticales se completan con la inclusión de un ascensor y un montacargas para el servicio del bar-restaurante.

Dentro de los primeros cinco metros de la nave, se proyecta un cuerpo destinado a las zonas de aseos y camerinos. Unos largos pasillos longitudinales en los laterales de la sala de espectáculos, permiten el fácil recorrido y acceso de los artistas a la misma.

El acceso a la sala desde el vestíbulo se ha potenciado con la colocación de una escalinata en sustitución de las pequeñas escaleras anteriores. En cuanto a la sala de espectáculos se concibe como un espacio contenedor flexible para acoger las más diversas actividades, sin prefijar la colocación de ningún elemento que determine de antemano su ordenación.

El principal problema que se ha tenido que abordar en el proyecto ha sido el avanzado estado de deterioro en que se encontraba el edificio. Así, la estructura de pórnicos de madera ensamblados de la nave, ante la



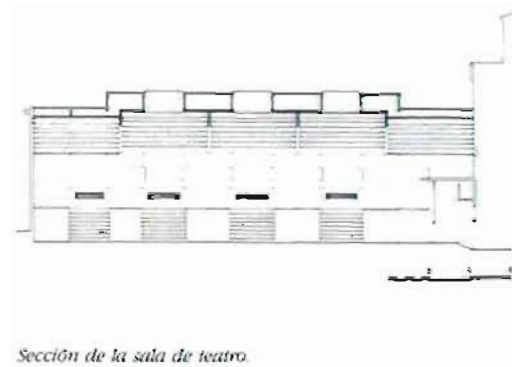
Planta primera. Primera fase de remodelación del Antigua Mercado de las Flores para su uso como sala de teatro.

imposibilidad técnica y económica de su refuerzo -dado el uso específico teatral, con aparición de pesos añadidos de telón, tramoyas, focos...-, ha tenido que ser sustituida por una nueva de pórticos metálicos, que esconde pilares y coloca sus cerchas por encima del plano de la cubierta existente, de forma que interiormente -exceptuando un pequeño tramo de soportes- no puede descubrirse su existencia. De esta nueva estructura pende una malla de madera, a unos 10 m. de altura, para el cuelgue de los aparatos de iluminación, acústica y demás funciones propias de las escenificaciones. Este elemento horizontal contribuye a una apreciación de una mejor proporción del espacio.

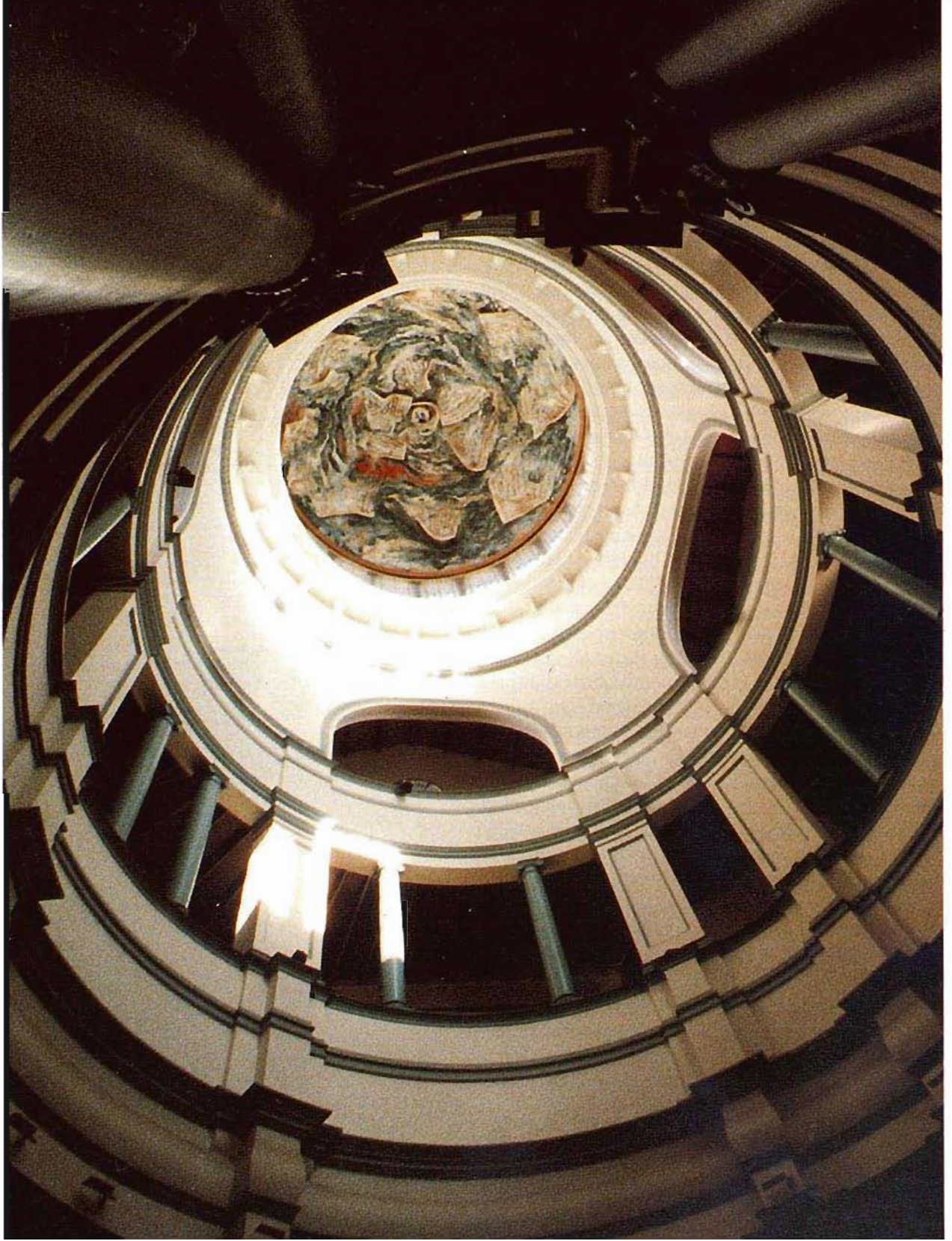
Igualmente era insostenible el estado de los forjados de la pieza cupulada. Se han ejecutado unos nuevos pisos de hormigón, utilizando los de madera existentes como elementos de encofrado de los actuales.

A este grueso de operaciones, cabe añadir las labores de restauración de las piezas de madera de la anterior estructura -en la actualidad perdida su misión, y cargando sobre la nueva, de pórticos metálicos- de sustitución de carpinterías de madera exteriores -en lamentable estado- por perfileras metálicas lacadas, de nuevo diseño de pavimentos, de tratamiento acústico de paredes y techo de la sala de representación, etc.

Exteriormente, se ha mantenido la iluminación cenital por medio de lucernarios -con las variaciones que la nueva estructura metálica construida ha exigido-, y se han eliminado los machones de fachada, pues eran elementos añadidos con posterioridad al edificio original, destinados al arriostamiento de la estructura de madera, y por tanto hoy día carentes de sentido al haber sido relevada ésta en su misión portante por los nuevos pórticos metálicos. Junto a lo dicho se ha procedido a las lógicas tareas de recuperación de revocos y pintado de las fachadas.



Sección de la sala de teatro.





M S



Cúpula pintada por

MIQUEL BARCELO

Para

ANTIGUO MERCADO DE LAS FLORES

BARCELONA, 1986



Fotografia: MARTA SENTIS

Pintura de la cúpula del Antiguo Mercado de las Flores

El Ayuntamiento de Barcelona me hace el encargo en París -1986-. Me dijeron si quería pintar la cúpula del Mercado de las Flores.

El trabajo me pareció interesante; un trabajo más mental que físico.

Se reconstruyó la cúpula en el suelo, con poliéster, por ser un material ligero y resistente. El problema sería el peso de la pintura.

Me interesaba inspirarme en una especie de desagüe: el remolino, lo que aparece y desaparece por el agujero cenital, con 30 m. de caída de arriba abajo.

La cúpula construída en el suelo me permitió caminar dentro, como en un barco, haciendo el propio movimiento que quería pintar, el permanente de absorber, de aparecer y desaparecer. Me gustaba mucho el tema de invertir lo que estaba arriba abajo y viceversa. Pintar así algo circular desde el centro es como remover un plato de sopa, quedándose lo gratinado pegado a la cuchara -las «pellas»-. Estaba permanentemente en un gesto circular que me llevaba al centro.

En cualquier cuadro se busca la mejor relación entre los materiales que se utilizan y lo que se pretende hacer con ellos. En este caso, dada la dimensión, este objetivo se complicaba. Pensé que funcionaría al fin la relación materia-finalidad en la culminación del trabajo.

La primera intención fue no hacer unos gajos o casquetes demasiado grandes, sino ir más bien a una pintura plana, que respetase la cúpula. Pero más tarde,



pensando en esta actuación en particular, opté por una especie de «collage» de papel, de mecano, de una cosa sobre otra, funcionando de una manera arquitectónica.

El agujero central de la cúpula que no se podía tapar, pensé en utilizarlo como punto 0 del tifón, por donde aparecerían y desaparecerían todas las cosas, como antes entraba y salían por allí la luz, las palomas, etc. Una especie de faro que se viera desde fuera y desde dentro. El origen de la luz, que nunca se ve, pero existe, es permanente. Este punto se trataría con una concepción totalmente pictórica.

No entiendo porqué la opción tridimensional se considera como una novedad dentro de mi trabajo. Cualquiera que conozca mis cuadros sabe que hay una incorporación de objetos de cualquier tipo, y en muchos casos, más exageradamente que aquí en la relación de tamaño. Miradas de golpe, las hojas nos pueden parecer un muelle, una cama de matrimonio... pero son en realidad hojas enganchadas; en fin, el mismo gesto que una hoja de diario en un cuadro. La complicación puede ser sólo de orden técnico. Así también, cuando utilizo el libro en este trabajo, no es tanto como una idea, sino como un objeto en sí mismo. Pienso por ejemplo en los pintores holandeses de los siglos XVII y XVIII, que reproducían libros en sus cuadros, cuando era evidente que muchos de ellos no sabían leer ni escribir; tampoco en mi caso, pero una cosa no implica la otra. El libro es bastante utilizado en la iconografía cubista, porque es un objeto de alguna manera cubista a priori: una hoja detrás de otra, una especie de concentración de ideas sugeridas.

No me preocupaba que para subir la obra hubiese que cortarla; esto me hacía hasta gracia. Contar un cuadro a trozos cuando está comenzado me resulta farragoso, pero cuando ya está acabado, me es indiferente, no dramático. Pienso que lo más importante para mí es hacer visible una cosa, y una vez conseguido esto, la existencia visual de la misma ya no es tan importante.

Uno de mis primeros cuadros era como una gran sopa. Es una imagen que he ido utilizando de diferen-



M S

tes maneras. Puede ser por esa relación con los pintores que me han interesado: Tintoretto, Jackson Pollock, que tienden a convertir los cuadros en sopas, removiendo, insistiendo en ocupar circularmente el espacio con el gesto. Mi obra se convirtió en un gran plato de sopa, con una cuchara dentro, y muchas cosas flotando.

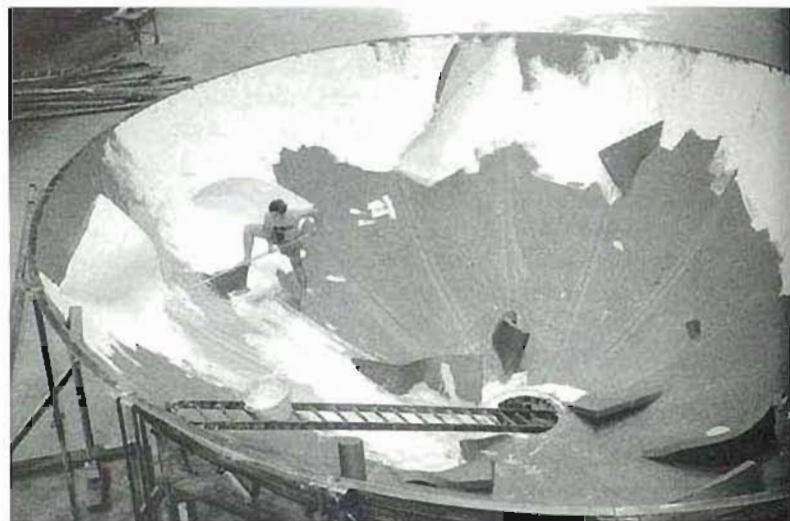
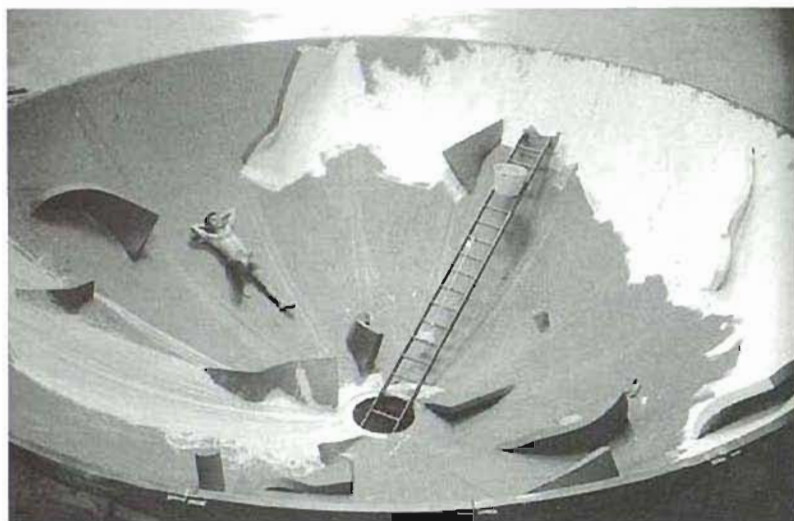
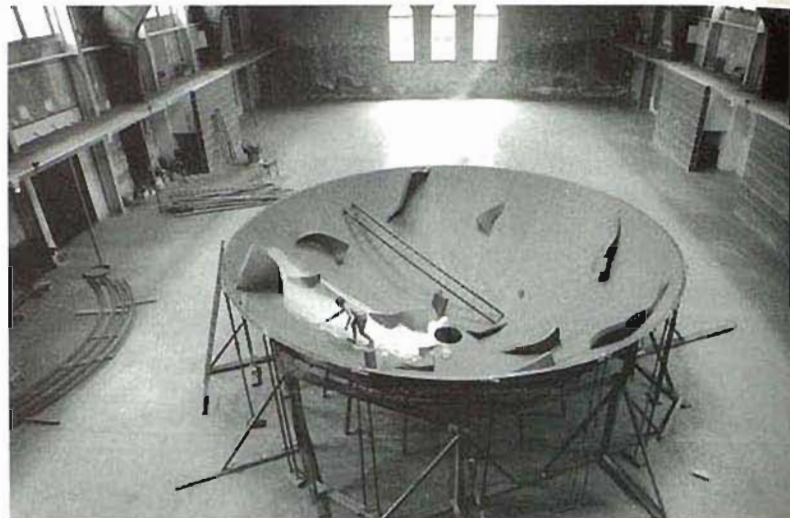
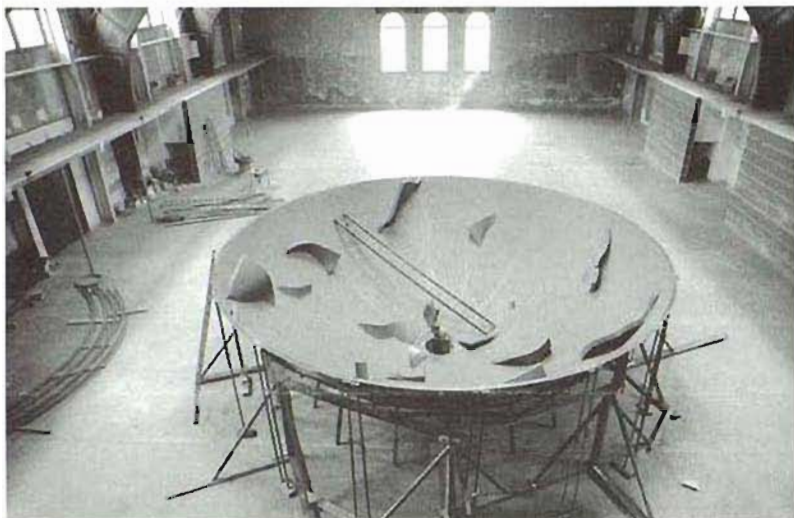
Mi pintura ha sido durante mucho tiempo autobiográfica, en el sentido que me representaba a mí mismo en el acto de pintar literalmente lo que estaba viviendo. Ahora mismo no es así. Es curioso, pero siempre tengo la sensación de cuadros que hice algún tiempo atrás, y que me parece como si no fuesen míos. Supongo que es bastante natural, pero no consigo justificar demasiado mi propia actividad. Parece que lo que más me interesa de la pintura es lo que tiene de injustificable, y por eso, de inexplicable a la vez. Es el arte que más se tarda en aprender y, por tanto, siempre le queda a uno la sensación de que está aprendiendo demasiado lentamente.

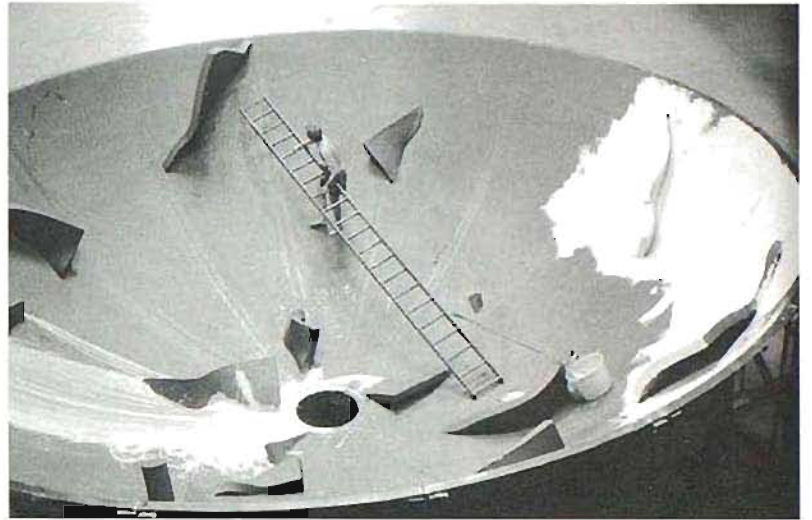
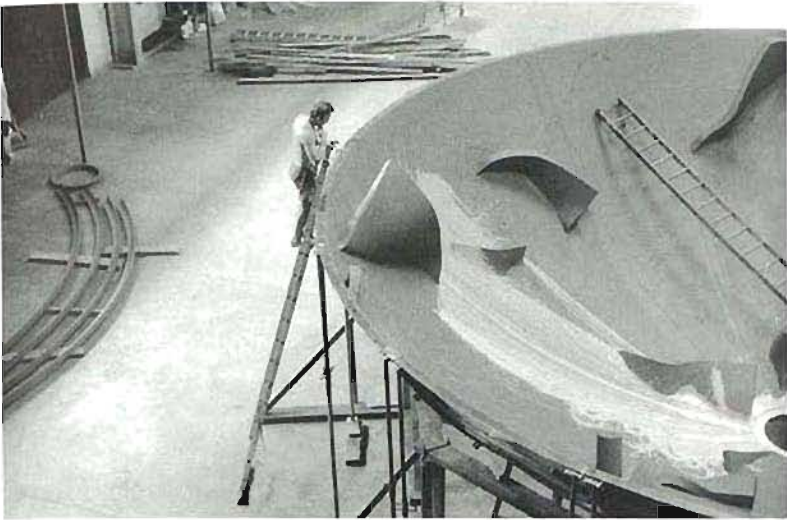
La cuestión más primaria es la «pasta», que uno utiliza para ir construyendo sus pequeñas alucinaciones, para ir intentando hacer visible lo que antes no lo era. Es la misma alquimia que transforma la mierda en oro, que de alguna manera es toda la historia de la pintura.

Extracto de las declaraciones del artista en el video «Barceló, Cúpula de las Flors», editado por el Ayuntamiento de Barcelona.



*Maqueta de la cúpula, destruida.
Fotografía de Jean-Marie del Moral, así como la serie de fotografías que aparece reproducida en la doble página siguiente, realizada entre los meses de julio y agosto de 1986.*





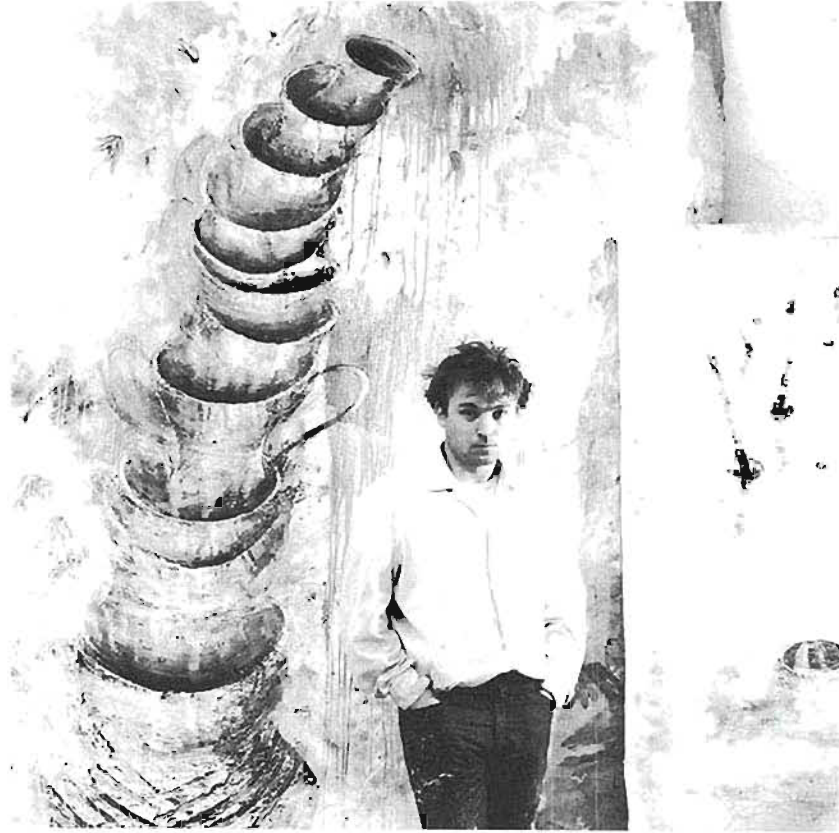
Fotografia: MANUEL FALCÉS





EL REMOLINO, 1986
Técnica mixta/tela, 200×200 cms.
COLECCION DEL ARTISTA





Fotografia: JEAN-MARIE DEL MORAI.

MIQUEL BARCELO

NOTA BIOGRÁFICA

1957 Nace en Felanitx (Mallorca).
Vive y trabaja en Nueva York, París y Mallorca.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1974 *Dibujos de insectos y moluscos*. Casa de la Cultura de Manacor (Mallorca).
1976 *Dadaverina 15*, Museo de Palma de Mallorca.
1977 Galería Quatre Gats, Palma de Mallorca.
1978 Galería Sa Pleta Freda, Son Servera (Mallorca).
1981 *30 libros pintados y un libro de hierro*. Galería Metrònom, Barcelona.
1982 Colegio de Arquitectos, Palma de Mallorca.
Galería Trece, Barcelona.
Galería Fúcares, Almagro.
Axe Art Actuel, Toulouse.

1983 *Med-a Mothe*, Montpellier-Francia.
Galería Lucio Amelio, Nápoles.
Galerie Yvon Lambert, París.
1984 Galerie Yvon Lambert, París.
Galerie Bruno Bischofberger, Zurich.
Galería Juana de Aizpuru, Madrid.
1985 CAPC Museo de Bordeaux. Exposición Itinerante:
—Palacio de Velázquez, Madrid.
—Institute of Contemporary Art, Boston.
—Galerie Zwirner, Colonia.
—Galerie Bruno Bischofberger, Zurich.
—Arika Ikeda Gallery, Nagoya-Japón.

1986 Institute of Contemporary Art, Boston (Exposición Itinerante).
Leo Castelly Gallery, Nueva York.
Thomas Segal Gallery, Boston.
Anders Tomberg Gallery, Lund-Suecia.
1987 Galerie Yvon Lambert, París.
Waddington Galleries, Londres.
Galerie Michael Haas, Berlín.
Galería Nou Art, Palma de Mallorca.
Leo Castelli Gallery, Nueva York.
L'Antic Teatre de la Casa de la Caritat, Barcelona.
Galería Etude, Barcelona.
1988 Musée d'Art Contemporain, Montreal.
Galerie Bruno Bischofberger, Zurich.
1989 Gallerie Lucio Amelio, Nápoles.
Galería Dau al Set, Barcelona.
Leo Castelli Gallery, Nueva York.
Castelli Graphics Gallery, Nueva York.
1990 Galería Soledad Lorenzo, Madrid.





NUEVA SEDE DE LA DIPUTACION PROVINCIAL DE HUESCA

Arquitectos:
RAMON ARTIGUES
RAMON SANABRIA

Pintura de techo:
ANTONIO SAURA

HUESCA, 1987



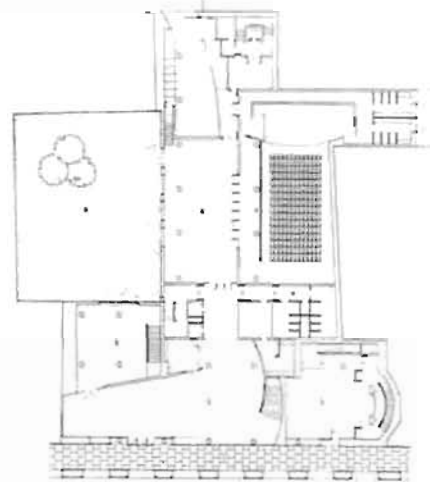
EL SOLAR DEL EDIFICIO DE LA DIPUTACION

El enclave se sitúa al exterior del antiguo recinto de murallas pétreas de la ciudad oscense, en el barrio de la Alquibla. Alrededor de 1235, la comunidad franciscana debió ocupar lo que hoy son los solares de la Delegación de Hacienda y la Diputación Provincial, propiedad entonces de la familia de los Figueroa. Tras una primera edificación conventual, en el s.XVII se reconstruyó el claustro y en el XVIII se levantó una nueva iglesia junto con otra serie de dependencias conventuales anejas. La desamortización de Mendizábal llevará los terrenos a manos de la administración, que instalará sobre la iglesia y parte de las dependencias conventuales la sede de la Diputación Provincial en el s.XIX.

EL COMPROMISO CON EL LUGAR

La nueva sede de la Diputación Provincial de Huesca se asienta sobre un solar -consecuencia del derribo de las antiguas dependencias de la Diputación que databan, como ya dijimos, del siglo pasado-, perteneciente a una calle poncada del ensanche oscense.

Artigues y Sanabria mantienen su teoría proyectual de compromiso con el lugar desde la modernidad. Así la arquería de la planta baja del edificio, junto con la moldura rehundida de bronce que la corona, responde al contexto urbano donde se sitúa el edificio, pero en la composición de la fachada no se olvida el compromiso de modernidad que el momento de su realización conlleva. La intervención asume la posibilidad de integrar el edificio en un entorno urbano, pero haciéndolo a la vez reconocible y autónomo. Como nos dice Oriol Bohigas: "... No se trataba de repetir elementos o esquemas



Planta baja. Acceso al edificio.



Entreplanta.

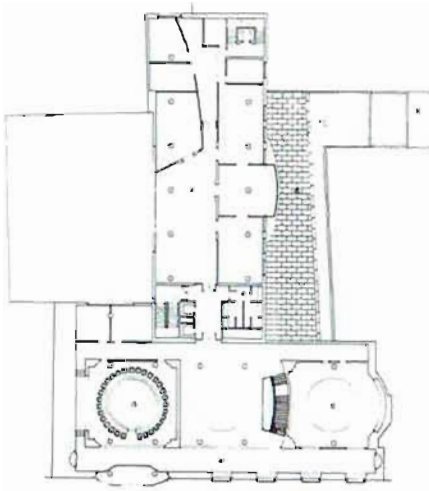
ya existentes, sino añadir algo nuevo para explicar el conjunto de otra manera, contando con la participación de lo que todavía permanece.

COMPOSICION Y CONSTRUCCION DEL EDIFICIO

La composición del edificio se basa en un esquema en T, con el encuentro, sutilmente distorsionado mediante el desplazamiento del eje principal de acceso, de dos direcciones ortogonales. El conjunto presenta dos patios situados tras la crujía de acceso: uno a nivel de planta baja, compartido con la Delegación de Hacienda, vestigio de las edificaciones franciscanas; y otro a nivel de planta noble, resolviendo problemas de límite y privacidad.

Los autores, que mantienen en la propia concepción de la fachada un criterio tan enraizado en la tradición clásica como pueda ser la presencia de un basamento con las arcadas como elemento estructural independiente de apoyo del resto de la fachada, y de relación formal con el entorno urbano, sobre el que se sitúa una planta noble que alberga los elementos singulares, como tribunas y balcón, coronándose el conjunto con un remate donde se siguen los enrase de las arquerías del edificio antiguo, no renuncian a su contemporaneidad manifestada en el rigor geométrico de los huecos, simplemente recortados en el paño liso de fachada, así como en la utilización del muro-cortina de bronce y vidrio en la coronación, huyendo tanto de posturas historicistas, como de actitudes simétricas innecesarias. El escorzo necesario para contemplar la fachada puede explicar esta opción, manifestada en el eje visual determinado con la posición lateral del balcón de planta noble y el acceso al edificio, que rompe la rigidez ortogonal de la composición en planta. Este desplazamiento del eje de entrada se confirma en la planta noble, donde aparece, en posición también lateral, el Salón de Plenos con su balcón representativo, aprovechando el espacio de encuentro de las direcciones ortogonales como antesala de este recinto.

Las decisiones comentadas en el proyecto de fachada van unidas a una coherencia constructiva en su ejecución. Los arcos de planta baja se resuelven mediante

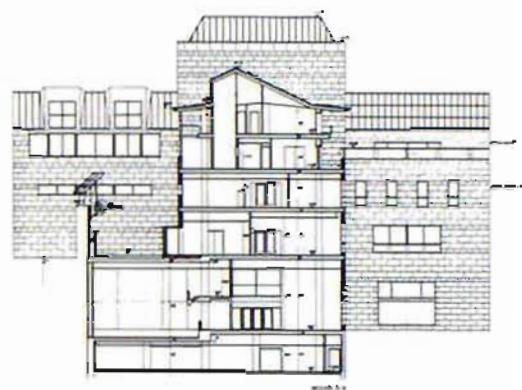


Planta noble.

un pórtico de hormigón armado autónomo que recibe al resto del edificio. La moldura rehundida de bronce responde a la junta elástica de dicho encuentro. El aplacado en seco utilizado en el acabado de la fachada, formalmente permite una superficie libre donde rasgar los huecos, y constructivamente un mejor aislamiento térmico y contra humedades de condensación. Se compone de placas autónomas tomadas al cerramiento mediante garras de acero inoxidable, creando una pequeña cámara de aire. Al no existir juntas entre ellas, el agua resbala por el interior de la cámara, recogándose en la moldura rehundida en fachada ya citada.

Aún más sorprendente es la articulación horizontal de sus espacios. El vestíbulo aparece como una verdadera plaza cubierta, mediante un cerramiento transparente que pone en relación directa los espacios interno, del edificio, y externo, de la calle. Es esta fachada retrasada la que demuestra, tras las arcadas, la verdadera vocación pública, abierta y democrática del edificio. J. Acebillo nos dice: *... El vestíbulo es un espacio autónomo que el edificio ofrece a la ciudad, y no sólo la pieza que facilita su accesibilidad. En este sentido, me parece novedoso el proyecto de Artigues y Sanabria, conectado directamente con esta última interpretación de los espacios comunitarios de los lobbies neoyorkinos.*

La secuencia en planta baja está llena de matices. Del doble espacio de los soportales, se accede a un ámbito de entrada de una sola altura, seguido por el doble espacio del vestíbulo, encuentro de las dos direcciones ortogonales de la composición del edificio. Y de éste, llegaremos al foyer del Salón de Actos, a través de un nuevo tránsito donde se sitúan los núcleos de comunicaciones y servicios. El doble espacio del foyer queda magníficamente dinamizado por la pintura de Saura en su techo. Desde aquí, podremos acceder al Salón de Actos, tras una transición de menor altura. Se trata por tanto de, reconociendo la autonomía de cada uno de los espacios, conseguir una unidad en la lectura del proyecto. Los autores lo confirman: *... A ello se ha dirigido en parte nuestro esfuerzo proyectual, intentando establecer una disciplina formal que, logrando una lectura unitaria del conjunto, posibilitara un cierto grado de autonomía para cada una de las partes.*



Sección transversal.



Sección longitudinal.



LA TRANSFUNCIONALIDAD DEL EDIFICIO PUBLICO

Los autores conciben el edificio como un gran contenedor de usos bien diferenciados. Es en la sección del edificio donde podemos observar dicha complejidad, contenida dentro de una volumetría rígida y respetuosa con el entorno.

Las tres grandes áreas del programa funcional -cultural, representativa y administrativa-, quedan cualificadas más a través de atributos de carácter formal, que mediante una simplista decisión de tipo nivel-uso. En la composición en T del edificio, podemos observar en el desarrollo de sus plantas una repetitiva organización en dos áreas: una anterior, con fachada a la calle principal; y otra posterior, con alzados a cada uno de los patios laterales. Ambas zonas se unen a través de los núcleos de servicios y comunicaciones verticales.

Hay por tanto una voluntad de permanencia en la solución del proyecto. Artigues y Sanabria expresan así su deseo: *-... Desde nuestro punto de vista, un edificio público debe saber entender y atender a determinados valores cambiantes con el paso del tiempo, a planteamientos funcionales lo más flexibles posible y a una inequívoca voluntad de identidad y permanencia dentro de los ámbitos urbano y temporal en los que se inscribe-*. Que sin duda es captado en la percepción del edificio, tal como nos lo expresa J. Acebillo: *-... el edificio de la Diputación de Huesca respira una atmósfera de transfuncionalidad, muy positiva en el caso de edificios públicos que deberían concebirse más como espacios públicos con vocación de permanencia, que como resultado de un programa funcional que siempre es temporal-*.







M F



ELEGIA

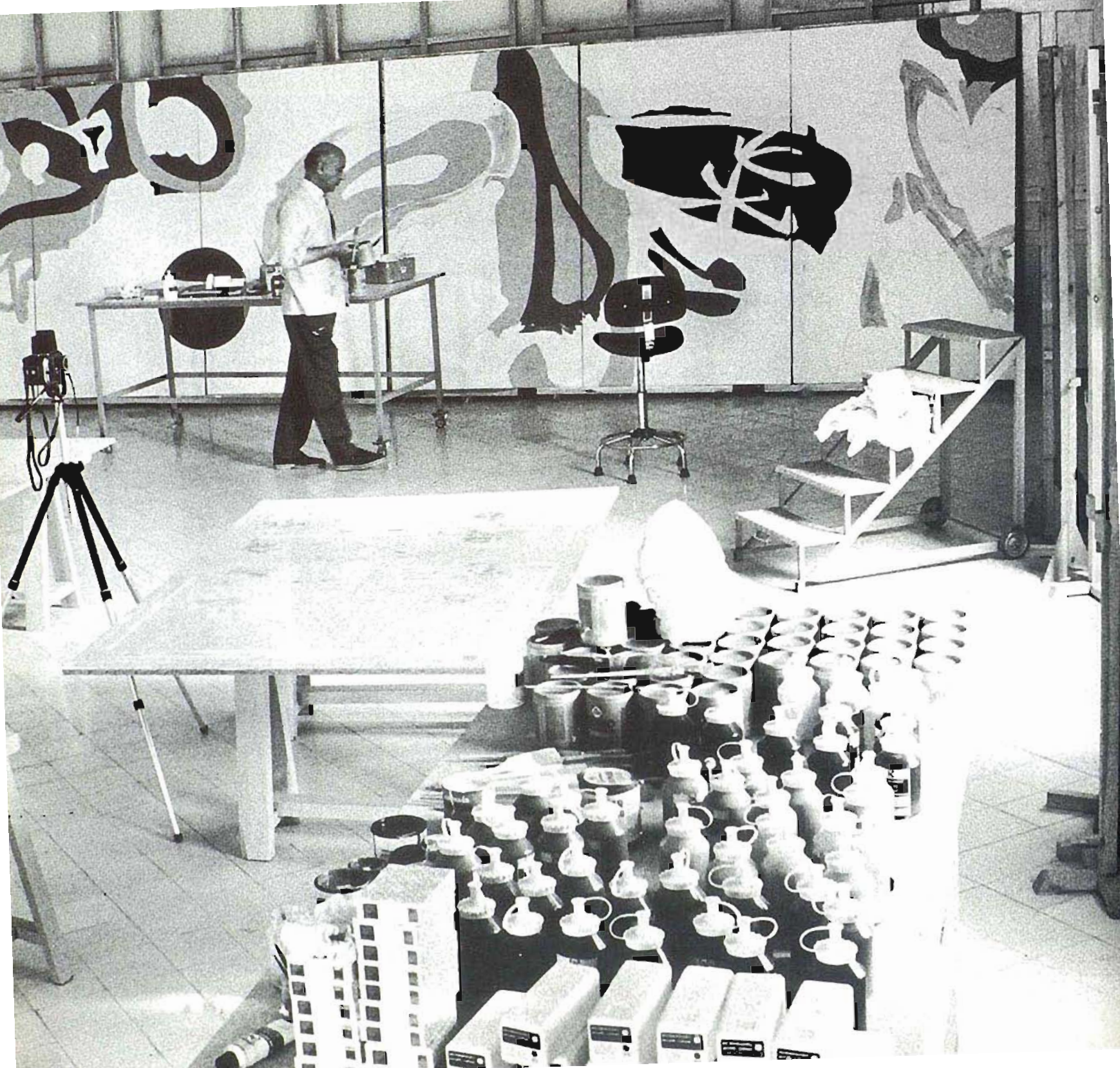
Techo pintado por

ANTONIO SAURA

Para

NUEVA SEDE DE LA DIPUTACION PROVINCIAL DE HUESCA

HUESCA, 1987



Alufrar *

Desde el inicio de la pintura que actualmente cubre el techo de una gran sala en el nuevo edificio de la Diputación Provincial de Huesca, se plantearon tres premisas que han condicionado el desarrollo de la misma. Las tres se refieren, tanto al ámbito específico al que la obra se destina, como a su situación cenital.

La primera es consecuencia del lugar central de su ubicación y de la conveniencia de lograr un clima estimulante, dinámico y lúdico, a un tiempo contrastante y fraterno con el espacio que la circunda y acoge.

La segunda obedece a la necesidad de crear un conjunto orgánico dada la particular visión de una pintura en situación cenital que debería ser percibida, tanto en su conjunto como en su detalle, mediante el alzamiento de la mirada, desde cualquier punto de vista, y en ángulos y emplazamientos muy diversos. De aquí la ausencia de un centro preciso y la concepción de una continuidad compositiva compleja, expansiva e invasora del espacio.

La tercera, consecuencia de las anteriores, se refiere a la exigencia de una forma pictórica, clara en resolución y luminosa en factura, necesariamente acorde con un planteamiento mural inscrito en la modernidad.

La pintura mide 20 X 10 metros, y está compuesta de 56 paneles de contrachapado especial fijados en el techo a una estructura metálica según un sistema concebido por los arquitectos. Ha sido realizada con pintura acrílica sobre una imprimación de gesso acrílico, siendo barnizada antes de su definitiva instalación.

* *Alufrar* significa en aragonés «mirar hacia arriba», «mirar con detalle».

Dada la imposibilidad de poder contemplar el conjunto en su totalidad durante su realización, y dado el imperativo técnico de una labor fragmentada, la pintura se ha sujetado con bastante fidelidad a la maqueta seleccionada, la cual exigió una prolongada elaboración, de forma que los diferentes elementos que la constituyen pudieran, en la ampliación, sugerir la frescura de una acción espontánea sin perder por ello una escala concebida imaginariamente como definitiva.

Desde un principio fue retenida la idea de realizar una pintura laberíntica, fluida y polifocal, concebida bajo presupuestos dinámicos y expansivos, de forma que desbordara visualmente los límites del espacio a ella destinado. Se trataba de crear una constelación de formas, capaz de provocar en el espectador una sensación de vértigo y energía. De esta forma, los elementos antropomórficos que la constituyen, sometidos a una pulsación orgánica que incluye la totalidad de su ámbito, se conjuntan, entrelazan o aíslan, en meandros de blanca plitud, de forma que se evidencie una concepción bidimensional. Ritmo y color, en realidad, cuentan más que el propio espacio en que se propagan.

Esta solución compositiva, que incluye la ocupación completa del ámbito, el empleo de colores planos y la elaboración de la pintura por parcelas, permanece estrechamente relacionada con sus necesidades funcionales. Siendo eminentemente pictórica, la concepción que incluye una deseada limpidez gráfica, comprende asimismo problemas estructurales derivados tanto de su planteamiento originario como del impulso inconsciente -e incluso azaroso- de algunas resoluciones.



Es, en este aspecto, íntimamente relacionado con el anterior, donde podría hacerse hincapié en una poética de resonancias muy diversas.

Las formas que pueblan el ámbito de la pintura, al estar sometidas a un ritmo totalizador, y a su vez inscrito en un espacio plano e indeterminado, parecen organizarse como obedeciendo a fenómenos de atracción y de rechazo. Debido a su propia especificidad, la neutralidad del escenario acentúa la relación dialéctica de los elementos que lo ocupan; la proliferación de las formas, tanto como su fragmentada diversidad -complejidad, yuxtaposición o sencillez- es necesariamente detenida en función de la -respiración- del conjunto, de la tensión rítmica y de la necesidad de focalizar la atención, no ya en su centro compositivo preciso, sino en una multiplicidad de puntos neurálgicos.

El tránsito visual depende de esta concepción multifocal donde las zonas inocupadas cuentan tanto como las ocupadas por colores activos o las estructuras lineales que las cohesionan. La posición cenital de la pintura, su situación de fragmento de un macrocosmos, de obra abierta y prolongable en sus límites, propone confundir y disolver antagónicas situaciones.

El espacio así concebido -plano escenario, opaco espejo- permanece cuajado de astros como seres vivos, de miradas como lunas que contemplan a quien contempla, y a pesar de ser en primacía escenario de telúrica y dionisiaca danza, y su orden oculto dependiente de intuitiva y biológica relación, su conjunto pretende ser, en dualidad metafórica, tensa y celeste cosmogonía.

Tal situación plástica posibilita una lectura diversificada: además de la captación de su totalidad desde un punto preciso o en el desplazamiento de la mirada en movimiento, existe una posible visión del fragmento, sometido o desgajado de particulares conjuntos, así como la percepción del detalle conformador de expresiones que se alteran morfológicamente según la posición de la mirada. Esta es, en cierto modo, obligada o conducida a un sinuoso desplazamiento a través de los meandros antes apuntados en un juego rítmico cuyo objeti-

vo fundamental es el intento de lograr en el espectador una placentera zozobra.

No obstante la pertenencia del proyecto a conceptos plásticos concordantes con los presupuestos de la modernidad, entre los cuales podríamos citar bidimensionalidad, rechazo de todo ilusionismo, tratamiento plano acentuador de su condición mural y sometimiento a una operación de resolución esencialmente plástica dependiente de su carácter monumental, se han considerado ciertas experiencias bien precisas dentro del dominio artístico-técnico al que la obra pertenece.

Me refiero a dos momentos cruciales del arte mural del pasado: al ámbito del barroco, especialmente a la dinámica y abierta ocupación del espacio de ciertas obras de Tiepolo, y al de la pintura románica ejemplarizada a través de dos conjuntos bien particulares; el de San Isidoro de León y el de la cripta de Roda de Isábena. Tal fascinación no es casual, dado que en estas dos situaciones históricas, a pesar de la diferencia conceptual e ideológica, la ocupación del espacio cenital viene determinada por semejante ansia ocupacional, proliferación de centros y necesidad rítmica y expansiva.

La experiencia personal en el uso de sistemas repetitivos y acumulativos, especialmente a partir de ciertos trabajos en papel comenzados en 1960, en donde una concepción abierta, ingravida y expansiva, iniciada por Kandinsky y Joan Miró, aparece culturalmente asimilada y vertida en una dinámica propia, ha contado decisivamente en la solución de una pintura cuyo objetivo fundamental es servir de imaginario cosmos ocupado por formas policromas engarzadas entre sí, por estructuras coloreadas y ritmos lineales de traspuesta gestualidad destinados a formar un continuo orgánico.

Estos planteamientos aparecen en *Elegía* quizás de forma más elaborada, no solamente como consecuencia de una reflexión sobre su destino final, sino también como fruto de los condicionamientos técnicos en que la obra se realizó. La acentuación de su carácter de rompecabezas dinámico, la necesidad de lograr un ritmo impecable sometido a las leyes del conjunto, la articulación de sus elementos constitutivos en un reparto



de tensiones y fuerzas que obligasen la mirada a la captación prioritaria de la totalidad; todo ello obedeció a la particularidad de una pintura en la cual, desde su inicio, se planteó su inscripción en un espacio preciso haciendo uso de un decidido juego contradictorio.

La percepción del detalle debería quedar sometida a la del conjunto, y viceversa. La dualidad entre la afirmación latente en la obra y su propia diseminación formal, entre la voluntad de crear un espacio agitado, pulsante, pululante y complejo, y su ordenamiento cubridor de todo un ámbito activo; la necesidad de que el conjunto funcionase como una maquinaria fluida y rítmicamente armoniosa, a un tiempo independiente y dependizada del espacio que ocupa; todo ello, en el fondo, era consecuencia de la misión central de la pintura, de la necesidad de ser contemplada en multiplicidad de situaciones, y fundamentalmente de su inscripción en un lugar arquitectónico de gran belleza y de un espacio social muy determinado frente al cual no podía existir ni combate ni indiferencia, sino respeto e integración en la ausencia de decorativo sometimiento.

La aceptación y posterior adaptación a esta estética dependencia, provocó una alteración de los mecanismos conformadores habituales, y por tanto la aparición de un lenguaje consecuente con ella, quedando confirmada la estrecha dependencia entre la concepción de una obra de esta naturaleza y los medios técnicos que la configuran, así como también la certeza de que una pintura de estas características nada tiene que ver con un cuadro gigantesco, con una pintura mural, dado que en ambos casos la contemplación queda supeditada a su construcción esencialmente gravitatoria. La experiencia de *Elegía* no solamente me han confirmado estas suposiciones, sino que han provocado una reflexión extremadamente útil sobre la especificidad de una forma plástica tan apasionante como dificultosa.

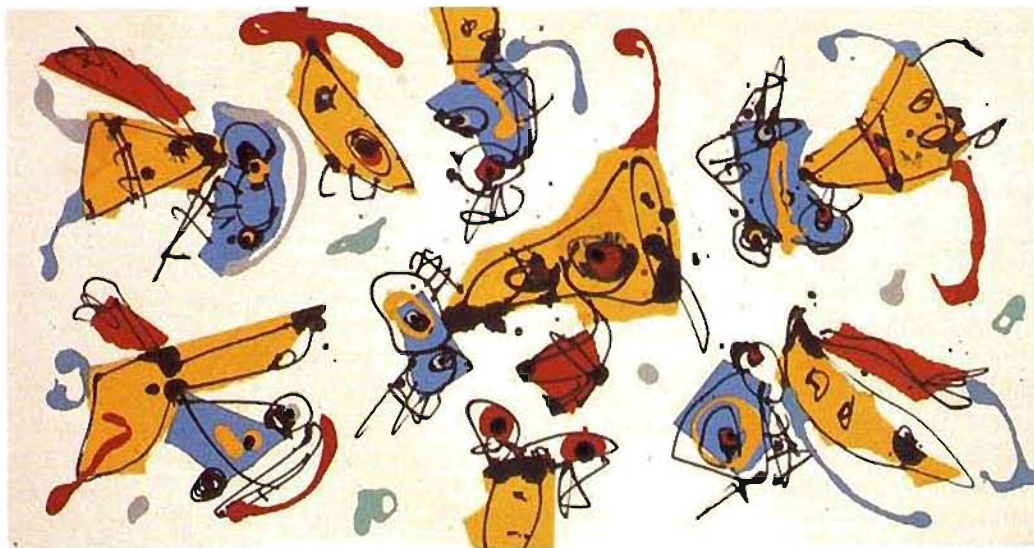
A través de una estética cuya dinámica contradictoria hace que permanezcan presentes elementos plás-

ticos antagónicos e incluso distantes en el tiempo, pueden aparecer actuaciones de carácter objetivo y subjetivo relacionadas indirectamente con la estructura física y psíquica de una obra determinada. En el caso de *Elegía*, tales relaciones han aparecido tanto durante su realización como con posterioridad a ella, precisándose, en el terreno objetivo, frente a ciertas imágenes de dispar procedencia que muestran, tanto en el universo artístico, como en el de la naturaleza o en el de la iconografía urbana, sorprendentes y complejas organizaciones de formas, y en el plano subjetivo, en el despertar de ciertas condiciones obsesivas, asociativas o vivenciales, situadas en ámbito psicológico bien lejano.

Tales relaciones, tentadoras y tenaces, deberán considerarse, no obstante, en terreno esencialmente poético y referencial, dado que la propia fatalidad dinámica del proceso pictórico, su destino fenomenológico, acaba por supeditar todo significado tanto a su intención eminentemente lúdica como a la resolución orgánica del conjunto. El problema fundamental de *Elegía* debía dilucidarse, inexorablemente, en una acción esencialmente plástica.

Tal prioridad no impide, a mi entender, la prolongación simbólica de un resultado, el «además» subterráneo de una pintura que deseando ser fiesta de los sentidos, delicias de jardín, tentación de medusas y gargantuesca cosmogonía de razonado barroquismo, comprende a un tiempo situaciones de ambigüedad formal y de afirmativa presencia. En la realización de *Elegía* no me he propuesto conscientemente reflejar un tema o motivo determinado, deseando, sin embargo, que a través de los condicionamientos apuntados pueda percibirse no solamente un planteamiento estético consecuente con el destino de la obra y las exigencias de una visión multifocal, sino también, como metáfora plástica, condiciones de identificación y de reconocimiento de carácter afectivo.

ANTONIO SAURA



Boceto preparatorio

ELEGIA, 1988

Técnica mixta/papel, 75 × 40 cms.

DONACION DEL ARTISTA DIPUTACION DE HUESCA

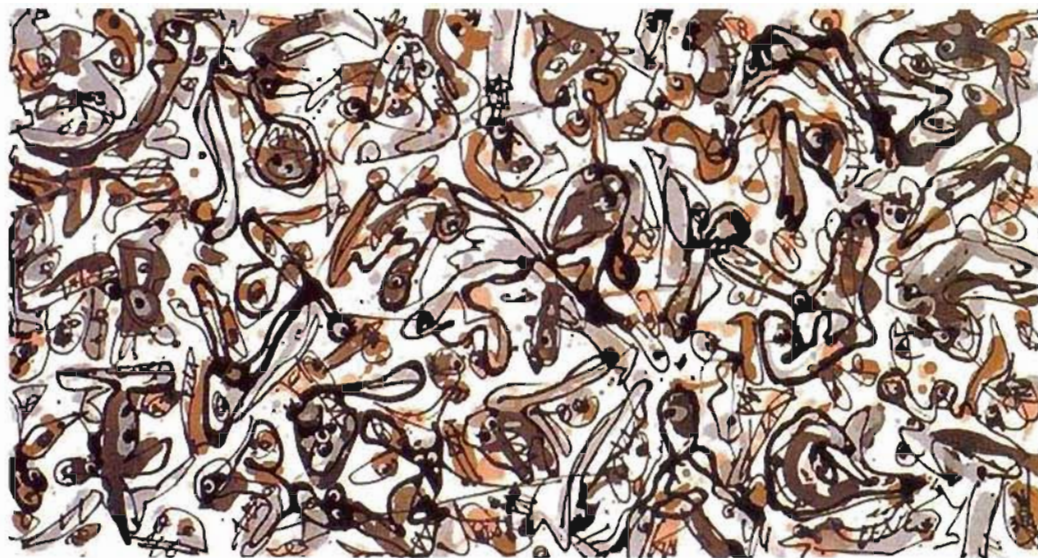


Boceto preparatorio

ELEGIA, 1988

Técnica mixta/papel, 75 X 40 cms.

DONACION DEL ARTISTA DIPUTACION DE HUESCA



Boceto preparatorio

ELEGIA, 1988

Técnica mixta/papel, 75 × 40 cms.

DONACION DEL ARTISTA DIPUTACION DE HUESCA

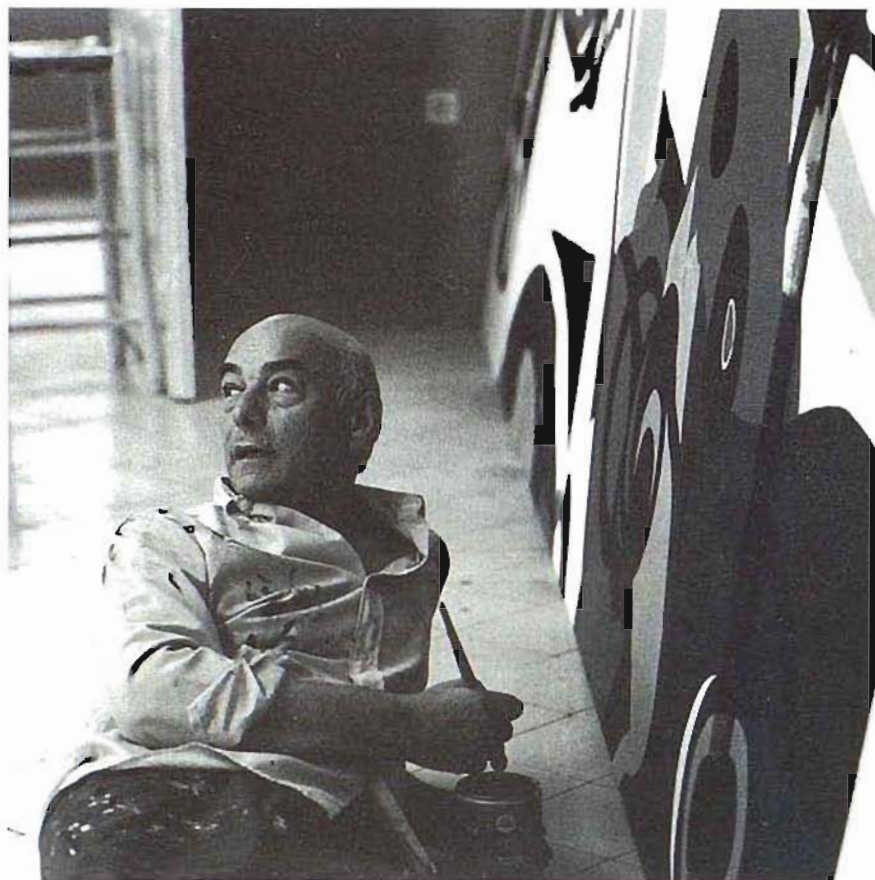


Boceto definitivo

ELEGIA, 1988

Técnica mixta/papel, 75 X 40 cms.

DONACION DEL ARTISTA DIPUTACION DE HUESCA



Fotografia. JEAN BESCOS

ANTONIO SAURA
NOTA BIOGRÁFICA

EXPOSICIONES RECIENTES

- 1981 París, Galerie Stadler (27 peintures, 14 estampes 1975-1981).
Amsterdam, Dalerie Jack Visser (travaux sur papier).
Huesca, Museo de Arte Contemporáneo de Altoaragón (5 obras en papel, 21 obras gráficas).
Pereira (Colombia), Centro de Arte Actual (obra gráfica 1976-1977).
- 1982 Madrid, Galería Diari (múltiples 1981-1982).
Granada, Centro Manuel de Falla (+ R.E. Gillet; 20 obras en papel 1960-1980).
Chelles, Centre culturel (3 peintures, 14 travaux sur papier).
Madrid, ARCO, Galería Carmen Durango (5 obras en papel, obra gráfica).
Perpignan, Fondation du Château de Jau (+ Barjola, Equipo Crónica, Gordillo).
- 1982-1984 Zaragoza, Museo de Bellas Artes; Huesca, Museo de Arte Contemporáneo de Altoaragón; Teruel, Museo; Oviedo, Museo; Santander, Sala María Blanchard; Cáceres, Museo de Arte Contemporáneo; Bilbao, Museo de Bellas Artes; Salamanca, Casa de Cultura; Huelva, I Muestra de Cultura Iberoamericana; León, Caja de Ahorros; Palencia, Caja de Ahorros; Valladolid, Caja de Ahorros; Las Palmas de Gran Canarias, Museo Casa de Colón (exposición circulante: 73 obras gráficas).
- 1983 París, Casa de España (4 peintures, 12 travaux sur papier, estampes).
Bordeaux, Casa de Goya (30 superpositions 1972).
París, Galerie Stadler (30 peintures 1983).
Den Haag, Galerie Nouvelles Images.
Toulouse, Université Toulouse-Le Mirail (6 travaux sur papier).
Madrid, Galería Antonio Manchón (15 pinturas 1983).
Stockholm, Galerie Bel'Art (32 travaux sur papier).
Esch-sur-Alzette, Galerie d'art municipale.
- 1984 Madrid, ARCO, Galería Tórculo (obra gráfica).
Liège, Galerie Aturiale (estampes).
Berlín, Galerie Wewerka (10 Gemälde 1978-1983, 10 Lithographien).
Barcelona, Galería Maeght (49 pinturas 1979-1984, 41 obras en papel 1984, 51 paletas pintadas 1984).
München, Galerie Van de Loo (Werke aus verschiedenen Perioden).
Almería, Delegación de Cultura de la Diputación (obra gráfica).
- 1985 Bayonne, Musée Bonnat (36 superpositions 1972-1973).
Berlín, Kunstamt Wedding (Retrospektive: 92 Arbeiten auf Papier 1948-1980, 2 Künstlerbücher 1984-1985).
Helsinki, Galerie Kaj Forsblom (peintures et travaux sur papier).
Genève, Cabinet des estampes (rétrospective: l'oeuvre imprimé 1958-1984).
Sénaque, Abbaye (28 peintures, 23 travaux sur papier 1984-1985).
Montmajour, Abbaye (28 peintures, 23 travaux sur papier 1984-1985).
Sarlat, Ancien Evêché (36 superpositions 1972-1973).
Bruxelles, l'Autre Musée (10 cartons, 20 lithographies).
Mannheim, Galerie Lauter (Gemälde auf Karton 1985).
Turku, Galerie Kaj Forsblom.
Hamburg, Kunsthalle (+ Vedova).
París, Galerie Stadler (oeuvre imprimé).
Toulouse, Galerie Pierre-Jean Meurisse.
- 1986 Hamburg, XPO Galerie (Gemälde auf Karton, Arbeiten auf Papier).
Valencia, Galería del Palau (cartones y obras en papel).
Valence, Centre d'Action Culturelle (rétrospective thématique: travaux sur papier 1957-1968).
Barcelona, Círculo de Lectores (38 dibujos 1986).
- Aachen, Neue Galerie-Sammlung Ludwig (thematische Anthologie: Gemälde und Arbeiten auf Papier 1956-1985).
Castres, Salle de l'Hôtel-de-Ville (36 superpositions 1972-1985).
Annecy, Musée du Château (+ Pelayo, estampes).
Bruxelles, L'Autre Musée.
Mannheim, Galerie Lauter.
Sarlat, Ancien Evêché.
- 1987 Toulouse, Galerie Pierre-Jean Meurisse (7 peintures, travaux sur papier).
Huesca, Diputación Provincial de Huesca (proyectos de pintura mural 1987).
Huesca, Galería Ligeti (obra en papel y obra gráfica).
París, Galerie Stadler (16 peintures 1985-1987).
Köln, ART Cologne, Galerie Van de Loo (Gemälde).
- 1988 Zaragoza, Palacio de Sástago (proyectos de pintura mural 1987).
Odensee, Galleri Torso (peintures et travaux sur papier).
Hamburg, Galerie Gabriele von Losper (+ Amulf Rainer; Übermalungen 1979).
Santander, Fundación Marcelino Botín (133 dibujos 1987).
Hamburg, Kampnagel Halle K3 (Gemälde und Arbeiten auf Papier).
Valencia, INTERARTE, Galerie Stadler (pinturas y obras en papel).
Stuttgart, Manus-Press (Arbeiten auf Papier, Druckgraphik 1988).
Amberes, Galerij Bbl. (obra en papel, obra gráfica).
- 1989 Wien, Wiener Secession (Retrospektive: 185 Arbeiten auf Papier 1948-1988).
Cambridge, Harvard University, Carpenter Center for the Visual Arts, Sert Gallery (paintings from the sixties).
Madrid, Biblioteca Nacional (133 dibujos 1987).
Alcalá de Henares, Capilla del Oidor (133 dibujos 1987).
Barcelona, Universidad central de Barcelona (133 dibujos 1987).





Alzado principal. Proyecto de restauración del Palacio del Marqués.



RESTAURACION Y REHABILITACION DEL
**PALACIO DEL MARQUES PARA CASA-MUSEO DE LA
CIUDAD DE VALENCIA**

Arquitectos:
MANUEL PORTACELI
JUAN JOSE ESTELLES
Pinturas de techos:
JORDI TEIXIDOR

VALENCIA, 1989



EL PASADO HISTORICO DEL EDIFICIO

La primera noticia gráfica con que se cuenta del Palacio de Berbedel -actual Palacio del Marqués- se remonta al plano del Padre Tosca -1704-. El edificio aparece como una U hacia la plaza del Arzobispo, limitando con ésta mediante un muro de cerramiento.

Es adquirido por D. José Campo Pérez, alcalde y figura pública de Valencia -nombrado Marqués de Campo por Alfonso XII-, que en 1857 encarga al maestro Ferrando su remodelación. Este construye la crujía de la fachada principal, cierra la U y configura el actual patio del palacio, de tres lados ya existentes iguales -con tres vanos y tres alturas-, y un cuarto diferente -con dos vanos y dos alturas- que se construye en el S. XIX. En la fachada principal, el cuerpo central -con doble juego de vanos rematado por un solo frontón para resaltar el eje de simetría-, queda más bajo que las crujías laterales de la U original, que constituyen auténticos torreones a la usanza de numerosos palacios barrocos valencianos.

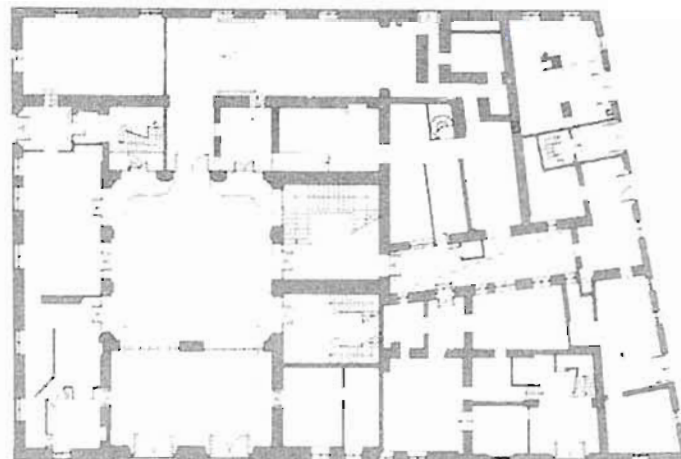
En esta operación se absorben las viviendas colindantes, y se cubre el callejón sin salida que las separaba del palacio mediante una cubierta acristalada, dentada y curva, convirtiendo dicho espacio en invernadero.

RESTAURACION Y REHABILITACION COMO CASA-MUSEO

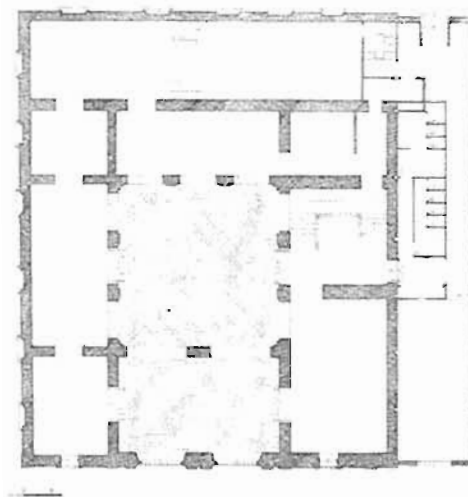
Objeto y fines de la intervención arquitectónica

La intervención se centra en dos puntos:

-La actuación sobre el edificio palaciego, con el objeto de marcar y resaltar su tipología histórica, -estructura en torno a un patio originado al cerrar la U



Planta baja. Estado originario del conjunto



Planta baja. Proyecto de restauración del Palacio del Marqués

con una nueva crujía en el S. XIX, clarificando su planta baja, manteniendo el gusto decimonónico de la noble y fusionando sus plantas de áticos. Completando la operación con las restauraciones del patio y fachadas principal y laterales. El edificio se trata como un fenómeno físico legado por la historia, que se destinará al uso exclusivo de museo.

-La operación sobre el ya mencionado elemento invernadero, considerándolo como articulador entre el palacio y las viviendas próximas, donde se instalarán en una segunda fase las dependencias auxiliares y administrativas del museo.



Planta noble. Proyecto de restauración del Palacio del Marqués.

LA RESTAURACION Y REHABILITACION DEL EDIFICIO

El patio del palacio

Los tres lados iguales presentan una estructura tripartita. En su cuerpo de base aparecen tres vanos resueltos mediante arcos de medio punto enmarcados entre pilastras. Sobre este cuerpo un orden gigante apilstrado que recoge la planta noble y el primer ático. Se corona con la fenestación del segundo ático.

El cuarto lado, añadido en el S. XIX, cuenta con sólo dos alturas. En su base aparecen dos vanos resueltos mediante arcos carpaneles. Sobre éstos, un ciervo acristalado, continuación del antepecho de cerrajería que corona la comisa del primer cuerpo del patio.

Las cerrajerías y carpinterías en tono de grises y los paramentos a la cal con ocres naturales se restauran según la tradición arquitectónica valenciana.

El espacio interior del palacio

En la *planta baja* se eliminan los altillos que se habían creado a la altura de los capiteles de las pilastras. Surge una sucesión de grandes salas que viven al patio directamente a través de sus cerramientos transparentes. Una sala de exposiciones temporales culmina en el espacio cupulado de la escalera principal.

En la *planta noble*, la actuación se centra en conservar, -y recuperar en su caso-, el espíritu decimonónico de sus espacios, volúmenes y acabados: pavimentos, escayolas... Se presta especial atención al tratamiento

de color de los paramentos y a los pavimentos para resaltar la sucesión de salones eclécticos en esta planta. Todos ellos, excepto los de la doble crujía del fondo, a caballo entre el patio y la calle. A resaltar la actuación en el techo de los salones del Baile e Isabelino, donde Teixidor mediante el color, la textura y la veladura de una pintura actual ayuda a resaltar la atmósfera minuciosa del espacio arquitectónico.

En el caso de las *plantas de ático*, tras la eliminación del fraccionamiento que su uso como viviendas había producido, se procede a su fusión. Aprovechando la variedad alimétrica, se produce un juego de niveles bajo una única cubierta de madera.

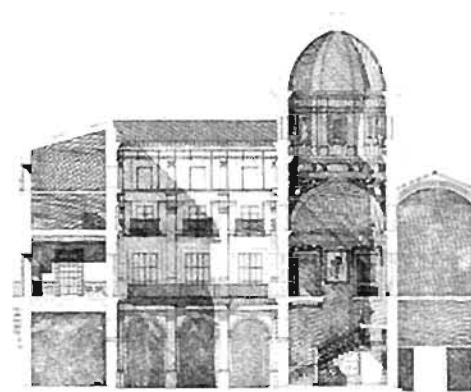
Las fachadas del palacio

El cuerpo central de la fachada principal -más bajo que las crujías de la U originaria-, se trata restaurando su cantería y cerrajería, y acabándolo mediante un estuco de silicatos de ocre, que ayude a comprender el momento histórico de su concepción diferenciada.

En las fachadas laterales, se eliminan las ventanas añadidas que en ellas habían surgido, restaurando cornisas, carpintería y cerrajerías, y acabándolas con un enlucido de ocre natural.

El invernadero

Se restauran su cubierta, muros y forjado, mostrándose al exterior con una gran cristalera, que resalta su carácter de elemento articulador, y recoge la idea de transparencia propia del elemento urbano originario -callejón sin salida-.



Sección transversal por patio y escaleras. El espacio de éstas se remata mediante una cúpula. Proyecto de restauración del Palacio del Marqués.





Techos pintados por

JORDI TEIXIDOR

Para

PALACIO DEL MARQUES DE CAMPO
CASA-MUSEO DE LA CIUDAD

VALENCIA 1988



Las pinturas del Palacio del Marqués de Campo están situadas en los techos del Salón de Baile, y del Salón Isabelino.

El trabajo lo he planteado conceptualmente de igual modo en uno y otro, ateniéndome al pie forzado de los huecos a los que tenía que acoplarse la pintura:

En el Salón de Baile había un óvalo central de seis metros de diámetro mayor, flanqueado a izquierda y derecha por unos círculos de metro y medio de diámetro y a la entrada y salida del salón por dos rectángulos de dos metros. En el Salón Isabelino había sólo un rosetón alargado de cinco metros y medio de perímetro serpenteante.

Mi intención ha sido encontrar una lectura válida que uniese mi manera personal de hacer pintura con una arquitectura decimonónica y con una función pública como es la de un museo.

Como pintor abstracto, la no utilización de figuras suponía ya una ruptura con la decoración habitual en los palacios del siglo pasado, pero quise mantener un nexo con la concepción histórica, recreando desde mi punto de vista actual la tradición del pasado.

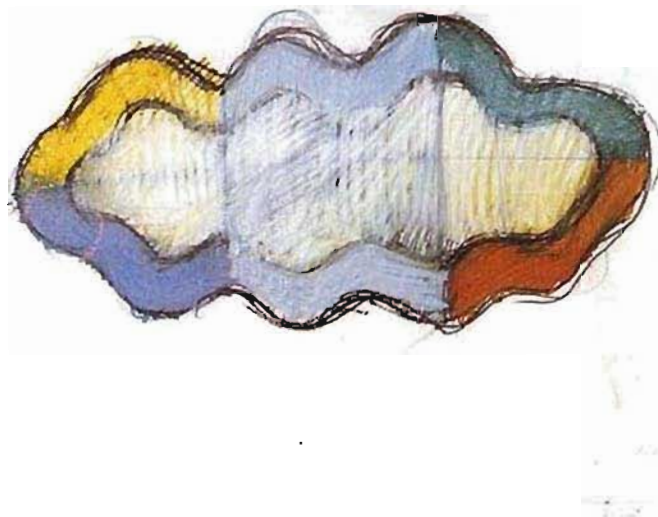
He procurado crear mediante formas abstractas la ilusión de espacios abiertos. El color y la pincelada me permiten hacer referencia a elementos de la naturaleza y sugerir un espacio aéreo.

En el óvalo central del Salón de Baile, dos formas geométricas, dos cuadrantes, se separan, dejando en medio una superficie de color gris azulado que sugiere un espacio abierto. Los círculos laterales azul intenso y los rectángulos verdes completan la alusión a la naturaleza.

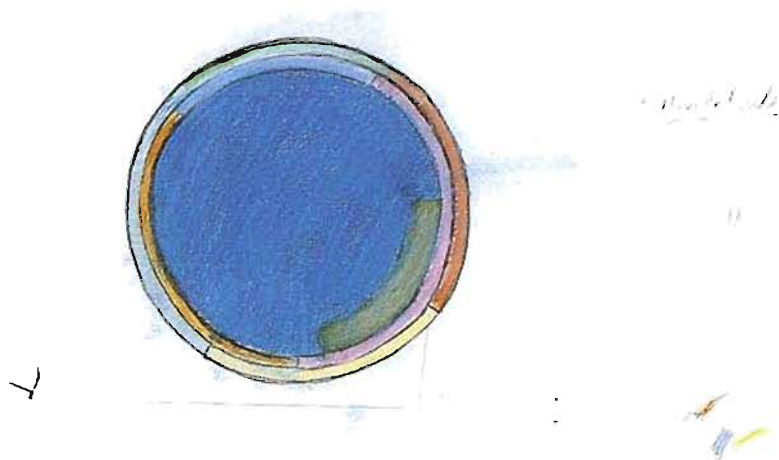
En el Salón Isabelino la moldura serpenteante condicionaba de antemano el desarrollo de la pintura que iba en su interior. En vez de disimularlo lo reforcé con bandas de colores que actúan como marco artificial de una superficie interior «vacía», que sugiere apertura a un espacio infinito.

En el trabajo he procurado que las pinturas no tuvieran más importancia que la que corresponde a su función, sin buscar protagonismos inadecuados al conjunto de la obra arquitectónica.

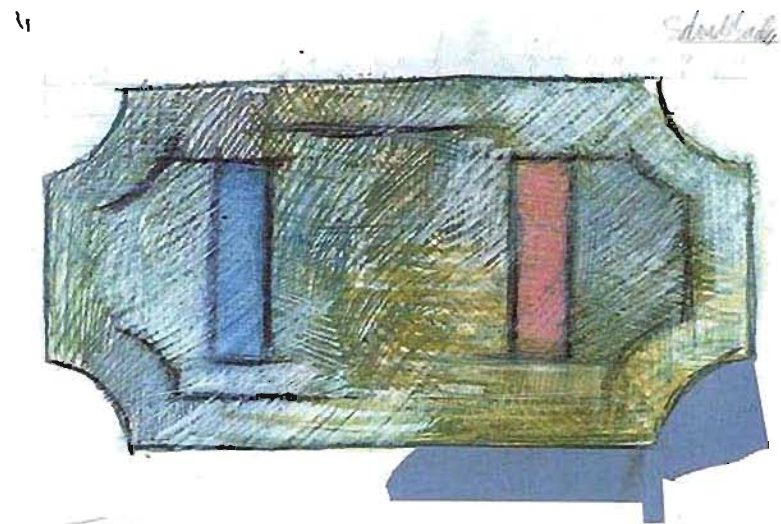
JORDI TEIXIDOR



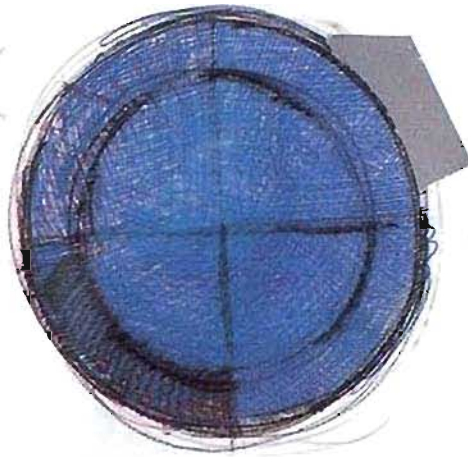
Boceto preparatorio
TECHO DEL SALON ISABELINO, 1988
Técnica mixta/papel, 50×70 cms.
COLECCION DEL ARTISTA



Boceto preparatorio
TECHO DEL SALON DE BAILE, 1988
Técnica mixta/papel, 50×70 cms.
COLECCION DEL ARTISTA

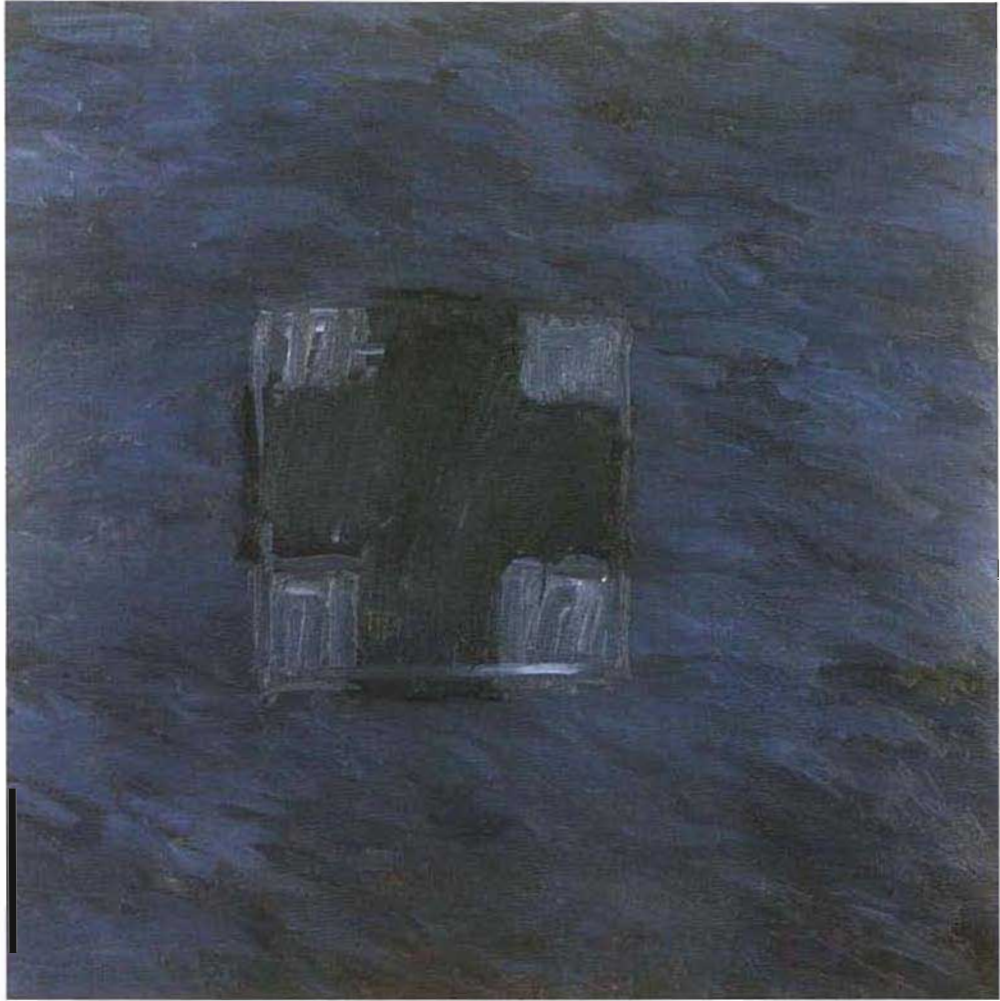


Boceto preparatorio
TECHO DEL SALON DE BAILE, 1988
Técnica mixta/papel, 50×70 cms.
COLECCION DEL ARTISTA

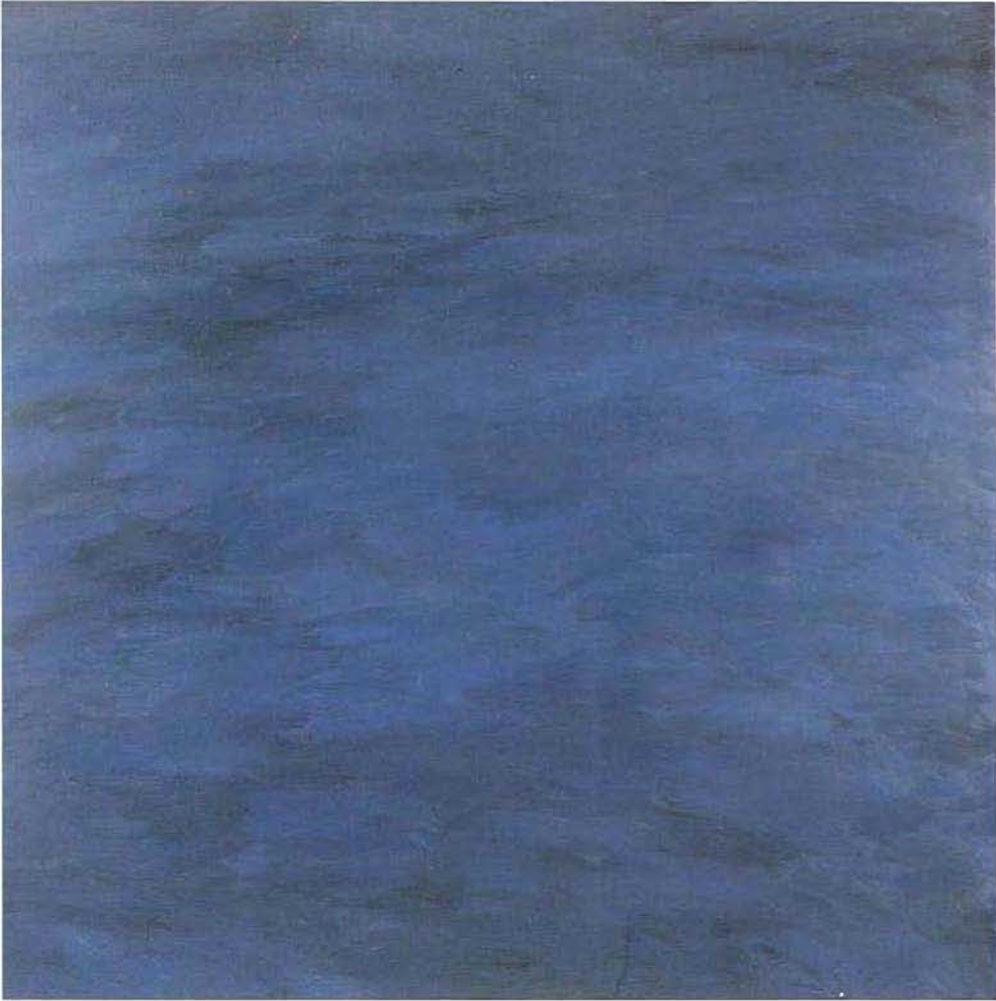


Boceto preparatorio
TECHO DEL SALON DE BAILE, 1988
Técnica mixta/papel, 50×70 cms.
COLECCION DEL ARTISTA

EL NAUFRAGIO O EL LIMITE, 1987
Oleo/lienzo, 140 X 140 cms.
COLECCION DEL ARTISTA



EL NAUFRAGIO O LA EVIDENCIA, 1987
Oleo/lienzo, 140×140 cms.
COLECCION DEL ARTISTA





JORDI TEIXIDOR

NOTA BIOGRÁFICA

Nace en Valencia en 1941. Vive y trabaja en Madrid.

PRINCIPALES EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 1966 Sala Mateu, Valencia.
- 1968 Galería Edume, Madrid.
- 1970 Galería Grises, Bilbao.
Galería Juana de Aizpuru, Sevilla.
Sala Honda, Cuenca.
- 1972 Galería Sen, Madrid.
Galería Atenas, Zaragoza.
- 1973 Galería Val 130, Valencia.
- 1974 Galería Temps, Valencia.
- 1975 Galería Rúa, Santander.
Galería Barbie, Barcelona.
Galería Vandrés, Madrid.
- 1977 Galería Juana de Aizpuru, Sevilla.
Galería Vandrés, Madrid.

- 1978 Galería Viciana, Valencia.
- 1979 Galería Joan Prats, Barcelona.
Galería Sa Pleta Freda, Son Servera, Mallorca.
- 1980 Galería Vandrés, Madrid.
The Clocktower, P.S.I., New York.
- 1982 Galería Joan Prats, Barcelona.
Galería Theo, Valencia.
Galería Palace, Granada.
- 1983 Galería Theo, Valencia.
Galería Grupo 15, Madrid.
- 1984 Galería Montenegro, Madrid.
Galería Yerba, Murcia.
- 1985 Sala Celmi, Madrid.
Centro Cultural Manuel de Falla, Granada.
Galería Palace, Granada.
Galería Theo, Valencia.
- 1986 Galería Línea, Madrid.
- 1987 Galería Soledad Lorenzo, Madrid.
Galería Granero, Cuenca.
- 1988 Galería Theo, Valencia.
- 1989 Mincher-Wilcox Gallery, San Francisco, Ca.
- 1990 Galería Theo, Valencia.

MUSEOS Y COLECCIONES

- Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca.
- The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.
- San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Ca.
- University Art Museum, Berkeley, Ca.
- Fundación Juan March, Madrid.
- Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.
- Museo Diputación Foral de Alava, Vitoria.
- Ayuntamiento de Valencia.
- Museo Provincial de Bellas Artes, Valencia.
- Museo de la Diputación, Valencia.
- Banco de España, Madrid.
- Museo de Villafames, Castellón.
- Chasse Manhattan Bank, New York.
- Peter Stuyvesanta Colletie, Amsterdam.
- Fundació Caixa de Pensions, Barcelona.





Alzados principal y trasero. Proyecto de restauración y rehabilitación.



REHABILITACION DE EDIFICIO PARA
SEDE DEL RECTORADO
DE LA UNIVERSIDAD EUROARABE DE GRANADA

Arquitecto:
PEDRO SALMERON ESCOBAR

Pintura de la bóveda:
JULIO JUSTE

GRANADA 1989



EMPLAZAMIENTO Y ESTADO DEL EDIFICIO

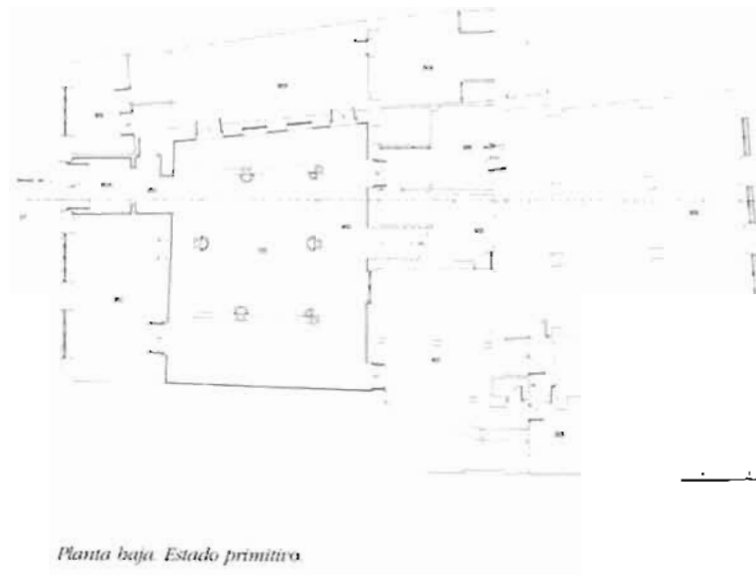
La parcela del edificio es irregular, característica frecuente dentro del casco histórico en el que se inscribe. Presenta acceso tanto a la C/ San Jerónimo como a un callejón trasero, resto de un posible adarve.

El edificio se organiza en torno a un patio de buenas dimensiones, resuelto con elementos de madera que llegan a nuestros días en un lamentable estado. Separa al patio de la C/ San Jerónimo una crujía de mediana proporción. Más estrechas son las que lateralmente lo limitan, llegando en uno de los lados a reducirse al ámbito del patio. La escalera del edificio tenía un trazado dudoso, que no ayudaba a entender las relaciones espaciales y de acceso entre plantas. En la primera de ellas aparecían dos patinillos, de escaso valor estructural, que desaparecerán con la rehabilitación. De la altura media de dos plantas, se destaca una tercera que coloniza desde el eje del patio hasta concluir por una de las medianerías. Un torreón, de volumetría independiente, aparece como cuarto nivel.

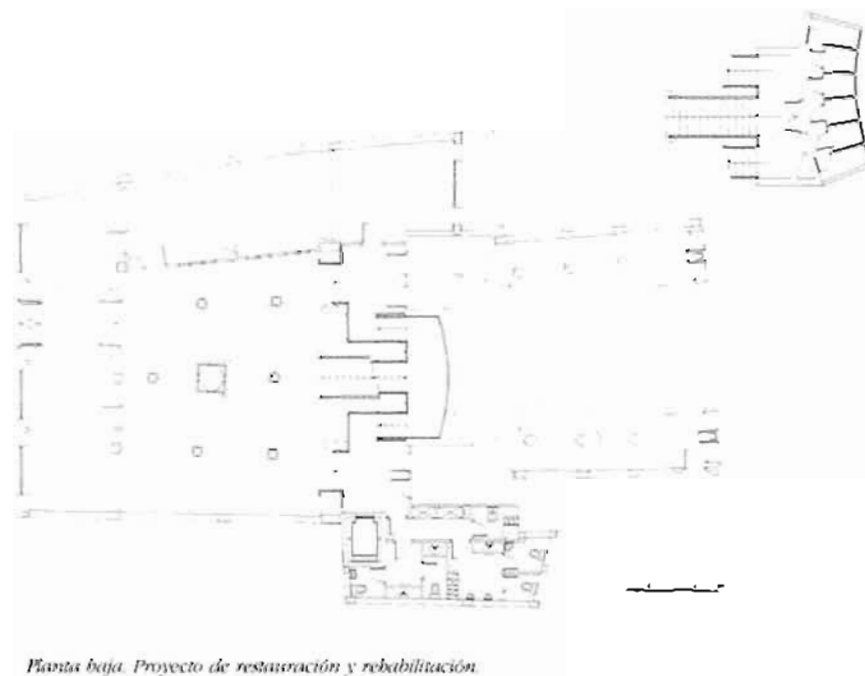
El valor artístico del edificio puede considerarse relativo, aunque las posibilidades para la organización de un edificio público sí parecen claras.

ACCIONES DE REHABILITACION EFECTUADAS

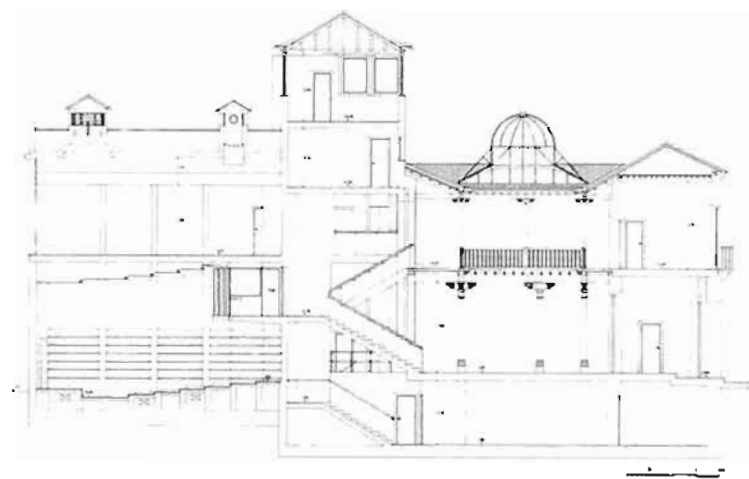
Para contemplar el programa exigido, se aumenta la superficie primitiva del edificio, realizando una *planta sótano*, donde se ubican las dependencias de las instalaciones, junto con el archivo y la Sala Central Informáti-



Planta baja. Estado primitivo.



Planta baja. Proyecto de restauración y rehabilitación.



Sección longitudinal. Proyecto de restauración y rehabilitación.

ca. La *planta baja* asume las funciones propias de la recepción, información, Aula Magna y despachos del director general y gerente. En la *planta primera* se ubican las dependencias del Rector y Vicerrectores, además de la Sala de Juntas. La *planta segunda* se destina a la administración general, y el torreón de *planta tercera*, a la sala de traductores e intérpretes.

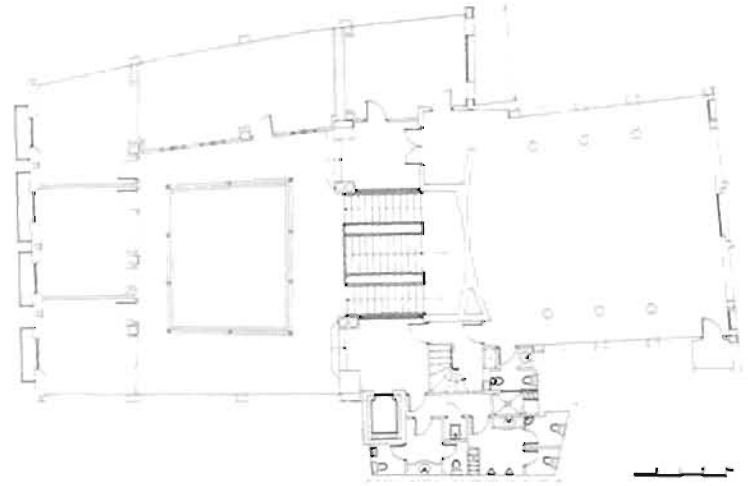
La intervención se basa en el aprovechamiento proyectual del elemento *patio*, en torno al cual se desarrolla la vida del edificio. Fuente de luz y aire, a más de distribuidor del conjunto, se refuerzan estas cualidades cerrándolo con un lucernario. Este se resuelve a través de una cúpula de vidriería de color sobre tambor octogonal, a partir de una base cuadrada, recogiendo así la tradición arquitectónica común a la cultura europea y árabe. Las crujeas que rodean al patio se conservan con la misma dimensión que las originales, adaptando sus recintos a las necesidades presentadas por el programa funcional.

La escalera de acceso principal se soluciona mediante una pieza con doble ida y un solo tramo de desembarco en planta primera, recogiendo así los ejemplos que la arquitectura de edificios públicos nos ha ofrecido a lo largo de la historia. Dicha tipología de escalera marca la relación directa y trascendental entre planta de acceso y primera o noble, adquiriendo un valor emblemático dentro del esquema del edificio, al situarse entre el espacio de entrada-patio y el propio del Aula Magna. Esta queda a un nivel más bajo, accediéndose a la misma mediante un tránsito por unos distribuidores de pequeña dimensión que la independizan. En su interior, el estrado asume la clásica estructura cóncava. Las cabinas de traducción vuelan en ménsula de una pantalla curva construida junto a la escalera, accediéndose a las mismas desde el descansillo de ésta. El volumen de la escalera principal se conserva en el acceso hacia la planta sótano, aunque la pieza de comunicación ejecutada es de menores dimensiones.

En la primera planta, la galería aprovecha su dilatación para convertirse en zona de espera. Especial mención merece el despacho rectoral, dividido virtualmen-

te por la presencia de unas columnas laterales. Esta diferenciación espacial se acentúa con la bóveda que cubre el espacio central, decorada por pinturas de Julio Juste, y que presenta dos lucernarios -uno circular sobre la mesa del Rector; otro alargado sobre la mesa de juntas-. Los ámbitos laterales se conciben y sugieren como espacios dedicables al descanso y al trabajo respectivamente.

El acceso a la segunda planta, destinada a la administración general, se efectúa por unas escaleras de dimensión más reducida y doméstica, privatizando más sus recintos, así como la sala de traductores, situada ya en el torreón de la tercera planta, después de efectuar labores de regularización volumétrica y eliminación de añadidos que confundían esta última construcción.



Planta primera. Proyecto de restauración y rehabilitación.





JJ en el lucernario central de la bóveda.



EL CIELO DE LA MEMORIA

Bóveda pintada por

JULIO JUSTE

Para

SEDE DEL RECTORADO DE LA UNIVERSIDAD EUROARABE DE GRANADA

GRANADA. 1989



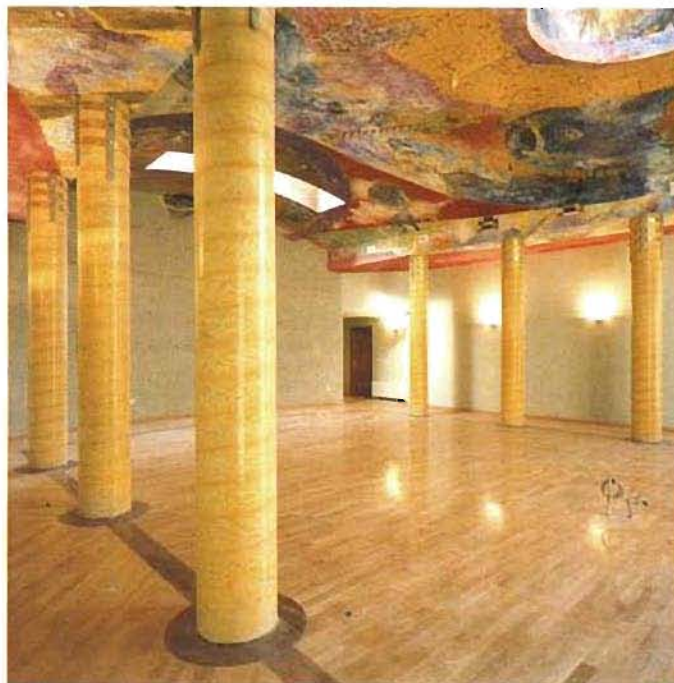
La memoria del cielo

El paraíso y el infierno están en ti
OMAR JAYYAN

La complicidad me pierde. Aquel otoño me vi implicado en una empresa cuya única explicación, además de mis veleidades cómplices, residía en el sentido desmesurado con que respondo a la hospitalidad de la que a veces he gozado, especialmente cuando me encuentro a cierta distancia de mi lugar habitual. En aquella ocasión mi sobrevaloración de la hospitalidad se acusó por los problemas que protagonicé en un viaje por rutas que desconocía y que se manifestaron escasamente seguras.

La providencia y la acogida de los lugareños de un oasis al S.E. del Atlas han posibilitado que pueda evocar esta historia. Ahora, confortablemente recluso en mi estudio de Madrid, en esta aventura se imponen los componentes más de fábula, aunque en su comienzo no faltaron perfiles de un desenlace fatal, oportunamente esfumados de igual forma que en un sueño el protagonista vive intensamente una situación embarazosa o placentera, pero cuya génesis no podría reconstruir.

Conquistado por el exquisito sentido de la hospitalidad de mis anfitriones, y rehecho del susto inicial de mi extravío por aquellos desconocidos parajes, me dispuse a tomar algunas iniciativas que distrajeran mi tiempo en aquel paraíso y sirvieran de presente para corresponder, al menos simbólicamente, a una comunidad cuyo sentido de la práctica del regalo y del ofrecimiento de presentes, así como de la colectivización de los valores (incluida la piel de las belleidades de que me vi rodeado), era moneda corriente.



La serie de fotografías en color que se reproducen en este catálogo de las pinturas de la bóveda 'El cielo de la memoria' de Julio Juste, son obra de Javier Algarna.



JJ. y Santiago Beraza

No fue necesario más que un poco de ingenio para llegar a unos resultados excelentes. Aproveché el basamento de unas ruinas de una estancia de planta circular; construí la cubierta utilizando como cimbras los nervios curvos de hojas de palmera; un finísimo lino, arriostrado por 24 clavos herrumbrosos, completó la cubierta, en cuyo reverso pinté diversos temas en un estilo exótico.

Algunos indígenas se comunicaban conmigo en un arcaico castellano plagado de lagunas y que, según puede deducir, lo conocían por contacto con algunos miembros emigrados de la comunidad sefardita, expulsados de la Península Ibérica. El carácter transitorio de esta comunidad explicaba, de igual manera, el rito tradicional de consumo de *baschís* debido a sus pasadas relaciones con las huestes del señor de Alamut, Hassan Sabbat.

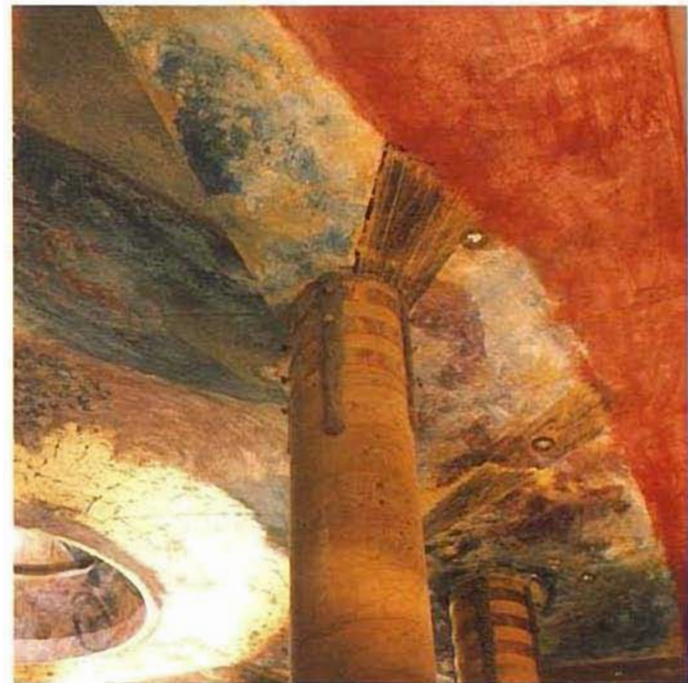
La noche que inaugurábamos la estancia (que yo había decorado como correspondencia a los desvelos de esta comunidad y como monumento a nuestra amistad) fue una velada irrepetible: para este pueblo la plática y el relato son prácticas sociales muy bien consideradas. Alguien observó la correspondencia entre el número de clavos y los nombres de Dios. Otro pormenorizó la localización en unas ruinas cercanas al poblado de aquellos clavos; como concluyó el relato, me pareció que la historia guardaba cierta similitud con un sofisma de Tlön, que describe Borges, sobre todo cuando el nativo, al igual que el heresiarca con las monedas, se preguntaba por la existencia de los clavos que se hallaron el último día, es decir, qué había sido de su existencia durante las cuatro jornadas que mediaron entre el primer hallazgo y el momento en que estos últimos fueron encontrados.

La velada transcurría muy animada. En realidad, mis pies (que habían tenido una ligera mejoría desde que meses atrás empezaron a presentar hematomas y ciertas úlceras, debido a las horas que pasaba de pie pinrando sobre un andamio la bóveda del salón rectoral de la Universidad Euro-árabe) eran la única nota lamenta-

ble en una velada de cuentos e historias, pipas de *has-cibis*, roces, risas cómplices y cuchicheos tímidos.

Refiriéndome a mis pies, comenté que su estado se debía a mi reciente estancia en el *cielo*, donde tuve la sensación de levitar, pero cuando bajaba y veía el lamentable estado de mis pies, que día a día empeoraban, no pude sino exclamar: «Pensaba que en el cielo se flotaba, pero compruebo que un mortal está condenado a registrar en su cuerpo, a veces con lesiones, lo que para el espíritu no es más que un viaje». Mis palabras centraron la atención de los reunidos; no sé si por lo que tenían de cuento o por lo que tuvieran de juicio de una mente alterada, quizás debido a los días que había pasado al sol construyendo el recinto que aquella noche inauguraríamos. La verdad es que opté, más que por aclarar el sentido de mis palabras, por contribuir en mayor medida a la confusión:

Primero purifiqué donde trazaría el mapa del Universo y, para ello, más tarde procedí a construir un círculo y verificar los ejes cardinales. Convoqué a los 365 días del año, resumidos y condensados en los mitos que los encaman. Procedí a pintarlos sobre unos primeros trazos intuitivos, como el que separa el orden del caos. A cada una de estas imágenes le asigné un papel para evitar su aburrimiento a lo largo de la rotación anual. Manipulé el ritmo de los soportes de la bóveda, pintando falsas columnas, constituyendo una equívoca columnata. La rueda de los astros, en el fondo de la estancia, es la única referencia a un espacio que se manifiesta indescifrable; de hecho, la pantalla curva de hormigón abujardada que cierra el lado norte es la máxima expresión de esa impenetrabilidad. Estaba tan seguro de la universalidad de estas imágenes que cuando me preguntaron, en plena faena, cómo esta pintura conciliaba los términos que componen la expresión euro-árabe, sólo se me ocurrió comentar severamente que en el *cielo* estas nociones carecen de significado controvertido y, en

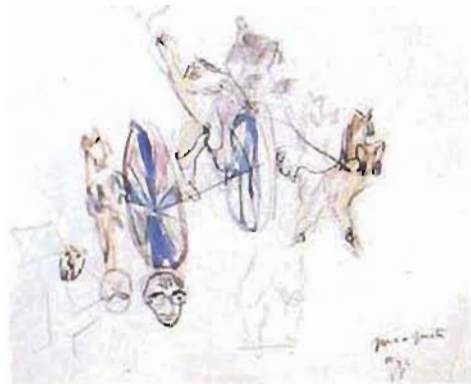


cualquier caso, no busco ni la verdad ni la similitud, porque prefiero el asombro y la provocación. En realidad, esta pintura está concebida para un único usuario que reúna ambos saberes y protagonice el ciclo anual y, en complicidad con los cambios lumínicos estacionales, experimente un viaje etéreo.

Después abondé en ciertos detalles equívocos y divertidos, parodiando mis equilibrios en aquellas alturas. Finalmente, comenté las características del plan arquitectónico de Salmerón para cubrir aquel espacio y los sugerentes lucernarios que proyectaban una luz cenital. Cuando concluí exhalé una bocanada de arguila que me ofrecieron, regodeándome en un pensamiento: mi bóveda es barroca, pero no en un sentido estilístico o doctrinal, sino en la acepción humanística del término.

Relajado, observé los comentarios satisfactorios sobre mis palabras. En la penumbra, una imagen fugaz en la posición opuesta a la que yo ocupaba, centró mi atención: unos ojos insinuantes y una sonrisa cómplice. La complicidad volvía a perderme.

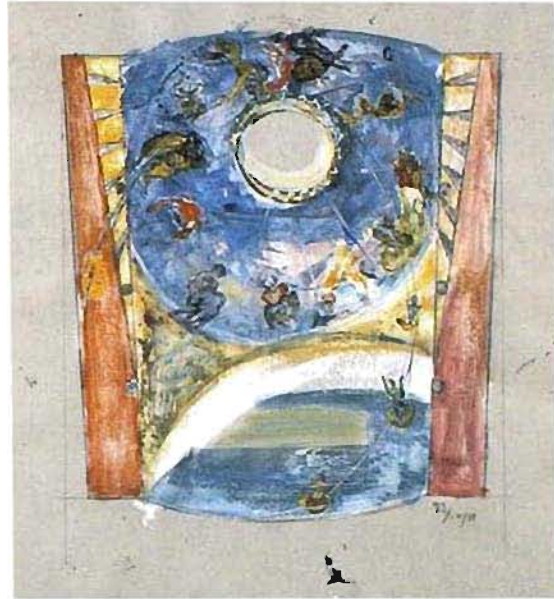
JULIO JUSTE



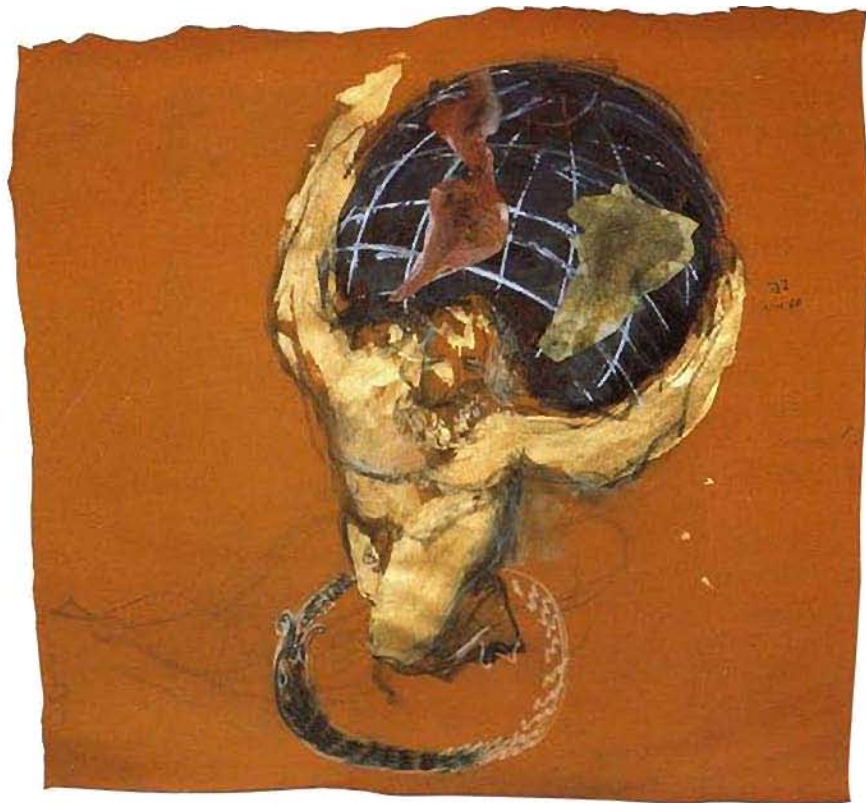
Boceto preparatorio
CARRO SOLAR, 1988

Técnica mixta/papel de rotativa, 43×36 cms.

COLECCION DEL ARTISTA



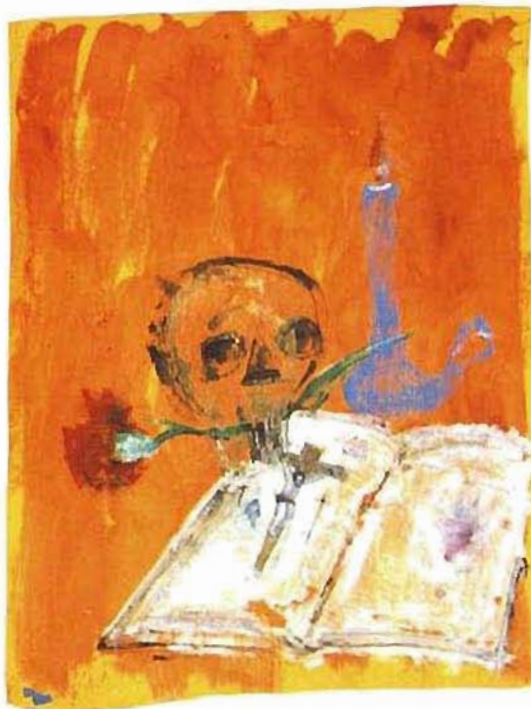
Boceto preparatorio
EL CIELO DE LA MEMORIA, 1988
Técnica mixta/cartón, 65×60 cms.
COLECCION DEL ARTISTA



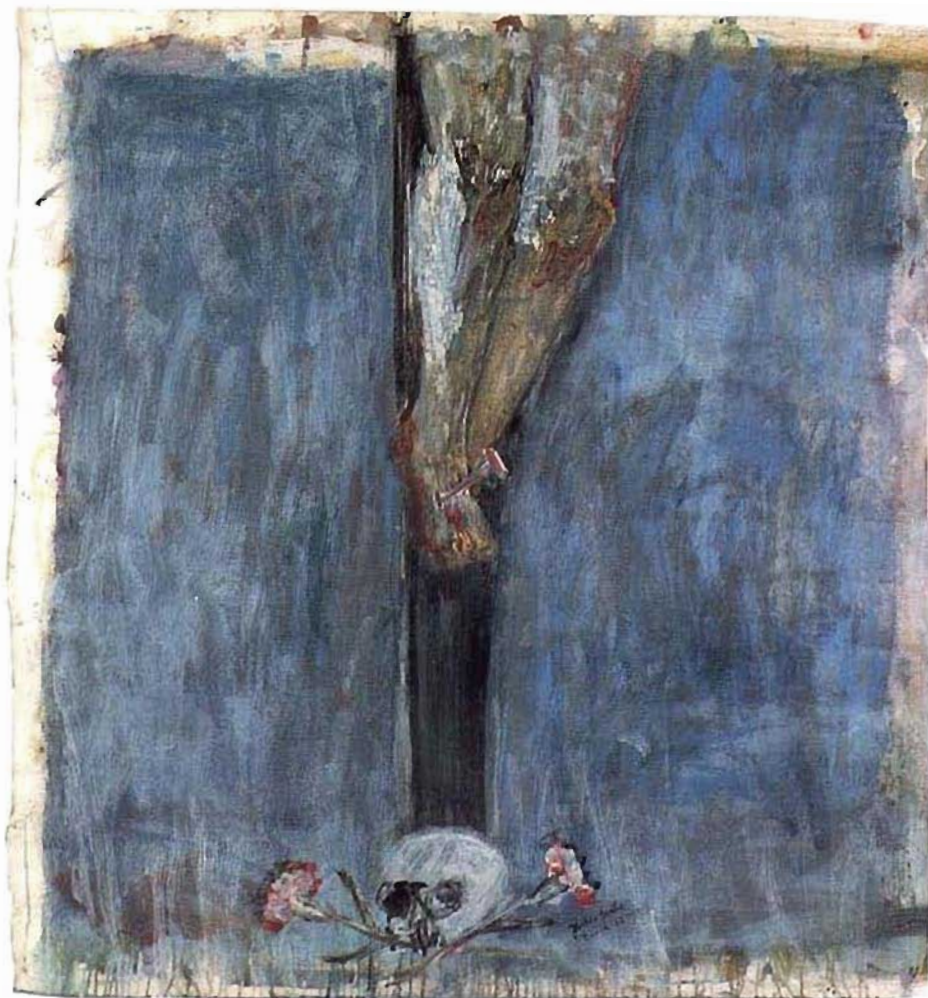
Boceto preparatorio
ATLAS, 1988
Técnica mixta/papel, 112×102 cms.
COLECCION DEL ARTISTA



Boceto preparatorio
SATURNO, 1988
Técnica mixta/madera. 101×88 cms.
COLECCION DEL ARTISTA



VANITAS, 1988
Técnica mixta/tela, 65×50 cms.
COLECCION DEL ARTISTA



LA BUENA MUERTE, 1988
Acrílico/tela, 124×114 cms.
COLECCION DEL ARTISTA



Fotografía: PABLO PEREZ-MINGUEZ

JULIO JUSTE

NOTA BIOGRÁFICA

- 1952 Nace en Bezas de Segura (Jaén).
1978 Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Granada.
1982 Beca del Ministerio de Cultura.
1984 Premio del II Certamen Internacional de Pintura «Festivales de Navarra» (Olite).
1985 Beca para New York del Comité Conjunto Hispano-Norteamericano para la Cooperación Cultural y Educativa.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 1970 Caja de Ahorros, Almuñécar, Granada. Colegio Mayor Fray Luis de Granada, Granada.
1981 «La figura y el lugar», Galería Laguada, Granada. «Paraíso Cerrado», Galería Antonio Machado, Madrid.
1982 Galería Jabalcuz, Jaén. «Las Vegas», Galería de Arte Palace, Granada.
1983 «Una cuestión meridional», Sala Barbasán, Zaragoza. «Pabellones del Agua», «Galería Fúcares, Almagro», «Una lección de melancolía», Posada del Potro, Córdoba.
1984 Exposición itinerante, Caja Postal de Almería, Huelva y Jerez de la Frontera. «El Sitio de Granada o Buenos tiempos para la lírica», Colectivo Palmo, Málaga. Sala Municipal de Exposiciones del Ayuntamiento de Marbella. «El Mirador», Galería de Arte Palace, Granada, Galería Sen, Madrid. Galería Alameda, Coín (Málaga).
1985 «Pinturas y dibujos», Galería 16, San Sebastián. Galería 11, Alicante. «Other continents», Tossan-Tossan Gallery, New York.
1986 Artista invitado de los Festivales de Navarra, Pabellón de Mixtos de la Ciudadela, Pamplona. Galería Sen, Madrid. Casa de Cultura, Fuengirola (Málaga). Galería Rafael Ortiz, Sevilla.
1987 Galería de Arte Palace, Granada. Palacio de los Gabia, Granada. Sala de Exposiciones de la Fundación Municipal Federico García Lorca, Melilla. Galería Fase-simile, Milán. Galería Alameda, Coín (Málaga).
1988 Sala de Exposiciones de la Excm. Diputa-

- ción, Jaén. Chapelle du Musée, Vire, Normandía, Galería Yerba, Barcelona. «Fandango Club», G.A. Galería de arte, Marbella. «Castillo interior», Galería de Arte Palace, Granada.
1989 Stand monográfico, Galería de Arte Palace, Arco'89, Madrid. «Doblemente», Galería Trazos Tres, Santander.

EXPOSICIONES EN GRUPO

- 1981 «Postrimetría», Galería Estampa, Madrid. Galería Jamete, Cuenca. Taller 7/10, Málaga. Galería 11, Alicante.
1982 «Otros olvidos de Granada», Galería de Arte Palace, Granada.
1983 «Julio Juste y Pablo Sycet», Círculo de Bellas Artes, Tenerife.

- 1985 «Julio Juste y Pablo Sycet», Queens College, Nueva York. V Salón de los 16, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid. «Rumores», Galería de Arte Palace, Granada. Galería Angel Romero, Madrid.
1986 «El sueño de Madrid», itinerante. Turín, Milán y Roma. «Seven Spanish artist», The art society of the Internacional Monetary Fund, Washington.
1987 «Sobre la pasión», Palacio de Viana, Córdoba. Teatro Isabel, Madrid.
1989 «El sueño de Andalucía», Ministerio de Asuntos Exteriores, Itinerante por Dublín, Bruselas, Copenhague, Salzburgo, Amsterdam y Dusseldorf.

PINTURA MURAL E INSTALACIONES

- 1989 «Arqueología del saber», Muro de hormigón de 17 x 3,5 metros. Instalación de piezas encofradas y tratamiento pictórico desde la cimentación. Finca La Marquesa, Granada. «El cielo de la memoria», Bóveda del despacho rectoral de la Universidad Euro-Arabe, Granada. «Oasis», Pintura-instalación. Vestíbulo, Planta Baja, Granada.

OBRAS EN MUSEOS Y COLECCIONES

- Museo de Arte Abstracto Español, Casas Colgadas, Cuenca.
Biblioteca de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Granada.
Museo Vázquez Díaz, Nerva (Huelva).
Excm. Diputación Provincial de Huelva.
Museo Taurino de Córdoba.
Excm. Diputación Foral de Navarra.
Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.
The Hispanic Society of America, New York.
Colección Grupo Editorial 16, Madrid.
Colección Junta de Andalucía, Casa de la Cultura de Fuengirola.
Colección de la Caja de Ahorros de la Inmaculada de Zaragoza.
F.R.A.C. Caen, Francia.

C A T A L O G O :

Fotografías:

MANUEL FALCES
JEAN-MARIE DEL MORAL
MARTA SENTIS
JEAN BESCOS
JAVIER ALGARRA
PABLO PEREZ-MINGUEZ
PEDRO MARTINEZ DE ALBORNOZ
JUAN DOLCET
JAVIER CAMPANO
LLUIS CASALS
DESFILIS
FOTOS HUESCA
NICOLAS MUÑOZ AVIA
JUAN GARCIA

Abreviaturas utilizadas:

M F, MANUEL FALCES
L. C., LLUIS CASALS
S D V, SERVICIO DE DOCUMENTACION VISUAL DEL AYUNTAMIENTO DE BARCELONA
M S, MARTA SENTIS
J B, JEAN BESCOS
D, DESFILIS
J G, JUAN GARCIA

Documentación de arquitectura:

EDUARDO ZURITA

Diseño:

VALENTIN ALBARDIAZ

Imprime:

LA GRAFICA, S.A.C.

Fotocomposición:

F3D—ESTUDIO GRAFICO—, S.A.L.

Fotomecánica:

DIA (MADRID)

© JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERIA DE OBRAS PUBLICAS Y TRANSPORTES
COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS, GRANADA

Coordina la edición:
CENTRO DE ESTUDIOS TERRITORIALES Y URBANOS

N.º de registro:
JAOP/D-002-90

Depósito legal:
GR. 92/1990

ISBN:
84-87001-36-X



ESTE CATALOGO SE PUBLICO CON MOTIVO DE LA EXPOSICION A PROPOSITO DE ARQUITECTURA Y PINTURA.

LA EDICION CONSTA DE 1.000 EJEMPLARES, IMPRESOS SOBRE PAPEL *IDEAL MATE DE 150 grs./m²*. Y SE TERMINO DE IMPRIMIR EN LOS TALLERES DE LA GRAFICA. S.A.C.

GRANADA A 21 DE FEBRERO DE 1990