

Contents

- 6 Crossroads
by Vicente Álvarez Areces,
President of the Principality of Asturias
- 8 Title of text
by Rosina Gómez-Baeza
Director of LABoral Arts and Creative Industries
- 10 An overview of art in Asturias today
by Francisco Crabiffosse
Curator of *Extensions – Anchors*
- Artists
- 14 Chechu Álava & Juan Fernández
16 Pablo Armesto
18 Maite Centol
20 Soledad Córdoba
22 Carlos Coronas
24 Dionisio González
26 Adolfo Manzano
28 Juan Carlos Martínez
30 Natalia Pastor
32 Fernando Redruello
34 Avelino Sala
36 Aurora Suárez
38 Cuco Suárez
- 41 Biographies
- 50 Acknowledgements
- 51 Credits

Contenidos

- 7 Encrucijada
por Vicente Álvarez Areces,
Presidente del Principado de Asturias
- 9 Título del texto
por Rosina Gómez-Baeza
Directora de LABoral Centro de Arte y Creación Industrial
- 11 Un vistazo al momento actual del arte en Asturias
por Francisco Crabiffosse
Comisario de *Extensiones-Anclajes*
- Artistas
- 14 Chechu Álava y Juan Fernández
16 Pablo Armesto
18 Maite Centol
20 Soledad Córdoba
22 Carlos Coronas
24 Dionisio González
26 Adolfo Manzano
28 Juan Carlos Martínez
30 Natalia Pastor
32 Fernando Redruello
34 Avelino Sala
36 Aurora Suárez
38 Cuco Suárez
- 41 Biografías
- 50 Agradecimientos
- 51 Créditos

Crossroads

by Vicente Álvarez Areces

PRESIDENT OF THE PRINCIPALITY OF ASTURIAS

Since eight years ago, when the people of Asturias entrusted me with the government of the region, I have striven to turn Gijón's Universidad Laboral into a point of reference for creation and innovation worldwide, combining all the features of the new paradigm of sustainable growth that the society of our Principality has managed to put in place. That, coupled with citizens' understanding and interest, have earned the project a widespread and unquestionable support among the people of Asturias.

The Laboral City of Culture, almost a palpable reality, embraces a number of different centres and services that, should they prove capable of working together with intelligence, are certain to provide a new wealth to the territory and proportion new know-how and knowledge to thousands of individuals. And as a key element in that context, the LABORal Centre for Art and Creative Industries, the most ambitious centre in the whole of the Iberian Peninsula in terms of installations and programme, opened its doors only a few months ago with a mission to surprise, please and elicit a creative response from us. But that was not its only goal: I always claimed that with the Centre, all art practitioners from our land would avail of a new and fertile source of promotion and visibility. On another note, the presence among us of world opinion leaders in the art world and the in-flow of international contemporary curators and museum directors provides us with an excellent showcase to demonstrate the quality and quantity of our creativity.

And Asturias has already begun its progress from this historical crossroads. And at a steady pace. *Extensions-Anchors*, the exhibition currently on view in several towns and villages in Asturias, represents a first step in that direction. It focuses attention on contemporary art practice in places that are not used to seeing it. Many of the pieces on show generate a stimulating creative controversy while the international spotlight is turned on a number of local contemporary artists taking part in the initiative. In fact, some of them have already had positive responses from individuals and institutions from outside Spain attracted by their work in the specific locations where it is shown.

Art and creation from Asturias is undergoing great change. A shift we may understand much better within the context of the wider cultural changes taking place in a society such as ours, which in less than two decades has seen the definitive transformation of its productive model and that has now chosen a new direction in the sphere of new industries, diversification and exploitation of intelligence and know-how as the essential driving forces of a richer community with less inequalities. Without this new scenario, being consolidated by the day with new initiatives with added value and connected with our best historical tradition, it would be very hard even to imagine the existence or the meaning of a project such as the LABORal Centre for Art and Creative Industries. The intangible, the creative imagination and the power of ideas are turned into a fundamental asset for us to further develop. And, in the two phases documented in this catalogue, *Extensions-Anchors* presents a number of proposals underscoring the key role to be played by Asturias' contemporary art creation in moving further along this new path, with the crossroads well behind us now.

Encrucijada

por Vicente Álvarez Areces

PRESIDENTE DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS

Desde hace ocho años, poco después de que los asturianos me encargaran el gobierno de la Comunidad, he tratado de convertir la Universidad Laboral de Gijón en un lugar de referencia en el mundo de la creación y la innovación, que combinara todos aquellos aspectos novedosos del nuevo paradigma del crecimiento sostenible que la sociedad del Principado ha logrado poner en pie. Eso, y la comprensión y el interés ciudadano por esa recuperación, han hecho posible un amplio apoyo al proyecto, más allá de cualquier duda, entre nosotros.

Laboral Ciudad de la Cultura, casi un hecho ya, reúne un conjunto de instalaciones y servicios que, si trabajan inteligentemente juntas, aportarán nueva riqueza al territorio y nuevo saber hacer a muchos miles de personas. Y en su marco, como factor esencial, LABORal, el Centro de Arte y Creación Industrial más ambicioso de la península en sus instalaciones y en sus programas, abrió sus puertas hace unos pocos meses para sorprender, agrandar y provocar la respuesta creativa entre nosotros. Pero esa no era su principal misión: siempre dije que los creadores y creadoras de nuestra tierra dispondrían con el Centro de un nuevo y rico recurso para su promoción y visibilidad. Tanto la presencia entre nosotros de los líderes de la opinión mundial en el mercado del arte, como la continua llegada de responsables de exposiciones e instituciones contemporáneas internacionales a visitarnos nos facilita una puerta y ventana amplias para hacer ver la calidad y cantidad de nuestra creación.

En esta encrucijada histórica Asturias ya ha echado a andar. Con paso firme. Y, en su campo, la actual muestra presente en muy diversas localidades asturianas, *Extensiones-Anclajes*, da un primer paso asentado en esa dirección. Ha llamado y llama la atención sobre la creación contemporánea en lugares no habituales, genera la controversia creativa estimulante que muchas de las piezas presentadas se proponen y hace visibles, en el contexto internacional en el que LABORal se posiciona, a los artistas asturianos contemporáneos que forman parte de la iniciativa. Algunos de ellos incluso han tenido ya respuestas positivas de personas e instituciones internacionales, atraídas por su trabajo en las localizaciones previstas.

Late en el arte y la creación asturiana una pulsión de cambio. Un cambio que podemos entender mejor en el contexto de los cambios culturales de una sociedad, la nuestra, que ha visto en menos de dos décadas transformarse definitivamente su modelo productivo, y que hoy está, tras elegir su camino posible, en las sendas firmes de las nuevas industrias, la diversificación y el aprovechamiento de la inteligencia y del saber hacer como motores esenciales de una comunidad más rica y menos desigual. Sin este nuevo escenario, que se consolida día a día con nuevas iniciativas de creciente valor añadido que entroncan con nuestra mejor tradición histórica, sería difícil imaginar siquiera la existencia o el sentido de un proyecto como LABORal Centro de Arte y Creación Industrial. Lo intangible, la imaginación creativa y el poder de las ideas se convierten en un activo sustantivo a desarrollar entre nosotros. Y *Extensiones-Anclajes*, en sus dos fases que este catálogo documenta, presenta un conjunto de propuestas que muestran cuán relevante puede ser la tarea de la creación asturiana contemporánea para avanzar en esta dirección firme, más allá ya de la encrucijada superada.

On the Fusion of Art and Life

by Rosina Gómez-Baeza

DIRECTOR OF LABORAL ARTS AND CREATIVE INDUSTRIES

Rather than defining, what *Extensions-Anchors* does is to address the potential associations and articulations that might be created between new forms of art and life. These artists are engaging with the everyday reality of singular locations scattered throughout Asturias. Their insight into the region allows them to perceive and intuit the potentialities for dialogue with local inhabitants. A dialogue that promises to be ongoing and mutually enriching.

These creators have taken great strides to return to the very essence of the territory –the least travelled territory, in the wider sense. Their art practices co-opt historical references by establishing connections with new habits of life readily visible in all facets of our everyday lives.

The framework for the project we are now presenting is an overview of this development, that is, the real power of artists to share their reflections, their inspirational subjectivities and their sensibility with diverse audiences, free from any kind of debt with the grand art theories or aesthetic formulations.

As Jacques Rancière reminds us in his *Le partage du sensible*, Aristotle divided history in two: the history of the historian, and the history of poets. As he said, *Aristotle vouched for the superiority of poetry, which tells “what may happen”... from “what has already happened,” that is, the narration of events that have already been.*

And, as the poets they are, our artists have worked in an atmosphere of freedom, ahead of their time, ahead of what is to come, or reflecting the present. But we are determined not to relinquish the dialogue we have started in these first three months of the Centre for Art and Creative Industries I have the honour to direct. And without delimiting their work, to foster the participation of citizens in a dialogue elevated to the level of the autonomous. Of what could be a sign and expression of different models and forms of life.

My sincere gratitude to the curator, Francisco Cabrieffosse, for his tireless devotion and wisdom; to the 14 artists involved, Chechu Álava and Juan Fernández, Pablo Armesto, Maite Centol, Soledad Córdoba, Carlos Coronas, Dionisio González, Adolfo Manzano, Juan Carlos Martínez, Natalia Pastor, Fernando Redruello, Avelino Sala, Aurora Suárez and Cuco Suárez; to the many public and private bodies and institutions that made this exhibition possible; and to all the LABoral team in this inaugural phase.

Sobre la fusión del arte y la vida

por Rosina Gómez-Baeza

DIRECTORA DE LABORAL CENTRO DE ARTE Y CREACIÓN INDUSTRIAL

Extensiones - Anclajes pretende acometer, que no definir, las posibles articulaciones que se pueden forjar entre arte –las nuevas formas de arte- y vida. Los artistas se adentran en la realidad cotidiana de espacios inconexos de la geografía asturiana. Su conocimiento preciso del territorio asturiano les permite percibir, atisbar, posibilidades de diálogo con los habitantes. ¿Cuán frecuente y enriquecedor para ambos?

Es evidente el esfuerzo realizado por estos creadores para propiciar un retorno a la esencia misma del territorio, el territorio menos transitado en su sentido más amplio. Sus prácticas artísticas asumen referencias históricas, establecen conexiones con los nuevos hábitos de vida, fácilmente perceptibles ya en cualquier faceta de nuestro día a día.

Estudiar de manera general este fenómeno, es decir, la capacidad real del creador por compartir sus reflexiones, su subjetividad vivificante, su sensibilidad, con audiencias diversas, sin vínculo alguno con las grandes teorías artísticas o las grandes formulaciones estéticas, es el marco que encuadra el proyecto que nos ocupa.

Aristóteles dividía la historia, y lo recuerda Jacques Rancière (*La División de lo Sensible*), en dos, la de los historiadores y la de los poetas. *Aristóteles*, escribe Rancière, *basaba la superioridad de la poesía, que relata “lo que podría suceder”... de lo “que ha sucedido”, es decir, el relato de los acontecimientos que ya han sido.*

Nuestros artistas han trabajado en un clima de libertad, como poetas que son, anticipándose al tiempo, al por venir o reflejando el presente. Su individualidad se ha plasmado en obras, en la mayoría de los casos de carácter efímero, muy adecuadas al espíritu itinerante de nuestra exposición. Pero nuestra determinación es no abandonar este diálogo iniciado en los primeros tres meses del Centro de Arte y Creación Industrial, que me honro en dirigir. Nuestra aspiración es escuchar la voz del artista en sus distintas propuestas y maneras de hacer. Sin incautar su obra, facilitar la presta participación del ciudadano en un diálogo que se eleva al rango de lo autónomo. De aquello que podría ser signo y expresión de los diversos modelos y formas de existencia.

Mi más emocionado agradecimiento al Comisario, Francisco Cabrieffosse, por su entrega y por su sabiduría; a los 14 artistas participantes, Chechu Álava y Juan Fernández, Pablo Armesto, Maite Centol, Soledad Córdoba, Carlos Coronas, Dionisio González, Adolfo Manzano, Juan Carlos Martínez, Natalia Pastor, Fernando Redruello, Avelino Sala, Aurora Suárez y Cuco Suárez; a las numerosas entidades públicas y privadas que han hecho posible esta exposición; y a todo el equipo de LABoral en su fase inaugural.

Un vistazo al momento actual del arte en Asturias

por Francisco Crabiffosse

COMISARIO DE EXTENSIONES-ANCLAJES

Hay un silencio inusual en estos espacios. Es martes de Carnaval, día festivo en la ciudad. Forzadamente recluso, percibo sin embargo ese silencio como una oportunidad excepcional para contemplar sin veladuras ni cortapisas el trasfondo de una arquitectura que engaña y se nos escapa y engaña, como si sus líneas y volúmenes verdaderos se volatilizasen en la cercanía y la visión global nos transmitiera la sensación de hallarnos ante un monumental trampantojo. Ejercito el juego de identificar elementos y combinarlos con el fin de hallar el acertijo, la clave de este cóctel, y no lo encuentro. La perplejidad precede siempre al deslumbramiento, que aquí nace en una fuente de abandono. La azulejería emborracha la mirada y su efecto óptico obliga a detenerse en esa escalera que da un paso de baile de salón y trastoca la serenidad de un supuesto clasicismo.

Las felicitaciones navideñas de Moya tenían siempre algo inquietante, como si el sueño de la razón de ese clasicismo se hubiese desbocado y el fanatismo produjese la alucinación de los monstruos que, más que construir, habían de habitar esas arquitecturas utópicas. Había en los dibujos algo de ese Piranesi que de las plácidas *Vedute*, con su sentido determinista de las ruinas, con esa belleza congelada, abraza como escape de esa serenidad impuesta por el tiempo el prodigio imaginado de las *Carceri* con toda su carga de provocadora modernidad. En Moya, al fin, el hombre volvía a ser medida de todas las cosas, reinaba sobre su destino y levantaba la ciudad de acuerdo a sus necesidades. Esas felicitaciones siempre contenían el mensaje de una esperanza futura asentada en las realidades transmitidas, en la herencia tangible de todo diseño que se ha hecho arquitectura.

Me asomo a ese patio-plaza cruzado por cierres geométricos, y ahora son tres gatos los que dan la medida de esta monumentalidad que es una carcajada y un homenaje a la arquitectura entre el vuelo de palomas que van a posarse sobre las estatuas descabezadas de la capilla, portando el mensaje de la imposibilidad de introducir la ciudad en la ciudad por excelencia. Liberado tras el salto, paseo ahora por la sede de LABoral Centro de Arte, frente a un muro de cajas de Moroso, y acierto al entender esta transformación como aquel “Resurgam” de Wren en traducción local de gran trascendencia. En 1666, la vieja catedral de San Pablo de Londres fue destruida por el fuego. Cuando el gran arquitecto Cristóbal Wren estaba limpiando los escombros para la reconstrucción, encontró un fragmento de losa donde sólo quedaba grabada la palabra “Resurgam”, es decir: “Resurgiré de nuevo”. Wren interpretó este hecho como un buen augurio y colocó esa palabra, bajo un relieve del Ave Fénix, sobre el pórtico sur de la nueva catedral de San Pablo.

Resurgiré de nuevo con los artistas, con la arquitectura, con el paisaje, con los lenguajes de mi tiempo, extendiendo presencias y anclando aspiraciones.

A nuestro lado, los sollozos transmiten el dolor por la muerte, como anuncio de que las cenizas traerán otra vida, y en la carretera avanza una máscara desenchajada, un disfraz que quiso ser geisha con kimono de seda roja y crisantemos bordados, como escapada de un Úrculo que se vino a vivir entre las nieblas del norte. Definitivamente, ésta es otra oportunidad, otra época.

Guache frontal, riente, pero sin la sonoridad radical de esa carcajada hiperbólica

que siempre lo acompañó, es noticia gráfica por la firma de los ejemplares de su última obra literaria en la Feria del Libro de Madrid, esa ciudad suya, lejana de este Luanco natal que le revuelve en la distancia las nostalgias poéticas. Viste una camiseta juvenil con estampado gráfico de su fiel escudero César Fernández Arias, el ilustrador que lo ha acompañado en algunas de sus aventuras por el mapa del ripio y el gracejo, la poesía festiva de esos monologuistas que reviven ahora en los festejos populares, y que tuvo traducción vanguardista en aquel Avilés de los primeros treinta de la mano de una Ana del Valle que enjaulaba su *Pájaro Azul* entre rejas de provocación y absurdo:

¡Con un arco de canela
Minerva mató una acacia!
Un Apolo en calzoncillos
Se ríe de las tres gracias

Un perro de ojos cansados
Muerde los pies de un reloj
¡Enero de arroz con leche
Está tocando el tambor!

Ante este mar de espesura blanca, bronco con la villa vacía en este día apagado por los grises, rememoro algunas de las prosas poéticas del pintor poeta, infancia mediante, de aquel Luanco de baúles de alcanfor y cómodas de caoba en cuyos cajones se custodia la memoria marina de los antepasados, sin que falten búcaros sosteniendo las rosas desfallecientes: estirpe de los González Blanco.

Años después de aquella psicodelia londinense, que ahora revive en muestras funerarias en el panteón de los inmortales, Guache se hizo acuático, habitó *El reino de Medusa* y paseó por los *Mundos sumergidos*. Estas obras suyas formaban parte del envío español a la Bienal de Arte de Valparaíso de 1985. Como ocurre tantas veces, esa presencia se aglutinaba bajo una denominación ambigua no exenta de frivolidad: “Naufragios”, que remitía a una temática común, pero también al rescate de una poética que tendría en años sucesivos cierta fecundidad en líneas menores de nuestra pintura. Cuando las obras fueron expuestas en el Museo Evaristo Valle, hubo quien consideró ese título como una falta de respeto hacia la memoria perenne que en Gijón y en otros puertos asturianos habían dejado las tragedias marítimas y sus víctimas, pero esos temores pronto se desvanecieron ante la marginalidad de lo artístico y su difusión. En aquel pabellón del Museo, las marinas de los cinco artistas nada hacían temer, ni tampoco podían dialogar con la escasa obra de esa temática que Valle realizó en las últimas décadas de su vida, como ese pequeño óleo del barco encallado frente a los acantilados o los grupos de pescadoras en franca charla o los marineros en las tabernas ante mesas con restos de oricios y botellas de sidra. Ese ambiente que remite al bello poema gijonés *Agua fuerte*, de Ulpiano Vigil-Escalera:

Vapores...
La taberna
Es como el aguafuerte de la alucinación...
Afuera la galerna
Y en batalla la piedra y el cachón.

Una...
 Dos...
 Las botellas
En la mesa de pino
Son un residuo líquido de estrellas
Y luceros de vino.

El naipe marca un paso
Febrial de charlestón...
Juramentos...
 Un vaso se rompe en la pared del bodegón.
Bronca...

Recuerdo aquella exposición y el Luanco de ese época, cuando aún conservaba los poderes mágicos de la atracción invernal, de un paisaje que poco a poco iría difuminándose en la memoria para renacer extraño, ajeno a esa belleza que lo había particularizado entre sus iguales, esos pueblos marineros que también irían cediendo ante las presiones incontenibles de la avaricia foránea, frente a las que se alzaron pocas voces, silenciadas por los cambios imparables del progreso, decían. Una voz tardía, reflexiva y solitaria, es la que Avelino Sala ha dejado oír como grito visual en este lugar que a principios de siglo contaba con una playa de baños denominada “Cabo de la Muerte”. El grito no es otro que ese “Socorro” que hace eco lumínico hacia las aguas como un faro de devoción referencial desde los muros de la iglesia parroquial, y que llega hasta el Museo Marítimo de Asturias para concretarse en dos trabajos artesanales que el artista ha transformado en obras de arte. Ese “Socorro” es la llamada del naufrago que apela a la conciencia del observador local, de cualquier observador, para clamar por la salvación de la memoria.

El Cristo del Socorro es la devoción local por excelencia. Su legendario origen se sitúa en el hallazgo de la imagen por los pescadores luanquinos en alta mar, rescatándolo y haciéndolo objeto de milagrosas propiedades y de un culto formal que se inicia a mediados del siglo XVII, alcanzando en la centuria siguiente su mayor veneración, con ocasión de su milagrosa intercesión en la galerna del 5 de febrero de 1776. Es ese Socorro al que remite el artista para alertar las conciencias, escribiendo en neón el término sobre las paredes de la iglesia parroquial que iluminan la fe en otro destino, en la búsqueda de otro camino.

Una ruta que conduce hacia las salas del Museo Marítimo de Asturias. Hasta allí

llega ese aire salino que barre la atmósfera, y dentro retumba la lengua portuguesa, las alocuciones sonoras de una excursión que ocupa todas las salas. El museo es una caja de maravillas que, como la resaca, te lleva y te trae de un mundo a otro, soñando los océanos que brillan al tornasol en las vitrinas, en esos moluscos que encierran el retumbar de las sonoridades marinas, en las caracolas que repiten sin descanso sinfonías inacabadas. Entre los tesoros de antaño, que la marea del tiempo ha ido depositando como objetos preciosos de nuestra memoria, Avelino Sala ha colocado su obra, otro tesoro no menos valioso para poder articular artísticamente su planteamiento. Sobre la pared, como una Santa Faz zurbaranesca, cuelga una malla-red que repite el término Socorro. Penélope teje y desteje a la espera del retorno de su Ulises tras larga singladura, y las mujeres de Luanco hicieron de esta tarea una artesanía propia para calmar angustias y desesperanzas:

Del mar salvando las furias
Ha llegado a estas alturas
Linda remesa de paños
Que en Luanco, pueblo de Asturias,
se fabrican desde hace años

Hay distintas colecciones,
Caprichosas variaciones,
Y embelleciendo las tramas
Lises, hojas, rosetones
Estrellas, flores y ramas

Y términos como este “Socorro” en filigrana de hilo que se convierte en doble emblema, alertando de la pérdida de un trabajo que identifica este lugar entre los lugares marineros. Pieza de museo, acompañada por otra dedicación tradicional. A su lado, sobre una peana, una botella encierra sólidas y azules letras que conforman la palabra “Socorro”. Trabajo de marineros en tierra, nostalgia y sueño, juego de misterio que vacía el espacio de barcos y lo llena de letras que navegan a sus anchas tras el vidrio para nunca proyectar otras singladuras. Otra artesanía en trance de desaparición que aún deja huella, y que el artista de nuevo rescata para ese toque de atención, que algunos no acaban de comprender.

Ha habido protestas menores. Ciertos vecinos no entienden el porqué de ese luminoso, y reclaman al párroco una explicación. No la hay, pero allí, en esa palabra, está la respuesta como una luz de la verdad. Resiste lluvias y temporales. El viento del norte pugna por doblegar sus líneas, pero éstas se mantienen firmes. Entretanto, en Gijón, Avelino Sala presenta en Espacio Líquido *Arde lo que será. Fuego que camina conmigo*. Como si al modo de Gimferrer ardiese el mar y el artista jugase con fuego dando patadas a un balón en llamas, imagen de una eternidad en busca de héroes, que se hace sublime con la imagen en movimiento. En Madrid es más fácil articular la nostalgia y encauzarla hacia otros derroteros, y desde esa distancia el pasado no es carga ni culpa que expiar. A la llamada de Socorro siempre hay un santo que acude en nuestra ayuda.

La lluvia nos obliga a marchar, y según nos alejamos los contornos azul eléctrico se van difuminando hasta que se pierden. Las salidas son más tortuosas de lo que ese nuevo urbanismo neutro parece prometer, y nos abocan a una rotonda, ese instrumento racionalizador del tráfico que deviene en espacio marginal propicio para recibir basura. Aquí, Juan Carlos Martínez ha comenzado a operar su transformación, insertando paisajes en el paisaje, la naturaleza dentro de la naturaleza, con la cercanía de las obras del nuevo trazado de la carretera y el mar al fondo.

Otro mar, el mismo mar, era el lejano marco oscuro que resaltaba la pared blanca que actuaba de pantalla en la que se iban proyectando las imágenes. En las noches de los últimos días de agosto, cuando el ambiente desafia al clima anunciando la despedida de los que han disfrutado de vacaciones, sobre ese muro la luz recreaba, con el rumor reiterado de las olas como fondo, las nuevas contribuciones a la jardinería que se podían contemplar en el Festival Internacional de Jardines de Chaumont-sur-Loire. Allí estaba el desafío a lo tradicional y el riesgo por introducir en los diseños de jardines nuevos materiales y fórmulas que conectan expresamente con los lenguajes artísticos vigentes. En esa línea se insertaba ya entonces la vocación de Juan Carlos Martínez por liberar la creación de los jardines de esas ataduras al pasado que debilitaban su potencial, y encauzar su diseño hacia esa mirada contemporánea que armoniza arte público, arte de y con la naturaleza y educación ciudadana para identificar el jardín como un espacio común capaz de albergar una mirada experimental sobre los paisajes urbanos.

Desde entonces ha perseguido establecer ese diálogo franco y posible en Gijón, y sus propuestas se han ido materializando en el tratamiento paisajístico de los entornos de la amplia serie de esculturas públicas, y en el estudio de los valores cromáticos de determinadas especies y su aplicación a la resolución de esas nuevas perspectivas que propicia el urbanismo actual. También incide en una línea de trabajo de recuperación de esas especies florales de identidad popular, como la variedad de rosales que rompen ahora el dominio de los verdes en las sebes.

Pero donde se plasma de modo más expreso y visible su voluntad por avanzar en ese encuentro entre la formulación espacial de lo escultórico y su conexión con la jardinería como arte que persigue transformar el espacio con la energía cambiante de lo vegetal es en sus propuestas sobre las rotondas, unos espacios aislados y, por ello, propensos a la degradación, cuya función central en la regulación del tránsito de vehículos contrasta con su condición marginal desde la óptica del paisajismo. Su puesta en valor ha sido uno de sus últimos retos, y de ahí que para su proyecto haya elegido una rotonda cercana a la villa de Luanco, en el trazado de la carretera costera, que se hallaba en práctico abandono. Los estratos, con uno superior de materiales de relleno, no parecían los más propicios para hacer fructificar esas *Reflexiones* con las que Juan Carlos Martínez iba a ejemplarizar su propuesta, incorporando a ese espacio unas estructuras prismáticas de acero corten que contienen en su interior especies vegetales. La concreción formal está al servicio de una concepción simbólica, en la que la pieza de mayor tamaño, con vegetación recortada a los límites de las líneas de la estructura, resulta el paradigma del control del

hombre sobre la naturaleza. El segundo prisma resalta el contraste entre las calidades de la naturaleza viva y la muerta a través de las ramas secas de un noceu, cuya superficie plateada, de reflejos metálicos, contrasta con el verde circundante. Para el artista, estas ramas retorcidas y entrelazadas remiten en cierto modo a las higueras cercanas al mar, resistentes a la fuerza del viento del norte, doblegadas pero no rotas, que confieren al paisaje un rasgo peculiar. Por último, el tercer prisma intenta someter en sus límites la potencia del bambú negro que brota de un lecho de piedras blancas. Las rígidas verticales se rompen con el temblor de las hojas lanceoladas, mecidas por el viento, y de nuevo el mar se inscribe de modo referencial en la obra a través de la utilización del bambú por los marineros en las faenas de pesca. Un mar que se visualiza en el horizonte, entre las masas de laurel, sin que falte el temor a una acción vandálica que hermanase otra vez fuego y agua. El artista teme que esas ramas secas sean pasto de las llamas, y que acaben convertidas en cenizas. El azar introduce de este modo una potencial cuarta versión de esa naturaleza sobre la que gira esta obra: la que es objeto de destrucción por la violencia incontrolada.

A la consagración de otras gestas, a la reflexión sobre otros héroes, dedica Adolfo Manzano su obra *A los héroes que fuimos*, instalada en la plaza del Ayuntamiento de Pravia. Llueve y me cobijo en el patio del Ayuntamiento. Alargo la espera de la llegada de la obra y rememoro las transformaciones del edificio y los espacios circundantes. Desapareció del edificio de Ventura Rodríguez aquella espadaña con campana y veleta que le daba un aire eclesial, y ganaron en rotundidad los volúmenes de ese neoclasicismo descarnado que dan a esa arquitectura la sencillez de líneas propia de un poder que pese a ello nunca quiere pasar desapercibido. Añooro el antiguo mercado con su moderna cubierta y aquel rico archivo municipal desparramado en la zona alta, y silente en su verdad frente a los gritos y susurros verduleros. En un portal, una anciana campesina se refugia y expone su mercancía: mantecas y quesos envueltos en hojas de berza. Cercana, esa fuente nueva cargada de escudos, ficciones de la heráldica municipal. Añooro también ahora la otra fuente hexagonal que resiste en su abandono en la antigua carretera de Grado a Oviedo, y que antes adornaba el paisaje de esta villa. Fue víctima inocente de una epidemia de cólera, acusadas sus aguas de ser causantes del mal y de su transmisión. Se estrena en Madrid *Un enemigo del pueblo*, de Ibsen, ese autor al que cerca de aquí, en el mismo Grado, Valle-Inclán tildó de insoportable. Paradojas: la obra se estrena en el teatro que lleva su nombre.

Más agua. Sigue lloviendo con fuerza, a rachas. Llega la pieza y da comienzo su instalación con este bautismo intempestivo. Paso la mano sobre la superficie y la sensación me lleva a Navascués y esa cualidad perfecta, tan suya, de ensamblar la madera. Adolfo me dice que no sufrirá las consecuencias de la humedad.

Llueve también, a mares, el día inaugural. El callejón que lleva hacia la plaza se hace río, y allí se alza, como si de siempre ese hubiese sido su sitio, el caballito balancín a escala monumental con el que Manzano ironiza sobre esa estatuaria que colonizó las ciudades para exaltar las virtudes patrias a través de sus héroes. Caballos regios, caballos triunfantes, caballos urbanos son aquí marginados por este émulo de las hazañas

infantiles en batallas de espadas de madera y sombreros de papel.

Sobre su pedestal sin inscripción, regado por las gotas sonoras, el caballito inicia su historia efímera este sábado. Nos acercamos, y Pilar pulsa ese interruptor que da inicio a una voz infantil que desgrana lo que podía ser un discurso inaugural. Apenas oímos las palabras de esa niña que se funden con el sonido irrespetuoso de la lluvia que choca con los paraguas; y de pronto, una mayor entonación nos hace escuchar aquello de que todo acto de cultura es un acto de barbarie, y el fantasma de Walter Benjamin deambula tras haber cruzado la línea de Portbou. El texto ha sido escrito ex profeso por Fernando Castro, y tal vez esa voz sea la de su hija, aquella artista precoz que expuso su obra en el Centro de Arte Ego, museo-sala de exposiciones portátil que expandió desde Las Caldas aquel concepto de febril posicionamiento novedoso en torno a las musas, revistas-cajas, muestras, amores y desamores antes de la disolución del grupo en sus vocaciones y voluntades. Todo aquello que se había volatilizado en el desencuentro último parecía convocado por aquel hilo de voz que se iba repitiendo con mecánica sonoridad, hasta que también aquí la barbarie se materializa, no derribando el monumento como pediría la historia en uno de sus momentos cruciales, sino pegando la llama al material plástico del interruptor y silenciando de este modo la palabra del crítico transmitida al espectador por la niña. Con este acto se cierra, dice Adolfo, la verdad profética de Benjamin de que todo acto de (in)cultura es ciertamente un acto de barbarie, y la pieza, temporalmente desmochada, permanece aun sólida en su pedestal mientras nos alejamos camino de Grado.

La villa nueva es otra muestra de los terremotos urbanísticos que han sacudido nuestro territorio. En una de esas calles que siempre parecen nacidas de la nada, en una esquina, haciendo chaflán, una tienda de decoración utiliza como reclamo de los productos que se muestran en el interior un caballito-balancín variopinto, con esa torpe y sucia pátina que pretende provocar antigüedad, que está a la espera del capricho o del gusto de quien quiera adquirirlo.

Nuestro destino nos lleva ahora por calles adoquinadas hacia el núcleo tradicional, hacia la capilla de Los Dolores. Allí, en la puerta principal, como si fueran las tesis de Lutero clavadas en las nobles maderas de las puertas del castillo de Wittenberg, aparece ese mapa de localización con topos coloristas que ha diseñado El Estudio de Fernando Guitérrez. Inevitablemente esos lunares raciales y geográficos nos hacen recordar a ese artista cuyo *For the love of God* ha llenado páginas y páginas de reflexión sobre el lujo, la muerte y la banalidad con la que emerge el arte de los YBA, con esos Chapman que agreden los *Desastres de la Guerra* sin piedad como preconizando nuevas hecatombes.

No es el Damien Hirst del formol y las carnes sanguinolentas de *Beyond Belief*, ni tampoco el de las *High Windows* el que aquí aparece reflejado como una promesa de que dentro, en la capilla funeraria de una familia noble del Antiguo Régimen, vamos a encontrar todo lo que une sangre, muerte y espiritualidad:

Y miren los ojos mortales
Estas mortales reliquias

Y a polvo reducida
La grandeza de las naciones.
Éstos son los que mandaron

No. Este Damien Hirst es el pacífico y aparentemente poco provocador que llenó sus lienzos de lunares multicolores como si diseñase una tela para la próxima colección de primavera-verano de Valentino, y uno de esos agujeros de color cardenal corresponde a esta capilla y a la obra de Natalia Pastor, esa *Octavia o la ciudad suspendida* que Italo Calvino imaginó como una de sus ciudades invisibles, y que sirve a la artista para crear un ambiente en el que se conjugan pasados y porvenires.

El espacio interior de la capilla evocó a una observadora la arquitectura romana, ese juego cromático de piedras y mármoles que se conjugan con caprichosos volúmenes y el poder transformador de la luz. Hoy, Grado no es meridional; falta ese preciosismo que imanta la luz y está sumergida en los grises más comunes. La luz fue, precisamente aquí, un problema. Unas lámparas monumentales, de brillos bronceos y procaz diseño medieval, cegaban la visión de la obra. Hubo que desmontarlas pacientemente para que el espacio retornase a su condición verdadera y acogiese con naturalidad ese retablo laico de Natalia Pastor con sus cajas con paisajes industriales sobre los que destacan las siluetas rojas de mujeres en posturas de tensión. En un muro lateral, una ampliación se resistió a sostenerse, y caída tras caída parecía una metáfora de esa lucha contra la decadencia sobre la que, tras la apoyatura literaria, la artista ha levantado ese discurso gráfico en el que el paisaje circundante, su paisaje vital, comparte protagonismo en esta narración con esa condición femenina inmersa en una atmósfera de transformación y lucha. La belleza de las ruinas de la reconversión adquiere aquí otro sentido como huellas de la lucha que en varios frentes ha sometido ese territorio de las Cuencas a una tensión inaudita, que ha cambiado no sólo el paisaje sino también la percepción de una población que se mantiene a flote entre el desencanto y la esperanza.

La reflexión de la artista ha hecho de ese medio vital una de sus líneas de trabajo más constantes, documentando la estética de la publicidad prostibularia, recreando los horizontes de la producción industrial o aprovechando los esquemas de la tarjeta postal turística para desvelar las otras perspectivas de las que son susceptibles esos ambientes de las villas mineras, trastocando el concepto de realidad por las otras realidades que trajeron las crisis de los diversos sectores, las reconversiones, la protesta y la lucha.

“Octavia” en rojo neón inunda de reflejos el espacio del más allá desde este ámbito que fue retiro religioso y hoy es escena pública.

Ese proceso histórico cercano, que tuvo en la reconversión del sector minero su emblema desde la óptica de ese periodo, fue el argumento sobre el que el artista catalán Francesc Abad realizó en 1992 la instalación *S. A.* en la Sala Nicanor Piñole del Centro de Cultura Antiguo Instituto de Gijón. Las piedras de carbón y las recuperaciones simbólicas se sumaban al significado de unas paredes en negro opresivo que conferían a ese ámbito una carga emocional de singulares efectos, a los que no fueron ajenos algunos espectadores que tildaron la obra de “tomadura de pelo”. Maite Centol ocupó meses

después esa sala, que aún conservaba en sus paredes esa pintura negra, esa cualidad de pizarra que la artista aprovechó para realizar una de las obras más singulares de ese periodo con *No morder las superficies pintadas*, un ejercicio magistral del poder de la geometría, de esas líneas que la tiza trazaba envolviendo y captando la mirada en su magia.

Maite Centol cayó bajo el hechizo de la geometría con una serenidad extraña en su generación, sin concesiones, casi ensimismada en los recorridos de la línea y en las formas puras. Ahora busca otros signos. La impronta de la arquitectura religiosa, su permanencia como testimonio del pasado acomodado al presente, y el grado de identificación de aquellos que se comprometen con la conservación de su patrimonio histórico-artístico en el ámbito del concejo de Villaviciosa, son sus argumentos de cara a materializar una obra en proceso. En ella la participación de los distintos grupos humanos que mantienen el valor espiritual de esas arquitecturas es primordial, y explica su presencia estelar en esos retratos de grupo que dan un sentido último a la obra. Una *Eutopia* que desprende reflejos de lo incandescente, la utopía de ese siglo de las luces que oteaba los horizontes nuevos del continente para hacerlos propios. A esa búsqueda se incorporó el párroco de San Juan de Amandi, haciendo del púlpito plataforma para la educación y el progreso de sus feligreses, sembrando la semilla de una ilustración liberadora que, desgraciadamente, no recogió muchos frutos.

Maite Centol se inscribe en esa tradición que habría de desembocar inevitablemente en un romanticismo que incidía tanto en los significados del paisaje y la arquitectura como en el valor “pintoresco” de esas figuras que habitan y dan sentido a ese medio. La encuentro en la misma vía que aquel Parcerisa que nos descubre en claroscuro, entre las hojas de castaño, la serena y rotunda mole del monasterio de Valdediós, o como ese Pérez Villaamil que pinta en su estudio madrileño ese interior de la iglesia de San Juan de Amandi, como una recreación que conjuga verdad y sueño, a partir de esos deliciosos dibujos acuarelados tomados durante su estancia en 1846. En ellos se imponen tanto los valores formales de la obra románica como esas figuras orantes que se desparraman por el espacio ambientando la composición y documentando la práctica religiosa, el compromiso y la fidelidad de una generación que heredaba y transmitía la fe de sus mayores. Esa fe, con las adherencias del tiempo, es la misma que se manifiesta ahora; la que la artista ha rescatado como argumento para transmitir la vigencia de la emoción y el poder evocador de la arquitectura.

Durante la última Guerra Civil, la fiebre iconoclasta se activó en Villaviciosa con especial virulencia, y algunas de las imágenes de la portada románica de Santa María de la Oliva fueron decapitadas. La acción generó la protesta de las autoridades republicanas encargadas de la protección del patrimonio monumental, y la respuesta inmediata fue el fusilamiento del miliciano autor de la tropelía. La trágica anécdota- una muerte más entre tantas muertes- sirve para recordar ahora el atentado sufrido por la obra Pablo Armesto en Covadonga. Creada por el artista para un lugar específico en el parque del Príncipe del Real Sitio, concretamente en las escalinatas de una de las sendas tradicionales que desafortunadas obras transformaron en cursis trazados, la obra fue también mutilada

y robados algunos de sus elementos aprovechando la noche. Los pies que ascienden los peldaños de la escalera de acero y la luz que ilumina esos pasos en dirección a la Cueva, infunden a la creación una carga ascética que únicamente allí cobra toda su dimensión. Las resonancias históricas y religiosas del lugar, que con sus connotaciones de tradición generan actitudes de radicalidad superficial, logran en la concepción de Pablo Armesto una contemporaneidad espiritual no menos radical en los significados de esa peregrinación en busca de la verdad, del hallazgo de las fuentes de una sabiduría que argumente al fin la causa última del peregrino, su mismo destino.

Como santuario, Covadonga fue primer “imán espiritual” de los asturianos y un referente inexcusable para los españoles que mitificaban los orígenes de su patria como reino. Esa motivación espiritual, particularmente mariana, fue la que atrajo en el verano de 1865 al artista catalán Luis Vermell y Tusquets, autotitulado “El peregrino español”, que tres años después fallecería en Barcelona. Personalidad algo atrabiliaria y tendente a la marginalidad, Vermell permaneció casi un mes en Covadonga haciendo expresa una entusiástica devoción a la Virgen en diversos soportes, y dejando su memoria perenne al grabar su nombre en la jamba de una de las puertas de la Colegiata, edificio que debió de servirle de albergue durante su prolongada estancia.

Esta presencia constante de artistas peregrinos es la que viene a recordar Pablo Armesto con esa obra en el camino, en medio del bosque en el que en esos años centrales del siglo XIX los romeros que acudían a celebrar la festividad de la Virgen encendían la víspera múltiples hogueras, en torno a las cuales se organizaba la danza prima. Muchos de esos romeros portaban exvotos pintados para depositarlos ante la imagen como testimonio de su milagrosa intercesión en enfermedades y situaciones de peligro; otros, presentaban como agradecimiento pequeños exvotos de metal o cera que representaban piernas, brazos, cabezas, pechos, ojos, etc. en muestra de curación de enfermedades que afectaban a esos miembros.

Cuco Suárez, un artista que indaga en todas las fuentes de la violencia y sus manifestaciones extremas, ha realizado con su obra un santuario de denuncia de los amargos frutos de los conflictos bélicos poscoloniales, esas guerras localizadas, alejadas de la metrópoli, que son la consecuencia más visible de una explotación de siglos que se ensaña hasta la extenuación en una población civil siempre indefensa.

En Valnalón ha colocado un contenedor industrial que simboliza el ambivalente medio de transporte de armamento y de cadáveres. El artista, en un vaciado de cuerpo entero, se representa extendido en el suelo con la llama de la memoria, de la verdad vigilante, se representa encendida. Sobre él, en movimiento mecánico constante, diversas piezas ortopédicas que desprenden un sonido metálico frío como imagen certera de esas mutilaciones de combatientes y víctimas. No hace falta recordar a los directos y ácidos expresionistas alemanes como fuente icónica de esa humanidad mutilada, vencida y doliente que llenaba las calles de las ciudades alemanas tras la Gran Guerra. En la Asturias contemporánea, la última aventura colonial americana propició una etapa floreciente de los talleres de ortopedia, que continuaría con la no menos trágica aventura africanista, que aportó su cruento saldo de mutilados. El ovetense Ramón Siero

Cueto publicitaba en los periódicos su taller con unos anuncios en los que la imagen xilográfica central reproducía la fachada del negocio, acompañada a la izquierda por un figura masculina sentada sin una pierna y a la derecha por la misma figura portando con naturalidad su pierna artificial, y el pintor Purón Sotres logró con un interior de otro taller de ortopedia recreado en las claves del realismo mágico la que quizás sea su mejor obra. Tal vez sea este taller el que hasta hace pocos años estaba abierto en la calle Asturias, y cuyo escaparate lucía un telón con diversas piezas ortopédicas pintadas artesanalmente.

Cuco prende la mecha y lanza el petardo al aire, mientras emprende la huida. Se aleja volviendo la cabeza en medio del estruendo y ríe. Días después es noticia en los periódicos por la acción de protesta que realiza, denunciando la colocación de un poste de tendido eléctrico cercano a su centro de creación. Ahorcado, vestido con un mono blanco immaculado, parece una aparición celestial. Es como un ángel en trance, espectador sereno de un milagro. Esta acción de denuncia, esta inmolación por un atentado a su espacio natural, conecta con esa violencia testimonial que recorre toda su obra. La simulación del suicidio, el atentado definitivo contra uno mismo, cobra otra dimensión. Aquí es representación de la lucha contra el mal y de la pérdida parcial del paraíso. Combate individual que se saldará con una derrota y que hará decir a los espíritus tibios: “sólo fue malo para él mismo”, pero ha ganado la batalla.

En un cruce de caminos, el banquete inaugural. Las localizaciones dispersas han atraído, sin embargo, a un público variopinto, deseoso de aprovechar la oportunidad para recorrer lo que con certera expresión alguien ha definido como los nuevos lugares sagrados de la creación asturiana. Augura optimista el visitante foráneo la repercusión que tendrá en la crítica local, para semanas después manifestar su desilusión por el silencio que viene a confirmar los peores presagios. No entiende, dice, esa actitud que se atreve a definir como “descrédito de la crítica”, pero no es cuestión de aclararle las peculiaridades locales, que difícilmente serían útiles para su comprensión de un panorama de tanta complejidad y tan débiles resortes.

Entre ópera y las tierras altas de Escocia, la coincidencia de dos salas de denominación cúbica, colores por medio, que comunican Londres y León, la irredenta Castilla y otras ensoñaciones, la conversación en la mesa llega a detenerse en la etiqueta del vino: un conglomerado de círculos que nacen de la configuración formal, desarmada, del interior de un colchón. Esa estructura circular es la que articulan los muelles, que devienen en trama para atraer la mirada hacia el caldo. Britania otra vez al fondo, ahora para reflexionar sobre la incapacidad de que un político de origen emigrante llegue a ser premier. Se pone el ejemplo de Michael Portillo, descabezado de la vanguardia del conservadurismo con maniobras que destaparon intimidades juveniles. Al otro lado del Canal, Zarkozy ha roto esa tradición republicana, pero ya conocemos la extravagancia de las islas.

Esa etiqueta nos trae el recuerdo del “Chabolu” de Cuco Suárez, esa obra que consagró lo que ahora se define como “solución habitacional” como modelo de identidad constructiva asturiana: privacidad, el cobijo levantado con las propias manos, reciclaje de materiales, definición del perímetro de la propiedad con elementos funcionales como los

somieres, y configuración de un paisaje que denota nostalgia de los orígenes rurales, esos que en la emigración afloran siempre.

LABoral ha incidido en una línea que, creo, no se ha destacado lo suficiente, y que no es otra que la recuperación de esos artistas asturianos que forman parte de ese colectivo migratorio. El arquitecto Key Portilla-Kawamura agradeció la llamada como el retorno de un “exiliado”, término no exacto en la aplicación a su proceso formativo y laboral, pero al introducir esa palabra extrema en su discurso, pretendía reforzar el sentido de su presencia en el proyecto como el regreso del hijo que tuvo que abandonar la madre Asturias para buscar mejores horizontes. En esta línea se inscriben otras presencias como la de Patricia Urquiola, Fernando Gutiérrez, Chechu Álava, Aurora Suárez, Dionisio González y otros creadores presentes en el proyecto.

Dionisio González personaliza una peculiar emigración interior, pues dados sus orígenes maternos andaluces, su establecimiento en Sevilla resulta un proceso natural; pero nunca ha perdido sus raíces asturianas, en concreto gijonesas. Ese Dionisio retornado fue el que planteó su inquietud espacial y lumínica en una instalación en sala del Puerto que demostró su radicalidad de entonces en la configuración de un medio que obligaba al espectador a tomar posiciones ante la sensación de arropamiento desde la extrema humildad material, que las luces venían a enriquecer. Fue esa misma intención la que afloró en la sala de la Casa de Cultura de Avilés, un espacio expositivo en el que los volúmenes parecían en flotación, con ese grado de ausencia que fuerza a atrapar la experiencia original para poder sumergirse en ella. Trabajaba en aquel tiempo en su tesis doctoral, que creo recordar era un estudio que indagaba en el fenómeno de la violencia y su traducción fotográfica; un texto que adelantaba algunas de las corrientes teóricas que en el medio español no tardarían en emerger. Vino después la que habría sido entre nosotros una de sus obras de referencia, que a la postre se frustraría. Me refiero a su propuesta para el proyecto de escultura pública de Gijón. De todas las obras presentadas, era ésta la más arriesgada de la serie, la que avanzaba en un más allá buscando otros horizontes para su ciudad natal. Aquella arquitectura utópica, mestiza en los lenguajes, colgaba de los acantilados como un observatorio-faro abierto a todos los vientos desde donde se podía otear el infinito o esperar amaneceres y crepúsculos, al modo de la mejor tradición de ese romanticismo en el que lo sublime parece consustancial con un norte de brumas y mares embravecidos en la celebración de la naturaleza. Era una arquitectura recreada, de provocadora y valiente libertad, dispuesta en su individualidad a enfrentarse con esos “bibelots” constructivos de cobarde concepción que son los que alimentan los gustos dominantes en administración y ciudadanía.

Recala ahora Dionisio en Candás con otras inquietudes espaciales, con otras arquitecturas no menos utópicas en las que se percibe el mantenimiento de esa inquietud por hacer de todo lo que incide en el concepto habitacional uno de los argumentos centrales de su trabajo. Con un raro rigor, con el andamiaje de una sólida reflexión que evita la inflexión ideológica, su obra ha centrado desde aquellas *Rooms*, en las que se acumulaban cuerpos en una sucesión de cajas, pasando por los *containers* de las *Encrípaciones*, como otra vuelta de tuerca a las propuestas habitacionales, hasta

desembocar en esa Habana de las columnas derrumbadas, de las ruinas metafóricas de la revolución insistente de su serie *Situ-acciones*, ha desembocado en una prolongación de esa línea argumental, que aquí se bifurca con la misma potencia con la que las favelas brasileñas vienen a ejemplarizar su carácter de arquitecturas orgánicas. El proceso de construcción-destrucción-construcción del paisaje urbano agita conciencias minoritarias y se convierte en un fenómeno que va desgranando episodios de riqueza coyuntural. En Candás esa transformación hizo desaparecer el primitivo trazado de su puerto, las casas circundantes que orientaban sus corredores al sur, el humilde caserío que se desparramaba hacia el mar, para levantar esos bloques que buscan desesperadamente una personalidad propia. La humildad del chabolu conecta con las favelas en esa motivación original que da respuesta a las necesidades concretas de quien lo construye y lo habita, y en esa cualidad recicladora de materiales que es pedagogía expresa de sostenibilidad. Esa arquitectura popular brasileña argumenta una identidad específica y los valores estéticos concretos de un colectivo social que da a la marginalidad un marcado carácter cultural: es una obra insurreccional, que escupe su particularidad lumpem sobre el paisaje urbano, sobre la corrección de la planificación política que impone un conflicto de intereses en el que siempre vence la verticalidad colectiva como imagen del beneficio frente al deseo de extrañamiento de las minorías, defensoras de una individualidad que remite siempre a una identidad precaria e informal. Las políticas públicas de vivienda de la municipalidad de Sao Paulo patentes en el denominado Proyecto Cingapura transfieren modelos extraños a la idiosincrasia de esos grupos, obligándoles a renunciar a su medio en aras de un progreso que los disgrega y despersionaliza, insertándolos en un contexto extraño. Dionisio González argumenta y documenta ese proceso con una defensa abierta de esa voluntad por hacer de esas viviendas en permanente transformación una imagen identitaria de una arquitectura funcional, plena de valores formales y de soluciones constructivas. Siendo la imagen habitual de la miseria y del submundo, el artista convierte las favelas en el icono de una modernidad extraña, de una vanguardia que nace de la marginalidad y hace de ella una aportación expresa de esa vocación por mostrar un contexto cultural oculto cuando no despreciado, que puede dialogar con los últimos lenguajes arquitectónicos sin complejo.

Ver estas obras de Dionisio González en las salas donde hace dos años se mostraban las obras de aquella utopía vanguardista de los años treinta que encarnó Lecuona, reconforta y abre ventanas a las soluciones auténticamente posibles, y siento que una de esas ventanas no haya podido recibir esa propuesta que completaba esa visión que preconiza un futuro cierto.

El camino costero permite contemplar algunos de esos paisajes que son trasuntos locales de esa perversión de la arquitectura que denuncia Dionisio González con la retina de otros hemisferios. En El Pito, el conjunto palaciego de los Selgas, con sus reminiscencias francesas finiseculares en arquitecturas y jardín, contrasta con esa pobre brutalidad que desprenden los nuevos edificios levantados en las cercanías. El pabellón de tapices se va a vaciar de las piezas colgantes que pasarán por un proceso restaurador, y se convoca un curso sobre la judicialización de la obra de arte con sus robos, falsificaciones

y viajes ilegales. Revive la odisea de la *Ascensión* del Greco, en su expolio guerrero y su hallazgo y recuperación en Estados Unidos, y la rareza de nuestras colecciones privadas.

El primitivo cine de Cudillero conserva la gracia en su ubicación, su pequeño tamaño y ese diseño de sus fachadas en un modernismo epigonal. Cerró, sirvió de almacén, fue después sede de un supermercado, y vuelve a estar cerrado. Esa primera clausura se debió a la competencia de una sala de nueva planta bautizada comercialmente como “Cine Mari”. Mediaba la década de los cuarenta y una de las potentes estirpes conserveras locales buscaba fuentes seguras de negocio en la diversión cinematográfica. La villa olía a salazón y las mujeres procesionaban las empinadas calles cargadas de pescado para la industria. Humeaban las chimeneas y el nuevo edificio hacía méritos a la moda imperial con elementos y decoraciones neobarrocas en sus fachadas. También aquí la presión televisiva no perdonaba a esas generaciones nacidas con el cine, y al fin esta sala también cerró. Acabaría por convertirse en la Casa de Cultura y su sala de exposiciones se inauguró con una selección de obras pictóricas de la colección Selgas. Aquel fulgor de la pintura, desigual en una calidad que hacían resaltar las obras maestras, asoma ahora de la mano de los hermanos Chechu Álava y Juan Fernández como una exaltación de su poder evocador, como una convocatoria de homenaje al medio que permanece inalterable en sus virtudes originales.

Esa pasión íntima que necesita hacerse expresa sobre el papel y el lienzo revive con una claridad comunicativa que recuerda al mejor Ramón Gaya; ese Gaya que intenta descubrir la alquimia de Velázquez en su vuelo pictórico de pájaro solitario; el Gaya que se pierde en los secretos laberintos del pasado en busca de un interlocutor que certifique hallazgos, despeje dudas, celebre el éxtasis y defienda la verdadera tradición frente a las imposturas de la modernidad.

Dos hermanos pintores asumen ahora una defensa desigual en medios. No importa. El diálogo fluye moderado, sin estridencias ni interferencias, pero con la constancia de quien sabe que su argumento se ancla en multitud de artistas que sostuvieron los mismos combates íntimos, compartiendo las mismas búsquedas. Nada nuevo, puede decirse. Es cierto, pero ahora los campos de batalla parecen inmensos y los potenciales enemigos forman un contingente mayor. No importa, parece que dijo para sí la pionera Chechu Álava cuando abanderó la reivindicación expresa de la pintura en el título de su memorable exposición individual de 1999: *No estaba muerta, estaba de parranda (Elogio de la pintura)*. La borrachera era entonces conceptual, objetual, instaladora y accionista, y ella disfrutaba, provocadora, resucitando el presunto cadáver que casi todos daban por definitivamente muerto. Era la suya una pintura intimista que no escondía el posicionamiento, la óptica de una mujer artista que optaba por una narrativa visual de raíz figurativa para defender su condición.

Su hermano menor Juan Fernández seguiría su ejemplo con una defensa vehemente del dibujo y la pintura, con unos resultados pertinentes que no dejan lugar a duda alguna acerca de esa entrega. En un texto relativamente reciente, que resulta una confesión meridiana desde su propio título: *Sobre la necesidad de pintar en el siglo XXI*, Juan Fernández alega los méritos de una técnica cargada de historia, que permite el aprendizaje

en los maestros como lección continua del valor de la mirada, del descubrimiento y la vuelta constante sobre los motivos siempre tratados, en particular sobre el género del retrato. De ahí la función y utilidad del museo, que es refugio y escuela, y que permite la contemplación como presupuesto básico para el acto de pintar. Un acto que toma su propio rumbo, que demanda paciencia y permite el retorno cuantas veces sea necesario. Un acto que ayuda a entender el mundo y el porqué de las cosas. Ese mundo y esas cosas son las que confluyen en este diálogo – “ juego de espejos de diversas influencias”, lo define Chechu- en el que se percibe la calidez del ámbito íntimo de los afectos, los amigos, los paisajes o las circunstancias retenidas, que en Chechu se torna misterioso o enigmático y en Juan proclama la realidad más concreta. Ambas interpretaciones convergen y se incardinan en un montaje que facilita esa conversación sin intermediarios, a la que asistimos como espectadores satisfechos y convencidos, dispuestos a sumarnos a esa defensa.

Otra pintura. Pintar con la luz. El avance hacia el occidente va arrojando otra luz sobre el paisaje. Las cubiertas de pizarra y su contraste con el blanco cal de los muros y el verde fértil de la rasa costera trastocan el ánimo, que pide silencio. En La Caridad, en una sala que parece cumple su última función expositiva, Carlos Coronas ha depositado su último bagaje tras un viaje frustrado en algunas escalas. El primer destino planteado era la iglesia de Santa Eulalia de Abamia, en el concejo de Cangas de Onís. Sería entonces la luz sobre la luz emblemática que reúne la historia del primer enterramiento del rey Pelayo y su esposa, la del genio romántico de Roberto Frassinelli que quiso descansar allí del éxtasis de la naturaleza y la pasión artística, que le hizo plasmar ese entorno en minuciosos dibujos; la luz al fin que iluminó la representación de la batalla de Covadonga en el retablo desaparecido. Tarea imposible pues el edificio se halla en una contestada restauración que se ha prolongado, entre excavaciones y paralizaciones, más de lo pensado.

El artista propuso como alternativa otro emplazamiento no menos atractivo: los cargaderos de carbón del puerto de San Esteban de Pravia, recientemente rehabilitados. Sería una intervención que retomase el sentido de las luces en un ámbito plagado de significados artísticos y literarios, desde las señales marítimas hasta la recreación de ese ámbito que fue paradigma del paisaje asturiano para los artistas de la Colonia de Muros y sus sucesores, como para Altamira o José Francés. También los destellos de los faroles de las lanchas que se dedican a la pesca nocturna de la angula o la memoria de la febril actividad portuaria cuando el carbón, en la coyuntura bélica europea, alcanzó su máximo valor estratégico y enriqueció en esos años gloriosos a empresarios mineros e intermediarios. Y de esa etapa quedan como testimonio esas curiosas estructuras en las que se proponía intervenir Coronas, pero el fácil acceso a esas instalaciones y la fragilidad del material con el que realiza su obra, la convertían en potencial blanco del afán destructivo. Desechada esta nueva localización, el artista supo, gracias al escultor Herminio, que la sala de La Caridad estaba disponible para plantear su obra de modo estable.

La sala es un espacio singular, inserto en un edificio que combina la actividad cultural

pública con la oferta comercial y hostelera más variopinta, en una conjunción que no deja de resultar extraña. En ella se llevó a cabo una inteligente programación de muestras artísticas, que la convirtió en un referente en el occidente asturiano. Recuerdo en ella la exposición-instalación llevada a cabo por José Antonio Cabanella, ese artista entonces casi secreto, que dejó allí patente su potencial creativo con una obra que era sabia fusión del poder evocador de los objetos y su función instrumental.

Ahora, Coronas la ha convertido en una capilla donde el silencio se construye con la irradiación de la luz; o mejor, en una cámara secreta cuyo único misterio es la ocupación del espacio por la luz.

Antes de convertir el neón en su material emblemático para “pintar con la luz”, Coronas había realizado una trayectoria marcada por la búsqueda del maridaje de la forma y el color. Sus maderas trazaban formas en el espacio; líneas que dibujaban volúmenes que se iban abriendo al color como deuda original o sustrato indispensable para su formulación plena. Esa búsqueda desembocó en este resplandor que persiguieron los primitivos minimalistas en los primeros sesenta cuando colocaban sus tubos fluorescentes contra el muro y el campo vibrante de destellos confería a la pared la cualidad de un lienzo. Un lienzo que nuestro artista entinta con una gama variada de colores que distribuye en geometrías puras y sobre los que desborda las líneas de neón, primero en paralelo y luego en un complejo juego de verticales combinadas que acaban por materializar un efecto pleno de ocupación del espacio con la luz; una luz que tiñe la mirada y baña al espectador en emociones y sensaciones.

Nada más alejado de la tentación decorativista y efectista. La materialidad de la luz se diluye aquí como la llama mística del amor pleno, como un encuentro con el sentido último del color, de la pintura. En toda propuesta rigurosa como la que efectúa Coronas, la duda es un ingrediente indispensable en el fortalecimiento del riesgo, y su estudiada propuesta para este espacio ha pasado también por la inquietud del vacío. El hueco sin fluorescencias es como un refugio, un hallazgo que remite a un primer estado de pureza que la luz aún no ha contaminado con su explosión, con su vocación totalitaria. Es ese tiempo de espera, ese no lugar, el que da una dimensión auténtica a esta proyección pictórica que se vale de la luz como elemento cromático inasible.

El tiempo y la geografía. Según se avanza hacia el occidente extremo, su pulso se ralentiza y los paisajes se detienen, como si estuviesen durmientes. La Figueras fronteriza mantiene los caracteres básicos de su perfil sobre la orilla de la ría del Eo. Lo mismo ocurre con Castropol; no así con un Ribadeo desfigurado que oculta las cúpulas parpadeantes de su arquitectura modernista. Este núcleo de Figueras, con sus casas señeras y jardines ocultos tiene en la torre del reloj un baluarte extraño, que confunde su arquitectura con las clásicas y espigadas torres parroquiales de origen foráneo que tanta aceptación tuvieron en las reformas u obras de nueva planta emprendidas en los años finiseculares, cuando el triunfo indiano se hizo más visible. Indiano es en origen este edificio levantado como templo laico a la educación y el saber, campana al vuelo de un progreso que armonizaba tradición, anticlericalismo, republicanismo y conciencia burguesa. Hoy, reformado, vuelve a cumplir ese destino cultural, y su bajocubierta se

destina a sala de exposiciones.

Aurora Suárez ha traído a este espacio algunas de las obras que mostraban hace ya algún tiempo su inquietud por la ruina y desaparición de las arquitecturas industriales como metáfora del insaciable hábito devorador del capitalismo, lo efímero y la cualidad del tiempo como mecanismo destructor. La contraposición del lujo, de las piezas cubiertas de pan de oro, con las efigies primitivas y la devastación, incorporaba esa sutil carga irónica que siempre suaviza la acidez de la crítica directa y revela una inteligencia conceptual presta siempre a manifestarse en el momento oportuno. Es quizá esa ironía y la elegancia de pensamiento la que la ha salvado de los injustos sinsabores a los que la ha sometido una Asturias que no siempre ha atendido con rigor a los frutos de su trabajo artístico ni a la singularidad de su brillante aportación teórica, por otro lado siempre escasa en el colectivo de creadores asturianos. La artista ha llevado esta marginación con un distanciamiento que no ha mermado, antes bien ha fortalecido, el vigor de sus planteamientos y la inteligente perspectiva que tiene sobre la coyuntura y los trasfondos del panorama artístico regional. De ahí la singularidad de su trabajo y el significado de una obra que se alimenta de la sociología y la teoría contemporánea del arte, sin desechar ningún campo.

El conjunto de obras que presenta bajo el título *Tsentaciones* giran en torno a la reconstrucción del deseo a través del filtro publicitario. Esas sensaciones/tentaciones a las que se refiere el título de la exposición se resumen en el texto a modo de lema fijado en la pared: “La gente no recuerda que consumir cultura es un placer que engancha sus sueños. Become your dream”, y en el mosaico de imágenes manipuladas, iconos de una publicidad incandescente que devora signos, en los que se produce la inmersión de la cultura popular contemporánea. En ellas se resumen los ingredientes de los que se apropian y destilan los media: multiculturalismo o globalización, la economía o las ficciones del capitalismo, el feminismo y las problemáticas de género, el rol de la sociedad tecnológica y posindustrial, la máquina, el paradigma publicitario como modelo de vida o las utopías sin lema, el revisionismo sobre la historia del arte, la perversión de la imagen, las actitudes emotivas, las arquitecturas fantasma, la transformación como alquimia, iconos y vanitas, las expresiones del miedo y las mitologías Gore. Todo ello recapitulado en un retablo de doble juego como es el de la imagen publicitaria y su doble, que se extiende en la serie secuencial sobre el concierto de Lucas Abelas en una reflexión sobre el riesgo que corre el artista y la fugacidad del tiempo. Abelas extrae sonidos de un cristal roto que sostiene entre sus manos, recorre la superficie con los labios, lo besa y extrema el gesto arriesgando la herida, buscando la sangre como metáfora de la perplejidad y de ese tensionar los sentidos que exigen todos los sueños. Cercana, una pantalla muestra imágenes en movimiento de gran plasticidad, recurrentes en su abstracción, prófugas, en escapada sobre un espacio ilimitado mientras los sonidos rememoran una sinfonía de aves acuáticas, aquí detenidas.

Aurora quería ascender con sus obras a la torre, pero los trabajos de rehabilitación lo han impedido. El horizonte marino, la ría como límite, adquiere hoy un cromatismo sombrío. El viento arrastra las nubes y va abriendo claros en el cielo. Mañana, otra luz.

Este día resulta inédito tras meses de sombras. El viaje por nuevas vías hacia Grado nos hace evocar el otro camino tradicional cercano a los núcleos y al curso de los ríos. El calor se espanta con un abanico amarillo que revolotea en el interior del coche como una mariposa cautiva, liberada ya en tierra a la sombra de la antigua muralla. Volvemos al encuentro de la capilla de los Dolores, esa capilla funeraria que hasta pocos días antes y durante tres meses ha habitado Octavia, esa ciudad invisible imaginada por Italo Calvino que Natalia Pastor ha releído en imágenes de su geografía vital. Si entonces los fondos de paisaje eran chimeneas, factorías y ruinas mastodónticas, ahora es la profundidad eterna del negro la que permite que la reiterada silueta de Soledad Córdoba destaque en esas cuatro cajas de luz con el misterio de una escenografía pagana. Es *un lugar secreto*. De este modo titula la artista esta serie, cuya explicación abre con un texto de Henrich Heine en el que el personaje literario hace ronda de noche en torno a la idea de que es un cadáver y que se entierra a sí mismo, y lucha contra la pesadilla cerrando los ojos “para salvarme en la tierra de los sueños”. Esa argucia romántica, ese pasaje hacia lo desconocido, es el intento siempre inconcluso de huir de la realidad y de uno mismo para experimentar otros mundos en los que la magia permite profundizar en las poéticas de la belleza, que al modo también romántico encuentra en una naturaleza fértil alimentada de lo onírico. Una constante en su trabajo en el que la figura autobiográfica, la imagen de la propia artista, se convierte en vehículo no sólo instrumental sino protagonista constante de esa experiencia en la que se fusionan realidad e imaginación, normalidad y fenómenos paranormales, lo cotidiano y lo extraordinario, el artificio y la naturalidad, lo reconocible y lo inédito, en un todo que se resume en la “siniestra belleza que se apodera de la escena”.

Esa belleza es un alumbramiento, otro fruto de la fertilidad, que se desarrolla en ese lugar secreto, en esa sima negra en la que el acontecimiento se fragua en el cuerpo-crisálida de esa figura de busto, la propia artista, que se reitera en la composición situada en el ángulo inferior derecho con los ojos cerrados y el cabello descendiendo por los hombros hasta cubrir el pecho. Su boca se abre para ir expulsando al vuelo multitud de mariposas de alas azul metálico, una melodía de brillos sobre la profundidad que proclama el vértigo de esa magia, de ese secreto que desvela los sueños más extraordinarios.

Si algo caracteriza la obra de Soledad Córdoba es precisamente esa capacidad de transmitir lo extraordinario en su atemporalidad, en su condición de suceso fortuito que descarga cualquier peso de razón y hace ingrátido el pensamiento, como si el espacio-tiempo hallase allí una formulación ajena a los parámetros de esta arquitectura funeraria levantada para testimoniar los sueños eternos.

En el camino se habla de esas eternidades y de la luz excepcional de este día que deja advertir lejanías y transparente los prodigios de esa naturaleza que alberga todo lo imaginado. El monasterio de San Salvador de Cornellana esconde tras su fachada testimonial de la grandeza pasada el silencio de las ruinas. El claustro ha ganado todas las gamas de negros, grises y verdes que procrea la humedad y el abandono. Los estucos barrocos se estrellan contra el empedrado del suelo y los lienzos morenos cubren

el almacenamiento de maderas e imágenes retiradas, respetando los enterramientos románicos. La iglesia monacal tiene en uno de sus retablos el retrato del donante, de perfil, arrodillado y en actitud orante, sosteniendo entre sus manos un rosario. Aparece cubierto con capa, y con el sombrero a sus pies. La antigua devoción resucita con los nuevos peregrinos que van de romería a Santiago. El otro rostro del monasterio es el albergue de quienes hacen de la fe camino y experiencia, levantado en los espacios del antiguo cenobio. Una intervención austera y respetuosa que dignifica el entorno. Al fondo, como cierre de un paso, unas planchas metálicas con perforaciones, obra de Legazpi. En un balcón, una manta se ventila al sol. Y una manta similar cubre un cuerpo anónimo sobre una rejilla de ventilación en una gran imagen fotográfica. Esa imagen urbana del desarraigo y la miseria actual forma parte de la instalación realizada por Fernando Redruello en este espacio. También a él se le obligó a la movilidad. No era éste el lugar original que se le había asignado. Su Luarca natal había recibido en tiempo reciente su obra. En Navia no era adecuado el salón de plenos del Ayuntamiento. Parecía posible que el Museo de A Veiga podría resolver con dignidad su emplazamiento definitivo, pero tampoco pudo ser. El artista realizó su propio peregrinaje con estoica ejemplaridad, y acabó aquí dando de nuevo testimonio de su entrega con una obra que reúne todos los ingredientes que hacen de él un referente de nuestro arte contemporáneo. Se me ha preguntado el porqué Redruello si precede en años a la totalidad de los artistas presentes en esta muestra. La primera razón es que su obra anticipa todas las inquietudes y realizaciones de esta generación, superando a la suya para convertirse en una suerte de puente, de vínculo, entre una y otra. Y en segundo lugar, porque su trayectoria y aportaciones ejemplarizan como ninguna otra la confluencia de esa tópica ética y estética, tan degradada e inoperante, que él convierte en un eje de actitudes, compromisos y consecuencias que se reúnen de nuevo en esta obra realizada específicamente para este espacio. Una obra de denuncia y respeto, de identidad completa, que cierra el círculo sobre la capacidad referencial y emotiva que proyecta el arte como documento y recreación del tiempo del artista y su memoria. La señalética contemporánea, los iconos de una urbe desbocada que necesita imponer mensajes y obligaciones, confunden la dirección. El detalle de ese cuerpo que busca el calor y se cobija del frío hasta no ser nadie, se complementa con una perspectiva de localización que en último término muestra el cartelón de una exposición de otro salvaje como Gauguin en un museo madrileño. Otro instrumento informativo, una caja de luz, incluye consejos y reflexiones perfumados de sabia ironía.

Entre la grava que cubre el patio, escondiendo todo un pasado, una cama de madera de cerezo, con sus largueros extensibles reciclados de esas vallas que señalan peligro o prohibición. La pieza de los pies destella en uno de sus elementos decorativos un oro perfectamente aplicado. Sin somier, sin colchón, el lecho es la grava, un fragmento de esa rejilla metálica madrileña y un trozo de césped. Contrapunto. El dolor y la ira. Una suerte de objeto votivo que une el anonimato de la marginalidad actual con la memoria personal, el homenaje al padre y las marginalidades y persecuciones sufridas. Aquí la conciencia del valor del arte, de su efectividad, de su capacidad de apertura al diálogo y al grito, de

remover conciencias, halla su cualidad más pura. En aquel espacio árido, transitado por los que caminan, en el entorno de un hospedaje de encuentro, este recordatorio brilla con la intensidad del que desvela el disimulo y recuerda la injusticia a los tibios, a los que miran sin capacidad para descubrir las verdades.

Sigue el viaje. Paco Cao no pudo estar con nosotros.

An overview of art in Asturias today

by Francisco Crabiffosse
CURATOR OF EXTENSIONS – ANCHORS

Hay un silencio inusual en estos espacios. Es martes de Carnaval, día festivo en la ciudad. Forzadamente recluso, percibo sin embargo ese silencio como una oportunidad excepcional para contemplar sin veladuras ni cortapisas el trasfondo de una arquitectura que engaña y se nos escapa y engaña, como si sus líneas y volúmenes verdaderos se volatilizasen en la cercanía y la visión global nos transmitiera la sensación de hallarnos ante un monumental trampantojo. Ejercito el juego de identificar elementos y combinarlos con el fin de hallar el acertijo, la clave de este cóctel, y no lo encuentro. La perplejidad precede siempre al deslumbramiento, que aquí nace en una fuente de abandono. La azulejería emborracha la mirada y su efecto óptico obliga a detenerse en esa escalera que da un paso de baile de salón y trastoca la serenidad de un supuesto clasicismo.

Las felicitaciones navideñas de Moya tenían siempre algo inquietante, como si el sueño de la razón de ese clasicismo se hubiese desbocado y el fanatismo produjese la alucinación de los monstruos que, más que construir, habían de habitar esas arquitecturas utópicas. Había en los dibujos algo de ese Piranesi que de las plácidas *Vedute*, con su sentido determinista de las ruinas, con esa belleza congelada, abraza como escape de esa serenidad impuesta por el tiempo el prodigio imaginado de las *Carceri* con toda su carga de provocadora modernidad. En Moya, al fin, el hombre volvía a ser medida de todas las cosas, reinaba sobre su destino y levantaba la ciudad de acuerdo a sus necesidades. Esas felicitaciones siempre contenían el mensaje de una esperanza futura asentada en las realidades transmitidas, en la herencia tangible de todo diseño que se ha hecho arquitectura.

Me asomo a ese patio-plaza cruzado por cierres geométricos, y ahora son tres gatos los que dan la medida de esta monumentalidad que es una carcajada y un homenaje a la arquitectura entre el vuelo de palomas que van a posarse sobre las estatuas descabezadas de la capilla, portando el mensaje de la imposibilidad de introducir la ciudad en la ciudad por excelencia. Liberado tras el salto, paseo ahora por la sede de LABoral Centro de Arte, frente a un muro de cajas de Moroso, y acierto al entender esta transformación como aquel “Resurgam” de Wren en traducción local de gran trascendencia. En 1666, la vieja catedral de San Pablo de Londres fue destruida por el fuego. Cuando el gran arquitecto Cristóbal Wren estaba limpiando los escombros para la reconstrucción, encontró un fragmento de losa donde sólo quedaba grabada la palabra “Resurgam”, es decir: “Resurgiré de nuevo”. Wren interpretó este hecho como un buen augurio y colocó esa palabra, bajo un relieve del Ave Fénix, sobre el pórtico sur de la nueva catedral de San Pablo.

Resurgiré de nuevo con los artistas, con la arquitectura, con el paisaje, con los lenguajes de mi tiempo, extendiendo presencias y anclando aspiraciones.

A nuestro lado, los sollozos transmiten el dolor por la muerte, como anuncio de que las cenizas traerán otra vida, y en la carretera avanza una máscara desenchajada, un disfraz que quiso ser geisha con kimono de seda roja y crisantemos bordados, como escapada de un Úrculo que se vino a vivir entre las nieblas del norte. Definitivamente, ésta es otra oportunidad, otra época.

Guache frontal, riente, pero sin la sonoridad radical de esa carcajada hiperbólica

que siempre lo acompañó, es noticia gráfica por la firma de los ejemplares de su última obra literaria en la Feria del Libro de Madrid, esa ciudad suya, lejana de este Luanco natal que le revuelve en la distancia las nostalgias poéticas. Viste una camiseta juvenil con estampado gráfico de su fiel escudero César Fernández Arias, el ilustrador que lo ha acompañado en algunas de sus aventuras por el mapa del ripio y el gracejo, la poesía festiva de esos monologuistas que reviven ahora en los festejos populares, y que tuvo traducción vanguardista en aquel Avilés de los primeros treinta de la mano de una Ana del Valle que enjaulaba su *Pájaro Azul* entre rejas de provocación y absurdo:

¡Con un arco de canela
Minerva mató una acacia!
Un Apolo en calzoncillos
Se ríe de las tres gracias

Un perro de ojos cansados
Muerde los pies de un reloj
¡Enero de arroz con leche
Está tocando el tambor!

Ante este mar de espesura blanca, bronco con la villa vacía en este día apagado por los grises, rememoro algunas de las prosas poéticas del pintor poeta, infancia mediante, de aquel Luanco de baúles de alcanfor y cómodas de caoba en cuyos cajones se custodiaba la memoria marina de los antepasados, sin que falten búcaros sosteniendo las rosas desfallecientes: estirpe de los González Blanco.

Años después de aquella psicodelia londinense, que ahora revive en muestras funerarias en el panteón de los inmortales, Guache se hizo acuático, habitó *El reino de Medusa* y paseó por los *Mundos sumergidos*. Estas obras suyas formaban parte del envío español a la Bienal de Arte de Valparaíso de 1985. Como ocurre tantas veces, esa presencia se aglutinaba bajo una denominación ambigua no exenta de frivolidad: “Naufragios”, que remitía a una temática común, pero también al rescate de una poética que tendría en años sucesivos cierta fecundidad en líneas menores de nuestra pintura. Cuando las obras fueron expuestas en el Museo Evaristo Valle, hubo quien consideró ese título como una falta de respeto hacia la memoria perenne que en Gijón y en otros puertos asturianos habían dejado las tragedias marítimas y sus víctimas, pero esos temores pronto se desvanecieron ante la marginalidad de lo artístico y su difusión. En aquel pabellón del Museo, las marinas de los cinco artistas nada hacían temer, ni tampoco podían dialogar con la escasa obra de esa temática que Valle realizó en las últimas décadas de su vida, como ese pequeño óleo del barco encallado frente a los acantilados o los grupos de pescadoras en franca charla o los marineros en las tabernas ante mesas con restos de oricios y botellas de sidra. Ese ambiente que remite al bello poema gijonés *Aguafuerte*, de Ulpiano Vigil-Escalera:

Vapores...
La taberna
Es como el aguafuerte de la alucinación...
Afuera la galerna
Y en batalla la piedra y el cachón.

Una...
 Dos...
 Las botellas
En la mesa de pino
Son un residuo líquido de estrellas
Y luceros de vino.

El naipe marca un paso
Febrial de charlestón...
Juramentos...
 Un vaso se rompe en la pared del bodegón.
Bronca...

Recuerdo aquella exposición y el Luanco de ese época, cuando aún conservaba los poderes mágicos de la atracción invernal, de un paisaje que poco a poco iría difuminándose en la memoria para renacer extraño, ajeno a esa belleza que lo había particularizado entre sus iguales, esos pueblos marineros que también irían cediendo ante las presiones incontenibles de la avaricia foránea, frente a las que se alzaron pocas voces, silenciadas por los cambios imparables del progreso, decían. Una voz tardía, reflexiva y solitaria, es la que Avelino Sala ha dejado oír como grito visual en este lugar que a principios de siglo contaba con una playa de baños denominada “Cabo de la Muerte”. El grito no es otro que ese “Socorro” que hace eco lumínico hacia las aguas como un faro de devoción referencial desde los muros de la iglesia parroquial, y que llega hasta el Museo Marítimo de Asturias para concretarse en dos trabajos artesanales que el artista ha transformado en obras de arte. Ese “Socorro” es la llamada del naufrago que apela a la conciencia del observador local, de cualquier observador, para clamar por la salvación de la memoria.

El Cristo del Socorro es la devoción local por excelencia. Su legendario origen se sitúa en el hallazgo de la imagen por los pescadores luanquinos en alta mar, rescatándolo y haciéndolo objeto de milagrosas propiedades y de un culto formal que se inicia a mediados del siglo XVII, alcanzando en la centuria siguiente su mayor veneración, con ocasión de su milagrosa intercesión en la galerna del 5 de febrero de 1776. Es ese Socorro al que remite el artista para alertar las conciencias, escribiendo en neón el término sobre las paredes de la iglesia parroquial que iluminan la fe en otro destino, en la búsqueda de otro camino.

Una ruta que conduce hacia las salas del Museo Marítimo de Asturias. Hasta allí

llega ese aire salino que barre la atmósfera, y dentro retumba la lengua portuguesa, las alocuciones sonoras de una excursión que ocupa todas las salas. El museo es una caja de maravillas que, como la resaca, te lleva y te trae de un mundo a otro, soñando los océanos que brillan al tornasol en las vitrinas, en esos moluscos que encierran el retumbar de las sonoridades marinas, en las caracolas que repiten sin descanso sinfonías inacabadas. Entre los tesoros de antaño, que la marea del tiempo ha ido depositando como objetos preciosos de nuestra memoria, Avelino Sala ha colocado su obra, otro tesoro no menos valioso para poder articular artísticamente su planteamiento. Sobre la pared, como una Santa Faz zurbaranesca, cuelga una malla-red que repite el término Socorro. Penélope teje y desteje a la espera del retorno de su Ulises tras larga singladura, y las mujeres de Luanco hicieron de esta tarea una artesanía propia para calmar angustias y desesperanzas:

Del mar salvando las furias
Ha llegado a estas alturas
Linda remesa de paños
Que en Luanco, pueblo de Asturias,
se fabrican desde hace años

Hay distintas colecciones,
Caprichosas variaciones,
Y embelleciendo las tramas
Lises, hojas, rosetones
Estrellas, flores y ramas

Y términos como este Socorro en filigrana de hilo que se convierte en doble emblema, alertando de la pérdida de un trabajo que identifica este lugar entre los lugares marineros. Pieza de museo, acompañada por otra dedicación tradicional. A su lado, sobre una peana, una botella encierra sólidas y azules letras que conforman la palabra “Socorro”. Trabajo de marineros en tierra, nostalgia y sueño, juego de misterio que vacía el espacio de barcos y lo llena de letras que navegan a sus anchas tras el vidrio para nunca proyectar otras singladuras. Otra artesanía en trance de desaparición que aún deja huella, y que el artista de nuevo rescata para ese toque de atención, que algunos no acaban de comprender.

Ha habido protestas menores. Ciertos vecinos no entienden el porqué de ese luminoso, y reclaman al párroco una explicación. No la hay, pero allí, en esa palabra, está la respuesta como una luz de la verdad. Resiste lluvias y temporales. El viento del norte pugna por doblegar sus líneas, pero éstas se mantienen firmes. Entretanto, en Gijón, Avelino Sala presenta en Espacio Líquido *Arde lo que será. Fuego que camina conmigo*. Como si al modo de Gimferrer ardiese el mar y el artista jugase con fuego dando patadas a un balón en llamas, imagen de una eternidad en busca de héroes, que se hace sublime con la imagen en movimiento. En Madrid es más fácil articular la nostalgia y encauzarla hacia otros derroteros, y desde esa distancia el pasado no es carga ni culpa que expiar. A la llamada de Socorro siempre hay un santo que acude en nuestra ayuda.

La lluvia nos obliga a marchar, y según nos alejamos los contornos azul eléctrico se van difuminando hasta que se pierden. Las salidas son más tortuosas de lo que ese nuevo urbanismo neutro parece prometer, y nos abocan a una rotonda, ese instrumento racionalizador del tráfico que deviene en espacio marginal propicio para recibir basura. Aquí, Juan Carlos Martínez ha comenzado a operar su transformación, insertando paisajes en el paisaje, la naturaleza dentro de la naturaleza, con la cercanía de las obras del nuevo trazado de la carretera y el mar al fondo.

Otro mar, el mismo mar, era el lejano marco oscuro que resaltaba la pared blanca que actuaba de pantalla en la que se iban proyectando las imágenes. En las noches de los últimos días de agosto, cuando el ambiente desafia al clima anunciando la despedida de los que han disfrutado de vacaciones, sobre ese muro la luz recreaba, con el rumor reiterado de las olas como fondo, las nuevas contribuciones a la jardinería que se podían contemplar en el Festival Internacional de Jardines de Chaumont-sur-Loire. Allí estaba el desafío a lo tradicional y el riesgo por introducir en los diseños de jardines nuevos materiales y fórmulas que conectan expresamente con los lenguajes artísticos vigentes. En esa línea se insertaba ya entonces la vocación de Juan Carlos Martínez por liberar la creación de los jardines de esas ataduras al pasado que debilitaban su potencial, y encauzar su diseño hacia esa mirada contemporánea que armoniza arte público, arte de y con la naturaleza y educación ciudadana para identificar el jardín como un espacio común capaz de albergar una mirada experimental sobre los paisajes urbanos.

Desde entonces ha perseguido establecer ese diálogo franco y posible en Gijón, y sus propuestas se han ido materializando en el tratamiento paisajístico de los entornos de la amplia serie de esculturas públicas, y en el estudio de los valores cromáticos de determinadas especies y su aplicación a la resolución de esas nuevas perspectivas que propicia el urbanismo actual. También incide en una línea de trabajo de recuperación de esas especies florales de identidad popular, como la variedad de rosales que rompen ahora el dominio de los verdes en las sebes.

Pero donde se plasma de modo más expreso y visible su voluntad por avanzar en ese encuentro entre la formulación espacial de lo escultórico y su conexión con la jardinería como arte que persigue transformar el espacio con la energía cambiante de lo vegetal es en sus propuestas sobre las rotondas, unos espacios aislados y, por ello, propensos a la degradación, cuya función central en la regulación del tránsito de vehículos contrasta con su condición marginal desde la óptica del paisajismo. Su puesta en valor ha sido uno de sus últimos retos, y de ahí que para su proyecto haya elegido una rotonda cercana a la villa de Luanco, en el trazado de la carretera costera, que se hallaba en práctico abandono. Los estratos, con uno superior de materiales de relleno, no parecían los más propicios para hacer fructificar esas *Reflexiones* con las que Juan Carlos Martínez iba a ejemplarizar su propuesta, incorporando a ese espacio unas estructuras prismáticas de acero corten que contienen en su interior especies vegetales. La concreción formal está al servicio de una concepción simbólica, en la que la pieza de mayor tamaño, con vegetación

recortada a los límites de las líneas de la estructura, resulta el paradigma del control del hombre sobre la naturaleza. El segundo prisma resalta el contraste entre las calidades de la naturaleza viva y la muerta a través de las ramas secas de un noceu, cuya superficie plateada, de reflejos metálicos, contrasta con el verde circundante. Para el artista, estas ramas retorcidas y entrelazadas remiten en cierto modo a las higueras cercanas al mar, resistentes a la fuerza del viento del norte, doblegadas pero no rotas, que confieren al paisaje un rasgo peculiar. Por último, el tercer prisma intenta someter en sus límites la potencia del bambú negro que brota de un lecho de piedras blancas. Las rígidas verticales se rompen con el temblor de las hojas lanceoladas, mecidas por el viento, y de nuevo el mar se inscribe de modo referencial en la obra a través de la utilización del bambú por los marineros en las faenas de pesca. Un mar que se visualiza en el horizonte, entre las masas de laurel, sin que falte el temor a una acción vandálica que hermanase otra vez fuego y agua. El artista teme que esas ramas secas sean pasto de las llamas, y que acaben convertidas en cenizas. El azar introduce de este modo una potencial cuarta versión de esa naturaleza sobre la que gira esta obra: la que es objeto de destrucción por la violencia incontrolada.

A la consagración de otras gestas, a la reflexión sobre otros héroes, dedica Adolfo Manzano su obra *A los héroes que fuimos*, instalada en la plaza del Ayuntamiento de Pravia. Llueve y me cobijo en el patio del Ayuntamiento. Alargo la espera de la llegada de la obra y rememoro las transformaciones del edificio y los espacios circundantes. Desapareció del edificio de Ventura Rodríguez aquella espadaña con campana y veleta que le daba un aire eclesial, y ganaron en rotundidad los volúmenes de ese neoclasicismo descarnado que dan a esa arquitectura la sencillez de líneas propia de un poder que pese a ello nunca quiere pasar desapercibido. Añoro el antiguo mercado con su moderna cubierta y aquel rico archivo municipal desparramado en la zona alta, y silente en su verdad frente a los gritos y susurros verduleros. En un portal, una anciana campesina se refugia y expone su mercancía: mantecas y quesos envueltos en hojas de berza. Cercana, esa fuente nueva cargada de escudos, ficciones de la heráldica municipal. Añoro también ahora la otra fuente hexagonal que resiste en su abandono en la antigua carretera de Grado a Oviedo, y que antes adornaba el paisaje de esta villa. Fue víctima inocente de una epidemia de cólera, acusadas sus aguas de ser causantes del mal y de su transmisión. Se estrena en Madrid *Un enemigo del pueblo*, de Ibsen, ese autor al que cerca de aquí, en el mismo Grado, Valle-Inclán tildó de insoportable. Paradojas: la obra se estrena en el teatro que lleva su nombre.

Más agua. Sigue lloviendo con fuerza, a rachas. Llega la pieza y da comienzo su instalación con este bautismo intempestivo. Paso la mano sobre la superficie y la sensación me lleva a Navascués y esa cualidad perfecta, tan suya, de ensamblar la madera. Adolfo me dice que no sufrirá las consecuencias de la humedad.

Llueve también, a mares, el día inaugural. El callejón que lleva hacia la plaza se hace río, y allí se alza, como si de siempre ese hubiese sido su sitio, el caballito balancín a escala monumental con el que Manzano ironiza sobre esa estatuaría que colonizó las ciudades para exaltar las virtudes patrias a través de sus héroes. Caballos regios, caballos

triunfantes, caballos urbanos son aquí marginados por este émulo de las hazañas infantiles en batallas de espadas de madera y sombreros de papel.

Sobre su pedestal sin inscripción, regado por las gotas sonoras, el caballito inicia su historia efímera este sábado. Nos acercamos, y Pilar pulsa ese interruptor que da inicio a una voz infantil que desgrana lo que podía ser un discurso inaugural. Apenas oímos las palabras de esa niña que se funden con el sonido irrespetuoso de la lluvia que choca con los paraguas; y de pronto, una mayor entonación nos hace escuchar aquello de que todo acto de cultura es un acto de barbarie, y el fantasma de W. Benjamin deambula tras haber cruzado la línea de Portbou. El texto ha sido escrito ex profeso por Fernando Castro, y tal vez esa voz sea la de su hija, aquella artista precoz que expuso su obra en el Centro de Arte Ego, museo-sala de exposiciones portátil que expandió desde Las Caldas aquel concepto de febril posicionamiento novedoso en torno a las musas, revistas-cajas, muestras, amores y desamores antes de la disolución del grupo en sus vocaciones y voluntades. Todo aquello que se había volatilizado en el desencuentro último parecía convocado por aquel hilo de voz que se iba repitiendo con mecánica sonoridad, hasta que también aquí la barbarie se materializa, no derribando el monumento como pediría la historia en uno de sus momentos cruciales, sino pegando la llama al material plástico del interruptor y silenciando de este modo la palabra del crítico transmitida al espectador por la niña. Con este acto se cierra, dice Adolfo, la verdad profética de Benjamin de que todo acto de (in)cultura es ciertamente un acto de barbarie, y la pieza, temporalmente desmochada, permanece aun sólida en su pedestal mientras nos alejamos camino de Grado.

La villa nueva es otra muestra de los terremotos urbanísticos que han sacudido nuestro territorio. En una de esas calles que siempre parecen nacidas de la nada, en una esquina, haciendo chaflán, una tienda de decoración utiliza como reclamo de los productos que se muestran en el interior un caballito-balancín variopinto, con esa torpe y sucia pátina que pretende provocar antigüedad, que está a la espera del capricho o del gusto de quien quiera adquirirlo.

Nuestro destino nos lleva ahora por calles adoquinadas hacia el núcleo tradicional, hacia la capilla de Los Dolores. Allí, en la puerta principal, como si fueran las tesis de Lutero clavadas en las nobles maderas de las puertas del castillo de Wittenberg, aparece ese mapa de localización con topos coloristas que ha diseñado El Estudio de Fernando Guitérrez. Inevitablemente esos lunares raciales y geográficos nos hacen recordar a ese artista cuyo *For the love of God* ha llenado páginas y páginas de reflexión sobre el lujo, la muerte y la banalidad con la que emerge el arte de los YBA, con esos Chapman que agraden los *Desastres de la Guerra* sin piedad como preconizando nuevas hecatombes.

No es el Damien Hirst del formol y las carnes sanguinolentas de *Beyond Belief*, ni tampoco el de las *High Windows* el que aquí aparece reflejado como una promesa de que dentro, en la capilla funeraria de una familia noble del Antiguo Régimen, vamos a encontrar todo lo que une sangre, muerte y espiritualidad:

Y miren los ojos mortales
Estas mortales reliquias
Y a polvo reducida
La grandeza de las naciones.
Éstos son los que mandaron

No. Este Damien Hirst es el pacífico y aparentemente poco provocador que llenó sus lienzos de lunares multicolores como si diseñase una tela para la próxima colección de primavera-verano de Valentino, y uno de esos agujeros de color cardenal corresponde a esta capilla y a la obra de Natalia Pastor, esa *Octavia o la ciudad suspendida* que Italo Calvino imaginó como una de sus ciudades invisibles, y que sirve a la artista para crear un ambiente en el que se conjugan pasados y porvenires.

El espacio interior de la capilla evocó a una observadora la arquitectura romana, ese juego cromático de piedras y mármoles que se conjugan con caprichosos volúmenes y el poder transformador de la luz. Hoy, Grado no es meridional; falta ese preciosismo que imanta la luz y está sumergida en los grises más comunes. La luz fue, precisamente aquí, un problema. Unas lámparas monumentales, de brillos bronceos y procaz diseño medieval, cegaban la visión de la obra. Hubo que desmontarlas pacientemente para que el espacio retornase a su condición verdadera y acogiese con naturalidad ese retablo laico de Natalia Pastor con sus cajas con paisajes industriales sobre los que destacan las siluetas rojas de mujeres en posturas de tensión. En un muro lateral, una ampliación se resistió a sostenerse, y caída tras caída parecía una metáfora de esa lucha contra la decadencia sobre la que, tras la apoyatura literaria, la artista ha levantado ese discurso gráfico en el que el paisaje circundante, su paisaje vital, comparte protagonismo en esta narración con esa condición femenina inmersa en una atmósfera de transformación y lucha. La belleza de las ruinas de la reconversión adquiere aquí otro sentido como huellas de la lucha que en varios frentes ha sometido ese territorio de las Cuencas a una tensión inaudita, que ha cambiado no sólo el paisaje sino también la percepción de una población que se mantiene a flote entre el desencanto y la esperanza.

La reflexión de la artista ha hecho de ese medio vital una de sus líneas de trabajo más constantes, documentando la estética de la publicidad prostibularia, recreando los horizontes de la producción industrial o aprovechando los esquemas de la tarjeta postal turística para desvelar las otras perspectivas de las que son susceptibles esos ambientes de las villas mineras, trastocando el concepto de realidad por las otras realidades que trajeron las crisis de los diversos sectores, las reconversiones, la protesta y la lucha.

Octavia en rojo neón inunda de reflejos el espacio del más allá desde este ámbito que fue retiro religioso y hoy es escena pública.

Ese proceso histórico cercano, que tuvo en la reconversión del sector minero su emblema desde la óptica de ese periodo, fue el argumento sobre el que el artista catalán Francesc Abad realizó en 1992 la instalación *S. A.* en la Sala Nicanor Piñole del Centro de Cultura Antiguo Instituto de Gijón. Las piedras de carbón y las recuperaciones simbólicas se sumaban al significado de unas paredes en negro opresivo que conferían a

ese ámbito una carga emocional de singulares efectos, a los que no fueron ajenos algunos espectadores que tildaron la obra de “tomadura de pelo”. Maite Centol ocupó meses después esa sala, que aún conservaba en sus paredes esa pintura negra, esa cualidad de pizarra que la artista aprovechó para realizar una de las obras más singulares de ese periodo con *No morder las superficies pintadas*, un ejercicio magistral del poder de la geometría, de esas líneas que la tiza trazaba envolviendo y captando la mirada en su magia.

Maite Centol cayó bajo el hechizo de la geometría con una serenidad extraña en su generación, sin concesiones, casi ensimismada en los recorridos de la línea y en las formas puras. Ahora busca otros signos. La impronta de la arquitectura religiosa, su permanencia como testimonio del pasado acomodado al presente, y el grado de identificación de aquellos que se comprometen con la conservación de su patrimonio histórico-artístico en el ámbito del concejo de Villaviciosa, son sus argumentos de cara a materializar una obra en proceso. En ella la participación de los distintos grupos humanos que mantienen el valor espiritual de esas arquitecturas es primordial, y explica su presencia estelar en esos retratos de grupo que dan un sentido último a la obra. Una *Eutopia* que desprende reflejos de lo incandescente, la utopía de ese siglo de las luces que oteaba los horizontes nuevos del continente para hacerlos propios. A esa búsqueda se incorporó el párroco de San Juan de Amandi, haciendo del púlpito plataforma para la educación y el progreso de sus feligreses, sembrando la semilla de una ilustración liberadora que, desgraciadamente, no recogió muchos frutos.

Maite Centol se inscribe en esa tradición que habría de desembocar inevitablemente en un romanticismo que incidía tanto en los significados del paisaje y la arquitectura como en el valor “pintoresco” de esas figuras que habitan y dan sentido a ese medio. La encuentro en la misma vía que aquel Parcerisa que nos descubre en claroscuro, entre las hojas de castaño, la serena y rotunda mole del monasterio de Valdediós, o como ese Pérez Villaamil que pinta en su estudio madrileño ese interior de la iglesia de San Juan de Amandi, como una recreación que conjuga verdad y sueño, a partir de esos deliciosos dibujos acuarelados tomados durante su estancia en 1846. En ellos se imponen tanto los valores formales de la obra románica como esas figuras orantes que se desparraman por el espacio ambientando la composición y documentando la práctica religiosa, el compromiso y la fidelidad de una generación que heredaba y transmitía la fe de sus mayores. Esa fe, con las adherencias del tiempo, es la misma que se manifiesta ahora; la que la artista ha rescatado como argumento para transmitir la vigencia de la emoción y el poder evocador de la arquitectura.

Durante la última Guerra Civil, la fiebre iconoclasta se activó en Villaviciosa con especial virulencia, y algunas de las imágenes de la portada románica de Santa María de la Oliva fueron decapitadas. La acción generó la protesta de las autoridades republicanas encargadas de la protección del patrimonio monumental, y la respuesta inmediata fue el fusilamiento del miliciano autor de la tropelía. La trágica anécdota- una muerte más entre tantas muertes- sirve para recordar ahora el atentado sufrido por la obra Pablo Armesto en Covadonga. Creada por el artista para un lugar específico en el parque del

Príncipe del Real Sitio, concretamente en las escalinatas de una de las sendas tradicionales que desafortunadas obras transformaron en cursis trazados, la obra fue también mutilada y robados algunos de sus elementos aprovechando la noche. Los pies que ascienden los peldaños de la escalera de acero y la luz que ilumina esos pasos en dirección a la Cueva, infunden a la creación una carga ascética que únicamente allí cobra toda su dimensión. Las resonancias históricas y religiosas del lugar, que con sus connotaciones de tradición generan actitudes de radicalidad superficial, logran en la concepción de Pablo Armesto una contemporaneidad espiritual no menos radical en los significados de esa peregrinación en busca de la verdad, del hallazgo de las fuentes de una sabiduría que argumente al fin la causa última del peregrino, su mismo destino.

Como santuario, Covadonga fue primer “imán espiritual” de los asturianos y un referente inexcusable para los españoles que mitificaban los orígenes de su patria como reino. Esa motivación espiritual, particularmente mariana, fue la que atrajo en el verano de 1865 al artista catalán Luis Vermell y Tusquets, autotitulado “El peregrino español”, que tres años después fallecería en Barcelona. Personalidad algo atrabiliaria y tendente a la marginalidad, Vermell permaneció casi un mes en Covadonga haciendo expresa una entusiástica devoción a la Virgen en diversos soportes, y dejando su memoria perenne al grabar su nombre en la jamba de una de las puertas de la Colegiata, edificio que debió de servirle de albergue durante su prolongada estancia.

Esta presencia constante de artistas peregrinos es la que viene a recordar Pablo Armesto con esa obra en el camino, en medio del bosque en el que en esos años centrales del siglo XIX los romeros que acudían a celebrar la festividad de la Virgen encendían la víspera múltiples hogueras, en torno a las cuales se organizaba la danza prima. Muchos de esos romeros portaban exvotos pintados para depositarlos ante la imagen como testimonio de su milagrosa intercesión en enfermedades y situaciones de peligro; otros, presentaban como agradecimiento pequeños exvotos de metal o cera que representaban piernas, brazos, cabezas, pechos, ojos, etc. en muestra de curación de enfermedades que afectaban a esos miembros.

Cuco Suárez, un artista que indaga en todas las fuentes de la violencia y sus manifestaciones extremas, ha realizado con su obra un santuario de denuncia de los amargos frutos de los conflictos bélicos poscoloniales, esas guerras localizadas, alejadas de la metrópoli, que son la consecuencia más visible de una explotación de siglos que se ensaña hasta la extenuación en una población civil siempre indefensa.

En Valnalón ha colocado un contenedor industrial que simboliza el ambivalente medio de transporte de armamento y de cadáveres. El artista, en un vaciado de cuerpo entero, se representa extendido en el suelo con la llama de la memoria, de la verdad vigilante, siempre encendida. Sobre él, en movimiento mecánico constante, diversas piezas ortopédicas que desprenden un sonido metálico frío como imagen certera de esas mutilaciones de combatientes y víctimas. No hace falta recordar a los directos y ácidos expresionistas alemanes como fuente icónica de esa humanidad mutilada, vencida y doliente que llenaba las calles de las ciudades alemanas tras la Gran Guerra. En la Asturias contemporánea, la última aventura colonial americana propició una

etapa floreciente de los talleres de ortopedia, que continuaría con la no menos trágica aventura africanista, que aportó su cruento saldo de mutilados. El ovetense Ramón Siero Cueto publicitaba en los periódicos su taller con unos anuncios en los que la imagen xilográfica central reproducía la fachada del negocio, acompañada a la izquierda por un figura masculina sentada sin una pierna y a la derecha por la misma figura portando con naturalidad su pierna artificial, y el pintor Purón Sotres logró con un interior de otro taller de ortopedia recreado en las claves del realismo mágico la que quizás sea su mejor obra. Tal vez sea este taller el que hasta hace pocos años estaba abierto en la calle Asturias, y cuyo escaparate lucía un telón con diversas piezas ortopédicas pintadas artesanalmente.

Cuco prende la mecha y lanza el petardo al aire, mientras emprende la huída. Se aleja volviendo la cabeza en medio del estruendo y ríe. Días después es noticia en los periódicos por la acción de protesta que realiza, denunciando la colocación de un poste de tendido eléctrico cercano a su centro de creación. Ahorcado, vestido con un mono blanco immaculado, parece una aparición celestial. Es como un ángel en trance, espectador sereno de un milagro. Esta acción de denuncia, esta inmolación por un atentado a su espacio natural, conecta con esa violencia testimonial que recorre toda su obra. La simulación del suicidio, el atentado definitivo contra uno mismo, cobra otra dimensión. Aquí es representación de la lucha contra el mal y de la pérdida parcial del paraíso. Combate individual que se saldará con una derrota y que hará decir a los espíritus tibios: “sólo fue malo para él mismo”, pero ha ganado la batalla.

En un cruce de caminos, el banquete inaugural. Las localizaciones dispersas han atraído, sin embargo, a un público variopinto, deseoso de aprovechar la oportunidad para recorrer lo que con cierta expresión alguien ha definido como los nuevos lugares sagrados de la creación asturiana. Augura optimista el visitante foráneo la repercusión que tendrá en la crítica local, para semanas después manifestar su desilusión por el silencio que viene a confirmar los peores presagios. No entiende, dice, esa actitud que se atreve a definir como “descrédito de la crítica”, pero no es cuestión de aclararle las peculiaridades locales, que difícilmente serían útiles para su comprensión de un panorama de tanta complejidad y tan débiles resortes.

Entre ópera y las tierras altas de Escocia, la coincidencia de dos salas de denominación cúbica, colores por medio, que comunican Londres y León, la irredenta Castilla y otras ensoñaciones, la conversación en la mesa llega a detenerse en la etiqueta del vino: un conglomerado de círculos que nacen de la configuración formal, desarmada, del interior de un colchón. Esa estructura circular es la que articulan los muelles, que devienen en trama para atraer la mirada hacia el caldo. Britania otra vez al fondo, ahora para reflexionar sobre la incapacidad de que un político de origen emigrante llegue a ser premier. Se pone el ejemplo de Michael Portillo, descabezado de la vanguardia del conservadurismo con maniobras que destaparon intimidades juveniles. Al otro lado del Canal, Zarkozy ha roto esa tradición republicana, pero ya conocemos la extravagancia de las islas.

Esa etiqueta nos trae el recuerdo del “Chabolu” de Cuco Suárez, esa obra que consagró lo que ahora se define como “solución habitacional” como modelo de identidad

constructiva asturiana: privacidad, el cobijo levantado con las propias manos, reciclaje de materiales, definición del perímetro de la propiedad con elementos funcionales como los somieres, y configuración de un paisaje que denota nostalgia de los orígenes rurales, esos que en la emigración afloran siempre.

LABoral ha incidido en una línea que, creo, no se ha destacado lo suficiente, y que no es otra que la recuperación de esos artistas asturianos que forman parte de ese colectivo migratorio. El arquitecto Key Portilla-Kawamura agradeció la llamada como el retorno de un “exiliado”, término no exacto en la aplicación a su proceso formativo y laboral, pero al introducir esa palabra extrema en su discurso, pretendía reforzar el sentido de su presencia en el proyecto como el regreso del hijo que tuvo que abandonar la madre Asturias para buscar mejores horizontes. En esta línea se inscriben otras presencias como la de Patricia Urquiola, Fernando Gutiérrez, Chechu Álava, Aurora Suárez, Dionisio González y otros creadores presentes en el proyecto.

Dionisio González personaliza una peculiar emigración interior, pues dados sus orígenes maternos andaluces, su establecimiento en Sevilla resulta un proceso natural; pero nunca ha perdido sus raíces asturianas, en concreto gijonesas. Ese Dionisio retornado fue el que planteó su inquietud espacial y lumínica en una instalación en sala del Puerto que demostró su radicalidad de entonces en la configuración de un medio que obligaba al espectador a tomar posiciones ante la sensación de arropamiento desde la extrema humildad material, que las luces venían a enriquecer. Fue esa misma intención la que afloró en la sala de la Casa de Cultura de Avilés, un espacio expositivo en el que los volúmenes parecían en flotación, con ese grado de ausencia que fuerza a atrapar la experiencia original para poder sumergirse en ella. Trabajaba en aquel tiempo en su tesis doctoral, que creo recordar era un estudio que indagaba en el fenómeno de la violencia y su traducción fotográfica; un texto que adelantaba algunas de las corrientes teóricas que en el medio español no tardarían en emerger. Vino después la que habría sido entre nosotros una de sus obras de referencia, que a la postre se frustraría. Me refiero a su propuesta para el proyecto de escultura pública de Gijón. De todas las obras presentadas, era ésta la más arriesgada de la serie, la que avanzaba en un más allá buscando otros horizontes para su ciudad natal. Aquella arquitectura utópica, mestiza en los lenguajes, colgaba de los acantilados como un observatorio-faro abierto a todos los vientos desde donde se podía otear el infinito o esperar amaneceres y crepúsculos, al modo de la mejor tradición de ese romanticismo en el que lo sublime parece consustancial con un norte de brumas y mares embravecidos en la celebración de la naturaleza. Era una arquitectura recreada, de provocadora y valiente libertad, dispuesta en su individualidad a enfrentarse con esos “bibelots” constructivos de cobarde concepción que son los que alimentan los gustos dominantes en administración y ciudadanía.

Recala ahora Dionisio en Candás con otras inquietudes espaciales, con otras arquitecturas no menos utópicas en las que se percibe el mantenimiento de esa inquietud por hacer de todo lo que incide en el concepto habitacional uno de los argumentos centrales de su trabajo. Con un raro rigor, con el andamiaje de una sólida reflexión

que evita la inflexión ideológica, su obra ha centrado desde aquellas *Rooms*, en las que se acumulaban cuerpos en una sucesión de cajas, pasando por los containers de las *Encrípaciones*, como otra vuelta de tuerca a las propuestas habitacionales, hasta desembocar en esa Habana de las columnas derrumbadas, de las ruinas metafóricas de la revolución insistente de su serie *Situ-acciones*, ha desembocado en una prolongación de esa línea argumental, que aquí se bifurca con la misma potencia con la que las favelas brasileñas vienen a ejemplarizar su carácter de arquitecturas orgánicas. El proceso de construcción-destrucción-construcción del paisaje urbano agita conciencias minoritarias y se convierte en un fenómeno que va desgranando episodios de riqueza coyuntural. En Candás esa transformación hizo desaparecer el primitivo trazado de su puerto, las casas circundantes que orientaban sus corredores al sur, el humilde caserío que se desparramaba hacia el mar, para levantar esos bloques que buscan desesperadamente una personalidad propia. La humildad del chabolu conecta con las favelas en esa motivación original que da respuesta a las necesidades concretas de quien lo construye y lo habita, y en esa cualidad recicladora de materiales que es pedagogía expresa de sostenibilidad. Esa arquitectura popular brasileña argumenta una identidad específica y los valores estéticos concretos de un colectivo social que da a la marginalidad un marcado carácter cultural: es una obra insurreccional, que escupe su particularidad lumpem sobre el paisaje urbano, sobre la corrección de la planificación política que impone un conflicto de intereses en el que siempre vence la verticalidad colectiva como imagen del beneficio frente al deseo de extrañamiento de las minorías, defensoras de una individualidad que remite siempre a una identidad precaria e informal. Las políticas públicas de vivienda de la municipalidad de Sao Paulo patentes en el denominado Proyecto Cingapura transfieren modelos extraños a la idiosincrasia de esos grupos, obligándoles a renunciar a su medio en aras de un progreso que los disgrega y despersonaliza, insertándolos en un contexto extraño. Dionisio González argumenta y documenta ese proceso con una defensa abierta de esa voluntad por hacer de esas viviendas en permanente transformación una imagen identitaria de una arquitectura funcional, plena de valores formales y de soluciones constructivas. Siendo la imagen habitual de la miseria y del submundo, el artista convierte las favelas en el icono de una modernidad extraña, de una vanguardia que nace de la marginalidad y hace de ella una aportación expresa de esa vocación por mostrar un contexto cultural oculto cuando no despreciado, que puede dialogar con los últimos lenguajes arquitectónicos sin complejo.

Ver estas obras de Dionisio González en las salas donde hace dos años se mostraban las obras de aquella utopía vanguardista de los años treinta que encarnó Lecuona, reconforta y abre ventanas a las soluciones auténticamente posibles, y siento que una de esas ventanas no haya podido recibir esa propuesta que completaba esa visión que preconiza un futuro cierto.

El camino costero permite contemplar algunos de esos paisajes que son trasuntos locales de esa perversión de la arquitectura que denuncia Dionisio González con la retina de otros hemisferios. En El Pito, el conjunto palaciego de los Selgas, con sus reminiscencias francesas finiseculares en arquitecturas y jardín, contrasta con esa pobre

brutalidad que desprenden los nuevos edificios levantados en las cercanías. El pabellón de tapices se va a vaciar de las piezas colgantes que pasarán por un proceso restaurador, y se convoca un curso sobre la judicialización de la obra de arte con sus robos, falsificaciones y viajes ilegales. Revive la odisea de la *Ascensión* del Greco, en su expolio guerrero y su hallazgo y recuperación en Estados Unidos, y la rareza de nuestras colecciones privadas.

El primitivo cine de Cudillero conserva la gracia en su ubicación, su pequeño tamaño y ese diseño de sus fachadas en un modernismo epigonal. Cerró, sirvió de almacén, fue después sede de un supermercado, y vuelve a estar cerrado. Esa primera clausura se debió a la competencia de una sala de nueva planta bautizada comercialmente como “Cine Mari”. Mediaba la década de los cuarenta y una de las potentes estirpes conserveras locales buscaba fuentes seguras de negocio en la diversión cinematográfica. La villa olía a salazón y las mujeres procesionaban las empinadas calles cargadas de pescado para la industria. Humeaban las chimeneas y el nuevo edificio hacía méritos a la moda imperial con elementos y decoraciones neobarrocas en sus fachadas. También aquí la presión televisiva no perdonaba a esas generaciones nacidas con el cine, y al fin esta sala también cerró. Acabaría por convertirse en la Casa de Cultura y su sala de exposiciones se inauguró con una selección de obras pictóricas de la colección Selgas. Aquel fulgor de la pintura, desigual en una calidad que hacían resaltar las obras maestras, asoma ahora de la mano de los hermanos Chechu Álava y Juan Fernández como una exaltación de su poder evocador, como una convocatoria de homenaje al medio que permanece inalterable en sus virtudes originales.

Esa pasión íntima que necesita hacerse expresa sobre el papel y el lienzo revive con una claridad comunicativa que recuerda al mejor Ramón Gaya; ese Gaya que intenta descubrir la alquimia de Velázquez en su vuelo pictórico de pájaro solitario; el Gaya que se pierde en los secretos laberintos del pasado en busca de un interlocutor que certifique hallazgos, despeje dudas, celebre el éxtasis y defienda la verdadera tradición frente a las imposturas de la modernidad.

Dos hermanos pintores asumen ahora una defensa desigual en medios. No importa. El diálogo fluye moderado, sin estridencias ni interferencias, pero con la constancia de quien sabe que su argumento se ancla en multitud de artistas que sostuvieron los mismos combates íntimos, compartiendo las mismas búsquedas. Nada nuevo, puede decirse. Es cierto, pero ahora los campos de batalla parecen inmensos y los potenciales enemigos forman un contingente mayor. No importa, parece que dijo para sí la pionera Chechu Álava cuando abanderó la reivindicación expresa de la pintura en el título de su memorable exposición individual de 1999: *No estaba muerta, estaba de parranda (Elogio de la pintura)*. La borrachera era entonces conceptual, objetual, instaladora y accionista, y ella disfrutaba, provocadora, resucitando el presunto cadáver que casi todos daban por definitivamente muerto. Era la suya una pintura intimista que no escondía el posicionamiento, la óptica de una mujer artista que optaba por una narrativa visual de raíz figurativa para defender su condición.

Su hermano menor Juan Fernández seguiría su ejemplo con una defensa vehemente del dibujo y la pintura, con unos resultados pertinentes que no dejan lugar a duda alguna

acerca de esa entrega. En un texto relativamente reciente, que resulta una confesión meridiana desde su propio título: *Sobre la necesidad de pintar en el siglo XXI*, Juan Fernández alega los méritos de una técnica cargada de historia, que permite el aprendizaje en los maestros como lección continua del valor de la mirada, del descubrimiento y la vuelta constante sobre los motivos siempre tratados, en particular sobre el género del retrato. De ahí la función y utilidad del museo, que es refugio y escuela, y que permite la contemplación como presupuesto básico para el acto de pintar. Un acto que toma su propio rumbo, que demanda paciencia y permite el retorno cuantas veces sea necesario. Un acto que ayuda a entender el mundo y el porqué de las cosas. Ese mundo y esas cosas son las que confluyen en este diálogo – “ juego de espejos de diversas influencias”, lo define Chechu- en el que se percibe la calidez del ámbito íntimo de los afectos, los amigos, los paisajes o las circunstancias retenidas, que en Chechu se torna misterioso o enigmático y en Juan proclama la realidad más concreta. Ambas interpretaciones convergen y se incardinan en un montaje que facilita esa conversación sin intermediarios, a la que asistimos como espectadores satisfechos y convencidos, dispuestos a sumarnos a esa defensa.

Otra pintura. Pintar con la luz. El avance hacia el occidente va arrojando otra luz sobre el paisaje. Las cubiertas de pizarra y su contraste con el blanco cal de los muros y el verde fértil de la rasa costera trastocan el ánimo, que pide silencio. En La Caridad, en una sala que parece cumple su última función expositiva, Carlos Coronas ha depositado su último bagaje tras un viaje frustrado en algunas escalas. El primer destino planteado era la iglesia de Santa Eulalia de Abamia, en el concejo de Cangas de Onís. Sería entonces la luz sobre la luz emblemática que reúne la historia del primer enterramiento del rey Pelayo y su esposa, la del genio romántico de Roberto Frassinelli que quiso descansar allí del éxtasis de la naturaleza y la pasión artística, que le hizo plasmar ese entorno en minuciosos dibujos; la luz al fin que iluminó la representación de la batalla de Covadonga en el retablo desaparecido. Tarea imposible pues el edificio se halla en una contestada restauración que se ha prolongado, entre excavaciones y paralizaciones, más de lo pensado.

El artista propuso como alternativa otro emplazamiento no menos atractivo: los cargaderos de carbón del puerto de San Esteban de Pravia, recientemente rehabilitados. Sería una intervención que retomase el sentido de las luces en un ámbito plagado de significados artísticos y literarios, desde las señales marítimas hasta la recreación de ese ámbito que fue paradigma del paisaje asturiano para los artistas de la Colonia de Muros y sus sucesores, como para Altamira o José Francés. También los destellos de los faroles de las lanchas que se dedican a la pesca nocturna de la angula o la memoria de la febril actividad portuaria cuando el carbón, en la coyuntura bélica europea, alcanzó su máximo valor estratégico y enriqueció en esos años gloriosos a empresarios mineros e intermediarios. Y de esa etapa quedan como testimonio esas curiosas estructuras en las que se proponía intervenir Coronas, pero el fácil acceso a esas instalaciones y la fragilidad del material con el que realiza su obra, la convertían en potencial blanco del afán destructivo. Desechada esta nueva localización, el artista supo, gracias al escultor

Herminio, que la sala de La Caridad estaba disponible para plantear su obra de modo estable.

La sala es un espacio singular, inserto en un edificio que combina la actividad cultural pública con la oferta comercial y hostelera más variopinta, en una conjunción que no deja de resultar extraña. En ella se llevó a cabo una inteligente programación de muestras artísticas, que la convirtió en un referente en el occidente asturiano. Recuerdo en ella la exposición-instalación llevada a cabo por José Antonio Cabanella, ese artista entonces casi secreto, que dejó allí patente su potencial creativo con una obra que era sabia fusión del poder evocador de los objetos y su función instrumental.

Ahora, Coronas la ha convertido en una capilla donde el silencio se construye con la irradiación de la luz; o mejor, en una cámara secreta cuyo único misterio es la ocupación del espacio por la luz.

Antes de convertir el neón en su material emblemático para “pintar con la luz”, Coronas había realizado una trayectoria marcada por la búsqueda del maridaje de la forma y el color. Sus maderas trazaban formas en el espacio; líneas que dibujaban volúmenes que se iban abriendo al color como deuda original o sustrato indispensable para su formulación plena. Esa búsqueda desembocó en este resplandor que persiguieron los primitivos minimalistas en los primeros sesenta cuando colocaban sus tubos fluorescentes contra el muro y el campo vibrante de destellos confería a la pared la cualidad de un lienzo. Un lienzo que nuestro artista entinta con una gama variada de colores que distribuye en geometrías puras y sobre los que desborda las líneas de neón, primero en paralelo y luego en un complejo juego de verticales combinadas que acaban por materializar un efecto pleno de ocupación del espacio con la luz; una luz que tiñe la mirada y baña al espectador en emociones y sensaciones.

Nada más alejado de la tentación decorativista y efectista. La materialidad de la luz se diluye aquí como la llama mística del amor pleno, como un encuentro con el sentido último del color, de la pintura. En toda propuesta rigurosa como la que efectúa Coronas, la duda es un ingrediente indispensable en el fortalecimiento del riesgo, y su estudiada propuesta para este espacio ha pasado también por la inquietud del vacío. El hueco sin fluorescencias es como un refugio, un hallazgo que remite a un primer estado de pureza que la luz aún no ha contaminado con su explosión, con su vocación totalitaria. Es ese tiempo de espera, ese no lugar, el que da una dimensión auténtica a esta proyección pictórica que se vale de la luz como elemento cromático inasible.

El tiempo y la geografía. Según se avanza hacia el occidente extremo, su pulso se ralentiza y los paisajes se detienen, como si estuviesen durmientes. La Figueras fronteriza mantiene los caracteres básicos de su perfil sobre la orilla de la ría del Eo. Lo mismo ocurre con Castropol; no así con un Ribadeo desfigurado que oculta las cúpulas parpadeantes de su arquitectura modernista. Este núcleo de Figueras, con sus casas señeras y jardines ocultos tiene en la torre del reloj un baluarte extraño, que confunde su arquitectura con las clásicas y espigadas torres parroquiales de origen foráneo que tanta aceptación tuvieron en las reformas u obras de nueva planta emprendidas en los años finiseculares, cuando el triunfo indiano se hizo más visible. Indiano es en origen

este edificio levantado como templo laico a la educación y el saber, campana al vuelo de un progreso que armonizaba tradición, anticlericalismo, republicanismos y conciencia burguesa. Hoy, reformado, vuelve a cumplir ese destino cultural, y su bajocubierta se destina a sala de exposiciones.

Aurora Suárez ha traído a este espacio algunas de las obras que mostraban hace ya algún tiempo su inquietud por la ruina y desaparición de las arquitecturas industriales como metáfora del insaciable hábito devorador del capitalismo, lo efímero y la cualidad del tiempo como mecanismo destructor. La contraposición del lujo, de las piezas cubiertas de pan de oro, con las efigies primitivas y la devastación, incorporaba esa sutil carga irónica que siempre suaviza la acidez de la crítica directa y revela una inteligencia conceptual presta siempre a manifestarse en el momento oportuno. Es quizá esa ironía y la elegancia de pensamiento la que la ha salvado de los injustos sinsabores a los que la ha sometido una Asturias que no siempre ha atendido con rigor a los frutos de su trabajo artístico ni a la singularidad de su brillante aportación teórica, por otro lado siempre escasa en el colectivo de creadores asturianos. La artista ha llevado esta marginación con un distanciamiento que no ha mermado, antes bien ha fortalecido, el vigor de sus planteamientos y la inteligente perspectiva que tiene sobre la coyuntura y los trasfondos del panorama artístico regional. De ahí la singularidad de su trabajo y el significado de una obra que se alimenta de la sociología y la teoría contemporánea del arte, sin desechar ningún campo.

El conjunto de obras que presenta bajo el título *Tsentaciones* giran en torno a la reconstrucción del deseo a través del filtro publicitario. Esas sensaciones/tentaciones a las que se refiere el título de la exposición se resumen en el texto a modo de lema fijado en la pared: “La gente no recuerda que consumir cultura es un placer que engancha sus sueños. Become your dream”, y en el mosaico de imágenes manipuladas, iconos de una publicidad incandescente que devora signos, en los que se produce la inmersión de la cultura popular contemporánea. En ellas se resumen los ingredientes de los que se apropian y destilan los media: multiculturalismo o globalización, la economía o las ficciones del capitalismo, el feminismo y las problemáticas de género, el rol de la sociedad tecnológica y posindustrial, la máquina, el paradigma publicitario como modelo de vida o las utopías sin lema, el revisionismo sobre la historia del arte, la perversión de la imagen, las actitudes emotivas, las arquitecturas fantasma, la transformación como alquimia, iconos y vanitas, las expresiones del miedo y las mitologías Gore. Todo ello recapitulado en un retablo de doble juego como es el de la imagen publicitaria y su doble, que se extiende en la serie secuencial sobre el concierto de Lucas Abelas en una reflexión sobre el riesgo que corre el artista y la fugacidad del tiempo. Abelas extrae sonidos de un cristal roto que sostiene entre sus manos, recorre la superficie con los labios, lo besa y extrema el gesto arriesgando la herida, buscando la sangre como metáfora de la perplejidad y de ese tensionar los sentidos que exigen todos los sueños. Cercana, una pantalla muestra imágenes en movimiento de gran plasticidad, recurrentes en su abstracción, prófugas, en escapada sobre un espacio ilimitado mientras los sonidos rememoran una sinfonía de aves acuáticas, aquí detenidas.

Aurora quería ascender con sus obras a la torre, pero los trabajos de rehabilitación lo han impedido. El horizonte marino, la ría como límite, adquiere hoy un cromatismo sombrío. El viento arrastra las nubes y va abriendo claros en el cielo. Mañana, otra luz.

Este día resulta inédito tras meses de sombras. El viaje por nuevas vías hacia Grado nos hace evocar el otro camino tradicional cercano a los núcleos y al curso de los ríos. El calor se espanta con un abanico amarillo que revolotea en el interior del coche como una mariposa cautiva, liberada ya en tierra a la sombra de la antigua muralla. Volvemos al encuentro de la capilla de los Dolores, esa capilla funeraria que hasta pocos días antes y durante tres meses ha habitado Octavia, esa ciudad invisible imaginada por Italo Calvino que Natalia Pastor ha releído en imágenes de su geografía vital. Si entonces los fondos de paisaje eran chimeneas, factorías y ruinas mastodónticas, ahora es la profundidad eterna del negro la que permite que la reiterada silueta de Soledad Córdoba destaque en esas cuatro cajas de luz con el misterio de una escenografía pagana. Es *un lugar secreto*. De este modo titula la artista esta serie, cuya explicación abre con un texto de Henrich Heine en el que el personaje literario hace ronda de noche en torno a la idea de que es un cadáver y que se entierra a sí mismo, y lucha contra la pesadilla cerrando los ojos “para salvarme en la tierra de los sueños”. Esa argucia romántica, ese pasaje hacia lo desconocido, es el intento siempre inconcluso de huir de la realidad y de uno mismo para experimentar otros mundos en los que la magia permite profundizar en las poéticas de la belleza, que al modo también romántico encuentra en una naturaleza fértil alimentada de lo onírico. Una constante en su trabajo es el que la figura autobiográfica, la imagen de la propia artista, se convierte en vehículo no sólo instrumental sino protagonista constante de esa experiencia en la que se fusionan realidad e imaginación, normalidad y fenómenos paranormales, lo cotidiano y lo extraordinario, el artificio y la naturalidad, lo reconocible y lo inédito, en un todo que se resume en la “siniestra belleza que se apodera de la escena”.

Esa belleza es un alumbramiento, otro fruto de la fertilidad, que se desarrolla en ese lugar secreto, en esa sima negra en la que el acontecimiento se fragua en el cuerpo-crisálida de esa figura de busto, la propia artista, que se reitera en la composición situada en el ángulo inferior derecho con los ojos cerrados y el cabello descendiendo por los hombros hasta cubrir el pecho. Su boca se abre para ir expulsando al vuelo multitud de mariposas de alas azul metálico, una melodía de brillos sobre la profundidad que proclama el vértigo de esa magia, de ese secreto que desvela los sueños más extraordinarios.

Si algo caracteriza la obra de Soledad Córdoba es precisamente esa capacidad de transmitir lo extraordinario en su atemporalidad, en su condición de suceso fortuito que descarga cualquier peso de razón y hace ingrátido el pensamiento, como si el espacio-tiempo hallase allí una formulación ajena a los parámetros de esta arquitectura funeraria levantada para testimoniar los sueños eternos.

En el camino se habla de esas eternidades y de la luz excepcional de este día que deja advertir lejanías y transparente los prodigios de esa naturaleza que alberga todo lo imaginado. El monasterio de San Salvador de Cornellana esconde tras su fachada

Artistas Artists

Chechu Álava
Juan Fernández
I'll be your mirror, 2007

Óleo sobre lienzo
Oil on canvas

Dimensiones variables
Variable dimensions

Instalación site-specific para
la Casa de Cultura, Cudillero
Site-specific installation for
the Casa de Cultura, Cudillero

Partiendo de la similitud de posicionamientos en el valor del dibujo y de la pintura, esta exposición se desarrolla precisamente como un diálogo entre dos artistas para los que estos medios mantienen inalterables su vigor y su capacidad para conmover. Es, en definitiva, una conservación sobre un amor correspondido, que va fertilizando en dos espíritus, en dos miradas y en cuatro manos.

La obra de estos dos artistas se muestra en la sala de exposiciones de la Casa de Cultura de Cudillero. El edificio original fue levantado a fines de la década de los años cuarenta por la familia Bravo, una conocida estirpe de conserveros locales, como local cinematográfico bajo la denominación comercial de "Cine Mari". La sala de exposiciones se inauguró con la exposición de pinturas de la Colección Selgas.

Using the similarity of positionings existing in the value of drawing and painting as a starting point, this exhibition is envisaged as a dialogue between two artists for whom these two media preserve unaltered their strength and their power to move. In other words, a conversation about a requited love, gradually fertilising and taking root in two spirits, two gazes and four hands.

The work by this couple of artists is shown in the exhibition venue of *Casa de Cultura* in Cudillero. The building was originally built in the late 1940s by the Bravo family, a well-known lineage of local entrepreneurs in the canning industry, as a film theatre originally known as Cine Mari. It opened as an exhibition hall with a selection of paintings from the Selgas Collection.





Pablo Armesto
Paso a paso, 2007

Resina de poliéster,
planchas de acero corten,
LEDs, fibra óptica,
fuentes de alimentación
Polyester resin,
Corten steel plates, LEDs,
fibre optics, power supply

Aprox. 10 m de largo
Approx. 10 m long

Instalación site-specific para
el Parque del Príncipe
de Covadonga
Site-specific installation for
Príncipe de Covadonga Park

El camino, el itinerario, el tránsito como metáfora de la vida, de la comunicación y el conocimiento es la idea central sobre la que Pablo Armesto ha articulado su obra más reciente. Los medios para materializar artísticamente este concepto motor de su producción han buscado siempre facilitar una expresión diáfana en la que subyace la complejidad y amplitud de unos argumentos filosóficos y teológicos, que resumía en piezas que amparaban una mística que perseguía el valor de la luz, de la llama encendida que ilumina el destino.

En *Paso a paso* el camino es la huella en un paisaje cargado de connotaciones mágicas, espirituales y religiosas, que entroncan con episodios históricos decisivos. En Covadonga, el viajero se encuentra en una encrucijada en la que confluyen naturaleza y divinidad, y se convierte en un peregrino que persigue desentrañar los misterios de la vida ante una imagen devocional que ha transformado ese espacio en santuario.

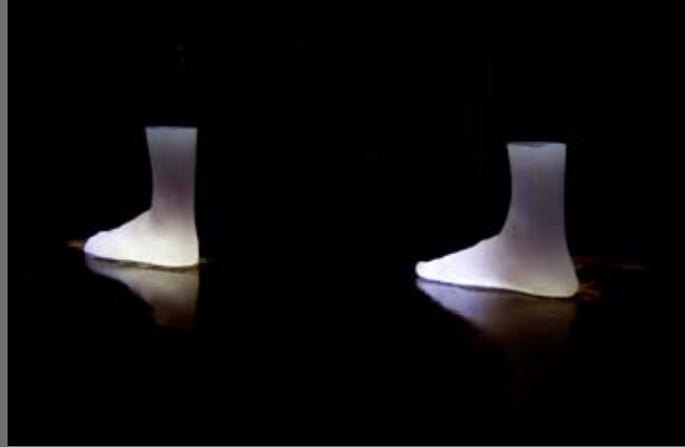
Las huellas son ofrendas votivas, fuegos sagrados que perpetúan la memoria de todos aquéllos para los que la búsqueda, el ansia de encuentro, es y sigue siendo la única energía capaz de hacerles recorrer un trayecto inagotable.

The road, the route, the passage as a metaphor of life, of communication and of knowledge, is the central idea around which Pablo Armesto has articulated his most recent work. The media used for the artistic rendition of the concept that is the true driving force of his production has always attempted to provide a clear-cut expression covering the complexity and the range of some philosophical and theological arguments he summarised in pieces possessing a mysticism exploring the nature of light and the flame that lights our destiny.

In *Paso a paso* [Step by Step] the road is the print left on a landscape loaded with magical, spiritual and religious connotations, connecting with key historical events. In Covadonga, travellers find themselves at a crossroad in which nature and divinity converge. They are pilgrims in search of answers to disentangle the mysteries of life from a devotional image that has transformed this place into a sanctuary.

The traces are votive offerings, holy fires perpetuating the memory of all those for whom the quest, the yearning for an encounter continues to be the sole form of energy capable of making them travel this endless route.





Maite Centol
El buen lugar, 2007

Rótulo luminoso, 20 cajas de luz,
2 fotografías montadas
sobre aluminio
Neon sign, 20 lightboxes,
2 photographs on aluminium

Dimensiones variables
Variable dimensions

Instalación site-specific para
la iglesia de San Juan de
Amandi, Villaviciosa
Site-specific installation for the
Church of San Juan
de Amandi, Villaviciosa

Resultado de un trabajo en proceso que desarrolló durante varios meses, la instalación de esta artista resume la conexión perenne de una manifestación creativa específica como la arquitectura románica, con el espacio físico, cultural y humano en el que se inserta y su diálogo con la plástica ahora vigente.

El estudio de ese legado en un marco geográfico definido como Villaviciosa y su área de influencia, revelaron la existencia de unas tipologías constructivas y unos repertorios iconográficos cuya interpretación a través de los siglos hacía necesaria una reflexión sobre su valor desde la mirada contemporánea en el contexto del complejo simbólico de las identidades. De la relación lugar-memoria-lectura y su interpretación desde los presupuestos de la herencia cultural, se extraen materiales fotográficos y sonoros que configuran un mosaico de identidades como reflejo de la simbiosis de los grupos humanos con la manifestación más cercana a su memoria cultural, que aquí se expresa de modo selectivo a través del arte.

Dos series de retratos -los de los “guardianes” de ese patrimonio, personas encargadas de la custodia y apertura de los edificios; y los de los “infantes”, niños y jóvenes que realizan recreaciones con motivos extraídos de los monumentos- se funden con imágenes manipuladas de ese arte románico tomado como eje del proyecto y como reflejo de una identificación que supera los modos de contemplar el patrimonio a lo largo de los siglos.

The result of an intense working process lasting several months, this installation draws on the enduring connection between the specific creative expression of Romanesque architecture and the physical, cultural and human space in which it is inscribed and its ongoing dialogue with the visual creative forces of the moment.

Exploring this heritage in the well-defined geographical framework of Villaviciosa and its area of influence, brought to the surface the existence of constructive typologies and iconographic repertoires whose interpretation over the centuries has forced a new reflection on their value from a contemporary gaze within the context of the symbolic complex of identities. Photographic and sound materials are extracted from the relationship between place-memory-reading and its interpretation from the premises of cultural heritage, informing a mosaic of identities mirroring the symbiosis of human collectives with the visual manifestation closest to their cultural memory, and hence their selective expression here through art.

Two series of portraits, one of the “guardians” of this heritage, the individuals in charge of the custody and opening of the buildings; and the second of *infantes*, children and young people engaged in recreations of motifs taken from the monuments, are combined with manipulated images of Romanesque art which is taken as the central axis of the project and the reflection of an identification that goes beyond the received way of looking at heritage from the past.





EUTOPIA

Soledad Córdoba
Un lugar secreto I, 2007

5 fotografías duratrans sobre
caja de luz
5 duratrans photos in light box

Dimensiones variables
(100 x 150 cm)
Variable dimensions
(100 x 150 cm)

Instalación site-specific para
la Capilla de los Dolores, Grado
Site-specific installation for
the Capilla de los Dolores, Grado

Un lugar secreto es un nuevo proyecto que indaga en elementos claves de la identidad romántica: la fusión del hombre con la naturaleza y el poder creador de los sueños. Cuerpo y espíritu transitan la senda de lo real-imaginario, la búsqueda y percepción de nuestra verdad última en la profundidad de lo onírico, la huida de la materia o su transformación, y la fuerza generadora del espíritu.

Esa iconografía directamente autobiográfica refuerza aquí su carácter misterioso y críptico, al fundirse con la singularidad de un espacio que condiciona la lectura de las imágenes fotográficas, fortaleciendo su atmósfera atemporal y mágica, conectando los lenguajes del arte religioso barroco y su repertorio decorativo geométrico, con total ausencia de referentes figurativos, con la expresión personal de una artista que asume desde su propio cuerpo, desde su rostro, la vocación por convertirse en elemento central de su obra, transmitiendo la precariedad del tiempo y el valor del instante en el que la mutación se formula.

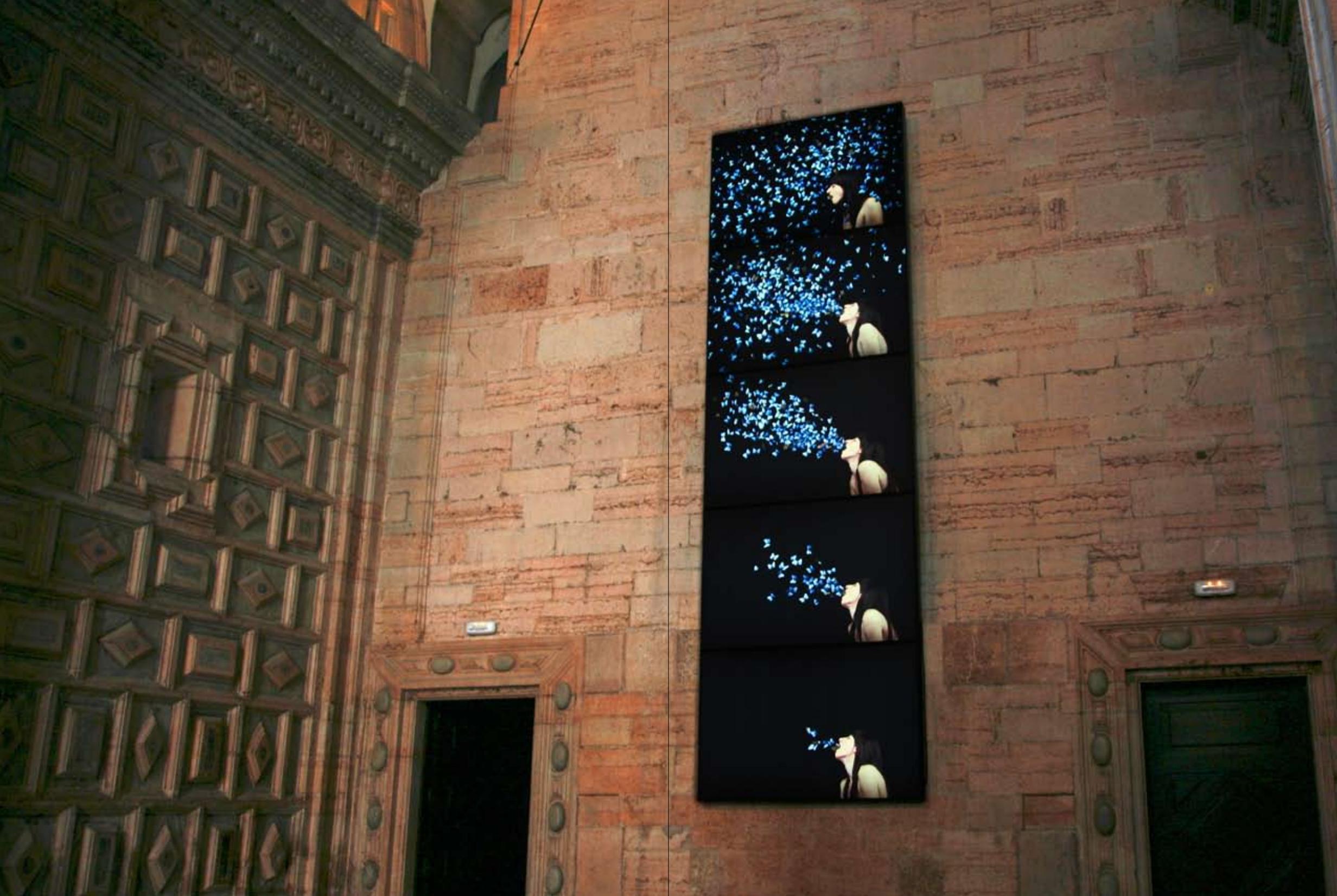
Elemento referencial del rico patrimonio monumental de la villa de Grado, la capilla forma parte del complejo palaciego de los Miranda o del marqués de Valdecarzana, la familia con mayor poder en las últimas centurias del Antiguo Régimen en Asturias. Fue construida en 1716, según proyecto atribuido al arquitecto Francisco de la Riba. Frente al austero clasicismo de sus fachadas, el interior destaca por sus dimensiones monumentales, la textura y calidad cromática de la caliza rosada empleada, el rico repertorio decorativo con variantes geométricas y su vistosa cúpula.

Un lugar secreto [A Secret Place] is a new project exploring key elements of romantic identity, such as the fusion of man and nature, and the generative power of dreams. Body and spirit travel together the path of the real-imaginary, in the search and perception of our ultimate truth within the depths of the oneiric, the flight from matter or its transformation, and the creative power of the spirit. A directly autobiographic iconography here reinforcing its mysterious and cryptic nature by merging with the singular features of a space conditioning the reading of photographic images, by strengthening its timeless and magical atmosphere and by connecting the vernaculars of a baroque religious art and its decorative geometric repertoire, totally lacking in figurative referents, with the personal expression of an artist assuming, from her own body, from her own face, the will to become the central element of her work, and in doing so speaking about the fleetingness of time and the value of the instant in which that mutation is formulated.

A referential element of the rich monumental heritage of Grado, the chapel is part of the palace of the Mirandas or of the Marquis of Valdecarzana, the most powerful family of the Asturias *Ancien Régime* in recent centuries. It was built in 1716, following a project attributed to the architect Francisco de la Riba. In contrast with the stern classicism of its facades, its interior surprises us with its palatial dimensions, the texture and chromatic quality of the pinkish limestone used in its construction, the rich decorative repertoire with geometric variations, and its striking dome.

CUT





Carlos Coronas
Anclajes-Extensiones, 2007

Pintura sobre muro
y tubos de neón,
Wall painting and neon tubes

Dimensiones variables
Variable dimensions

Instalación site-specific
para la Sala de Exposiciones,
La Caridad
Site-specific installation
for the Sala de Exposiciones,
La Caridad

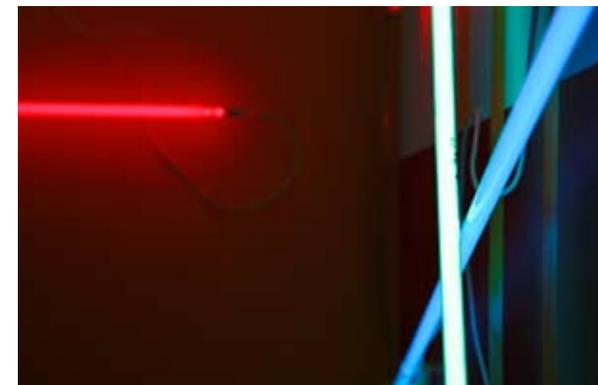
El artista introdujo las luces de neón en trabajos en los que se refuerza el referente pictórico con composiciones lumínicas sobre superficies pictóricas que remiten a la clásica abstracción geométrica.

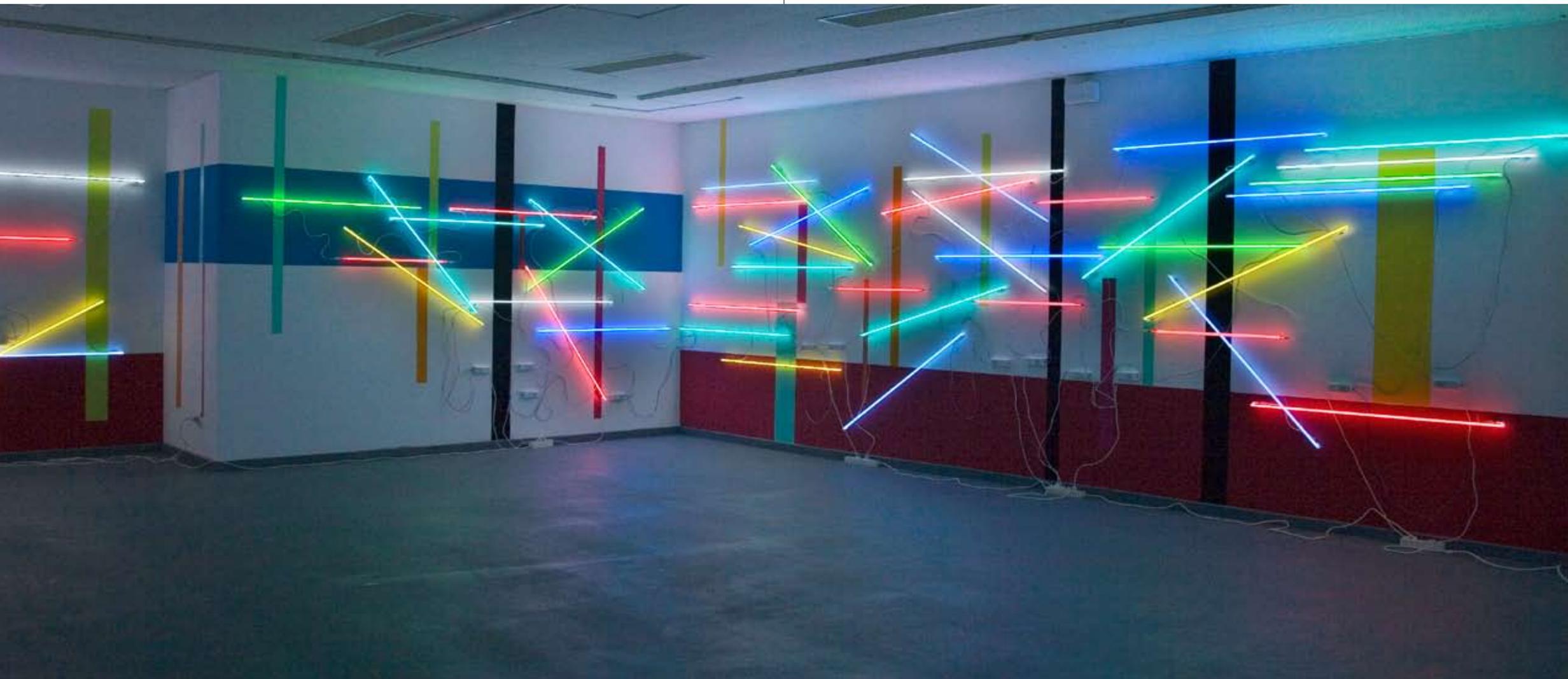
Las posibilidades de ese “pintar con la luz”, tal como ha definido la crítica su trabajo a propósito de su última exposición individual, presentada bajo el título *Luz de invierno*, son las que materializa en su propuesta para esta muestra con el título *Anclajes – Extensiones*. Conecta de este modo el concepto original de este proyecto expositivo de LABoral con la identidad de su propia obra, en la que el “anclaje” precede a la “extensión” en espacios arquitectónicos interiores, que ocupa empleando las paredes como soporte y cubriendo el propio ámbito espacial con una luz que se difunde en todas las direcciones. Con esta doble ocupación propugna la “disolución física de los límites de la obra” con la luz como material pictórico y elemento que traspasa el espacio sin límite

El lugar específico sobre el que ha trabajado Carlos Coronas para plantear su instalación es la antigua sala de exposiciones de la Casa de Cultura de El Franco, situada en La Caridad, capital de ese concejo. Con esta muestra cierra su papel de prestigioso centro expositivo del occidente de Asturias, ante su traslado a nuevas instalaciones. En ella se han celebrado algunas de las muestras de arte contemporáneo más importantes de esta última década, con una programación valiente y abierta a todas las propuestas.

The artist introduced neon lights in works in which the painterly reference is reinforced with light compositions on pictorial surfaces remitting to classic geometric abstraction. The possibilities of that “painting with light,” as critics defined Coronas’ work on the occasion of his latest solo exhibitions, are materialised in this show titled *Anclajes – Extensiones* [Anchors – Extensions], thus connecting the original concept of this LABoral exhibition project with the identity of his own work, with “anchor” preceding “extension” in inner architectural spaces the artist occupies using the walls as a support for this work and covering the very spatial domain with a light irradiating in all directions. A double occupation through which Coronas advocates a “physical dissolution of the limits of the works” with the light as a painting material and element that extends beyond the limitless space.

The venue in which Carlos Coronas has prepared to place his site-specific installation is the former exhibition hall of Casa de Cultura in El Franco, located in La Caridad, capital of this department. A space that, with this exhibition, brings its role as a prestigious exhibition centre of Western Asturias to an end given its imminent move to another premises. A space that has hosted some of the most important contemporary art exhibitions organised in the region in the last ten years, with a courageous programme, open to all types of proposals.





Dionisio González
Interdictory Spaces, 2007

Fotografía digital, fotografía
siliconada sobre metacrilato
y vídeos monitorizados
Digital photo, photograph
siliconed on perspex
and monitored videos

Dimensiones variables
Variable dimensions

Instalación site-specific
para el Centro de Escultura
Museo Antón, Candás
Site-specific installation
for the Centro de Escultura
Museo Antón, Candás

La obra propuesta para *Extensiones-Anclajes* se inserta en la serie en proceso titulada *Cartografías para a remoção*, algunas de cuyas piezas ha mostrado recientemente en la Galería Max Estrella, de Madrid. Ahora son las barriadas de favelas de Sao Paulo las que centran su interés para mostrar esa arquitectura orgánica, irregular y precaria, como un signo de identidad de la cultura popular y de sus valiosas aportaciones al sentido utilitario y a la construcción del paisaje singular de la ciudad, amenazadas por planeamientos y acciones socio-políticas igualitarias e impersonales que vacían de contenido sus valores y las convierten en “elementos de fricción e incluso en detonantes de una nueva planificación informal”.

El Centro de Escultura Museo Antón de Candás es la institución que acogerá esta exposición. Fundado en 1989, y de titularidad municipal, muestra de modo permanente la colección del artista local Antonio Rodríguez, “Antón”, y cuenta con salas de exposiciones y un amplio jardín en el que están instaladas piezas de escultores contemporáneos.

The work proposed for *Extensions-Anchors* can be placed within the work in progress titled *Cartografías para a remoção* [Cartographies for a Removal], some of whose pieces the artist showed recently at Galería Max Estrella in Madrid. On this occasion, he focuses his attention on the *favelas* of Sao Paulo to explore that organic, irregular and precarious architecture as a sign of identity of popular culture and of its invaluable contributions to the utilitarian meaning and construction of the city’s singular landscape, under threat by the egalitarian and characterless socio-political postulates and actions stripping its values of content and turning them into “fictional elements and even into the spark triggering a new informal planning.”

The Centro de Escultura Museo Antón in Candás is the venue hosting this exhibition. Founded in 1989 and belonging to the municipality, it shows the permanent collection of the local artist Antonio Rodríguez, “Antón”, and has exhibition galleries and a spacious garden showing work by contemporary sculptors.





Adolfo Manzano
A los héroes que fuimos,
2007

Madera de pino y dispositivo
digital de audio
Pine wood and digital audio
equipment

Aprox. 335 x 340 x 144 cm

Instalación site-specific para la
Plaza del Ayuntamiento, Pravia
Site-specific installation for
Plaza del Ayuntamiento, Pravia

Del mismo modo que la arquitectura enfatiza su condición como medio expreso de manifestación del poder y su vocación de perennidad, la escultura monumental reúne en su repertorio todos los ingredientes de la visualización ineludible de la autoridad, sus medios y agentes. En todo homenaje subyace un mensaje que trasciende el propio acontecimiento y busca la conversión en modelo ejemplar del personaje a quien se le rinde reconocimiento.

Adolfo Manzano vincula la esencia del monumento escultórico con el mundo de la infancia; una traslación irónica de lo que encierra el concepto de lo heroico como modelo educacional y esos esquemas arcaizantes de lo formativo en los que el niño siempre debe respeto y consideración a sus mayores.

El entender formalmente a los ciudadanos como sujetos activos de una democracia responsable, no evita la perpetuación de los esquemas originales de lo monumental, que solamente vienen a poner en cuestión los lenguajes expresivos de la contemporaneidad y los nuevos proyectos de escultura pública. De ahí que el artista eleve el caballito balancín a la categoría de monumento público, un caballo de Troya que encierra tras la retórica de su estructura la voz infantil disolvente y aleccionadora que va desgranando un texto académico realizado expresamente para la ocasión, y que desvela con útil pedagogía las claves históricas del monumento público y su vocación simbólica para ocupar siempre los espacios cívicos más atractivos.

Just as architecture is underpinned by its condition as a means for the manifestation of power and its will for perpetuity, the repertoire of monumental sculpture also makes use of all available ingredients for the visualization of authority, its media and agents. Every tribute hides a message transcending the event itself, seeking to transform the character to whom the homage is paid into an exemplary model.

Adolfo Manzano creates a connection between the essence of the sculptural monument and children. An ironical transfer of the heroic concept used as an educational model, and those archaizing educational guidelines through which children learn to acknowledge a debt of respect and consideration to their elders.

A formal understanding of citizens as the active subjects of a responsible democracy does not preclude the perpetuation of the original outlines of the monumental, which only bring into question the expressive languages of contemporaneity and new projects of public sculpture. Hence the elevation by the artist of a rocking horse to the category of public monument. Behind the rhetoric of its structure, this Trojan horse contains the dissolving and instructing voices of children reeling off a school text expressly made for the occasion, describing, in a pedagogic style, the historic keys of the public monument and its symbolic desire to occupy the most attractive civic spaces.





Juan Carlos Martínez
Reflexiones, 2007

3 estructuras de acero corten
con elementos vegetales
3 corten steel structures with
vegetable elements

Instalación site-specific para una
rotonda, Luanco
Site-specific installation for a
roundabout, Luanco

Frente al espacio privado, el jardín íntimo en el que la naturaleza se domestica y se proyecta para crear un ámbito de meditación sobre la capacidad del hombre para dominar la naturaleza, el espacio público se halla carente de una motivación estructural, más allá de la mera conservación utilitaria o, en el peor de los casos, como depositario de residuos.

Juan Carlos Martínez desarrolla en *Reflexiones* una obra íntimamente ligada al potencial expresivo de los espacios naturales desde una intervención artística en la que conjuga las premisas de la jardinería tradicional con las propuestas rupturistas que plantean vegetación y espacio desde ópticas y diseños nuevos.

Sus últimos trabajos proponen la transformación de ámbitos marginales surgidos de las obras de comunicación vial y, concretamente, de las rotondas, que presentan una configuración espacial definitoria con una geometría que plantea otras perspectivas y panorámicas visuales.

Con su proyecto pretende activar una reflexión sobre los potenciales de estos pequeños espacios públicos y su puesta en valor como paisajes creados en los que se funden los valores formales y cromáticos de la vegetación y los volúmenes escultóricos en diálogo con su entorno y los horizontes inmediatos.

In contrast with the private space of the secluded garden in which nature is tamed and trained to create a domain in which to meditate about man's ability to dominate nature, the public space lacks a structural motivation beyond mere utilitarian preservation or, at its worst, as a repository of waste.

In *Reflexiones* [Reflections], Juan Carlos Martínez develops a work which is closely tied in with the expressive potential of natural spaces in an artistic intervention in which he conflates the formulations of traditional gardening with groundbreaking proposals engaging in a rethinking of vegetation and space from new perspectives and designs.

His recent work proposes a transformation of the marginal areas left over after the construction of new roads, and more specifically, of roundabouts, which present a distinctive spatial configuration based on a geometry formulating other perspectives and visual approaches.

Through his project, Martínez attempts to provoke a reflection on the potential of those unassuming public spaces, and their valorisation as created landscapes combining the formal and chromatic values of vegetation and sculptural volumes in a dialogue with their environment and immediate horizons.





Natalia Pastor
Octavia o la ciudad suspendida, 2007

4 impresiones digitales sobre aluminio, neón
4 digital prints on aluminium, neon

Dimensiones variables
Variable dimensions

Instalación site-specific para la Capilla de los Dolores, Grado
Site-specific installation for Capilla de los Dolores, Grado

“Esta es la base de la ciudad: una red que sirve para pasar y sostener”. Italo Calvino define de este modo a Octavia, una de las ciudades invisibles por él creadas.

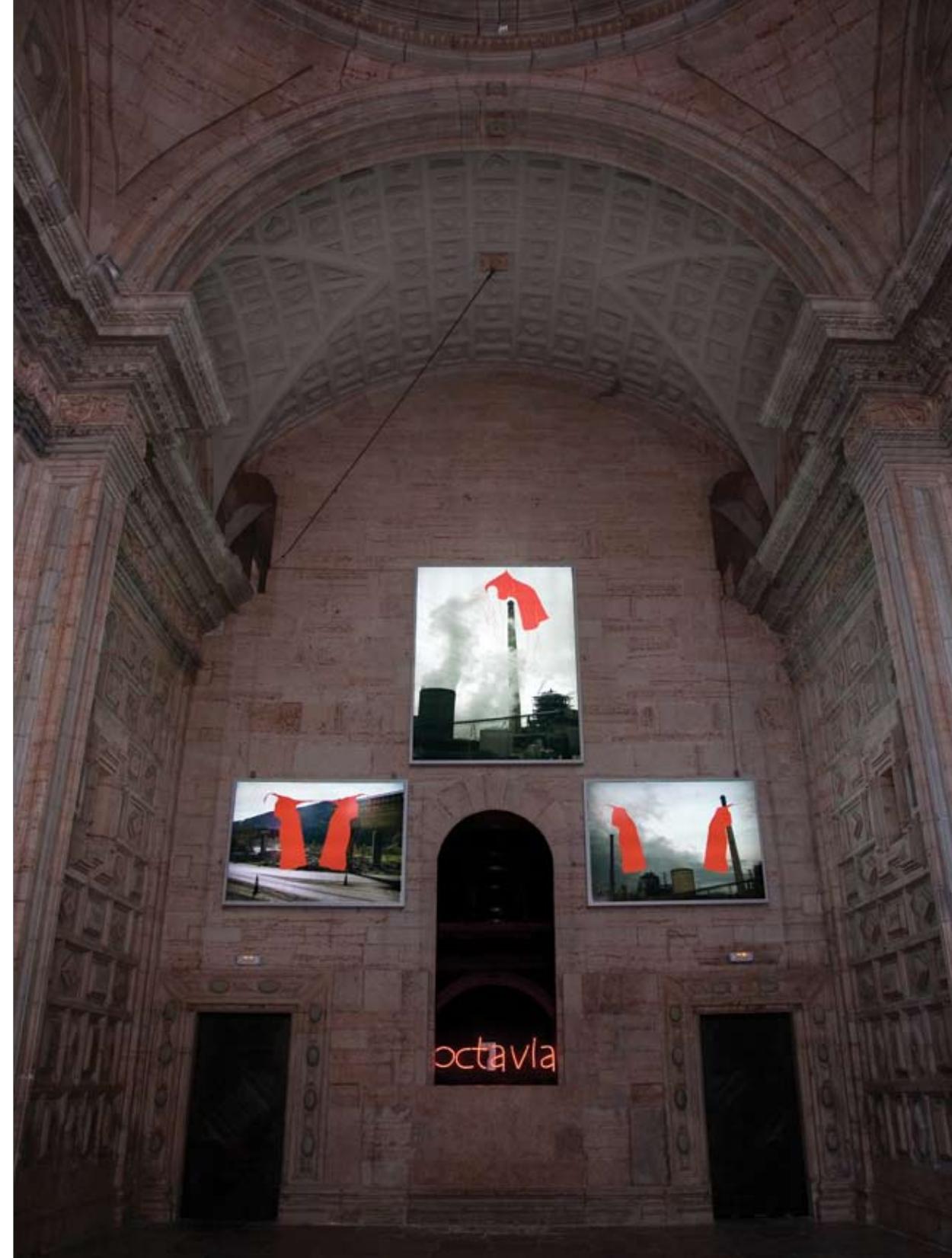
Natalia Pastor parte de esta formulación literaria para conceptualizar una instalación artística en la que destacan como elementos más definitorios las siluetas de cuerpos femeninos que transmiten estados de tensión, lucha, abatimiento o dejadez y que se superponen sobre paisajes industriales o de infraestructuras de la cuenca del Nalón.

El componente simbólico de esos fondos con horizontes fabriles de chimeneas humeantes y complejas estructuras, que remiten a un espacio violentamente sacudido por la crisis y la reconversión, refuerza el carácter de los cuerpos en flotación, exhaustos por el combate cotidiano, frágiles por las heridas más íntimas y sujetos a los vaivenes exteriores, que los hacen meros objetos sobre los que se depositan las obsesiones violentas. Son todos cuerpos de mujer que remiten a una condición femenina que soporta una doble vejación: la de índole socioeconómica, que agudiza y extrema en ellas las consecuencias de la crisis; y la inherente a ser mujer en un sistema ideológico que perpetúa las ataduras y la marginación, en esa tela de araña que con su estructura cierra los límites de las ciudades y las transforma en prisión.

“This is the foundation of the city: a net which serves as passage and as support” is how Italo Calvino defines Octavia, one of his Invisible Cities.

Natalia Pastor takes this literary formulation as the starting point for her conceptualisation of an installation with silhouettes of female bodies standing out as the most distinctive elements, transmitting states of tension, struggle, despondency or neglect, which are then superimposed on industrial landscapes or infrastructures in the Nalón area.

The symbolic component of these backdrops of smoky chimneys and complex structures, remitting to a space profoundly affected by the industrial crisis and restructuring, reinforces the idea of floating bodies, exhausted from the daily struggle, weakened by intimate wounds and subject to the winds of external events that turn them into mere objects on which violent obsessions accumulate. They are all bodies of women remitting to a female condition undermined by a double vexation: one socioeconomic, intensifying the consequences of the crisis, taking them to their ultimate consequences; and the vexation inherent to the female condition within a sociological system perpetuating ties and marginalisation within the spider web closing the city limits and turning them into a prison.





Fernando Redruello
Sin título / Sin techo, 2007

Madera de cerezo, rejilla metálica, largueros de aluminio, cajas de luz, vinilo, lona plástica microperforada y plancha de aluminio
Cherry wood, metal grid, aluminium beams, light boxes, vinyl, micro-perforated plastic canvas and aluminium sheet

Dimensiones variables
Variable dimensions

Instalación site-specific para el Monasterio de Cornellana, Cornellana
Site-specific installation for the Monasterio de Cornellana, Cornellana

La instalación *Sin título / Sin techo* se inscribe en esa línea de lenguaje que lo singulariza en el contexto asturiano, tanto por su dominio técnico y expresivo como por su desplazamiento generacional, que lo vincula más estrechamente con las promociones más jóvenes, en su querencia por una identidad conceptual sin concesiones a lo fortuito o caprichoso, como por la recuperación y puesta al día del valor del objeto como transmisor de argumentos y sensaciones.

La ciudad contemporánea, como compendio de las contradicciones de una praxis política compleja, es un espacio de confrontación y un escaparate de los más variados iconos, que son reinterpretados y manipulados por el artista como elemento de provocación para propiciar en el espectador la perturbación, la incomodidad y la reflexión. El empleo de esas fuentes permite al artista estructurar un argumentado discurso plástico de fuerte carga ideológica, que no desdeña la crítica sutil ni la ironía más ácida. El espacio establece un diálogo con la obra, que se plantea inmersa en una atmósfera de fortaleza de la ruina, de suspensa serenidad para la meditación. El objeto y la imagen como documento y transmisor de una creación nacida en un contexto personal específico, en la visión y la memoria que se contraponen y se unen, renueva aquí su capacidad para evocar y revivir los hitos de una biografía.

As a compendium of the contradictions of a complex political praxis, the contemporary city emerges as a space for confrontation and as a showcase of the most varied icons, here reinterpreted and manipulated by the artist as an element of provocation to trigger off feelings of perturbation, discomfort and reflection in the spectator. The use of these sources allows the artist to organise a reasoned visual discourse possessing a strong ideological load, yet without renouncing subtle criticism or cutting irony. The space establishes a dialogue with the work, here seen immersed in a setting potentialising the meaning of ruins, of a suspended serenity for meditation. Object and image as document and transmitters of a creation born out of a specific personal context, of a vision and memory here opposed and connected, renovating their power to suggest and to relive the milestones of a biography.





Avelino Sala
Socorro, 2007

Luminoso con cantos de aluminio, frente de metacrilato, neón y mallas pesqueras
Sign with aluminium edging, perspex, neon and fishing nets

Aprox. 2 m de alto
Approx. 2 m high

Instalación site-specific para el exterior de la iglesia del Cristo del Socorro y el Museo Marítimo de Asturias, Luanco
Site-specific installation outside Church of Cristo del Socorro and Maritime Museum of Asturias, Luanco

La variedad de significados que encierra el término “Socorro”, sirve a Avelino Sala como argumento para realizar una instalación que parte del contenido concreto, de la interpretación más inmediata que dan los vecinos de la villa marinera de Luanco a esa palabra, para ir abriéndose a una gama más amplia y rica de aplicaciones que conectan con la crisis y transformación del sector pesquero, la no menos presente reconversión del cercano gigante metalúrgico, y la modificación que opera en todos los ámbitos (el influjo de la promoción turística, los servicios o la explosión inmobiliaria).

La necesaria toma de conciencia ante un estado de conmoción y confusa desesperanza pasa para el artista por un retorno a las raíces, por una recuperación de los signos distintivos que encuentra en las manufacturas y producciones artesanales para reflejar esa suerte de espiritualidad colectiva cuyo foco original encuentra en la imagen del Cristo del Socorro, una clásica devoción local que llevaba a los marineros a solicitar la esperada protección en las duras faenas de pesca, y cuya tradición transmite la concesión de esa gracia en difíciles coyunturas.

Ese “Socorro” pedido y atendido se plasma en las clásicas mallas, en las maquetas, en la luz perenne, como una llamada de atención ante el naufragio de muchos de los signos que identificaron la singularidad de Luanco entre las villas costeras asturianas.

Avelino Sala co-opts the plethora of meanings of the word *Socorro* ('help' in English) to construct a narrative running through an installation based on the specific and immediate interpretations of the word by the inhabitants of the coastal town of Luanco. It then gradually opens up to a wider and more nuanced slew of applications connecting with the crisis and transformation of the fishing industry, the no less topical restructuring of the neighbouring metallurgic giant, and the alteration taking place in all areas of life (tourism, the service sector or the real estate and construction boom).

For the artist, the necessary awareness in relation to the state of unrest and confusing hopelessness requires a return to roots, a recovery of the distinctive signs he finds in handmade and manufactured products to reflect the kind of collective spirituality whose original focus is the image of the Cristo del Socorro [Christ of Succour], the object of local devotion which fishermen from Luanco pray to for protection in the seafaring work. Local tradition believes in the concession of this grace in hard times.

The requested and granted succour is rendered through the traditional nets, models, the perennial light, calling attention to the abandonment and shipwreck of many of the signs that used to single out Luanco from other coastal towns in Asturias.

IMAGE
NEEDED?





DIFFERENT
IMAGE NEEDED

Aurora Suárez
Tsentsaciones, 2007

Pintura, escultura, dibujo,
fotografía, proyecciones
Painting, sculpture, drawing,
photography, projections

Dimensiones variables
Variable dimensions

Instalación site-specific para
la Torre del Reloj, Figueras
Site-specific installation for
the Torre del Reloj, Figueras

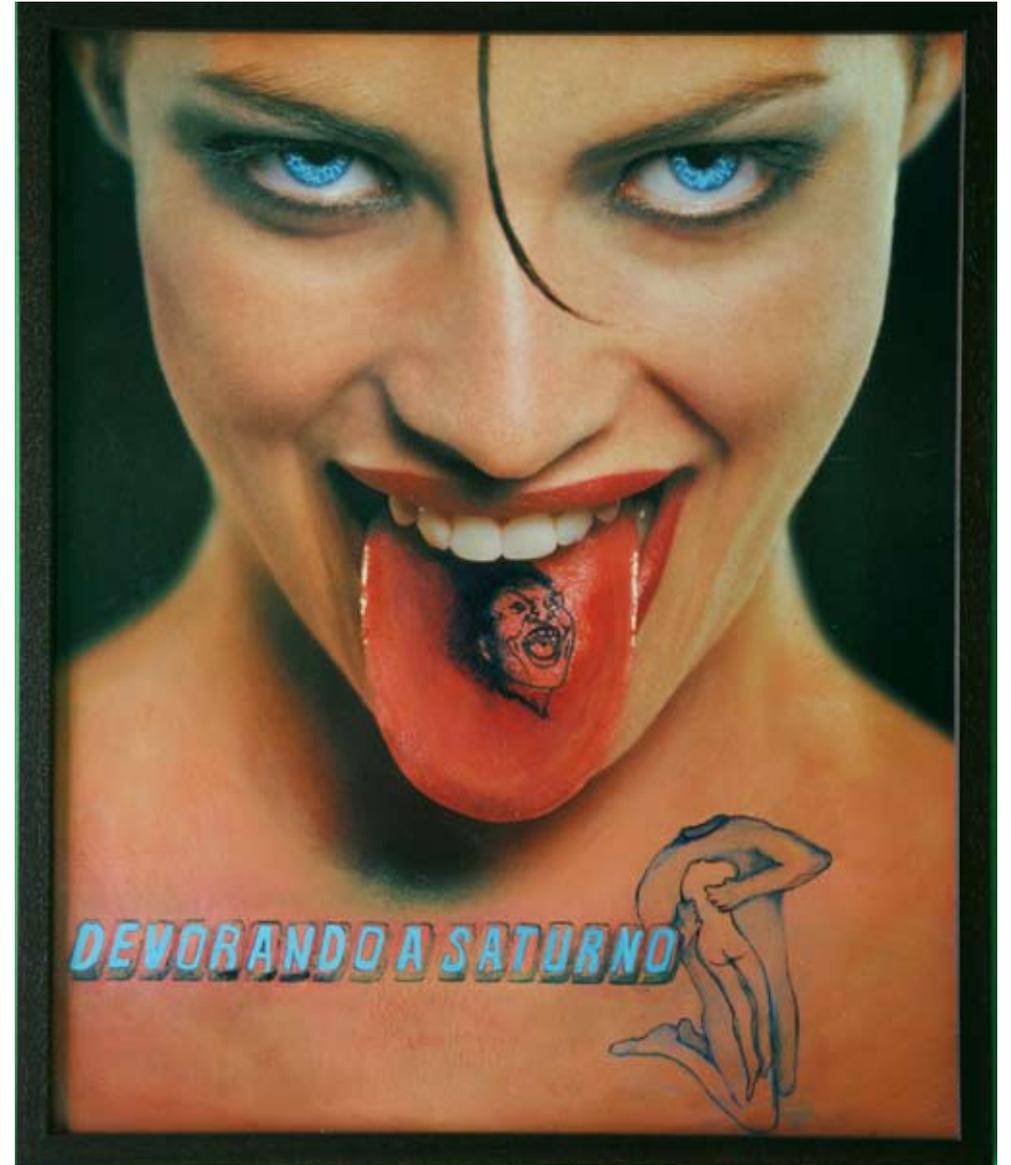
El espacio a intervenir, la configuración arquitectónica del edificio, su original función social y simbolismo, y su ubicación en una villa fronteriza, permiten a la artista una reflexión sobre la reformulaciones estéticas, las claves y los mensajes que propician el espacio, el tiempo, la tecnología, la arquitectura o la memoria individual y colectiva, todo ello conectado con las influencias críticas del discurso centro-periferia desde la óptica del poder, las políticas de género y la dicotomía alta y baja cultura, con especial incidencia en lo que la artista define como “los intereses de la clase media para reformular una estética del inconsciente común”.

El espacio seleccionado para realizar la puesta en escena y materializar estos presupuestos creativos es la torre del reloj de Figueras, concejo de Castropol. El edificio fue levantado hacia 1910 gracias al legado testamentario del emigrante Domingo Gayol Magadán, enriquecido en la Argentina. Posteriormente se le agregaron a ambos lados dos cuerpos destinados a albergar la escuela pública, todo ello siguiendo un diseño arquitectónico propio del eclecticismo y neohistoricismo del momento. El edificio ha sido remodelado recientemente para sede de la Casa de Cultura.

The space to be intervened, the building's architectural configuration, its original social function and its symbolism, as well as its location in a border town, allow Suárez to reflect on the aesthetic reformulations, the keys and the messages enabled by space, time, technology, architecture or individual and collective memory, all of it in connection with the critical influences of the centre-periphery discourse seen from the viewpoint of power, gender policies and of the high culture – low culture dichotomy, with a special emphasis on what the artist defines as “the interests of the middle class to reformulate an aesthetic of the common unconsciousness.”

The venue chosen to host the *mise en scène* and rendering of these creative posits is the Torre del Reloj [Clock Tower] of Figueras, in the municipality of Castropol. The building was erected circa 1910 thanks to Domingo Gayol Magadán, an emigrant from Asturias who made his fortune in Argentina. Later, two additions were built on either sides to house the public school, all of it following the eclectic and Neo-Historicist architectural patterns of the time. The building was recently refurbished as a cultural centre.





Cuco Suárez
Foots, 2007

Container, parafina, piernas
ortopédicas, material eléctrico
y mecánico
Container, paraffin, orthopaedic
legs, electrical material

Aprox. 12 m. de largo
Approx. 12 m long

Instalación site-specific para
Valnalón, La Felguera
Site-specific installation for
Valnalón, La Felguera

En su instalación con el título *Foots*, Cuco Suárez vuelve sobre las constantes que han definido su última obra. La idea de viaje cobra otra dimensión desde su perspectiva al identificar los conflictos y las guerras neocoloniales con el traslado a terceros países de las ansias depredadoras y las consecuentes estrategias violentas sobre la población civil.

Los contenedores son los vehículos, el medio que reúne y transporta las mercancías y las armas pertinentes para materializar ese dominio y, a la vez, los que retornan a la metrópoli con los frutos de la requisa y su coste humano: cadáveres y cuerpos mutilados.

El artista vuelve a plasmar la tensión y la violencia, la ansiedad y el pánico, que genera la insaciable voracidad del mundo desarrollado y de la sociedad de consumo. La identidad de víctima que el artista asume desde su condición de hombre comprometido con su tiempo, emerge como grito, como denuncia extrema, en la materialidad de un espacio en el que se suceden miembros ortopédicos en movimiento. La atmósfera opresiva y la imagen de la mutilación pretenden forzar la reflexión y agitar la conciencia del espectador, involucrándolo en esa mirada nada inocente, brutal y directa, que es una estrategia del compromiso militante frente a la carrera armamentística y las políticas intervencionistas en el tercer mundo.

In his installation titled *Foots*, Cuco Suárez returns to some of the constants that have defined his latest work. The idea of the journey gains a new dimension from his perspective by identifying neo-colonial wars and conflicts with the transfer to third countries of the predatory ambitions and the subsequent violent strategies exerted on the civil population.

Containers are vehicles, the medium for transporting goods and weapons to make that domain real and also for those returning to the metropolis with the products of looting and its human cost: corpses and mutilated bodies.

Once again, the artist materialises the tension and violence, the anxiety and panic, generated by the insatiable voraciousness of the developed world and the consumer society. The identity of the victim assumed by the artist from his condition as a man committed with his time, emerges as a cry, as an extreme protest, in the materiality of a space, in which orthopaedic limbs in motion succeed each other. The oppressive atmosphere and the image of mutilation combine to force a reflection and to stir the spectator's consciousness, involving him or her in a by-no-means innocent, brutal and direct gaze that is a strategy of militant commitment in relation with the arms race and political interventions in the third world.





Biografías Biographies



Francisco Crabiffosse (Comisario Curator) *Coruño-Llanera, 1956*

Historiador, crítico y comisario de exposiciones. Ha sido becario del Museo de Bellas Artes de Asturias y ha trabajado para otras instituciones museísticas. Su labor investigadora se ha centrado en el arte contemporáneo asturiano, con especial incidencia en las artes industriales y decorativas, las artes gráficas, la fotografía y el arte emergente. Comisario de gran número de exposiciones centradas en esos campos de creación, ha sido entre 1990 y 2005 comisario de la Muestra de Artes Plásticas del Principado de Asturias, proyecto institucional de promoción y difusión del arte joven asturiano.

Historian, art critic and exhibition curator. He has had a scholarship at the Museum of Fine Arts of Asturias and has worked for other museum institutions. The focus of his research is contemporary art from Asturias and very particularly on industrial and decorative arts, graphic arts, photography and emerging art. He has curated a large number of exhibitions on the above fields of creations. From 1990 to 2005 he curated the Exhibition of Visual Arts of the Principality of Asturias, an institutional project for the promotion and dissemination of young Asturian art.



Chechu Álava *Piedras Blancas, Castrillón, 1973*

Juan Fernández *Piedras Blancas, Castrillón, 1978*

Licenciada en la especialidad de Pintura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca, Chechu Álava amplió estudios en Holanda y Portugal. Ha realizado diversas exposiciones individuales y colectivas, logrando premios y becas. En la actualidad reside en París. Defensora del papel de la pintura, que ya hizo expreso en el título – *No estaba muerta, estaba de parranda (Elogio de la pintura)* – de su exposición individual en la Sala Borrón de Oviedo (1999), cuando hacía profesión de fe en un lenguaje si no despreciado, sí marginado por sus compañeros de generación, que preferían adentrarse en opciones más nuevas. Desde entonces, Chechu Álava ha mantenido firme su apuesta por esa pintura que parecía en huída o mortecina, cuando lo cierto es que estaba bien viva y a lo suyo, con una figuración fresca y narrativa, experimental en la técnica y en la vocación cromática. Su hermano Juan Fernández, licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca, cuenta con una importante trayectoria expositiva en la que se alternan muestras individuales y colectivas. Su planteamiento es coincidente con el de su hermana: defensa a ultranza de la pintura, valoración de la tradición y del aprendizaje en los maestros, el museo como cita inexcusable y fascinación por la contemplación, acto que sitúa en el origen de la pasión por pintar. También opta, como su hermana, por el lenguaje figurativo.



Chechu Álava is a graduate in Fine Arts, majoring in Painting, from the University of Salamanca. She took furthered studies in Holland and Portugal. Her work has been seen in many solo and group exhibitions obtaining awards and grants. She currently lives in Paris. A champion of the role of painting as expressed by the title *No estaba muerta, estaba de parranda (Elogio de la pintura)* [It wasn't dead, only out partying - In Praise of Painting] she gave to her solo exhibition at Sala Borrón in Oviedo (1999), when she vowed allegiance to a language that, if not despised, has been marginalised by her

generation, largely favouring newer media. Since then, Chechu Álava has stuck to that genre that seemed to have vanished or be agonising, when the truth is that it is alive and kicking, through a refreshing and narrative figuration, technically and chromatically experimental. Her brother Juan Fernández, also a Fine Arts graduate from Salamanca, can boast a significant number of solo and group exhibitions. His approach is similar to his sister's: a staunch defender of painting and of tradition and the teachings from masters, museums as touchstone reference, and a fascination for contemplation, an act that he places at the source of the very act of painting. Also like his sister, he favours a figurative language.



Pablo Armesto Schaffhausen, 1970

Técnico superior en Diseño Gráfico e Ilustración por la Escuela de Artes de Oviedo, amplió estudios en diversos cursos y seminarios. Su producción artística es paralela a su dedicación a las tareas gráficas. Centrado en la realización de instalaciones en las que emplea distintos medios audiovisuales y la fibra óptica como material expresivo más definitorio, su trabajo transmite la compleja fusión de vida y arte y las relaciones de ésta con el desarrollo científico.

A qualified Graphic Designer and Illustrator from the School of Arts in Oviedo, he furthered his education with several courses and seminars. His art production runs parallel to his work in graphic design. Focused on the creation of installations, for which he uses various audiovisual media and optical fibre, his work succeeds in conveying the complex cross-contamination of life and art, as well as the existing links between that contamination and scientific development.



Maite Centol Logroño, 1963

Formada en la especialidad de Diseño Gráfico en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Oviedo, ha desarrollado toda su carrera creativa en Asturias, con estancias en el extranjero. Desde su primera individual en 1987, su presencia ha sido constante en múltiples exposiciones individuales y colectivas, logrando diversos premios, becas y ayudas a la creación. Su obra se ha caracterizado por su atención a la esencia y proceso del dibujo, como medio de introspección y vehículo predilecto de expresión, lo que ha otorgado a su producción una gran austeridad de medios y una singular querencia por las geometrías.

After majoring in Graphic Design at School of Applied Arts in Oviedo, Centol has developed her creative trajectory largely in Asturias, albeit with some periods abroad. Since her first solo exhibition in 1987, her work has been regularly featured in solo and group shows and has received several awards, scholarships and grants. Centol's work is known for its attention to the essence and process of drawing as a vehicle for introspection and as a favoured means of expression, a fact that has endowed this artist's production with a marked economy of means and a singular liking for geometry.



Soledad Córdoba Avilés, 1977

Licenciada por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, en la que ha realizado el doctorado y ejerce como colaboradora honorífica en el Departamento de Pintura. Ha realizado diversas exposiciones individuales y ha participado en gran número de colectivas, concediéndosele varios premios y becas. Su obra fotográfica se caracteriza por su carácter autobiográfico, siendo la propia artista el objeto único de unas imágenes seriadas que presentan a través de mutaciones y transformaciones la capacidad expresiva del cuerpo, su condición referencial frente al tiempo, su potencia mágica y su esencia de icono original como vehículo de comunicación. With a degree and doctorate in Fine Arts from the Universidad Complutense of Madrid, where she works as honorary collaborator at the Department of Painting. She has had many solo and group exhibitions, and has won several awards and grants. Her photographic work is defined by its autobiographical nature, with the artist herself being the only subject of some serialised series that disclose the expressive power of the body, its referential condition with regard to time, its magic ability and its essence as original icon as a vehicle for communication through mutations and transformations.



Carlos Coronas Avilés, 1964

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca, combina la tarea creativa con la pedagógica, siendo en la actualidad profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Avilés. Cuenta con un abultado currículum de exposiciones, a las que suma diversos premios y becas a la creación. Sus primeras obras pictóricas mostraban una adscripción abstracta determinada por un cromatismo lumínico y el gusto por formatos y soportes poco comunes, que le permitieron abrirse a conjugaciones más variadas y ricas tanto en el tratamiento pictórico como en los soportes, que pronto derivaron en estructuras de madera en las que el color revelaba otros volúmenes y la luz aparecía como un substrato determinante de la forma. Evolucionando en esa línea, el artista introdujo las luces de neón en trabajos en los que se refuerza ese referente pictórico con composiciones lumínicas sobre superficies pictóricas que remiten a la clásica abstracción geométrica. A Fine Arts graduate from University of Salamanca, he combines his art practice with his work as a teacher at the Arts School of Aviles. He has an impressive curriculum of exhibitions, complemented by several awards and grants. His early paintings showed a clear abstract leaning with a strong chromaticity and a liking for unusual formats and supports, something that encouraged him to open up to more varied and rich formulations in the treatment of painting and also of the supports used, which soon derived to wood structures in which colour unveiled other volumes and light emerged as a formally telling substratum. Always progressing along these same general guidelines, Coronas went on to add neon lights to his works, light compositions on painted surfaces remitting to classic geometric abstraction.



Dionisio González Gijón, 1965

Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, de cuya Facultad de Bellas Artes es en la actualidad profesor titular. Amplió su formación en grabado, procesos fotográficos y multimedia en diversos centros europeos. Sus primeras instalaciones ya mostraban una esencial preocupación por los espacios y la luz como elemento conformador de la espacialidad, que pronto dejaron paso al empleo de la fotografía como medio básico de profundizar en esa concepción espacial ya habitada por la figura, como ocurría en sus series *Rooms* o en las *Piscinas*. Con posterioridad, esta reflexión se trasladaría a series en la que la propia arquitectura expresaba esa inquietud central por las metáforas de los ambientes urbanos y habitables en metamorfosis del paisaje de las ciudades como en *Situ-acciones*, que tenía como objeto la ciudad de La Habana o la respuesta-denuncia de *Encrisiones*, que ironizaba sobre la solución al problema de la vivienda social en los *containers*.

A doctor in Fine Arts from the School of Fine Arts at the University of Seville, where he is currently a teacher. He furthered his training with studies in engraving, photographic processes and multimedia in various European centres. His early installations already showed a marked concern for space and light as elements configuring spatiality, soon giving way to photography as the basic medium to explore the spatial conception already inhabited by the human figure in his series *Rooms* and *Piscinas*. Later, González transferred that reflection to series in which it was architecture itself that expressed the central concern for the metaphors of metamorphosed urban and dwelling spaces visible in city landscapes, as in *Situ-acciones*, focusing on Havana, or the response-denunciation of *Encrisiones*, an ironic look at solutions to the problem of social housing in containers.



Adolfo Manzano Bárzana de Quirós, 1958

Formado en la Escuela de Artes y Oficios de Oviedo, inició la práctica de la escultura al lado de Daniel Gutiérrez. Interesado por las capacidades de los materiales y la formulación constructivista, sus primeras obras ya manifestaron un interés primordial por lo objetual y el juego de escalas, para después investigar otros lenguajes que dieron paso a su obra de madurez, en la que afloraba de nuevo ese vínculo primero con el valor simbólico de los objetos, su descontextualización y su capacidad de diálogo con el espacio desde una óptica que no desdeña ni la ironía ni la crítica social.

Trained at the School of Arts and Crafts in Oviedo, Manzano took up the practice of sculpture in the company of Daniel Gutiérrez. Revealing an interest for the potential of materials and for the formulations of Constructivism, his early work already expressed a primordial concern for the objectual and for the play of scales prior to his research into other vernaculars that lead to his more mature work, in which we see a resurfacing of that initial interest for the symbolic value of objects, their decontextualisation and ability to dialogue with space from a viewpoint not exempt from irony or social critique.



Juan Carlos Martínez Gijón, 1959

Ingeniero Técnico Agrícola en la especialidad de Jardinería por la Universidad Politécnica de Madrid, ha compatibilizado su tarea profesional desde 1989 como Jefe de Parques y Jardines del Ayuntamiento de Gijón con el desarrollo de las modernas líneas de concepción de la jardinería como expresión artística y su papel transformador de los espacios públicos, de las que ha sido introductor en Asturias. Sus aportaciones en este campo le han llevado a participar en un importante número de congresos y experiencias prácticas en las que ha alcanzado señalados reconocimientos. Debe señalarse de un modo singular en su trayectoria el diseño de los entornos para el plan de escultura pública de la ciudad de Gijón desarrollado entre 1990 y 2000.

With a degree in Agricultural Engineering and a major in Gardening, from the Polytechnic University of Madrid, Martínez has combined his professional activity as Head of Parks and Gardens at the Gijón City Council since 1989, with the development of modern concepts of gardening as an artistic activity, and its role in the transformation of public spaces, a practice he has introduced into Asturias. His contributions in this field led to invitations to take part in many conferences and practical experiences for which he has received a large number of distinctions. In his remarkable trajectory we would single out his design of the Gijón public sculpture plan, developed from 1990 to 2000.



Natalia Pastor Pola de Laviana, 1970

Licenciada en las especialidades de Pintura y Audiovisuales por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, la artista ha realizado gran número de exposiciones individuales y colectivas, logrando importantes premios. Su obra muestra su interés por el empleo de los más diversos medios y soportes al servicio de una temática que se mueve entre la condición femenina, la indagación sobre la esencia de la naturaleza, los roles sociales o las huellas de la publicidad en la identidad de los paisajes urbanos.

A graduate in Painting and Audiovisuals from the Faculty of Fine Arts at Universidad del País Vasco, this artist has presented her work in many solo and group exhibitions, and has received several awards. In her work, Pastor's interest in the most varied materials and media is always at the service of a subject matter exploring the female condition, the essence of nature, social roles and the impact of advertising on the identity of the urban landscape.



Fernando Redruello Luarda, 1950

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, amplió su formación con diversas estancias en Italia, alcanzando diversos premios de ámbito nacional. Ha compatibilizado durante ciertos periodos la creación artística con la enseñanza académica. Personalidad rigurosa y autoexigente, su producción ha ido evolucionando desde el dibujo, la pintura y las técnicas gráficas hacia una obra que mimetiza todo ese proceso desde una óptica plenamente objetual. Ese proceso ha estado condicionado por una constante revisión o aplazamiento de los resultados como consecuencia de esa autoexigencia que lleva al artista a volver sobre lo creado o aplazar

su conclusión a la espera de su idónea formulación. De ahí que en su última individual, celebrada en su villa natal en 2005, presentase su obra bajo el título *REvisiones* como constancia de ese retorno sobre sus inquietudes más íntimas, su materialización en piezas de sugerente poética y su vocación por mantener una individualidad crítica y mordaz. After graduating with a degree in Fine Arts from Universidad Complutense of Madrid, Redruello furthered his training with several periods in Italy. He has won several national distinctions for work, which he also combines with teaching. Highly self-demanding, his production has evolved from drawing, painting and graphic arts to a work blending all these processes from a fully objectual perspective. A process conditioned by an ongoing reworking or postponement of a final result rooted in the self-demanding personality we just mentioned, which forces the artist to return, once and again, to the work or to postpone its conclusion, as he awaits the ideal formulation. Hence the title *REvisiones* he gave to his latest solo exhibition, held in his hometown in 2005, acknowledging that constant return to his most intimate concerns, their materialisation in poetically suggestive pieces, and his determination to stick to an incisive and caustic critical individuality.



Avelino Sala Gijón, 1972

Licenciado en Crítica del Arte Contemporáneo y Praxis Visual por la Universidad de Brighton, ha ampliado su formación en gran número de centros, sumando una amplia actividad en los más diversos medios de la creación y difusión contemporánea, destacando la fundación y codirección de la revista *Sublime*. Paralelamente ha desarrollado una amplia labor expositiva. Su obra ha recorrido un intenso y fértil trayecto caracterizado por una conceptualización de lo eminentemente autobiográfico como reflejo de las contradicciones del papel del artista en la sociedad contemporánea, que deja patente en sus instalaciones.

After graduating in Critical Contemporary Fine Art Practice and Visual Practice at the University of Brighton, Sala furthered his education in a large number of centres. He works across a widespread area covering the most various media of contemporary creation and dissemination. These include founding and co-editing the magazine *Sublime*. He has shown his work in several exhibitions. His focus shifts across a wide yet intense and fertile territory, defined by a conceptualisation of the eminently autobiographical as a reflection on the contradictions inherent to the artist's role in contemporary society, an issue he explores in his installations.



Aurora Suárez León, 1963

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco, realizó estudios de postgrado en Londres y Ámsterdam. Profesora asociada de la Facultad de Bellas Artes del País Vasco, combina su actividad docente con un proceso creativo. Iniciada en la pintura, pronto se interesó por una escultura que indagaba en la función de los objetos cotidianos, su capacidad constructiva y la potencia redefinitoria e interpretativa en contextos variables. El interés por los productos manufacturados y los iconos de la sociedad postindustrial señalan otra vía de trabajo en la que introduce elementos claves

como la espacialidad y la luz, que se prolongan con el empleo experimental de las nuevas tecnologías en instalaciones y *performances* en las que indaga en las relaciones entre el concepto de cultura formal y cultura popular.

After graduating with a degree in Fine Arts from Universidad del País Vasco, Suárez completed postgraduate studies in London and Amsterdam. An adjunct professor at the School of Fine Arts, Universidad del País Vasco, she combines her teaching activity with a creative process. Although she began as a painter, Suárez would soon shift her interest to a type of sculpture experimenting with the use function of mundane objects, their constructive potential and ability to be redefined and interpreted in consonance with variable contexts. Another area of interest is manufactured products and post-industrial icons, in which the artist introduces key elements such as spatiality and light, coupled with an experimental use of new technologies in installations and performances, questioning the relationship between formal culture and popular culture.



Cuco Suárez Pola de Laviana, 1961

El artista mostró desde sus primeros trabajos una expresión personal de transparente materialidad y mensaje en la que primaba la identidad con el mundo rural y su crisis, traspasado todo por la memoria de su infancia y la experiencia. Una ironía ácida y la denuncia de los comportamientos de la sociedad de consumo dieron paso a una mayor fijación autobiográfica que extremaba la expresión de violencia, radicalidad, ansiedad y pánico en los trabajos con vísceras en los que lo sanguinolento teñía la escena en búsqueda de la repulsión y la incomodidad. El empleo de nuevos medios y la acción en *performances* señalan otra etapa nuevamente introspectiva, que profundiza en las constantes de búsqueda de comprensión y diálogo sobre las tensiones vitales y la marginalidad en la sociedad actual.

Since his early works, Suárez uses a personal form of expression defined by transparent materiality and a message focusing mainly on the identity of the rural world and its ongoing crisis, crisscrossed by the memory of his childhood and his own experience. Trenchant irony and a denunciation of the characteristic forms of behaviour of the consumer society, have given rise to a highly autobiographical fixation taking the expression of violence, radicalism, anxiety and panic to an extreme in his works with entrails and blood in search of provoking sensations of repulsion and disquiet. The use of new media and performance opened up another introspective period, addressing the constant search for understanding and dialogue on the critical tensions and marginality of our present-day society.

Agradecimientos

Consejería de Medio Ambiente, Ordenación del Territorio e Infraestructuras del Principado de Asturias

Ayuntamiento de Cangas de Onís

Ayuntamiento de Castropol

Ayuntamiento de Cudillero

Ayuntamiento de El Franco

Ayuntamiento de Gozón

Ayuntamiento de Grado

Ayuntamiento de Langreo

Ayuntamiento de Pravia

Ayuntamiento de Salas

Arzobispado de Oviedo

Real Sitio de Covadonga

Cuenca y Hevia Arquitectos

Fundación José Cardín Fernández

GAM

Hospital Central de Asturias

Museo Marítimo de Asturias

Museo de la Siderurgia (MUSI)

Servicio de Prótesis del Hospital Central de Asturias

Valnalón

D. Abelardo Román Rojo, Gerente del Hospital Central de Asturias

D. Alberto Díez de Tejada Martínez, Concejal de Obras

D. Ángel Fernández, Jefe del Servicio de Prótesis del Hospital de Asturias

D. Antonio de Luis Solar, Alcalde de Pravia

D. Arcadio Álvarez López, Concejal de Cultura del Ayuntamiento de Grado

Dña. Asunción Torre Fernández, Directora del Museo de la Siderurgia (MUSI)

D. Carlos Capellán Montoto, Párroco de San Juan de Amandi

D. César Martínez Miranda, Arquitecto Técnico del Ayuntamiento de Grado

D. Cipriano Díaz, Párroco de Luanco

Dña. Eulalia Bouzón

D. Florentino Hoyos, Abad de Covadonga

D. Herminio Álvarez

Dña. Isabel Riesgo Montes, Concejala de Cultura de Cudillero

D. José Ángel Pérez García, Alcalde de Castropol

D. José Joaquín Heres García

D. José Ramón García López, Director del Museo Marítimo de Asturias

D. Juan José Tuñón Escalada, Presidente de la Comisión Diocesana del Patrimonio Cultural de la Iglesia

Dña. M^a Ángeles Iglesias Barriela, Concejala de Cultura de El Franco

D. Orencio Muñoz Baragaño, Director de Recursos Humanos de GAM

D. Víctor Fernández Coalla, Director de la Fundación José Cardín Fernández

Maite Centol

Geli Bárcena, Roberto Carneado, Rosa M^a González, Alicia Peón, M^a del Pilar Berros,

Brígida Villaverde, M^a Teresa Pando, Mercedes Castiello, Isabel Campos, Armando Peón,

Ana María de la Llera, Olvido Palacios, Aída y Jimena Villazón, Sandra Berros, Emma Iglesias,

Oscar Díaz, Laura Vega, Carmen Duarte, Irene Sanmarmino, Rosa Tornado, Sandalio Mieres,

Sofía Rojas, Laura Arenas, Ana Guardo, Andrea Moreno, Claudia Villahoz, Marina García,

María y Beatriz del Valle, Carla García, Ricardo Llosa, Alejandro Díez, Alba Valdés, Carlos Capellán,

Carmen Centol, Marian Solórzano, Óscar Polanco

Soledad Córdoba

Agradezco a la Fundación La Laboral. Centro de Arte y Creación Industrial

y a Francisco Crabiffosse por contar conmigo para este proyecto y a todas aquellas personas e instituciones que me apoyan día a día

Carlos Coronas

Galería Astarté, Madrid; Galería Cubo Azul, León; Ego Gallery, Barcelona

Dionisio González

Galería Max Estrella, Madrid

Adolfo Manzano

Maite Cantón, Blas Quesada, Rubén González, Piru de la Puente, Lourdes A. Amandi,

Roberto Serrano, Sendín (Radio Junior), Ainhoa Hevia y en especial a Fernando Castro Flórez,

autor del texto de la obra

Juan Carlos Martínez

José Ramón, José Luis, Isabel y Ángel Diego

Natalia Pastor

Cuco Suárez, Montse Corte, Adolfo Manzano, Piru de la Puente, Kaikos y Marina

Fernando Redruello

Suso Fondón, Bruna de Martin Strento, Juan Hurlé, Francisco Crabiffosse,

Juan Stové, Manuel Fernández

Aurora Suárez

F3, Amasté, Serigraría XXI S.L., F. Uribarri, I. Gaztambide, P. Baizán, Francisco Crabiffosse

y a todo el personal de LABoral Centro de Arte y Creación Industrial

Cuco Suárez

A Franki km. 0 por el contacto con el hospital, a Antonio el ceramista, a Orencio Muñoz y

Lourdes A. Amandi por el container, a Ata y Consuelo por su profesionalidad y nepotismo,

a Mario Cervero por estar siempre ahí, a las musas del MUSI, Silvia, Suni, Belén y Mónica por quererme, a

Vega Supervanalón y Pericles por hacerlo todo tan fácil, a Natalia Pastor por animarme

y por sus fotos del molde, a su marido Kaikos y a su hija Marina, a Montse Corte por las fotos del molde

y sus risas, al Ayuntamiento de Langreo por el lugar, al doctor Fernández y toda la unidad de Prótesis del

Hospital Central de Asturias por las piernas, a Adolfo Manzano y Piru (éstos siempre están), a María José

Baragaño por quererme y a todas las chicas de LABoral por aguantarme. A Orlando Britto Jinorio por

revisarme los textos (yo soy ágrafo), a Nachín y Cristina por el vídeo, a todos mis compañeros y compañeras

artistas de Anclajes y a todas las personas que de una forma u otra colaboraron en esta instalación

Acknowledgements

Regional Department for the Environment, Zoning and Infrastructures
of the Principality of Asturias
Town council of Cangas de Onís
Town council of Castropol
Town council of Cudillero
Town council of El Franco
Town council of Gozón
Town council of Grado
Town council of Langreo
Town council of Pravia
Town council of Salas

Archbishopric of Oviedo
Real Sitio de Covadonga

Cuenca y Hevia Arquitectos
Fundación José Cardín Fernández
GAM
Hospital Central de Asturias
Museo Marítimo de Asturias
Museo de la Siderurgia (MUSI)
Prostheses Department, Hospital Central de Asturias
Valnalón

Mr. Abelardo Román Rojo, Manager, Hospital Central de Asturias
Mr. Alberto Díez de Tejada Martínez, Town Councillor for Public Works
Mr. Ángel Fernández, Head of the Prostheses Department, Hospital Central
de Asturias
Mr. Antonio de Luis Solar, Mayor of Pravia
Mr. Arcadio Álvarez López, Town Councillor for Culture of Grado
Ms. Asunción Torre Fernández, Director of Museo de la Siderurgia (MUSI)
Mr. Carlos Capellán Montoto, Parish Priest of San Juan de Amandi
Mr. César Martínez Miranda, Architect of Grado town council
Mr. Cipriano Díaz, Parish Priest of Luanco
Ms. Eulalia Bouzón
Mr. Florentino Hoyos, Abad de Covadonga
Mr. Herminio Álvarez
Ms. Isabel Riesgo Montes, Town Councillor for Culture of Cudillero
Mr. José Ángel Pérez García, Mayor of Castropol
Mr. José Joaquín Heres García
Mr. José Ramón García López, Director, Museo Marítimo de Asturias
Mr. Juan José Tuñón Escalada, President Diocesan Committee for the Church Cultural Heritage
Ms. M. Ángeles Iglesias Barriela, Town Councillor for Culture of El Franco
Mr. Orencio Muñoz Baragaño, Director of Human Resources, GAM
Mr. Víctor Fernández Coalla, Director of Fundación José Cardín Fernández

Maite Centol

Geli Bárcena, Roberto Carneado, Rosa M. González, Alicia Peón,
M. del Pilar Berros, Brígida Villaverde, M. Teresa Pando, Mercedes Castiello,
Isabel Campos, Armando Peón, Ana María de la LLera, Olvido Palacios,
Aída and Jimena Villazón, Sandra Berros, Emma Iglesias, Oscar Díaz, Laura Vega, Carmen Duarte, Irene
Sanmarmino, Rosa Tornado, Sandalio Mieres, Sofía Rojas, Laura Arenas, Ana Guardo, Andrea Moreno,
Claudia Villahoz, Marina García, María and Beatriz del Valle, Carla García, Ricardo Llosa, Alejandro Díez,
Alba Valdés, Carlos Capellán, Carmen Centol, Marian Solórzano, Óscar Polanco

Soledad Córdoba

I wish to thank Fundación La Laboral. Centre for Art and Creative Industries
and Francisco Crabifosse for placing their trust in me for this project, and to all
the individuals and institutions that helped me day after day

Carlos Coronas

Galería Astarté, Madrid; Galería Cubo Azul, León; Ego Gallery, Barcelona

Dionisio González

Galería Max Estrella, Madrid

Adolfo Manzano

Maite Cantón, Blas Quesada, Rubén González, Piru de la Puente,
Lourdes A. Amandi, Roberto Serrano, Sendín (Radio Junior), Ainhoa Hevia
and very especially to Fernando Castro Flórez, the author of the text of the work

Juan Carlos Martínez

José Ramón, José Luis, Isabel and Ángel Diego

Natalia Pastor

Cuco Suárez, Montse Corte, Adolfo Manzano, Piru de la Puente, Kaikus and Marina

Fernando Redruello

Suso Fondón, Bruna de Martin Strento, Juan Hurlé, Francisco Crabifosse,
Juan Stové, Manuel Fernández

Aurora Suárez

F3, Amasté, Serigraría XXI S.L., F.Uribarri, I. Gaztambide, P.Baizán, Francisco Crabifosse
and all the staff at LABoral Centre for Art and Creative Industries

Cuco Suárez

To Franki km. 0 for the contact with the hospital, to Antonio the ceramist, to Orencio Muñoz and Lourdes
A. Amandi for the container, to Ata and Consuelo for their professionalism and nepotism, to Mario Cervero
for always being there, to the muses from the MUSI, Silvia, Suni, Belén and Mónica for loving me, to Vega
Supervanalón and Pericles for making everything so easy, to Natalia Pastor for encouraging me and for her
photographs of the mould, to her husband Kaikos and daughter Marina, to Montse Corte for the photos of
the mould and her laughter, to the town council of Langreo for the venue, to doctor Fernández and all the
Prostheses Department of Hospital Central de Asturias for the legs, to Adolfo Manzano and Piru (they are
always there), to María José Baragaño for loving me, and to all the girls from LABoral for copying with me.
To Orlando Britto Jinorio for his revision of the texts (I'm a useless writer), to Nachín and Cristina for the
video, and to all my fellow artists in Anchores and all the people that have lent their collaboration for this
installation in various ways.

Créditos Credits

Principado de Asturias Principality of Asturias

Vicente Álvarez Areces, Presidente del Principado de Asturias

President of the Principality of Asturias

Ana Rosa Migoya Diego, Consejera de Cultura, Comunicación Social y Turismo

Head of Department of Culture, Social Communication and Tourism

Jorge Fernández León, Director de la Agencia para el Desarrollo de la Comunicación y Proyectos Culturales Director of the Agency for Communication Development and Cultural Projects

Patronato de la Fundación La Laboral. Centro de Arte y Creación Industrial

Board of Trustees of Fundación La Laboral. Centro de Arte y Creación Industrial

Vicepresidente primero 1st Vice-president: Jorge Fernández León, en representación del Principado de Asturias representing the Principality of Asturias

Vicepresidencia segunda 2nd Vice-presidency: FCC Construcción

Secretario Secretary: José Pedreira Menéndez

Vocales Patronos Board Members

Ana Rosa Migoya Diego, Juan Cueto Alas, Agustín Tomé González, en representación del Principado de Asturias representing the Principality of Asturias

Acciona

Alcoa

Autoridad Portuaria de Gijón

Ayuntamiento de Gijón

Caja de Ahorros de Asturias

Constructora San José

Dragados

FCC Construcción

Fundación Telefónica

HC ENERGÍA

Sedes

LABoral Centro de Arte y Creación Industrial Centre for Art and Creative Industries

Directora Director: Rosina Gómez-Baeza Tinturé

Coordinadora General General Coordinator: Lucía García Rodríguez

Equipo Inaugural Opening Team

Coordinadora General en Funciones Interim General Coordinator:

Ana Botella Diez del Corral

Coordinadoras Coordinators: Lourdes A. Amandi, Lucía Arias, Patricia Villanueva

Comunicación Communication: Pepa Telenti

Documentación Documentation: Diego Ruiz de la Peña

Exposición Exhibition

Comisario Curator: Francisco Crabiffosse

Oficina Técnica de Montaje Technical Dept: Intervento: Orlando Fernández (coordinación) y Carolina García Lorenzo (producción)

Montaje de obra Installing of works: Pictures and Things

Transporte Transport:

Mhamed Amara

Auseger S.L.

TransfereX

Catálogo Catalogue

Coordinación Coordination: Ana Botella Diez del Corral

Diseño Design: The Studio of Fernando Gutiérrez

Desarrollo de diseño Design development: Estudio Paco Currás

Fotografías Photographs: Piru de la Puente

DVD: Fiumfoto

Edición de textos Editor: Ana Botella Diez del Corral

Traducciones Translations: Lambe & Nieto

Fotomecánica, impresión y encuadernación Reproduction, printing and binding: Eujoa

Distribución Distribution: Cataclismo SL

© de la edición of edition: LABoral Centro de Arte y Creación Industrial

© de los textos of texts: los autores the authors

© de las fotografías of photographs: los autores the authors

ISBN: XXX

Depósito Legal Legal Deposit:

Este catálogo se publica con motivo de la exposición *Extensiones-Anclajes*, LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón, del 30 de marzo al 30 de septiembre de 2007.

This catalogue is published for the exhibition *Extensions-Anchors*, LABoral Centre for Art and Creative Industries, Gijón, from 30th March to 30th September 2007.

