BERNARDO SANJURJO

PIEL TRABAJADA

BERNARDO SANJURJO

PIEL TRABAJADA

BERNARDO SANJURJO

PIEL TRABAJADA

MUSEO DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS / 4.3.—— 30.4.2021

EXPOSICIÓN

Comisario
ÓSCAR ALONSO MOLINA

Coordinación
ALFONSO PALACIO

Control de obras
BEATRIZ ABELLA VILLAR
(Departamento de Restauración)
PAULA LAFUENTE GIL
(Registro)

Documentación
TERESA CABALLERO NAVAS
(Biblioteca)

Mantenimiento e instalaciones
JOSÉ CARLOS GONZÁLEZ ZAZO

Sección económico-administrativa
ANA FERNÁNDEZ VERDES / PAULA GARCÍA ROJO
ISOLINA LOMBARDERO DÍAZ
M.ª ÁNGELES PÉREZ CASTROAGUDÍN

Vigilantes-montadores
JACINTO CASAS BALLESTEROS
EMILIO JOSÉ DOPICO GRANDA
JOSÉ JORGE FERNÁNDEZ PÉREZ
MERCEDES MENÉNDEZ SÁNCHEZ
COVADONGA RODRÍGUEZ FUEYO

Educación y Difusión
SARA MORO

Transporte
TRANSPORTE ALBA

CATÁLOGO

Textos
ÓSCAR ALONSO MOLINA
RICARDO MENÉNDEZ SALMÓN

Diseño
MANUEL FERNÁNDEZ (MF)

Fotografías
MARCOS MORILLA

Impresión
GRÁFICAS EUJOA

© De los textos y las fotografías: sus autores

D. L.: AS 00423-2021

ISBN: 978-84-09-28121-3

A JESÚS VILLA PASTUR Y RUBÉN SUÁREZ

Gobierno del Principado de Asturias
Museo de Bellas Artes de Asturias
Oviedo.es Ayuntamiento

ÍNDICE

PRESENTACIONES	Consejería de Cultura, Política Llingüística y Turismo del Gobierno del Principado de Asturias	6
	Museo de Bellas Artes de Asturias	9
INTRODUCCIÓN	Óscar Alonso Molina	10
TEXTOS / ENSAYOS	Óscar Alonso Molina	12
	Ricardo Menéndez Salmón	22
CATÁLOGO		29
BIOGRAFÍA		141
TAMAÑOS / TÉCNICAS		149

La muestra *Bernardo Sanjurjo. Piel trabajada*, viene a constatar dos cuestiones esenciales en el actual momento del Museo de Bellas Artes de Asturias: el mantenimiento de un excelente nivel en la programación de exposiciones temporales y la innegable implicación de la pinacoteca con la difusión de la obra de artistas de nuestra tierra.

Con la exposición de este medio centenar de creaciones de Bernardo Sanjurjo, el museo pulsa una tecla de gran relevancia en el arte contemporáneo asturiano de las últimas décadas. No obstante, la figura del pintor castropolense viaja más allá de su obra para llenar espacios de pensamiento y de docencia artística que marcan un estilo singular en la percepción del mundo de la creación e incluso en el de la filosofía del trabajo intelectual. La trayectoria profesional de Sanjurjo está ligada inexorablemente a la historia de la Escuela de Artes y Oficios de Oviedo y a la de decenas de discípulos que se iniciaron en sus clases, algo que sin duda tiene mucho que ver con su actitud de constante renovación y continua investigación en torno al arte, la expresión y el color.

Como si se tratase de un ejercicio de arte dentro del arte, *Bernardo Sanjurjo. Piel trabajada*, tiene el valor añadido de haber sido comisariada de un modo especial por Óscar Alonso Molina, que ha eludido los modelos expositivos habituales y lineales para mostrar los trabajos últimos de Sanjurjo cruzados con una selección de su mejor producción pasada. El resultado es excelente, y en cierto modo nos recuerda ese diálogo constante entre el artista, su obra y el arte, tan habitual y tan atractivo en el artista.

Bernardo Sanjurjo vuelve al Bellas Artes 35 años después de su primera exposición en la pinacoteca. La revisión de su obra, que prestigia tanto al autor como al museo, debe servirnos para reivindicar el gran nivel del arte contemporáneo asturiano y la capacidad del Museo de Bellas Artes para hacerlo visible y darle la dimensión que merece.

Berta Piñán Suárez
Consejera de Cultura, Política Llingüística y Turismo del Gobierno del Principado de Asturias

La muestra *Bernardo Sanjurjo. Piel trabajada,* vien a constatar dos cuestiones esenciales nel momentu actual del Muséu de Belles Artes d'Asturies: el mantenimientu d'un nivel escelente na programación d'esposiciones temporales y la implicación innegable de la pinacoteca col espardimientu de la obra d'artistes de la nuestra tierra.

Cola esposición d'esti mediu centenar de creaciones de Bernardo Sanjurjo, el muséu calca una tecla de gran relevancia nel arte contemporaneu asturianu de les últimes décades. Sicasí, la figura del pintor castropoleñu viaxa acullá de la so obra pa enllenar espacios de pensamientu y de docencia artística que marquen un estilu singular na percepción del mundu de la creación y hasta nel de la filosofía del trabayu intelectual. La trayectoria profesional de Sanjurjo ta lligada ensin remediu a la historia de la Escuela d'Artes y Oficios d'Uviéu y a la de decenes de discípulos que s'iniciaron nes sos clases, cosa qu'ensin dulda tien muncho que ver cola so actitú de renovación constante ya investigación continua alredor de los conceptos del arte, la expresión y el color.

Como si se tratare d'un exerciciu d'arte dientro del arte, *Bernardo Sanjurjo. Piel trabajada,* tien el valor añadíu de tar comisariada d'una manera mui especial por Óscar Alonso Molina, que s'apartó de los modelos espositivos habituales y lliniales p'amosar los trabayos últimos de Sanjurjo cruzaos con una selección de la so meyor producción pasada. El resultáu ye escelente, y de dalguna manera recuérdanos esi diálogu constante ente l'artista, la so obra y l'arte, tan habitual y tan atractivu nel artista.

Bernardo Sanjurjo vuelve al Belles Artes 35 años depués de la so primer esposición na pinacoteca. La revisión de la so obra, que prestixa tanto al autor como al muséu, ha valinos pa reivindicar el gran nivel del arte contemporaneu asturianu y la capacidá del Muséu de Belles Artes pa facelu visible y da-y la dimensión que merez.

Berta Piñán Suárez
Conseyera de Cultura, Política Llingüística y Turismu del Gobiernu del Principáu d'Asturies

El Museo de Bellas Artes de Asturias acoge en sus salas de exposiciones temporales un nuevo proyecto de Bernardo Sanjurjo (Barres, Castropol, 1940), el cual lleva por título *Piel trabajada*. Se trata de un conjunto de más de cuarenta obras realizadas por el pintor fundamentalmente entre 2014 y 2020, que suponen una interesante evolución de su ya tradicional registro abstracto y que van entreveradas por otras más antiguas que funcionan, a ojos del comisario, a modo de jalones para entender lo realizado en la última década.

Con esta nueva comparecencia, unida a las de 1986 y 2002, suman ya tres las que nuestro Museo le ha dedicado de manera individual a este artista, uno de los grandes referentes de nuestra pintura del último cuarto del siglo XX y primero del siglo XXI. Un artista al que, además, también se le puede considerar maestro, modelo o guía de otros muchos creadores asturianos, los cuales pasaron por las aulas de la Escuela de Arte de Oviedo durante los quince años en que como director estuvo al frente de la misma, entre 1975 y 1990, dejando a lo largo de ese tiempo su impronta y magisterio.

De igual modo, también hay que recordar que el Museo de Bellas Artes de Asturias siempre ha estado muy atento a la evolución de este pintor y son 13 las pinturas, entre obras en propiedad y depósitos; 2 carpetas de grabados con 10 ejemplares cada una; 5 sueltos y un cartel, las obras que se encuentran en sus fondos. Además, las pinturas se desenvuelven en el arco cronológico que va de 1979 a 2004, con lo que el hecho de que ahora se pueda exponer su trabajo de los últimos diez años viene a completar esa laguna.

Por parte del Museo, sólo queda agradecer al artista su absoluta implicación en este proyecto, así como al comisario de la muestra, Óscar Alonso Molina, todo su trabajo y buen hacer tanto en el planteamiento formal como conceptual del mismo, así como en lo que se refiere al ensayo y textos escritos. De igual modo, también queremos agradecer a Ricardo Menéndez Salmón su inteligente y sensible aportación relacionada con la visión del taller del artista que da en el catálogo de la muestra. Finalmente, no cabe duda de que el diseño de Manuel Fernández para el mismo y las fotografías de Marcos Morilla contribuyen a ennoblecer y revelar en su justa medida toda la belleza y profundidad de una obra como es la de Sanjurjo tan llena de matices, evocadora de la naturaleza, sublime y al mismo tiempo serena.

Alfonso Palacio
Director del Museo de Bellas Artes de Asturias

HACE 35 AÑOS QUE BERNARDO SANJURJO (BARRES, CASTROPOL, 1940) REALIZÓ UNA EXPOSICIÓN INDIVIDUAL EN ESTE MISMO MUSEO, DONDE AHORA SE REVISA SU TRABAJO MÁS RECIENTE BAJO LA PERSPECTIVA DE LAS NUMEROSAS ETAPAS QUE HA ATRAVESADO A LO LARGO DE SU MÁS DE MEDIO SIGLO DE TRAYECTORIA. SE TRATA DE UNA RETROSPECTIVA ATÍPICA, EN LA CUAL, SE HA EVITADO EL MODELO TRADICIONAL QUE ORDENA LINEAL Y CRONOLÓGICAMENTE LA EVOLUCIÓN DEL TRABAJO CREATIVO DE LOS ARTISTAS A ESTUDIAR. POR EL CONTRARIO, NOS CONCENTRARNOS AQUÍ EN LA PRODUCCIÓN ÚLTIMA DEL PINTOR, PERO CRUZANDO ESTAS ÚLTIMAS OBRAS CON UNA SELECCIÓN DE EJEMPLOS ESCOGIDOS DEL PASADO. DE ESTE MODO, FRENTE A LA PREVISIBLE PERSPECTIVA DE LA HISTORIA DEL ARTE, ACUMULANDO SIMPLES PERÍODOS ESTILÍSTICOS SUCESIVOS EN LA MANERA DE HACER DE SANJURJO, TANTO AL VISITANTE DE LA EXPOSICIÓN COMO AL LECTOR DE ESTA PUBLICACIÓN ES INVITADO A ACERCARSE A SU OBRA ATRAVESANDO EL TIEMPO A SALTOS, TRANSVERSALMENTE, EN ZIGZAG, A LA BÚSQUEDA DE OTROS GUIÑOS, MIRADAS CRUZADAS, CONTRASTES, VARIACIONES Y SECUENCIAS DE TODO TIPO: DESDE MOTIVOS ICONOGRÁFICOS O RECURSOS TÉCNICOS, A ASPECTOS FORMALES O MANERAS DE IDEAR LAS IMÁGENES. EN DEFINITIVA, UNA RETROSPECTIVA MÁS COMPLEJA DONDE ASPIRAMOS A PONER DE RELIEVE EL NÚCLEO DE LA POÉTICA DEL ARTISTA, SUS IDEAS RECURRENTES EN TORNO A LA PINTURA, QUE REPERCUTEN DESDE EL PASADO HACIA EL PRESENTE Y SU PRODUCCIÓN

ESTRICTAMENTE CONTEMPORÁNEA. ESTAMOS CONVENCIDOS DE QUE UNA OBRA VIVA MERECE UN TRATAMIENTO SEMEJANTE QUE EVITE UNA TEMPRANA LECTURA ACADÉMICA QUE LA ENCASILLE DE MANERA DEFINITIVA, CONCLUYENTE.

EL RESULTADO ASÍ ORGANIZADO PERMITIRÁ AL INTERESADO CONSTATAR POR SÍ MISMO LAS CONSTANTES, LOS ARQUETIPOS Y LOS MODELOS QUE HAN REGIDO DESDE CASI EL PRINCIPIO LAS INVESTIGACIONES DE SANJURJO EN TORNO AL COLOR, LA MANCHA Y LA PROPIA MATERIA PICTÓRICA COMO CUERPO DE LA IMAGEN. PUDIENDO COMPROBARSE EN PARALELO EL GRAN MOMENTO CREATIVO QUE EL PINTOR DISFRUTA A SUS MÁS DE OCHENTA AÑOS, EN PLENO DOMINIO DE SUS RECURSOS PLÁSTICOS Y MANTENIENDO UNA CURIOSIDAD INAGOTABLE, CUANDO OTROS TIENDEN A INSTALARSE EN SU PROPIO REPERTORIO YA REPETIDO HASTA LA SACIEDAD.

EL PROPIO BERNARDO SANJURJO RECONOCE CÓMO, EN ESTOS ÚLTIMOS AÑOS, Y A PESAR DE SU CÉLEBRE AFIRMACIÓN, TAN TAJANTE, LANZADA HACE TIEMPO, DE QUE «LA PINTURA ES IMPOSIBLE», EL DESTILADO DE SU LARGUÍSIMO PERIPLO PROFESIONAL LE OFRECE EN ESTA ETAPA DE ALTA MADUREZ POR PRIMERA VEZ EL CONVENCIMIENTO DE ESTAR LOGRANDO SUS PRIMEROS LOGROS COMPLETOS EN EL TERRENO DE LA DISCIPLINA PICTÓRICA. NO ES POCA COSA PARA ALGUIEN CONSIDERADO EL PINTOR VIVO ASTURIANO DE MAYOR RELEVANCIA EN LA ESCENA NACIONAL. ASÍ, PUES, DISFRUTEMOS CON ÉL DE HASTA DÓNDE HA LLEGADO SU PINTURA… HASTA EL MOMENTO.

BERNARDO SANJURJO. CUERPO Y PIEL DE PINTURA

Cuando hubiere en la piel del cuerpo quemadura de fuego, y hubiere en lo sanado del fuego mancha blanquecina, rojiza o blanca.

– LEVÍTICO, 13:24

La profundidad en la superficie, he aquí todo un misterio de la pintura. De la de Bernardo Sanjurjo muy especialmente. Por eso no resulta extraño que su obra de alta madurez haya tendido a expresar este enigma de manera autónoma y recurrente, con una insistencia casi obsesiva, en forma de manchas pesadas y espesas, como limos o arcillas que se extienden con la lentitud del sólido fluyendo por la superficie del plano de representación: azúcar fundido, coladas de hierro, lavas, gelatinas, grasas… El resultado de tal gramática visual ofrece tras el secado la apariencia de una suerte de laca satinada, cristalizando la densidad del elemento pictórico sobre la superficie tersa del soporte con una gruesa piel. Piel curtida, intensamente trabajada, aún a pesar de que el modelo de actuación implica preferentemente dejarla extenderse, cubrir y sedimentar casi por sí misma, mediando intervenciones mínimas, en cierto modo, retenidas (*retard*) y un tanto parsimoniosas.

Avelino Sala, en uno de los mejores textos de la extensa biografía del artista –tenía que ser otro artista quien nos ofrezca las más valiosas pistas desde dentro del estudio, cómo no–, describe con agudeza la predominancia y el carácter de ese proceso: «Sanjurjo pinta con todo su cuerpo, como hacía Jackson Pollock, aunque con una diferencia: mientras Pollock propiciaba una especie de catarsis irracional que lo llevó, como bien se refleja en su biografía, a la *autodestrucción* (independientemente de que su vitalidad se reflejara en la producción de toda su corta vida), Sanjurjo revisita y reconduce esa actividad *performativa*, ese acto de pintar que pasa por ser una suerte de coreografía íntima, y lo desliza al ámbito de la calma, de la pausa, escapando del automatismo hacia el movimiento meditado del proceso vital y pictórico.»

Por mi parte, recuerdo aún con viveza la impresión que me produjo, en la primera visita que hice a su taller ovetense, el gran cuadro en el que trabajaba el pintor en aquellos momentos: tumbado sobre unos caballetes, rodeado del líquido teñido que se iba derramando desde sus bordes, permanecía a la espera, pacientemente, de una nueva intervención del artista. Pasamos a su lado, teníamos que rodearlo para ir a la siguiente estancia, y Sanjurjo me explicó como de pasada que acababa de dejarlo esa misma mañana, pero que habría de volver a él en unos días para otra sesión. El lienzo, en azules aguamarina, permanecería allí, bajo la luz cenital que en ese espacio saturado y maravilloso de su estudio difumina toda sombra, goteando cada vez con más parsimonia, *haciéndose* él solo, mientras la pintura acuosa se decantaba y secaba con su propio ritmo...

El cuadro, pues, se irá haciendo mientras se hace el muerto; viviseccionado –con todas sus capas *abiertas* para el intruso en ese momento– sobre la mesa de operaciones. Carlos Alcolea, quien a buen seguro compartiría con Sanjurjo el gusto por su pintura engrosada

capa a capa, muy pisada, de bordes concretos y con tendencia a yuxtaponer áreas matizadas con otras de una planitud/lisura asombrosa, lo decía a menudo: se trata aquí de la «pintura haciéndose el muerto». Claro que era el mismo Alcolea quien dio con esa fórmula magistral que vinculaba toda la disciplina a la fenomenología de lo acuático mediante la idea del «agua adhesiva»: fluidos, disoluciones, *humor…* La de Sanjurjo es de una seriedad indudable, nada que ver con los juegos de palabras y los retruécanos de su colega, aunque es probable que ambos coincidieran en el convencimiento de que «en sí la pintura es líquido, y debe permanecer siempre en estado de alerta.»

Expansión y licuefacción serán, entonces, los dos motores de la dinámica interna de este proceder por capas, sedimentos superpuestos como estratos condensadores de tiempo, en la pintura de Sanjurjo. Porque, como líquido que es, según advierte Bachelard, el agua siempre ha tentado a los intérpretes, perseguidores incansables de la ensoñación amniótica de un mundo primitivo e inconsciente. Aunque el análisis minucioso de algunos datos deforma lo que de tenue hay en ella, con sus amontonamientos simbólicos disueltos toscamente. «Manchas magmáticas, muy extendidas, de entonces, y estas últimas más concentradas y básicas, configuradas por el color. Como el agua reduciendo su tamaño sobre una superficie caliente», tal y como las describirá Rubén Suárez en 1996, con motivo de la individual del pintor en este mismo Museo. Expansión, licuefacción… mientras el color tiñe y empapa, de tal manera que se hace predominante el efecto de que el cuadro se ha configurado en algún estadio intermedio, detenido, mientras las formas se derriten o deshacen, volviéndose semilíquidas, caramelizadas. Es una estrategia que la pintura contemporánea desarrolla al hilo de determinadas experiencias tardomodernas que resultaron muy significativas en el panorama post expresionista abstracto, como los vertidos de la *Colour Field Painting*, y en especial de los *Veils* de Morris Louis a mediados de los cincuenta, junto con los intereses de la pintura *Hard Edge*, (de «borde duro», o «neto», sería más preciso decir).

En efecto, será M. Louis el artista de aquella época que más radicalmente conquistará para el espectador el espacio de un continuum visual dominado exclusivamente por el color y la mancha como elementos plásticos autónomos, en un posicionamiento que aquí tanto va a interesarnos. Se citan con frecuencia las palabras de Giulio Carlo Argan cuando, sobre las obras del norteamericano, afirma que «si un cuadro no es una pantalla de la representación, sino un “lugar” en el que tiene visualmente lugar un evento existencial, surge el problema de su realidad objetual: ¿qué es, en realidad, ese rectángulo de tela colocado sobre un bastidor en el cual se producen hechos, a veces cargados de tensión dramática, consistentes en informes machas de color? Ciertamente, Louis parte del expresionismo

abstracto, pero buscando la identidad del cuadro en cuanto superficie rectangular con una cierta altura y anchura, unos márgenes que lo separan del espacio de la vida y una estructura que le confiere una sustancia plástica. Ante todo, la superficie de la tela es una superficie en la que se producen fenómenos de color capaces de ocupar por completo nuestra facultad perceptiva. Por tanto, se identifica con el campo visual a una distancia adecuada, no se ve nada más allá de sus bordes.»

Pero antes de esa inmersión en el panorama del entorno que rodea al espectador que ofrecerá la superficie pictórica, el horizonte se encuentra en el caso de Sanjurjo *abatido* en el taller. El soporte –tabla, lienzo o papel– una vez tumbado, yacente, se presta a toda operación que ponga en relación la naturaleza líquida con la construcción de la imagen: encharcar, embarrar, untar, ungir… Con todo lo que este último término admite de significado ritual y trascendente. Pero no nos pongamos fenomenales; basta recordar que el meollo del análisis se podría concretar en los efectos de la materia en sí, con su comportamiento natural y puramente físico. Avelino Sala nos ofrece de nuevo una valiosa indicación para adentrarnos en el proceso técnico con que Sarjurjo organiza toda esta pintura dúctil, plástica, escurridiza y móvil: «hace que, como hacía Pollock, la pintura se vierta sobre el soporte siempre horizontal, la condena a un lento proceso de secado, de movimiento mínimo, de falsa solidificación, tiempos en los que mientras el exterior parece acabado, la parte interna se mantiene blanda, aun delicada, viva.»

Pintura, por un tiempo, *mesmerizada*: ya inmóvil y fijada definitivamente quieta por fuera pero aún viva por dentro… Pintura, insisto, *haciéndose el muerto*; cuyo cuerpo mórbido, semoviente, expansivo y grávido alcanza por otros medios la radical unificación entre figura y fondo («*pure opticality*», como se diría en la época de Morris Louis), que estaba en la cima del ideario moderno de la gran tradición pictórica americana a mediados del siglo pasado. Pero frente a los efectos deslumbrantes, de ligereza, transparencia y luminosidad que en su antecesor, que sólo se pudieron poner en relación con las atmósferas vaporosas e inefables de la obra de Rothko inmediatamente anteriores, en el caso de Bernardo Sanjurjo los referentes más próximos nos llevan a cierta proximidad de intereses con otros autores, como nuestro José Guerrero y, muy especialmente, Henrri Matisse, a los que tanto ha admirado a lo largo de su carrera, o los más cercanos alemanes Peter Zimmermann y Rainer Splitt, por ejemplo, quienes podrían representar aquí a las dos sucesivas generaciones posteriores a nuestro artista (el primero es quince años más joven que nuestro artista, el segundo veintitrés), en cuanto modelos hipotéticos para analizar el alcance de las derivas que la pintura de campos de color de raíz formalista en las últimas décadas.

No obstante, frente a la pura recreación en los efectos de color suspendido, que en los dos últimos ejemplos citados ha derivado ya al ámbito instalativo y la pintura de campo expandido, Sanjurjo se mantiene fiel a una concepción del cuadro como entidad material integrada, concreta, donde «la mancha, protagonista absoluta, adquiere plenamente un carácter de ocultación que ya se intuía en obras anteriores que, no podemos obviarlo, no deja de ser una clase más de tachadura, aunque mucho más sutil», como observaba David Estévez Villalón con el cambio de siglo. Porque, en efecto, y aunque luego profundicemos más sobre este aspecto, baste recordar aquí que en el recorrido de más de cincuenta años de trayectoria de Sanjurjo, el paso en algunas etapas por una pintura de gesto, más áspera y bronca, determinará la concepción que de la propia mancha vaya a tener el artista como rastro susceptible de borrar, ocultar, suprimir el sustrato sobre el cual opera… Pero es que yendo más atrás, incluso, otro magnífico intérprete de su trabajo desde muy pronto, Antonio Gamoneda, detectará ya en la temprana fecha de 1980 cómo la pintura de Sanjurjo se comporta en íntima relación con su propia materialidad, como paso previo, como condición a priori incluso, para las «operaciones» que el pintor delegará en ella: «Alguien, al observar, en algunas piezas, el grosor y la movilidad de la pasta que funciona como soporte del color podría pensar que nos hallamos ante un pintor "de la materia". Yo creo que no. Lo que ocurre es que Sanjurjo ha descubierto que el soporte plano no es inexcusable, que es, también, una convención. Y entonces, ha decidido dinamizar, hacer también plástico este soporte. Esta decisión es, comporta, un enriquecimiento de sus fórmulas, una posibilidad dimensional que se añade a la belleza plana de las obras.» ¡Magnífico!, porque, justamente, lo que se está ya intuyendo es cómo esa misma pasta –con su grosor y su materia–, es ante todo, en la fenomenal mirada de Gamoneda, «soporte del color» antes que un estilema de la tradición moderna matérica, en un proceso que no dejará de avanzar hacia una mayor autonomía en el comportamiento de la propia pintura como actor de la imagen abstracta en superficie. Será Alejandro Mieres quien por esas mismas fechas señalará algunas de las repercusiones inmediatas que semejante empleo del cubrimiento con el óleo y las técnicas mixtas de por entonces, tiene en los trabajos de Sanjurjo, en una curiosa lectura, por cierto, que sospechamos se extiende más allá de lo puramente plástico, pero que no deja de ser afinada: «Sobre recursos volumétricos de gruesos empastes de sílice, de superposiciones geométricas de fuertes planos, de expresivos pliegues de telas, la propuesta se mantiene constante y dialéctica: orden y libertad, solidaridad y autoridad, fluidez y lentitud.»

Ese «orden y libertad» se convertirá en *leit motiv* interpretativo de la fortuna crítica del artista a lo largo de su carrera, como esquema de una búsqueda de síntesis entre la estructura compositiva más o menos armada, digamos, y la delegación de lo imprevisto en la libertad de mancha y gesto, de la impronta espontánea y un tanto azarosa de los elementos

plásticos desarticulados. El propio Mieres lo anota con completa claridad ya entonces: «La construcción y el informalismo le sitian constantemente y él los admite, dialoga y reflexiona con ellos para nosotros», que es como decir que entre ellos se debate y las obras van saliendo de su roce, fricción, enfrentamiento… o simplemente equilibrio. Al cabo, toda la pintura de Bernardo Sanjurjo ha tenido que pasar por esa misma polaridad que organiza un «antagonismo entre la abstracción y las imágenes pseudoconcretas» (Fernando Castro), y que en cada momento se ha resuelto de manera distinta y original.

Al situar el producto de su pintura en el arco de tensión entre ambas fuerzas, la tirantez es inevitable, y quizá sea este el factor que más ha ayudado incluso inconscientemente a que la de Bernardo Sanjurjo se renueve constantemente. De hecho, Félix Guisasola hablará en su momento de «la voluntad manifiesta de unir gesto y forma, la objetividad de la forma con la subjetividad del artista para provocar el encuentro creador», esclareciendo a continuación cómo «la pintura de Bernardo Sanjurjo se ha ido desarrollando a través de un amplio diálogo interno entre formalismo y expresión (objetividad y subjetividad), sin que ninguno de los dos discursos artísticos haya prevalecido sobre el otro. La mano del pintor los equilibra, haciendo que las grandes superficies de color se agiten o venciendo el desgarro con la tonalidad […] La materia se hace superficie o el gesto se alarga con el color. Este aspecto, sin duda uno de los más característicos y mejor desarrollados por Bernardo Sanjurjo, ha permitido que, a pesar del raro halo de tranquilidad que cubre su obra, se pueda entrever –perversidad del silencio– la proximidad del cataclismo.»

Casi todos los que en el análisis del trabajo de Sanjurjo en algún momento nos hemos topado con esta última idea, la «proximidad del cataclismo», hemos quedado seducidos por ella. No pocos intérpretes han tenido aquí la entrada idónea para lanzarse a la búsqueda del supuesto substrato romántico que sedicentemente anida en la poética del pintor, con su repertorio de sentimientos sublimes e inefables, su mística del yo y la naturaleza como escenario exaltado. No obstante, antes de disolvernos en la nada, volvamos por unos instantes más la noción puramente dialéctica entre lo que se configura como forma y lo que se descompone informalmente, como un eje sobre el cual mantenernos todavía unos instantes. Mirad, será Rubén Suárez, a quien podemos remitirnos para alguno de los estudios más plausibles acerca de los cambios acontecidos en la obra de nuestro protagonista, quien atribuirá a tal dualidad el desplazamiento decisivo que, a mediados de los noventa, llevará su pintura a un plano de tectónicas distintas, alejándola del expresionismo gestual pretérito, para sumergirla progresivamente en una concepción de la pintura a partir de sus elementos puramente visuales, netamente escópicos. Allí, y a partir de entonces, la pintura de Sanjurjo parecerá cada vez más desligada de los referentes gravitacionales, como

suspendida en medio de la superficie del cuadro donde las coordenadas de arriba y abajo, de peso y ligereza, son más ambiguas; y a cada momento, también, se mostrará más volcada sobre su propia materialidad física y las cualidades cromáticas. «Podemos apreciar –dirá Suárez, y lo dirá además para mayor mérito justo en el momento en que el cambio está aconteciendo en la obra de Sanjurjo– cómo la pintura gestual ha pasado a ser sustancialmente pintura de forma, sustituida por la estructura de la mancha la anterior expresividad más directa de la pincelada.» La consecuencia más acusada de esta deriva, la que terminó por establecerse de manera ya indeleble en las décadas posteriores y hasta el presente –sobre quizá decirlo–, es la predominancia en el proyecto pictórico de Bernardo Sanjurjo de eso que podríamos decir, con Fernando Castro, como la voluntad de «disolver el yo en el comportamiento de la materia y en la intensidad»; o todavía más lejos, como nos señaló Avelino Sala, «la calma, la pausa».

Responsable del decisivo acontecimiento es tanto esa manera de comportarse la materia-gesto, que ya hemos desglosado, como el proceder del color, el cual «ha pasado del dramatismo a la vitalidad» (F. Castro). Si la autorreferencialidad, a la que tiende desde el último cambio de década la pintura de Sanjurjo con tanta decisión, se desliga progresivamente de los aspectos anteriores que establecían vínculos directos entre expresión y comportamiento con la intensidad del registro de los signos, el color de su pintura emprenderá por su parte en paralelo, desde ese mismo momento, un viaje hacia la solidez y la consistencia, el peso; esto es: la franqueza de la presencia incuestionable, tangible, de la materia pictórica como *cuerpo cierto*, por emplear el lenguaje jurídico. Hasta el punto que, recientemente, hemos visto aparecer como costras o cortezas que se rizan en el secado superpuestas al soporte, como si la pintura se estuviera desprendiendo de su propia, gruesa, curtida piel…

La tópica del expresionismo abstracto norteamericano, o sus versiones del informalismo y tachismo en el continente europeo, cultivarán cierta idea del desgarro y la autenticidad de las huellas; impronta que a modo de signos o grafías reflejan la angustia, el inconformismo, el malestar del artista sobre la superficie del plano de representación, el cual los recibe pasivamente –registrándolos, más bien– como si de un sismógrafo de las emociones se tratara, o una caligrafía del pulso y los gestos. En estas corrientes citadas, el color cumple a menudo un papel secundario, subsidiario de la dinámica del trazo, la violencia del brochazo, la energía de la raspadura, el goteo, chorretón, emborronado, etcétera. En contraposición a la naturalidad de esta *taquigrafía* que va ofreciendo testimonio de las acciones del pintor en su *lucha* con la tela, las marcas en su repetición y adscripción estilística devienen rápidamente a menudo sospechosas de retórica, cuando no de repertorio de poses,

afectación de la firma personal del autor. Sanjurjo no da tiempo siquiera a ello, y en su caso el paso hacia delante fue casi inmediato, experimentando con nuevas relaciones entre esa materia-gesto y el color tan inéditas como inesperadas en su trayectoria: «Forma y color –escribe Suárez– se suman y se identifican poblando un espacio que por su parte ofrece una intensa connotación de vastedad, de infinito. En ese ámbito espacial se articulan las manchas de gran intensidad cromática y depuradamente construidas, meditadas, sutiles. Son formas-color, que se expanden hasta entrar en contacto con otras formas-color de distintas características, creando con ello una tensión plástica muy acusada y sugestiva. En otras ocasiones, las manchas se superponen y parecen dotarse de movimiento como si, deslizándose unas sobre otras, fuéramos a asistir a un eclipse parcial de los colores.»

Santiago Martínez, quien ha dedicado al estudio de nuestro pintor numerosos trabajos, incluyendo su propia Tesis Doctoral, recuerda cómo muchos de sus comentaristas ya han apuntado que «el color es uno de los aspectos vertebradores de toda su obra» y que «su geografía plástica se articula en buena medida en torno a él», para, a continuación, apuntar a una sugerente relación que se observa en su producción más reciente, en cercanía a la sensibilidad y el pensamiento zen: el vacío. «El espacio no concebido como ausencia o carencia, sino como presencia en la que no se produce diferencia alguna entre el ser y el existir.» No podemos dejar de aplaudir este apunte hacia esa casi inefable cualidad en la pintura última de Sanjurjo al emplear el color, donde parece sostenerlo en un espacio casi completamente autónomo, a punto de abandonar la forma y, con ella, el tiempo. Los densos vertidos de color poco más o menos plano y de brillo atemperado, esos derrames tersos sin estridencias y de bordes redondeados (tanto en el perímetro que dibujan sobre el soporte como en el perfil/altura de su grosor), son una manifestación visual tan intensa y absorbente, una presencia material tan presente e innegable, que parecen *deshacerse* casi de la forma y la materia que los sostienen. En ese sentido, son todavía un elemento incuestionablemente expresivo, incluso, por qué no, sutilmente expresionista, sólo que de una manera paradójica, es cierto: casi detenida, en suspenso. Quizá sea esto lo que lleva a Rubén Suárez a sostener que aquí «el color, asumiendo también ahora su papel de elemento plástico fundamental, se ha constituido en valor “configurativo” aún sin abdicar de su función emocional. Forma y color se suman y se identifican poblando un espacio que por su parte ofrece una intensa connotación de vastedad, de infinito.»

Pero más allá de estos apuntes que nos vuelven a dejar en las puertas del romanticismo (la atracción del vacío, la disolución del yo, lo insondable del infinito, el abismo…), conviene echar mano al menos por una vez de las palabras del propio pintor, tan reticente a las declaraciones. Es él, precisamente, quien va a ponernos los pies en la tierra con toda firmeza,

cuando confiesa: «vista desde ahora mi evolución, he partido de un nivel totalmente figurativo, yendo hacia un análisis de la forma.» Aunque esto no sería mucho, si no fuera porque en algún momento ha sido más explícito, descendiendo incluso a un ejemplo concreto: «Mi alfabeto de formas tiene para mí un origen misterioso. Pero puedo decir que de una de las más recurrentes (una forma negra, vertical, poderosa, muy protagonista, que insistentemente se me aparecía en la imaginación para adquirir posteriormente presencia en mi pintura), pude comprender mucho más tarde que era una evocación de esas estacas clavadas tan a menudo en el mar o en las playas que siempre me impresionaron por su soledad y, por decirlo así, su desamparo.» Es una pista valiosa, y un caso bellísimo el que nos ofrece Sanjurjo, en cualquier caso suficiente como para asumir esas referencias más o menos concretas, o simplemente aludidas, de las cuales él insiste a menudo que, como latiendo detrás de sus pinturas, «son siempre expresión de algo real, sea naturaleza o sentimiento o ambas cosas», hasta el punto de poder hablar de un «paisaje por alusiones» (R. Suárez). De hecho, tempranísimo –en 1975–, Francisco Carantoña, uno de sus primeros intérpretes, ya anotaba que «en algún sentido pudiera decirse que Sanjurjo parte de la sublimación de los paisajes, atraído primero por la visión global de las grandes superficies estáticas de color, a las que reduce el conjunto de lo que su vista –o su recuerdo– contempla.»

Entre el color cada vez más autónomo, decíamos, y el trasfondo figurativo, vivencial, de toda forma, se construye esa imagen insondable –literalmente: sin fondo–, que es la propia de la pintura más reciente de Bernardo Sanjurjo. Una pintura sobre la cual se proyectan sentimentalmente nuestros impulsos. *Einfühlung* que oscila entre la belleza de la naturaleza, a la que conduce su incuestionable adscripción a una idea de *paisaje*, y la abstracción del color como masa óptica pura, con sus leyes severas de composición y armonía, de ritmo, acento y silencio… En el vaivén de la memoria hacia lo ya visto y la nada, en esa estroboscopia por la cual las «cosas» sugeridas podrían estar y no estar ahí, delante de nuestros ojos, se produce el ligero, lábil deslumbramiento de toda esta pintura suya. Un pestañeo y el efecto se deshace: ¡la escena, el objeto o la sensación han desaparecido!; frente a nosotros permanece, mudo, el plano vertical del cuadro; el territorio que se ha puesto de pie y nos encara, con su presencia impenetrable, de una abstracción pura y *dura*. La pintura «del» color, en un sofisticado juego de formas, superposiciones, vertidos y veladuras es lo que sale al encuentro de nuestra mirada lateral, un reojo, que vuelva a producir el fenomenal efecto. «Recordemos entonces que los colores y las formas que el artista crea, por sugestivos que en sí mismos sean, son representación de otra cosa, son el medio del que el arte se vale para transmitirnos una emoción genuinamente plástica, pero enraizada en la realidad de paisajes y sentimientos que compartimos y en los que nos reconocemos», como nos consuela Rubén Suárez.

Porque, si en efecto, como acabamos de sugerir, en su clausura de la representación, en su tendencia a la *afasia*, al mutismo y el silencio más férreo, la pintura de Bernardo Sanjurjo se comporta como *escenario vertical* un tanto hermético, también es verdad que «como la de Barnett Newman, impone en el espectador *una impresión de lugar*: Es como si gracias a sus cuadros, uno supiera que está *allí*» (F. Castro). Presencias reales, cuerpo cierto e innegable de la pintura que ancla nuestro estar en el mundo junto a ella. Al respecto, estoy convencido de que el formato elegido por el artista de manera casi sistemática en los últimos tiempos para sus obras viene determinado en su altura, anchura y posición vertical (el cuadro está incuestionablemente «de pie» frente a nosotros) por esa cualidad que confiere a la imagen soportada de imponerse ligeramente a la escala humana, en una proporción frente a la cual todos podemos proyectarnos imaginariamente sin llegar a sentirnos abrumados, aplastados o envueltos, tal y como pretendió a menudo el expresionismo abstracto.

Así que, querido espectador, lo que ves es lo que hay, de algún modo… Sin duda, pero el destello de que la puerta se abre y nos deja pasar a otro espacio, a otro tiempo, acontece con cierta frecuencia delante de estas obras, que parecen preparadas estratégicamente para que ello suceda. Y lo que se vislumbra al otro lado es la propia materia pictórica como emblema innegable del tiempo y el espacio suspendidos entre el yo y la nada. «En definitiva –concluye Avelino Sala–, Sanjurjo logra lo que muchos han buscado con ahínco: el dominio de la pintura, el control del secado de los barnices, sus combinaciones, los craquelados, las salpicaduras, las reacciones químicas… procesos que sólo se dominan a través de una estancia que se transita sólo una vez, la del tiempo. La pintura parece que adquiere una suerte de conciencia de sí misma.» ¿Quién lo dudaría? Lo sorprendente, lo realmente destacable es que para lograrlo se haya concentrado en los aspectos de pura materialidad, de una fisicidad tan tangible, tan ostentosa e ineludible al ojo, y yo diría que al cuerpo entero del que mira.

«En todos los casos nos remiten estas obras a un intento de sublimación de significados, sustituidor de referencias por “presencias”. Y todo como una metáfora de génesis, de naturaleza recién creada», dirá Rubén Suárez, con total acierto. Porque al cabo, para un pintor netamente abstracto como Sanjurjo, se trata de meter el cuerpo en el cuadro; es decir, y al revés que lo que intenta un pintor figurativo, de meter el cuerpo del espectador, no el del modelo. Es una fórmula que nunca falla… cuando se logra. Sanjurjo ha ido a por ella, la ha perseguido, acosado, acorralado a lo largo de más de medio siglo, y no ha olvidado nunca lo principal para un pintor en estos quehaceres: que se trata sobre todo, y antes que nada, de una cuestión de piel. Todo un trabajo.

UN ARCA EN VALENTÍN MASIP

Como la gastronomía o el mal gusto, la creación también posee sus lugares de peregrinaje, sus hitos físicos, los himalayas de un culto a menudo incruento. La constancia en rendir reverencia, o cualquier otra manifestación de raíz admirativa, no resulta ajena a la tentación de fatigar ciertos templos del turismo estético. Así, en la novela formativa que todo espectador sensible redacta a lo largo de las décadas, desempeñan un papel de privilegio los espacios donde vivieron los creadores, el reconocimiento de cuál era su paisaje cotidiano, el ángulo en el que posaban el cigarrillo mientras se afeitaban por la mañana, la grieta del techo que escrutaban cada noche desde su cama antes de dormirse. Cómo no estremecerse ante ese reloj que señala las 8.38 si una voz ya consagrada por la tradición nos asegura que sus agujas fueron detenidas por una mano atenta en el instante en que el genio de Dostoievski se apagó como un fósforo. Él, el padre de Stavrogin y de Raskólnikov, el hombre que urdió *Los demonios* y *Crimen y castigo*, ocupó con su cuerpo esta habitación. *Ergo*, un estremecimiento nos recorre.

Me agrada conocer las guaridas de los pintores, los suelos que pisan o pisaron, el mapa de su meticulosidad o de su desconcierto. No hace mucho, por ejemplo, tuve la oportunidad de visitar en lo que hoy es el Ateneo de Málaga, en la antigua Escuela de San Telmo, la estancia que en su día ocupó allí José Ruiz Blasco, catedrático de la Escuela Provincial de Bellas Artes de la capital andaluza, pintor poco o nada memorable y padre de un niño llamado Pablo, un crío que entre aquellas cuatro paredes ahora desvencijadas, pobladas de cachivaches y que sirven como improvisado almacén, comenzaría la aventura del artista más decisivo del siglo veinte. O qué decir del refugio de Francis Bacon en el número 7 de Reece Mews, esa especie de escombrera posnuclear que reputados fotógrafos capturaron con su cámara tras la muerte del autor del *Estudio del retrato del papa Inocencio X de Velázquez*, un furioso *patchwork* del residuo y la devastación: pantalones y petos andrajosos, aerosoles de acrílico, cacharrería de rastro dominical, servicios de té desportillados empleados como paleta, un caos felicísimo que en mi ánimo se transforma en la decantación inmejorable de la palabra *desorden*.

El taller de Bernardo Sanjurjo no es ni el palomar de pobretón que arropó al padre de Picasso en la radiante Málaga de finales del diecinueve ni la madriguera sucia y formidable que cobijó el espíritu agrio de Francis Bacon en el exclusivo y elitista barrio londinense de South Kensington. Al contrario, es un lugar luminoso y bien ventilado, armónico y a la vez laberíntico, concebido como una suma de bienestar y de cálculo, en el que la organización del espacio está al servicio de una ocupación exigente y eficaz de cada centímetro cuadrado, y en el que la sensación dominante, a pesar del abigarramiento de obras, objetos y materiales, es el equilibrio.

7 paquets

Hay al menos cuatro elementos que se concitan en torno al maestro para procurar esa compleja impresión de recogimiento y de apertura, de sacralidad ante lo íntimo y de convicción de hallarnos en un lugar abierto a la rosa de los vientos de la curiosidad. Esos cuatro elementos no remiten por necesidad a la pintura, al arte mayúsculo y soberano de Bernardo Sanjurjo, y sin embargo, cuando se ha visitado ese ámbito en más de una ocasión, forman ya parte de su decorado y son inajenables de su territorio, participan de esa decantación exigente y al tiempo gozosa del organismo delicado que nos acoge: el artista en su elemento, el artista en su núcleo, el artista en el nicho donde sueña, forja y propone.

El primer elemento capital es la luz, pero no la luz que emana de la obra de Sanjurjo, sino la que conquista con brío las escalas del aire, esa cascada que acoge todos y cada uno de los matices del blanco y que se derrama como agua cristalizada, revelando cada rincón del taller al modo de un dispensador de energía que incendiara el recinto con su marca. Ese lucernario sobre nuestras cabezas, como un aluvión de espuma llegando desde una ola primordial, posee algo de ofrenda. Encierra en su afirmación constante, nacida de los techos abiertos al cielo de la ciudad de Oviedo, la promesa que cualquier pintura atesora: la de ser la manifestación visible al ojo humano de la radiación electromagnética, su modo de nombrarla, su tentativa por atraparla.

Debo mencionar a continuación los libros, una de las más fecundas y mejor cuidadas colecciones de historia del arte que conozco, que sería la envidia de algunos museos y de ciertos bibliófilos, y que consolida una sensación a menudo experimentada en mis viajes por la privacidad de los otros. Que las bibliotecas particulares son una última fortaleza de la intimidad, un índice exacto del carácter de sus posesores. El libro expone lo que su propietario es con mayor eficacia incluso que su carné ideológico o su aconfesionalidad. Muchas veces se ha reiterado la importancia de la metáfora del mundo como un libro que se lee y en el que, a la vez, somos leídos. La sospecha de que cuanto podemos colegir de la realidad es una sustancia conformada por el archivo conservado en forma de escritura entronca así con la idea de la biblioteca como expresión material de un autorretrato. Subyace en ello una vieja enseñanza cabalística, que a cualquier heredero de Gutenberg le resultará familiar. Y es que el universo no depende de que lo leamos, sino de la *posibilidad* de que lo leamos. La biblioteca de Sanjurjo es un espléndido recordatorio de tan exquisita disposición.

No quiero olvidar por descontado la música. Piezas de cámara y conciertos barrocos, sinfonías en plenitud y clarinetes mozartianos, motetes y recitativos, ese don del pájaro como siervo inmaterial de la alegría que a Messiaen se le reveló en medio de su delirio febril y que concilia uno de los aspectos más enigmáticos del universo en una garganta canora, semejante a una partitura por necesidad incompleta del ruido de fondo que recorre el mundo. Siempre hay un instante para la música en el taller de Sanjurjo, siempre se cobija en él ese obstinado empeño por prestarle al tiempo una arquitectura, que es la definición más afín a mis convicciones de lo que la música significa.

Y por último, cómo no, está la obra de Sanjurjo. Esos cuadros como menhires que se irguieran en los bosques, a un paso de los acantilados, druídicos y solemnes. Esos cuadros que son como falos mitológicos o como bastones del primer mono erguido, huellas de la religión auroral del hombre: la petrolatría. Una verticalidad de las telas que rezuma antigüedad y demanda una genealogía. Y a cuyo lado se despliegan las geometrías heridas, las manchas y los rosetones que se vuelven espasmos de la materia, bubas y escaras, pero también supernovas. Tan difícil escapar al hechizo de esos instantes negros y marrones, ocres y sanguíneos, añiles. Parecen piedras engastadas en el lienzo, hermanadas con aquel código babilónico del que todos venimos, como si la primera anunciación hubiera sido forjada en basalto y Sanjurjo se empeñara en recuperar las teselas perdidas de un mosaico primitivo, huellas del orgullo de un Ozymandias cualquiera asomando en la clepsidra del tiempo.

Así pues: luz, libros, música y arte: puntos cardinales de un espacio que conforma una imagen evocadora.

Hay un arca en Valentín Masip.

E la nave va.

CATÁLOGO

TODAS LAS OBRAS: *SIN TÍTULO* / RELACIÓN COMPLETA DE TÉCNICAS Y TAMAÑOS EN PÁG. 150 →

1976

1980

34

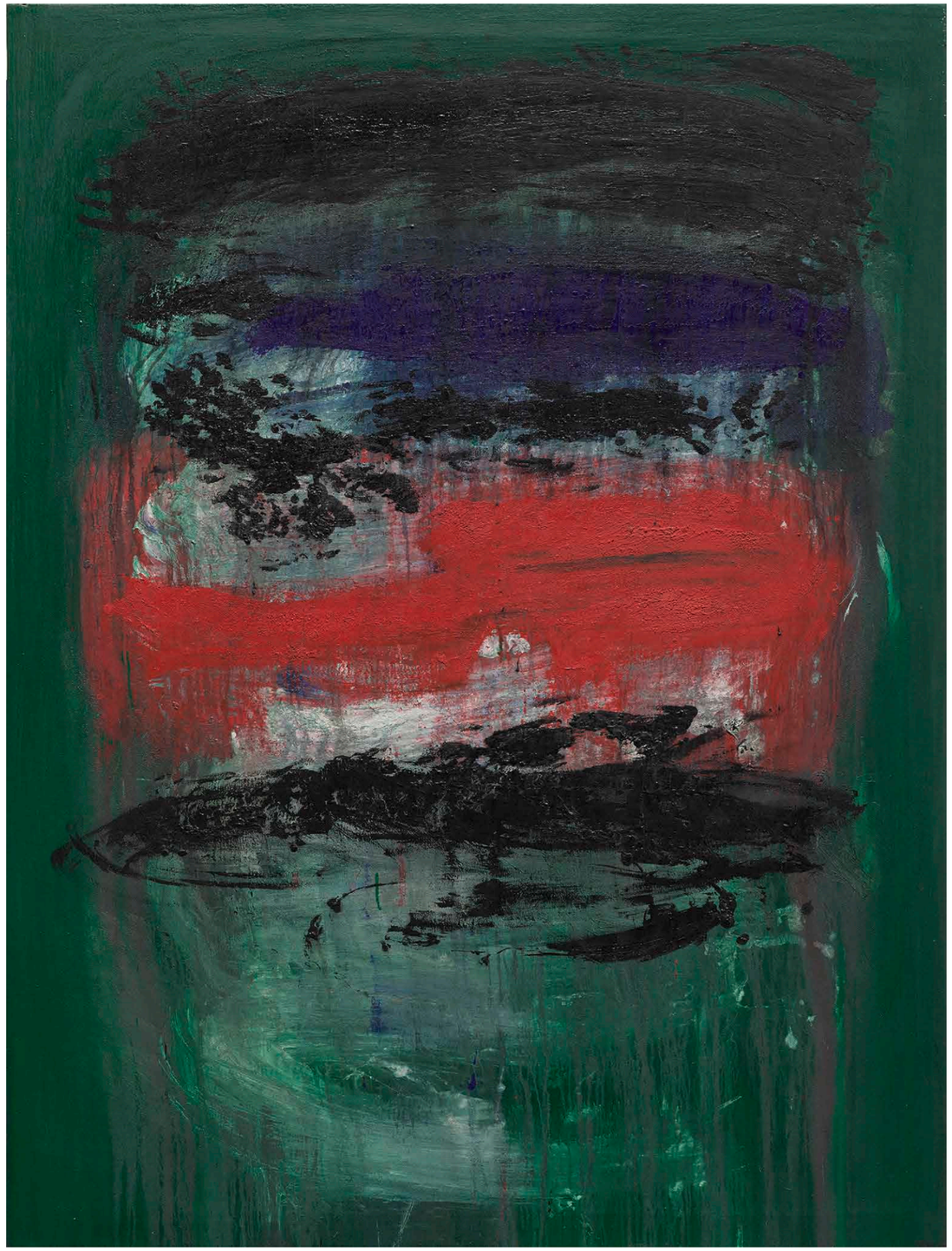
1982

36

1982

38

1982



1989

1992

2005

2010

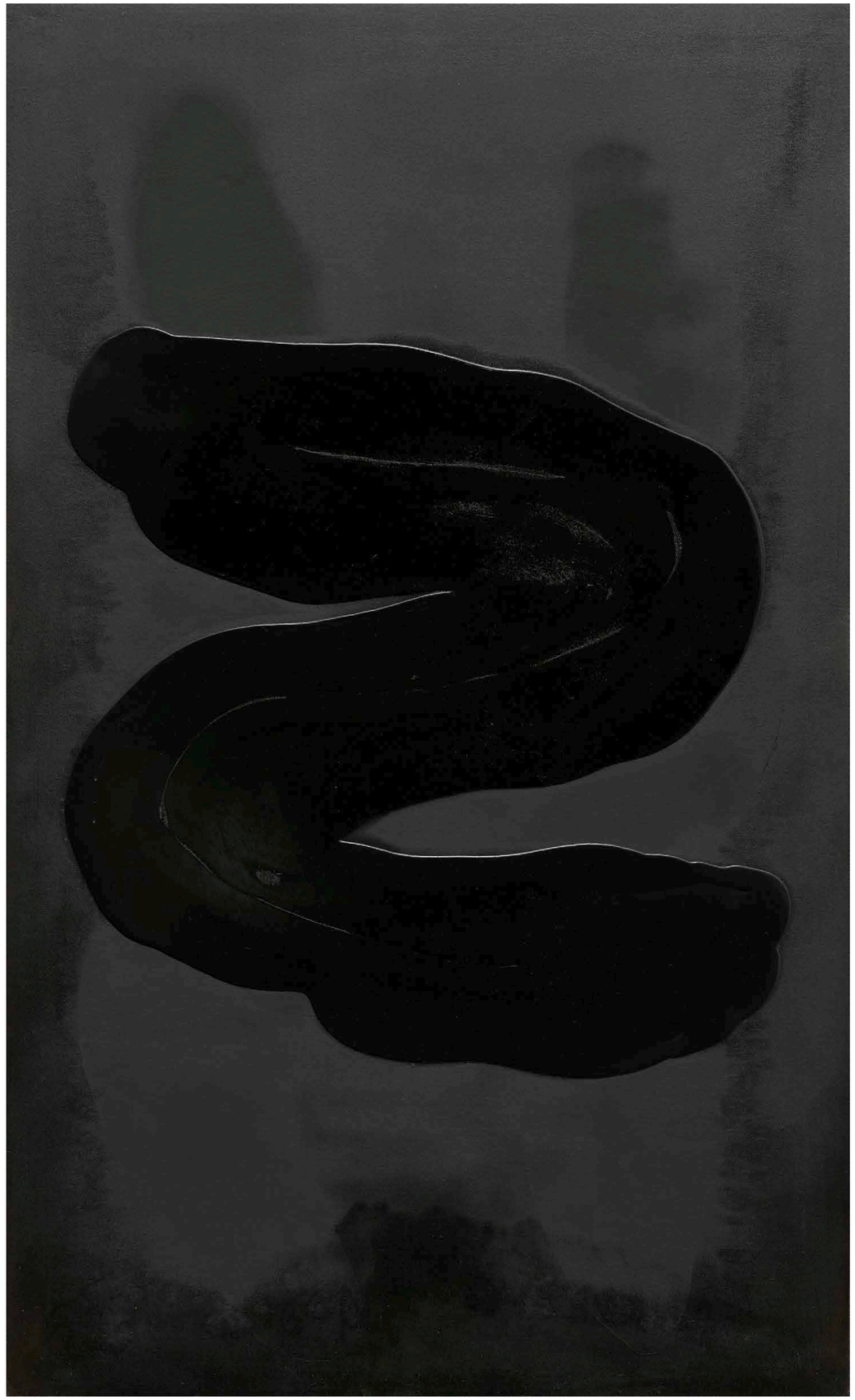
2013

2013

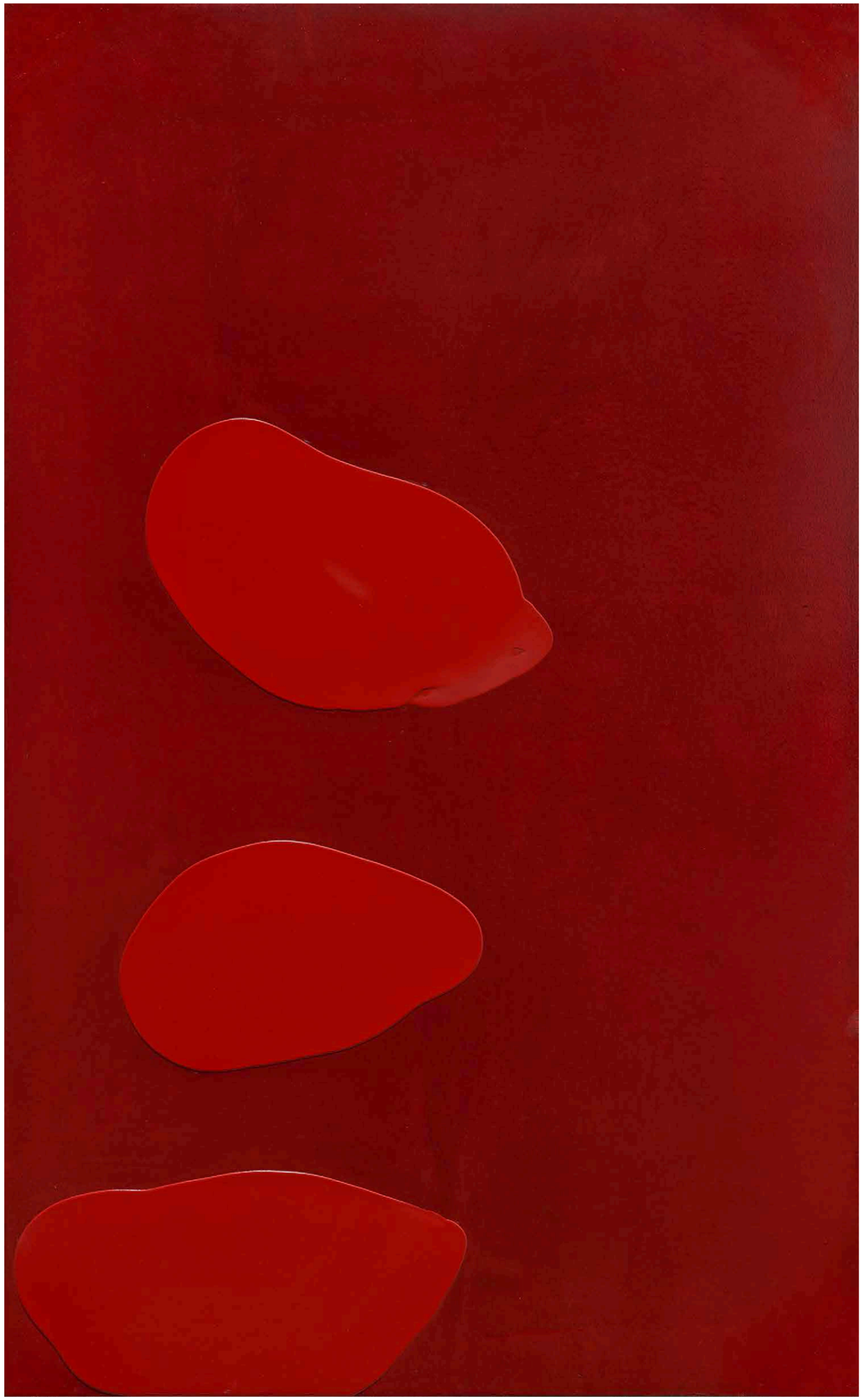
2013

2014

2014



2014



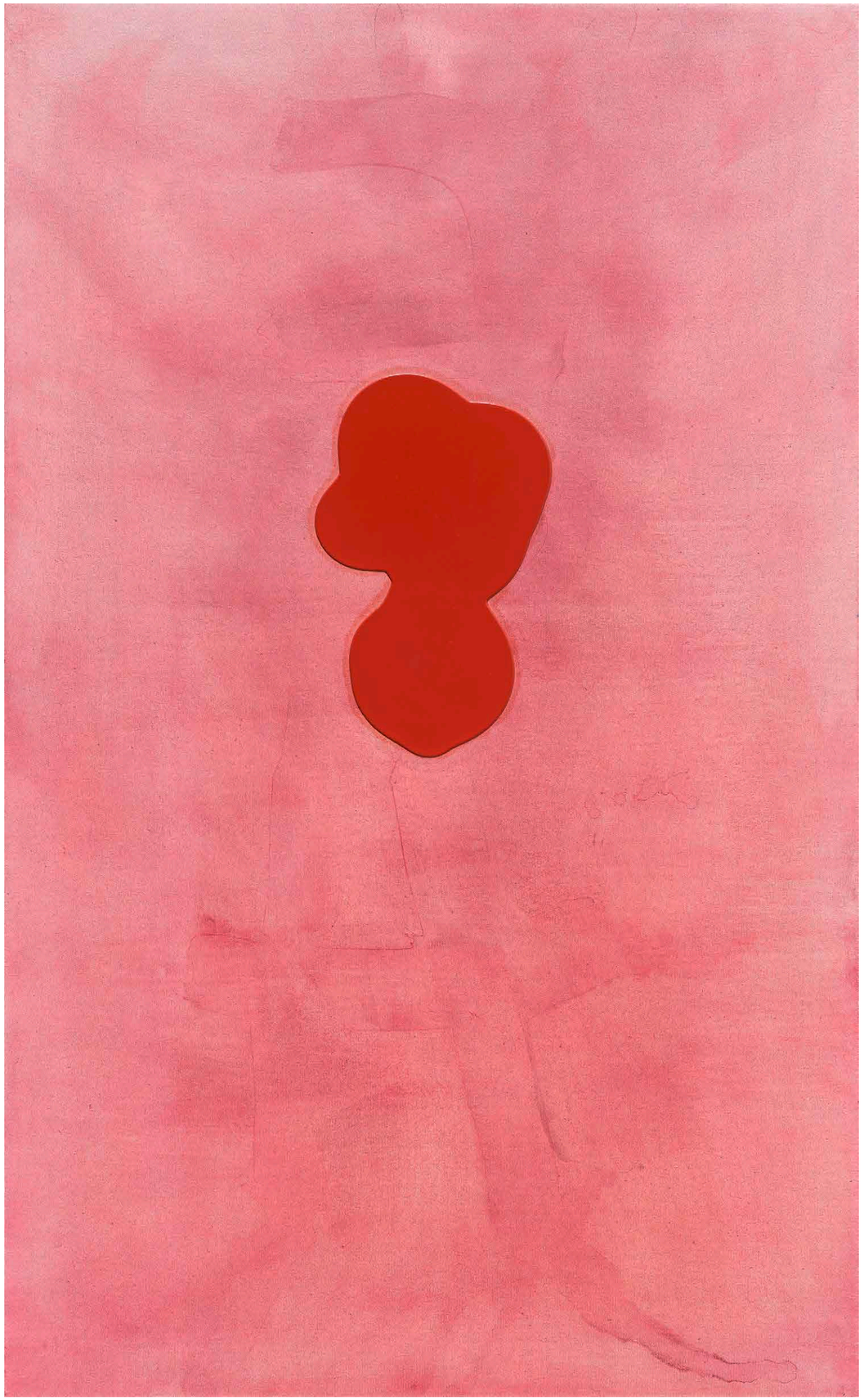
2014

2014

2014

2014

2014



2014

2014

2014

2014

2015

2015

2015

2015

2015

2015

2015

2015

2015

2015

2016

100

2016

2016

104

2016

2017

2017

2017

2017

2019

116

2019

2019

2019

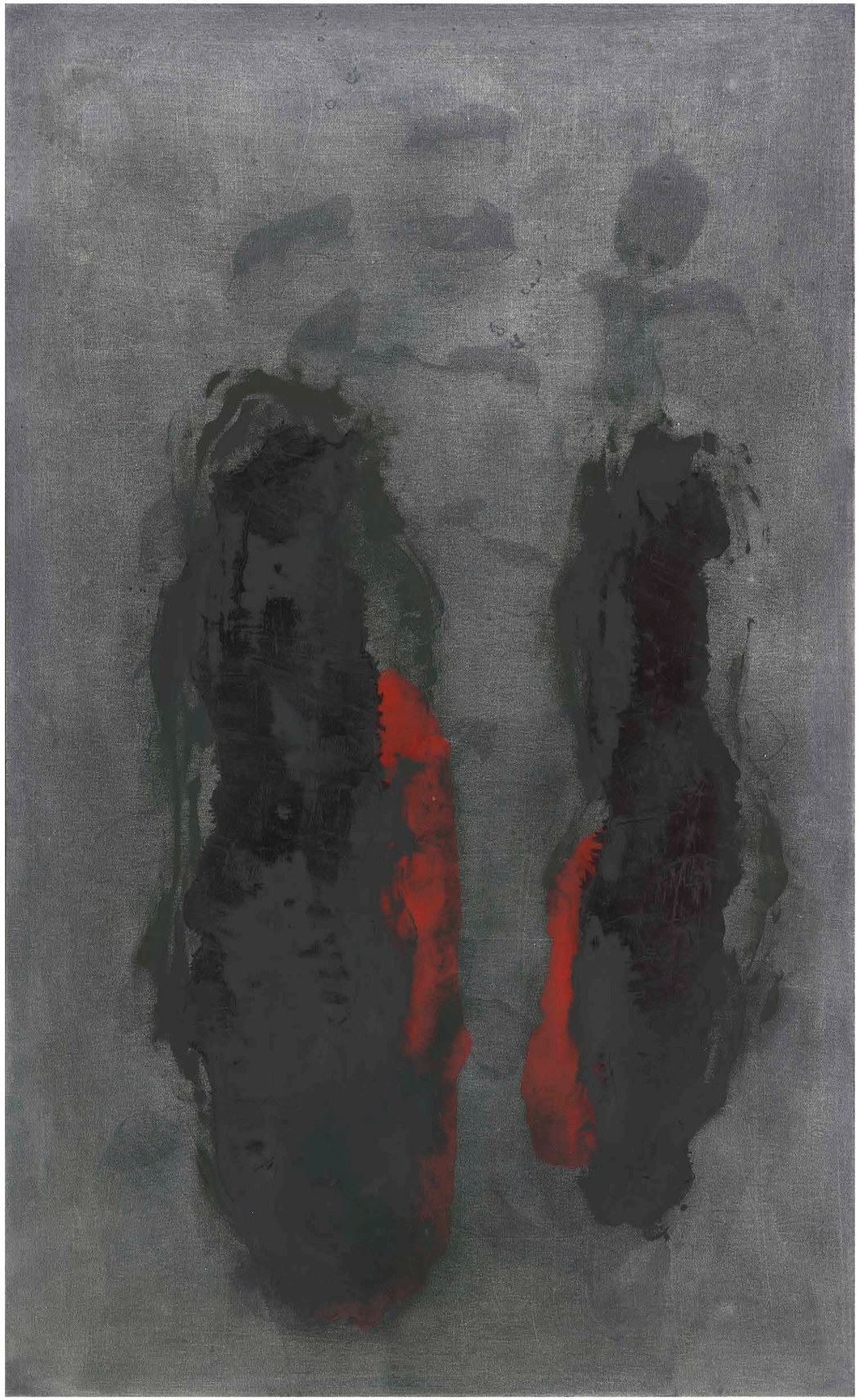
2019

2020

2020

2020

2020



2020

2020

2020

2020

BIOGRAFÍA

Bernardo Sanjurjo nace en Barres (Castropol, Asturias) el 28 de abril de 1940. Tras estudiar en la Escuela de Artes y Oficios de Oviedo y asistir, durante el servicio militar en Madrid, a las clases de Dibujo y Pintura del Círculo de Bellas Artes, ingresa en 1963 en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde se licencia en 1968. Durante este tiempo recibió varias becas y realizó numerosos viajes de estudios. En 1970 fue profesor de la Escuela de Artes Aplicadas de Madrid y en 1973 obtuvo por oposición la plaza de profesor de Dibujo Artístico en la Escuela de Artes y Oficios de Oviedo, ciudad donde reside desde entonces. De 1975 a 1990 fue director de este mismo centro, impulsando la renovación de sus departamentos y talleres. En 1994 se doctoró en la Universidad Complutense de Madrid y en el año 2000 se jubiló de la enseñanza.

Entre sus obras para edificios y espacios públicos destacan los murales del *hall* y los exteriores del Hospital Central de Asturias (1977-1993), del Instituto de Bachillerato de Cangas del Narcea y el Casa de Cultura de Mieres (1988-2012), el Campus de Humanidades de Oviedo (1992) y el Pavimento Artístico de la Plaza del Humedal de Gijón (1995-2008). En su largo currículo hay más de setenta exposiciones individuales e innumerables proyectos colectivos. Ha realizado carpetas de obra gráfica con los poetas Antonio Gamoneda, José-Miguel Ullán, Olvido García Valdés, Marcos Canteli, Eduardo Milán, Ricardo Menéndez Salmón y Xuan Bello.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

2020 • Instituto Bernaldo de Quirós. Mieres.

2018 • *Obra Gráfica.* Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias. Oviedo.

2017 • *Obra Gráfica.* Museo Jovellanos. Gijón.

2013 • Amigos de As Quintas. A Caridá.

2012 • Galería Gema Llamazares. Gijón.

2010 • Círculo de Bellas Artes de Madrid.

2007 • Galería Vértice. Oviedo.

2003 • Galería Espacio Líquido. Gijón.

2002 • Museo de Bellas Artes de Asturias Oviedo.

2000 • Centro de Escultura de Candás. Museo Antón.

1999 • Ajimez Galería Virtual. http://www.ajimez.com.

1996 • Palacio de Revillagigedo (Centro Internacional de Arte). Gijón.
• Galería L. A. Gijón.

1995 • Galería Vértice. Oviedo.

1993 • Casa Municipal de Cultura de Vegadeo.

1991 • Sala Principado de Asturias. Madrid.
• Universidad Popular. Gijón.

1990 • Pabellón Mixtos Ciudadela. Pamplona.
• Casa Municipal de Cultura. Avilés.

1989 • Galería Cornión. Gijón.
• Museo Jovellanos. Gijón.

1987 • Museo Municipal de Bellas Artes de Santander.

1986 • Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo.

1985 • Ayuntamiento de Castropol.

1984 • Casa Municipal de Cultura. Sama de Langreo.
• Galería Margall. Oviedo.

1982 • Pincel. Gijón.

1981 • Sala Nicanor Piñole. Gijón.
Casa Municipal de Cultura. Avilés.

1980 • Barbara Walter Gallery. Nueva York.
• Galería Juan Gris. Oviedo.
• Escuela de Artes Aplicadas. Oviedo.

1979 • Galería Vicent. Gijón.

1978 • Galería Maese Nicolás. León.
• Casa Municipal de Cultura. Avilés.

1977 • Museo de Bellas Artes. Valencia.
• Museo de Bellas Artes. Zaragoza.
• Aula de Cultura de la Florida. Hospitalet de Llobregat. Barcelona.
• Museo Municipal. Mataró.
• Caja de Ahorros Municipal. Burgos.
• Galería Tassili. Oviedo.

1976 • Galería Vicent. Gijón.
• Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Madrid.

1975 • Galería Vicent. Gijón.
• Galería Lhote. La Rochelle. Francia.
• Galería Tassili. Oviedo.
• Instituto Bernaldo de Quirós. Mieres. Asturias.

1974 • Galería Besaya. Santander.
• Galería Libros. Zaragoza.
• Galería Amaga. Avilés.

1973 • Galería Marqués de Uranga. Gijón.
• Galería Studium. Valladolid.
• Galería Internacional. Madrid.
• Galería Tolmo. Toledo.

1972 • Galería de la Caja de Ahorros de Asturias. Oviedo.
• Casa Municipal de Cultura. Avilés.
• Galería Benedet. Oviedo.

1971 • Sala Provincial. León.
• Galería Nogal. Oviedo.
• Galería Castilla. Valladolid.
• Ateneo de Madrid.

1970 • Galería Mainel. Burgos.
• Galería Altamira. Gijón.

1969 • Galería Benedet. Oviedo.
• Casa Municipal de Cultura. Avilés.

1968 • Ateneo de Gijón.

1967 • Ayuntamiento de Castropol. Asturias.

EXPOSICIONES COLECTIVAS (SELECCIÓN)

2020 • *El arte construye*. Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias. Oviedo.

2017 • *Cinco sentidos. Multigrafias del cuerpo al alma.* Museo Barjola. Gijón.

2016 • Centro Municipal de arte y exposiciones de Avilés.

2013 • *Arte español contemporáneo 1960-2011*. Colección Sidercal Minerales, S. A. Casa de Cultura. Pola de Siero.
• *Un Taller en Belgrado*. Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo

2012 • Homenaje a Louise Bourgeois, Universidad de Oviedo.

2009 • Facultad de Bellas Artes de Belgrado. Serbia.

2008 • *Cerámica contemporánea*. Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo.
• *Itinerarios de la gráfica contemporánea asturiana.* Centro de Arte Revillagigedo. Gijón.

2007 • *Centre de la gravure et de l'image imprimée de la Conmunauté Français de Belgique*. La Louvière.

2006 • *Arte contemporáneo asturiano*. Centro Asturiano de Méjico D. F.
• *Itinerarios de la Gráfica Contemporánea Asturiana.* Palacio Revillagigedo. Gijón.

2004 • *Contrastes*. Edificio Histórico de la Universidad de Oviedo.

2003 • *De tal arte, tal astilla.* Museo Barjola. Gijón.
• *Estampa*. Salón Internacional de Grabado. Madrid.

2002 • *Exposición homenaje a Antonio Gamoneda.* Círculo de Bellas Artes. Madrid.
• *Obra gráfica.* Art Center Gallery. Viena.
• III Trienal de Arte Gráfico. Palacio Revillagigedo. Gijón.

2001 • *Occidente próximo.* Casa de Cultura de La Caridad y Caja de Ahorros de Asturias. Oviedo, Gijón, Avilés y Mieres.
• *Estampa.* Salón Internacional del grabado. Madrid.

2000 • *Una experiencia litográfica.* Calcografía Nacional. Madrid.
• Trienal'2000 de obra gráfica. Polonia.

1999 • *Una experiencia litográfica.* Museos Jovellanos (Gijón) y BBAA de Asturias.

1998 • *Homenaje a Jesús Villa Pastur.* Centro de Arte Contemporáneo Ciudad de Oviedo.
• II Trienal de obra gráfica. Palacio de Revillagigedo. Gijón.
• *Obra gráfica en Asturias.* Caja de Ahorros de Asturias / Frans Maserrel Centrum. Bélgica.

1997 • *La montaña en la pintura asturiana.* Fundación Museo Evaristo Valle. Gijón y Museo Antón. Candás.
• Trienal de obra gráfica de Cracovia itinerante Cien Ciudades. Trienal de Cracovia. Polonia.

1996 • ARCO 96, con la Galería Vértice. Madrid.
• *De libros y libreros.* Galería Cornión. Gijón.
• *Pintores asturianos nacidos en los 40 y los 50.* Museo Barjola Gijón y Museo de Arte contemporáneo de Madrid.

1995 • I Trienal de Arte Gráfico Palacio Revillagigedo. Gijón.
• Grafic Constellation'95. Graz. Austria.
• Print Triennal'94. Consumenta'95 en Nuremberg. Alemania.

1994 • *Arte sobre papel.* Itinerante por Asturias.
• XIII Bienal de Ibiza. IbizaGrafic'94.
• MTG'94. International Print Triennial. Cracovia. Polonia.
• Intergrafía'94. World Award Winners Gallery. Katowice. Polonia.
• World Award Winners Gallery. Ronneby. Suecia.
• Banska Bystrica. Eslovaquia.

1993 • I Bienal Internacional de Obra Gráfica de Maastrich. Holanda.
• VII Bienal de Varna. Bulgaria.
• I Trienal Internacional Egipcia de Obra Gráfica.
• *De buena estampa.* Biblioteca Pública Pérez de Ayala. Oviedo e itinerante.

1992 • Pabellón de Asturias. Exposición Universal de Sevilla.
• Obra Gráfica. Nuremberg. Alemania.
• VI Bienal Nacional de Arte Ciudad de Oviedo.
• XVI International Independant Exhibition. Kanagawa. Yokohama. Japón.

1991 • Festival Intercéltico de Lorient. Francia.
• Trienal'91 de Cracovia. Polonia.
• Bienal de Varna. Bulgaria.

1990 • *Pintores de cinco décadas,* Itinerante. Francia, Escocia y España.

1989 • V Bienal de Varna. Bulgaria.

1988 • *Novas paisagens das Asturias.* Sociedade Nacional de Belas Artes. Lisboa.
• VI Bienal de Seúl. Corea del Sur.

1987 • *Nuevos paisajes de Asturias.* Casa del Monte, Madrid; Casa de la Cultura, Zamora; Casas del Águila y La Parra, Santillana del Mar; Museo de Bellas Artes de Asturias.
• XVII Bienal de Ljubljana. Yugoslavia.

1986 • V Bienal de Seúl. Corea del Sur.
• XVI International Independant Exhibition. Kanagawa. Yokohama. Japón.

1983 • The 2nd. International Art. Fair. Londres.
• XVI Bienal de Ljubljana. Yugoslavia.

1982 • *Muestra de pintores y escultores asturianos.* Museo Jovellanos. Gijón.
• III Bienal Nacional de Arte Ciudad de Oviedo.

1981 • *Panorama del arte asturiano.* Círculo de Bellas Artes. Madrid.

1980 • Homenaje a Guinea Ecuatorial. Pabellón de la Casa de Campo. Madrid.

1979 • II Bienal Nacional de Arte Ciudad de Oviedo.

1978 • Centenario de Nicanor Piñole. Sala Antiguo Instituto Jovellanos. Gojón.

1977 • *Pintores asturianos.* Galería Balboa 13. Madrid.

1976 • Asociación Asturiana de Pintores y Escultores. Galería Tantra. Gijón.

1974 • *La ciudad.* Galería Vandrés. Madrid.
• Galería Besaya. Santander.
• I Bienal de Arte Ciudad de Oviedo.
• Premio Julio Gargallo. Gijón.

1973 • Exposición Homenaje a Nicanor Piñole. Gijón.
• Exposición Homenaje a Joan Miró. Madrid.

1972 • Certamen del Instituto de Estudios Asturianos. Oviedo.
• *El desnudo femenino en la pintura asturiana.* Gijón.

1971 • *Joven pintura española.* Ateneo de Madrid.
• II Certamen Nacional de Pintura de Luarca.

1970 • I Certamen Nacional de Pintura de Luarca.

1968 • Pensionados en la Fundación Rodríguez-Acosta. Granada.
• Exposición Nacional de Bellas Artes. Madrid.

MONOGRAFÍAS (SELECCIÓN)

Álvarez, Lluis, «Bienales de Arte, espacios de lucha», II Bienal de Arte Ciudad de Oviedo [cat. exp colectiva], Oviedo, 1979.

Amón, Santiago, «Cinco Artistas Asturianos» [cat. exp. colectiva], Gijón, 1979.

Barón, Javier, en *Enciclopedia Temática de Asturias,* Gijón, 1981.

Arte asturiano de hoy [cat. exp. colectiva], Museo Municipal, Madrid, 1983.

Museo de Bellas Artes de Asturias [cat. exp.], Oviedo, 1986.

Artistas Asturianos Contemporáneos [cat. exp. colectiva], Pabellón de Asturias, Exposición Universal de Sevilla, 1992.

VI Bienal Ciudad de Oviedo [cat. exp. colectiva], Oviedo, 1992.

El arte en Asturias a través de sus obras, Editorial Prensa Asturiana, Oviedo,1996.

Campa, Manuel, Galería Maese Nicolás [cat. exp.], León, 1978.

Canteli, Marcos, Museo Antón [cat. exp.], Candás, 2000.

Herrumbres, poemas para carpeta de obra gráfica, Oviedo 2004.

Cao, Paco, Palacio de Revillagigedo [cat. exp.], Gijón, 1996.

Castro Flórez, Palacio de Revillagigedo [cat. exp.], Gijón, 1996.

«La realidad pictórica de Bernardo Sanjurjo», en *Bernardo Sanjurjo,* Círculo de Bellas Artes [cat. exp.], Madrid, 2010.

Carantoña, Francisco, Galería Vicent [cat. exp.], Gijón, 1996.

Caravia Hevia, Pedro, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural [cat. exp.], Madrid, 1976.

Cinco Artistas Asturianos [cat. exp. colectiva], Gijón, 1979.

Cid Priego, Carlos, «Asturias» en Coleección Tierras de España, Fndación Juan March, Madrid 1978.

Crabiffosse, Francisco, Museo Jovellanos [cat. exp.], Gijón, 1989.

Díaz, María del Mar, en *Diccionario de Pintores Españoles Contemporáneos,* Estiarte Ediciones, Madrid, 1972.

Obra Gráfica en Asturias [cat. exp. colectiva], Caja de Asturias, Oviedo, 1998.

«Las estampas y los días», en *Una experiencia litográfica* [cat. exp. colectiva], Litografía Viña, Gijón,1999.

Itinerarios de la Gráfica Contemporánea [cat. exp. colectiva], Oviedo, 2006.

Díez, Luis Mateo, Galería Tolmo [cat. exp.], Madrid, 1973.

Estévez Villalón, David, Museo Antón [cat. exp.], Candás, 2000.

Gamoneda, Antonio, *Más allá de la sombra,* poemas para carpeta de obra gráfica, Oviedo, 2002.

Obra gráfica, Museo de Bellas Artes de Asturias [cat. exp.], Oviedo 2002.

García Valdés, Olvido, *Solo del animal*, poemas en carpeta de obra gráfica, Oviedo, 2010.

Gómez Ojea, Carmen, Galería L. A. [cat. exp.], Gijón, 1996.

Gómez Rodríguez, José Antonio, Museo Municipal de Bellas Artes de Santander [cat. exp.], Santander, 1987.

González Lafita, Pilar, *Arte asturiano de hoy* [cat. exp. colectiva], Museo Municipal, Madrid, 1983.

Gea Martín, Juan Carlos, exposición personal. As Quintas. A Caridá, 2013.

Guisasola, Félix, en *Enciclopedia Temática de Asturias,* Gijón, 1981.

Sala del Principado de Asturias. [cat. exp.], Madrid 1991.

Palacio de Revillagigedo [cat. exp.], Gijón, 1996.

Lapuente, Joaquín de, Ateneo de Madrid [cat. exp.], Madrid, 1971.

López Anglada, Luis, Ateneo de Madrid [cat. exp.], Madrid 1971.

Martín, Jaime Luis, *Una experiencia litográfica* [cat. exp. colectiva], Litografía Viña, Gijón, 1999.

Occidente próximo [cat. exp. colectiva], La Caridad, 2001.

Museo de Bellas Artes de Asturias [cat. exp.], Oviedo, 2002.

Martínez Fernández, Santiago, *A sentimiento*, texto catálogo exposición Galería Gema Llamazares, 2012.

Geografías del color, exposición personal. As Quintas. A Caridá, 2013.

Menéndez Salmón, Ricardo, *Tres pensamientos para Sanjurjo*, carpeta de obra gráfica, 2012.

Menéndez Salmón, Ricardo, *Una meditación*, texto catálogo exposición Galería Gema Llamazares, 2012.

Mieres, Alejandro, Sala Nicanor Piñole [cat. exp.], Gijón, 1981.

Milán, Eduardo, *Clorofilearia*, poemas en carpeta de obra gráfica. Oviedo, 2011.

Moreno Galván, José María, Galería Marqués de Uranga [cat. exp.], Gijón, 1973.

Rodríguez, Ángel Antonio, «Poemas, silencios y pinturas imposibles», en *Bernardo Sanjurjo,* Círculo de Bellas Artes [cat. exp.], Madrid, 2010.

Capítulo en *Cien años de pintura en Asturias. El color del siglo XX,* Trea, Gijón, 2002.

Rodríguez, Ramón, *Obra Gráfica en Asturias* [cat. exp. colectiva], Caja de Asturias, Oviedo, 1998.

Caminantes [cat. exp. colectiva], Xunta de Galicia, 1999.

Sala, Avelino, Galería Espacio Líquido [cat. exp.], Gijón, 2003.

Silva, Pedro de, Galería Vértice [cat. exp.], Oviedo, 2007.

Suárez, Rubén, Palacio de Revillagigedo [cat. exp.], Gijón, 1996.

Museo Antón [cat. exp.], Candás, 2000.

«Siento que ahora estoy pintando lo que siempre quise pintar. Entrevista», en *Bernardo Sanjurjo,* Círculo de Bellas Artes [cat. exp.], Madrid, 2010.

Ullán, José Miguel, *Hay un mundo imposible,* poemas para carpeta de obra gráfica, Madrid, 2007.

Villa Pastur, Jesús, en *Gran Enciclopedia Asturiana,* Gijón, 1970.

El libro de Asturias, Prensa del Norte, Oviedo,1971.

«El desnudo femenino en la pintura asturiana», Gran Enciclopedia Asturiana, Gijón, 1972.

Galería Internacional [cat. exp.], Madrid, 1973.

Galería de Luis [cat. exp.], Madrid, 1974.

Historia de las Artes Plásticas Asturianas, Ayalga edicciones. Salinas, 1977.

Ensayo Crítico-Biográfico, Caja de Ahorros de Asturias. Oviedo, 1980.

Vizoso, Francisco, Galería Vicent [cat. exp.], Gijón, 1979.

MUSEOS Y COLECCIONES

Ayuntamiento de Oviedo.

Ayuntamiento de Luarca.

Ayuntamiento de Vegadeo.

Banco de Bilbao.

Banco Herrero. Oviedo.

Biblioteca Nacional. Madrid.

Caja de Ahorros Municipal de Pamplona.

Caja de Asturias.

Caja Rural de Asturias.

Caja de Madrid.

Casa de Cultura de Mieres. Asturias.

Colegio de Meres. Siero. Asturias.

Colección «Esencias", Ernesto Ventós. Barcelona.

Colección Diario La Nueva España. Oviedo.

Colección Pinacoteca Municipal de Langreo. Sama de Langreo. Asturias.

Colección Plácido Arango. Madrid.

Cosejería de Cultura del Principado de Asturias.

Consejería de Sanidad. Oviedo.

Consejería de Vivienda. Oviedo.

Delegación de Gobierno en Asturias. Oviedo.

Hospital Central de Asturias.

Hotel Meliá. Madrid.

Hotel Reconquista. Oviedo.

Hotel Santo Domingo Plaza. Oviedo.

Instituto de enseñanza secundaria de Cangas del Narcea Asturias.

Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo.

Museo Casa - Natal de Jovellanos. Gijón.

Museo Municipal de Santander.

Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza.

Museo Instituto Bernaldo de Quirós. Mieres.

Presidencia del Principado de Asturias. Oviedo.

Real Instituto de Estudios Asturianos. Oviedo.

Sidercal Minerales, S. A.

Tesorería de la Seguridad Social. Oviedo.

Universidad de Oviedo.

TAMAÑOS / TÉCNICAS

Pág.	TAMAÑOS							TÉCNICAS									
	60,7 × 61 cm	122 × 145,2 cm	150 × 100 cm	200 × 122 cm	200 × 150 cm	200 × 200 cm	200 × 250 cm	Técnica mixta / tabla	Acrílico / lienzo	Óleo / tabla	Óleo / lienzo / tabla	Óleo / papel / tabla	Acrílico / cartón / lienzo / tabla	Óleo / cartón / tabla	Técnica mixta / lienzo / tabla	Acrílico / tabla	Acrílico / lienzo / tabla
31		●								●							
33	●							●									
35			●					●									
37			●					●									
39			●					●									
41					●				●								
43							●		●								
45				●							●						
47				●							●						
49				●							●						
51				●								●					
53				●							●						
55						●					●						
57				●							●						
59				●							●						
61				●							●						
63				●							●						
65				●							●						
67				●							●						
69				●							●						
71				●							●						
73				●							●						
75				●								●					
77				●							●						
79				●							●						
81				●							●						
83				●							●						
85				●							●						
87				●							●						
89				●							●						
91				●							●						
93				●							●						
95				●							●						
97				●							●						
99				●							●						
101				●							●						
103				●							●						
105				●							●						
107				●							●						
109				●							●						
111				●							●						
113				●							●						
115				●									●				
117				●										●			
119				●											●		
121				●							●						
123					●				●								
125				●											●		
127				●											●		
129				●											●		
131				●							●						
133				●							●						
135				●							●						
137				●												●	
139				●													●

MUSEO · DE
BELLAS · ·
ARTES · DE
ASTURIAS