

EXPOSICIÓN

**FERNANDO
SÁNCHEZ CALDERÓN**

PINTURA

Y

CONTEXTOS PICTÓRICOS DE LOS AÑOS 80 Y 90

**OBRAS DE LA ASOCIACIÓN COLECCIÓN ARTE CONTEMPORÁNEO Y
DE LA COLECCIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL DE NATURGY**

MUSEO PATIO HERRERIANO

Salas 6 Y 7

Calle Jorge Guillén, 6. 47003 Valladolid-España
Tel. +34 983 362 908. Fax +34 983 375 295

Del 15 de noviembre de 2018 al 24 de febrero de 2019

El Ayuntamiento de Valladolid, acogió en el año 2013 el legado del pintor Fernando Sánchez Calderón (Valladolid 1951) compuesto por un total de 491 obras.

El Museo Patio Herreriano alberga dicho legado desde el pasado año, y por ello se ha organizado este proyecto expositivo, el primero que se realiza desde la entrega de dicho legado. Tras un intenso trabajo de revisión de los 491 trabajos que conforman el mismo, se ha realizado una selección de 32 obras que ofrecen al visitante una versión condensada del trabajo que realizó Sánchez Calderón en los años 80 y 90, que se podrán encuadrar desde su exitosa participación en la Bienal de São Paulo en 1977, hasta inicios del año 2000.

Recorrer cronológicamente la obra de Sánchez Calderón proporciona una visión clara de su evolución por conseguir la esencialidad de la pintura. En los años 70 realiza una pintura figurativa, lenguaje que abandona a principios de los 80 por el expresionismo abstracto, centrándose en el color y la gestualidad de la pincelada. En ésta etapa son elementos constantes figuras esbozadas de objetos aislados, figuras humanas, caballos, y referencias al paisaje. Posteriormente, en los años 90 evoluciona hacia un proceso de depuración formal en el que la geometría y el espacio son la base de su trabajo. Fruto de su experimentación son los soportes de forma romboidal y circular, llegando incluso a la tercera dimensión con obras que sobresalen de la pared y se basan en combinaciones de planos.

El espacio seleccionado para mostrar las obras es la sala 6 del Museo Patio Herreriano, un espacio diáfano y de gran altura en el que se podrán apreciar en toda su magnitud los cuadros de gran formato que emplea Sánchez Calderón. La disposición interior de la misma obedecerá a un criterio de equilibrio estético, tanto en colores, como en formas.

Junto con esta sala 6, se mostrará otro proyecto complementario en la sala 7, que hemos llamado *Contextos pictóricos de los años 80 y 90*. Una selección de obras y de once artistas, seleccionadas de los fondos de la Asociación Colección Arte Contemporáneo y de la Colección de Arte Contemporáneo Español de Naturgy, depositados en el Museo Patio Herreriano, y que conforman un contexto pictórico de dichas décadas en España de manera que el visitante pueda conectar la obra de Fernando Sánchez Calderón con la de artistas que están trabajando en los mismos años con planteamientos artísticos comunes, como son: Elena Asins, Joaquim Chancho, Gerardo Delgado, Joan Hernández Pijuan, David Rodríguez Caballero, Manuel Salinas, Soledad Sevilla, Juan Suárez, Jordi Teixidor e Ignacio Tovar.

A ésta selección de pintores se suman varias obras de Fernando Sánchez Calderón, que estarán ubicadas, a modo de introducción, en el primer ámbito de la sala 7. El objetivo principal es establecer un diálogo entre las obras de Sánchez Calderón y las de los artistas que conforman la pintura de ambas décadas en nuestro país.

Es necesario aclarar que entre éstos artistas y Sánchez Calderón no hay un vínculo de amistad, ni forman un grupo. Todos ellos son pintores que comparten un mismo contexto, asimilan el cambio que se produce en España con la irrupción del Expresionismo Abstracto y el retorno a la pintura en los años 80, periodo que ha sido analizado recientemente, a través de la exposición "Retorno a la pintura", y más tarde, en la década de los 90, el desarrollo de la Abstracción Geométrica, el Minimal y el cálculo por ordenador aplicado al arte. Por lo tanto entre sus obras se crean conexiones.

El visitante, a lo largo de su recorrido, construirá puentes entre las obras de Sánchez Calderón y del resto de artistas, puesto que comparten los mismos conceptos. Por ejemplo el gesto y la pincelada de Manuel Salinas y Hernández Pijuan, la expresión del color a través de las bandas de Delgado, Teixidor y Tovar, el desarrollo de la geometría, la línea, la trama, basadas en la bicromía del blanco y el negro con las obras de Elena Asins, Soledad Sevilla y Juan Suárez. y el salto a la tridimensionalidad de la pintura a través de David Rodríguez Caballero.

FERNANDO SÁNCHEZ CALDERÓN

Fernando Sánchez Calderón

Pintor vallisoletano nacido en 1951, comenzó sus estudios en 1970 en la Facultad de Bellas Artes de Madrid, realizando su primera exposición individual en 1974 en la Caja de Ahorros Provincial de Valladolid. Un año más tarde, en 1975, se licencia en Bellas Artes y expone en la Galería Studium de Valladolid.

El año 1977 es fundamental para la trayectoria artística de Sánchez Calderón, ya que es seleccionado por Luis González-Robles como representante de España en la XVI Bienal Internacional de Arte de São Paulo, junto con Rafael Baixeras, Fernando Bermejo, Óscar Benedí, Domiciano, Mon Montoya y el también vallisoletano Luis Cruz Hernández. Todos ellos formarán el grupo Bienal que se mantuvo activo desde 1978 hasta 1981, año en el que realizan varias exposiciones.

Compagina su faceta de artista con la de docente, impartiendo clase en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Complutense de Madrid, en la Escuela Universitaria del Profesorado de E.G.B. de Palencia y desde 1985 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca.

En 1987 el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid le dedica una exposición individual, el crítico de arte Juan Manuel Bonet escribe en el catálogo el siguiente texto: "La pintura es siempre, incluso cuando es mucho más que eso, definición de un espacio. Convertir el espacio de las calles y plazas de una ciudad, o el espacio del paisaje que rodea a ésta, o el espacio del propio taller del pintor, o el espacio de las estancias del Palacio Real, o el espacio entre unas manzanas, en espacio de la pintura. Sánchez Calderón demuestra que la soledad, el aislamiento, el trabajo sólo pintura en el que él se ha enfrascado estos últimos y difíciles años, han sido provechosos, han dado sus frutos sabrosos, su espacio".

Tras trabajar unos años en Madrid, decide establecerse en Valladolid, donde permanecerá su estudio hasta su fallecimiento en 2016.

Su obra está presente en numerosas colecciones a nivel nacional, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Junta de Castilla y León, Valladolid; Congreso de los Diputados, Madrid; Museo de Bellas Artes, Santander; Fundación Coca-Cola España, Madrid; Museo Fundación Unión Fenosa, A Coruña; Universidad Pública de Navarra, Pamplona; Fundación Municipal de Cultura, Ayuntamiento de Valladolid; Caja España, Valladolid; Caja de Burgos, Burgos; Fondos Proyecto Museo de Arte Contemporáneo, Zamora.

Fernando Sánchez Calderón

Elena Asins

Joaquim Chancho

Gerardo Delgado

Joan Hernández Pijuan

David Rodríguez Caballero

Manuel Salinas

Soledad Sevilla

Juan Suárez

Jordi Teixidor

Ignacio Tovar

OBRAS EN LA EXPOSICIÓN

Fernando Sánchez Calderón

Cuore Matto, 2003
Mixta sobre Papel
30 x 21 cm

Presencia Noche Mestizaje/ 2003
Grabado/Papel Okawara
45 x 30 cm

Luz de día/ 2003
Grabado/Papel Okawara
50 x 45 cm

Interior/ 1998
Óleo/Lienzo
300 x 200 x 3 cm

Tierra, Sombra natural/ 1997-98
Mixta/Lienzo
150 x 150 x 2 cm

Memoria en Primacolor/ 1997
Grafito-Lápiz/Papel
27'5 x 69'5 cm

"128"/ 1997
Grafito/Papel
27'5 x 69'5 cm

Colores de España/ 1997
Óleo/Lienzo
200 x 200 x 3 cm

De los colores/ 1997
Mixta/Lienzo
100 x 100 x 2 cm

Pórtico de las flores/ 1996-98
Tinta China/Tabla
290 x 300 x 8 cm

Espesura-Frondosidad/ 1996
Mixta/Papel
63 x 63. Y 63 ø

Cuerpo Místico/ 1996
Mixta/Papel
77 x 77 cm

Templanza/ 1996
Mixta/Papel
63 x 63 cm

Vigilia/1996
Mixta/Papel
63 x 63 cm

Rosa muda/ 1996
Mixta/Papel
130 x 120 cm

Rosa Ordenada/ 1996
Mixta/Papel
81 x 104'5 cm

Dibujo Redondo/ 1995
Grafito/Papel
70 x 100 cm

Falsa Rosa V/ 1995

Mixta/Papel vegetal
70 x 100cm

Cuerpo vertical/ 1993
Mixta/Madera
264 x 79`5 x 25cm

Bowling/ 1986
Óleo/Lienzo
130 x 195 x 2cm

El pintor y la modelo 8-5-86/ 1986
Óleo/Lienzo
250 x 170 x 3cm

Desnudo azul (en la habitación verde)/ 1986
Óleo/Lienzo
200 x 250 x 3cm

Manhattan sin figuras/ 1986
Óleo/Lienzo
200 x 200 x 3cm

Dos jugadas diferentes/ 1986
Óleo/Lienzo
250 x 170 x 3cm

Dry Martin/ 1984
Mixta/Lienzo
200 x 200 x 2cm

Caballos azules con árbol negro sobre fondo negro /1984
Mixta/Papel
225 x 100cm

Escena interior/ 1984
Óleo/Lienzo
200 x 170 x 5cm

Volteo final 1500 metros (Salto final)/ 1982
Témpera/Papel-Tabla
100 x 280 x 2cm

Sin Título/ 1979
Óleo/Lienzo
114 x 146 x 2cm (118 x 150 x 2cm)

Sin título/ 1977
Óleo/Lienzo
100 x 81 x 2 cm

Ensayo definitivo de un dibujo/ 1974
Carboncillo y grafito/ Papel
51 x 66cm

Sin título
Óleo/Lienzo
100 x 40 x 2cm

Sin título, 1980. H/C XII/XII
Grabado sobre papel

Elena Asins

Sin Título, 1968
Acrílico sobre lienzo (lino)
92,5x73 cm

Sin Título, 1968
Acrílico sobre lienzo (lino)
68,5x86,3 cm

Joaquim Chancho

Pintura 670, 2004
Óleo sobre tela
210x330 cm

Gerardo Delgado

Tensiones amarillas, 1980
Técnica mixta sobre lienzo y madera
191x246 Tríptico (191x82,4 izq./ 191x82,1 ctro/ 191x82 dcha)

Joan Hernández Pijuan

Casa a Comiols, 1988
Esmalte y óleo sobre lienzo
130x162 cm

David Rodríguez Caballero

03-oct-08, 2008
Esmalte sobre aluminio
180x100x19 cm.

18-sep-08, 2008
Esmalte sobre aluminio
181x100x13 cm.

Manuel Salinas

Sin título, 1978
Óleo sobre lienzo
178x147,7 cm

Barcelona 3, 1987
Óleo sobre lienzo
222x205 cm

Soledad Sevilla

PANEL Nº 3/ 1978
Acrílico sobre tela (lino)
195x130 cm

Juan Suárez

Sin Título. Serie Sobre el paisaje, 1974
Acrílico sobre lienzo (lino)
179x149,5 cm Díptico (89,5 x 149,5 cm c.u.)

Jordi Teixidor

Pintura con bandas centrales 2, 1975
Óleo y pintura sintética sobre lienzo
146x194 cm (Díptico)

Sin título, 2010
Óleo sobre lienzo
190x90

Sin título, 2010
Óleo sobre lienzo
190x90

Ignacio Tovar

Sin Título (Serie L Nº 9), 1979
Acrílico sobre tabla
203x165 cm. Díptico/ (203x82,5 ida y 203x62,5 dcha)

Sin Título (Serie Málaga), 1981
Acrílico sobre tela
150x190 cm

OBRAS DEL GRUPO BIENAL

Rafael Baixeras

A Coruña, 1947- Segovia, 1989
Sin título, 1980. H/C XII/XII
Grabado sobre papel

Domiciano Barrientos

Segovia
Sin título, 1980. H/C XII/XII
Grabado sobre papel

Óscar G. Benedí

Ciudad Real, 1952- Madrid, 1990
Sin título, 1980. H/C XII/XII
Grabado sobre papel

Fernando Bermejo

Madrid, 1949
Sin título, 1980. H/C XII/XII
Grabado sobre papel

Luís Cruz Hernández

Valladolid, 1950
Sin título, 1980. H/C XII/XII
Grabado sobre papel

Mon Montoya

Mérida, 1947
Sin título, 1980. H/C XII/XII
Grabado sobre papel

Mon Montoya

Mérida, 1947
Sin título, 1980. H/C XII/XII
Grabado sobre papel

POSIBILIDADES DE LA PINTURA

[ANTE LA DE FERNANDO SÁNCHEZ CALDERÓN]

Juan Manuel Bonet

1987

El estudio de Fernando Sánchez Calderón está en Valladolid, en una calle estrecha que va de la Plaza Mayor a la Catedral. La Plaza Mayor con sus soportales, y la Catedral inacabada, son dos ámbitos importantes para la vida de la capital castellana. Desde el estudio, se ve la Librería Anticuaria Relieve, importante también, en otro sentido, para las personas cultas de la ciudad.

El piso es un verdadero laberinto. Se acumula en él toda una producción «alrededor» de la pintura. Producción en los márgenes, de la que siempre es tentador realizar el inventario. Apuntes y bocetos, notas de trabajo garabateadas sobre páginas de *El País*, aforismos escritos con grandes letras azules, consignas, carteles de viejas exposiciones propias, fotografías y entre ellas una de Zóbel.

Objetos —algún juguete ya casi de museo—traídos por el río de la vida, entre los cuales se producen asociaciones insólitas y cuyo rastro aparece a veces en la obra: series sobre aviones o sobre automóviles. Como desgajándose de esa maraña, dos o tres cuartos exteriores, con más luz, casi totalmente vacíos: ahí pinta el habitante de este lugar. De la ciudad, lo que más parece gustarle son las campanas de la Catedral. Con ellas, y con la luz que entra por las ventanas, construye otra ciudad, mental y abstracta.

Poco sé de la trayectoria primera de Sánchez Calderón en Venezuela y luego en Valladolid. Apareció en la escena de la pintura española a mediados de los años setenta, y dentro del más o menos grupo *Bienal*, que —como su nombre indica— concurre a la de Sao Paulo de 1977. Junto a él participaban Luis Cruz Hernández —también vallisoletano—, Rafael Baixeras, Mon Montoya, Oscar Benedí, Fernando Bermejo, y Domiciano ¿Se trata realmente de un grupo? Si he de ser sincero, nunca acabé de creerlo. No estaba claro qué les unía realmente, aparte de la común procedencia de la Escuela de Bellas Artes de Madrid y de la común vinculación con Kreisler-Dos. El panorama artístico se hallaba entonces en pleno cambio. Emergían ciertas obras —Campano, Broto, Quejido, Navarro Baldeweg, entre otras— que suponían otros tantos retos. Los pintores de *Bienal* no estaban entonces en condiciones de dar respuesta plena a estos retos, ni de constituirse en polo de referencia del debate. En ninguno de los casos estaba todavía *hecha* su obra individual. Ha sido sólo cuando se han separado sus caminos, cuando éstos han comenzado a tornarse singulares. Al producirse esta dispersión, al ahondar cada cual en su obra, se ha modificado considerablemente la ubicación de estos pintores; y en consecuencia ha de procederse a una reevaluación de su trayectoria.

Sánchez Calderón, por ejemplo, a lo largo de estos últimos años, ha demostrado tener más que ver con pintores de fuera del grupo que con los de dentro por cómo asume una cierta tradición, por cómo es la suya una pintura de acción, pero a la vez una pintura muy equilibrada, por su manera de recurrir a la figura sin dejar de asimilar su anterior experiencia abstracta, hoy tenderíamos a poner su obra en relación con la de algunos de los pintores de los ochenta y aledaños.

Ese hecho de lo relativamente artificial o cuando menos prematuro del grupo —existen varios casos similares durante este siglo español—, en lugar de beneficiar a sus miembros, a la larga les ha perjudicado. Casi diría que todos ellos han tenido que pasar, por culpa de habérseles visto antes como grupo que como personalidades individuales, por un cierto purgatorio. Los últimos años de Sánchez Calderón en Valladolid, pese a las escapadas a Madrid o al extranjero, pese a las horas que le dedica a la semana a sus clases en la muy dinámica Facultad de Bellas Artes de la vecina Salamanca, no han podido ser más solitarios. Hombre de gran coraje y de una decidida vocación de pintor, ha sido capaz de hacerse fuerte en la soledad. No se ha apartado de su camino, ni de sus convicciones, no ha cedido a la fuerte presión ambiente ambiente en pro de otro tipo de estilo. Ha logrado salir adelante, y la presente muestra es prueba fehaciente de ello.

El título de una de las más recientes exposiciones de Sánchez Calderón, la de la Casa de Cultura de Zamora, en 1984, no puede ser más explícito respecto de sus convicciones: Sólo pintura. No tanto una nueva versión de la consigna tautológica «pintura-pintura», de relativo éxito a finales de los setenta y hoy tan olvidada, como una declaración de fe en lo que Motherwell y sus amigos, en el Nueva York de finales de los cuarenta, llamaban *the possibilities of painting*, «Las posibilidades de la pintura».

La pintura es siempre, incluso cuando es mucho más que eso, definición de un espacio. Convertir el espacio de las calles y plazas de una ciudad, o el espacio del paisaje que rodea a ésta, o el espacio del propio taller de pintor; o el espacio de las estancias del Palacio Real, o el espacio entre unas manzanas, en espacio de la pintura. En el caso presente, creo que los

cuadros que componen la exposición que ahora presentará en Madrid. Sánchez Calderón demuestra que la soledad, el aislamiento, el trabajo «sólo pintura» en el que él se ha enfrascado estos últimos y difíciles años, han sido provechosos, han dado sus «frutos sabrosos», su espacio.

Ya la exposición individual de 1983 en Kreisler-Dos incluía algún *Interior* con cuadro. Ahora, la cuestión no es tanto ese juego de espejos del cuadro dentro del cuadro, brillantemente analizado en el libro mismo título de Julián Gállego, como la búsqueda rigurosa de una pintura de interior. (En la misma exposición llamaba la atención la cantidad de motivos y de títulos acuáticos: quiero decir, de motivos y de títulos en los que el agua juega un papel. Sánchez Calderón pintaba entonces un *Hombre mojándose*, y un *Cuerpo dentro del agua*, y hasta una *Habitación inundada*. Por seguir con la misma metáfora: como pez en el agua se movía en la pintura, esa pintura cuyas posibilidades estaba descubriendo. «Como agua escurridiza y luminosa» veía sus cuadros de entonces Luis Alonso Fernández).

Un primer motivo recurrente en los interiores de 1986 que abren esta exposición, son los tiestos con plantas, valga la redundancia, de interior. Toda una gama de verdes, algunos de ellos de una artificialidad muy subrayada, otros en cambio más naturalistas. Rojos y rosas salmón. Negros. Y sobre todo azules, toda una gama de azules entremezclados de verde, de rosa, de carboncillo negro. (Azules, también, en *Paisaje con ciudad*, y en otro cuadro de exterior urbano, con avión, un motivo ya tocado por él hace años). Azules con verdes, azules con negros: mezclas fuertes, a las que muy aficionado era, en los años diez —*Porte-fenêtre à Collioure*—. Matisse. Destaca un cuadro casi totalmente azul, y de título hedonista. *Una de esas mañanas de la Costa Azul*. Lo más o menos tropical y matissiano también del dibujo del motivo central, de las plantas con sus hojas en cascada, nos lleva a pensar que tal vez se trate de una reminiscencia de los años venezolanos. Plantas, frutas, copas, menudos objetos, se inscriben en la pintura, generalmente no como motivos bien definidos y separados, sino como mínimos accidentes. La pincelada, el gesto, se quiebran ligeramente, se precisan un poco, y ahí aparece en negativo la figura, el dibujo de un pequeño bodegón, a menudo con ese aire espontáneo que tienen, cierto post-cubismo —estoy pensando en el segundo o mejor dicho en el tercer Braque, y en Bore—, los bodegones.

Matisse, Branque, Bore, Motherwell también, o Willem de Kooning, son aquí sombras tutelares. La pintura de Sánchez Calderón transcurre por términos más de continuidad que de ruptura, respecto de ciertas escuelas o tendencias, o simplemente de ciertas obras clave como las mencionadas que el pintor considera con razón como «faros» de este siglo, y de su trabajo. Renunciar a la prisa, asumir esa tranquilidad, ese estar tranquilamente en una tradición moderna —básicamente, la que va de Matisse a Motherwell—, ese aprender a modular la propia voz a partir de pautas clásicas, es algo que no es precisamente fácil para un pintor joven.

Otras series son de dominante oscura: interiores nocturnos con televisión, botellas, cocteleras, copas de brebajes traslúcidos, Esa nocturnidad representa un elemento que nos aleja indudablemente de la calma, de la luz. El clima de estos cuadros, aunque remansados, es más tenso: no escapa a esa inquietud que la noche, en todos los tiempos y lugares, simboliza.

Si en los interiores con plantas lo esencial son las figuras, tan ornamentales tan decorativas, de esas plantas, sobre las cuales cae la luz, en los nocturnos esta última cobra un protagonismo mayor, y distinto. Un foco luminoso artificial, apenas presente en la pintura moderna salvo en el *pop art*, aparece repetidas veces: la pantalla de la televisión. Esta brilla en lo oscuro, y magnetiza la mirada. El título mismo de uno de estos cuadros —*At home*— podría ser del pintor *pop* inglés, y muy televisivo, Richard Hamilton, que en 1956 realizaba el *collage* fundacional de la tendencia, titulado *Just What It Is that Makes Today's Homes so Different, so Appealing*, y en el que está presente el televisor: Y sin embargo nada más lejos aquí que la tentación banalizadora del *pop*. A Esta caja en principio tan común y trivial. Sánchez Calderón le confiere una intemporalidad sorprendentemente clásica. El referido díptico monumental —250 x 340 cm — *At home* es la pieza capital de la serie. Se trata de una escena doméstica. Pero las dos figuras reelinadas, femenina y masculina, que ocupan la parte izquierda, no son sino siluetas, sombras de sí mismas, ilusiones. El auténtico centro del cuadro está en la parte de la derecha: es el foco de luz de la pantalla de televisión. A un sociólogo del ocio ello podría sin duda proporcionarle materia para consideraciones enjundiosas. La superficie entera del lienzo es una batalla entre esa luz hiriente, y la sombra, la tiniebla que la rodea. Dentro de las fosca y fluida materia de la pintura con sabia desmaña y con *drippings* controlados el pintor va definiendo claros:

el propio televisor: las zonas de luz, el perfil de los cuerpos, y alrededor, en orden disperso, toda una serie de anotaciones marginales, de pequeños destellos de bandejas con fruta o con objetos, de vasos cuyo borde brilla, de botes tal vez de pintura y que quizá aluden a la segunda presencia como pintor de la silueta masculina. Incluso... en la parte superior de la zona de la izquierda ¿no se recorta cierta silueta apenas esbozada, fantasmagórica, y que brilla? ¿No se trata del propio pintor que fija esta escena? Otros dos cuadros —*Bandeja con fruta* y *El Martini de la sordidez*— retoman el mismo tema del televisor: aislando frente a él —el título un punto desgarrado del segundo probablemente aluda a esa soledad poblada de imágenes magnéticas— a cada una de las dos figuras.

Paisaje del cóctel podría titularse, como uno de los cuadros que la integran, toda otra serie, que completa la anterior: El cóctel, sus ingredientes, sus utensilios: ése es efectivamente el paisaje al que se acerca, que explora con ello Sánchez Calderón. Son interiores que no poseen un foco de luz tan definido como lo está, en los precedentes, el televisor. La luz difusa se concentra sin embargo en ciertos *receptáculos*. La brillante superficie de metal de la coctelera, el cristal de las botellas de alcohol y de las copas, están cargados de luz. Todo ello produce un extraño y fascinante y a la vez mínimo ballet, tanto en los grandes formatos, como en otros mucho más pequeños, ante los cuales de nuevo podría hablarse —aunque otros sean obviamente el talante, la acción pictórica, el gesto que barre los objetos— de esa tradición del bodegón a lo Braque o a lo Boreas. Las cocteleras, las botellas y las copas, como fanales. Seducción del licor luminoso, de su luz ambarina o menta traslúcida, en la negra noche. Luciérnagas. Faro de los noctámbulos. Luz que recuerda la de esas montañas de botellas en los bares de cócteles (en el barcelonés Bijou color miel, por ejemplo, o en el *Saint Emilion* de Palma).

El ciclo de los Bowling, como su nombre indica, se basa en la figura de los bolos. Un motivo ordenador, una figura repetida en acumulaciones, en superposiciones, en auténticos bosques derribados. Si en otras series se advierte que el pintor se adentra en los mundos que alude, que se implica en ciertos temas, que se representa incluso a sí mismo en escena, aquí en cambio el espectador tiene la sensación contraria: que el ejercicio es mucho más «formal», y que los bolos no dan pie a ninguna alegoría deportiva, sino que son simplemente un pretexto para la pintura. Desde un cierto punto de vista ello es beneficioso para esta última. Y sin embargo, en su conjunto la serie, aun dentro de su refinamiento cromático, resulta más repetitiva que otras.

Cuerpos, por último. Ya los había en la exposición de 1983, pero no se trataba de cuerpos sólidos, sino de siluetas pasajeras, fugitivas, cazadas al vuelo por una mirada errante, en algún caso como ya se ha dicho bajo la lluvia. Hoy en cambio, ciertas figuras toman cuerpo, en la serie de grandes formatos *El pintor y la modelo*. El título mismo hace pensar en Picasso. El título y la fecha bien visible y rotundamente escrita —1.5.86, 8.5.86, 21.5.86, 28.5.86—, como subrayando el lado «diario íntimo» de la pintura; y sobre todo una cierta actitud: la que conduce a llevar a cabo, con medios modernos, un proyecto monumental y clásico. Ahí se acaba el paralelismo. Desde el punto de vista estilístico, el modo en que se desgajan de la materia de pintura, las figuras enfrentadas de la modelo que se exhibe, y del pintor que la contempla, tendría más que ver con el Willem de Kooning de las *Women*. Ese brochazo violento pero que construye, tan característico del holandés-norteamericano, está presente en estos cuadros. En *Señoritas con abanico*, por ejemplo. Pero Picasso y De Kooning no son sino puntos de referencia para un brillante ejercicio autobiográfico, en el cual Sánchez Calderón pone en escena uno de los asuntos más clásicos de la tradición occidental de la pintura. En uno de los cuadros, el pintor sentado sobre el suelo mira hacia fuera, mientras la modelo se aleja como una isla a la deriva. En todos los demás, el pintor en cambio está expectante, frente al cuerpo femenino tallado en la pintura. Algunas de estas escenas, fuertes, rotundas, pintadas con decisión, libres y a la vez muy centradas, son la mejor prueba de que en su viaje imaginario por el estudio, Sánchez Calderón está encontrando, a partir de las pautas que se ha fijado, un rumbo seguro, venturoso y suyo.

Juan Manuel Bonet

MEMORIA DEL DIBUJO

Miguel Fernández Cid

[TEXTO CATÁLOGO EXPOSICION *Fernando Sánchez Calderón. Memoria 1992-1997*]

Resulta significativo repasar, pasados los años, las imágenes de un pintor junto a los textos escritos sobre su obra. Revisando cercanías y diferencias se entienden mejor las intenciones reales de un proyecto, su capacidad para responder ante situaciones difíciles o imprevistas. No es necesario que transcurra mucho tiempo, basta con el necesario, para que se concreten los primeros cambios, esos inevitables giros que acompañan a toda definición de estilo. Que se puedan establecer tres o cuatro momentos intensos en una trayectoria artística, salvada la seducción que ejerce todo primer contacto.

Fernando Sánchez Calderón (Valladolid 1951) lleva en la pintura un cuarto de siglo. Inicia Bellas Artes en Madrid, en 1970; su primera individual está fechada en el 74 y desde entonces suscita el interés de la crítica, pese a haber realizado relativamente pocas exposiciones individuales y escasísimas colectivas. Una presencia pública débil, si la comparamos con la mantenida por otros artistas de su generación. Tan extraña resulta su ausencia en colectivas de interés como significativo su tino al realizar cuatro retrospectivas que permiten seguir con fidelidad el rumbo de su propuesta, el tono de sus intenciones, su ánimo y sus principales imágenes. Los títulos se intuyen claves: Sólo pintura (Zamora 1984), Pinturas (Madrid 1987), Edad (San Sebastián 1991) y la ahora itinerante Memoria (Castilla y León 1997-8).

Para quien conozca la obra anterior a Sólo pintura, le será fácil entender el carácter a la vez afirmativo y metafórico que encierra esta proclama. Fernando Sánchez Calderón forma parte del grupo Bienal, cuyas actividades se concentran entre 1979 y 1981, teniendo como momento álgido la triple exposición madrileña en el Centro Cultural de la Villa, Local Centro de Diseño y la galería Montenegro, en 1981. Suena a inicios e ilusión, y así es: una sala municipal en el corazón de la ciudad, capaz de mirar hacia el arte joven cuando es una práctica todavía escasa; un generoso despliegue del mejor diseño, en un espacio cuya situación resulta un tanto alternativa, al tiempo generosa y selectiva pero incapaz de encontrar su público; y una galería camino de convertirse en uno de los puntos de referencia clave en el arte español de estos años.

La historia de Bienal, que todavía está por analizar como merece y cuyo recuerdo provoca nerviosismo entre algunos de sus integrantes, debe entenderse situando al grupo en su momento. A principios de la década de los 80, se realizan escasas exposiciones de artistas jóvenes, tanto en galerías como, especialmente, en locales institucionales. El empeño público está por otras tareas: recuperar la memoria cultural colectiva, tras décadas de marginar la actualidad; y valorar lo realizado en cada una de las comunidades autónomas, una vez abandonado el modelo de estado centralista. No faltan propuestas jóvenes, incluso combativas, en especial las que toman el cambio de década por punto de reflexión. Sin duda las que crean más polémica pero tienen más fortuna son 1980, planteada desde Madrid en 1979 e itinerante por distintas ciudades españolas en 1980, una propuesta de presente y futuro avalada por los críticos Juan Manuel Bonet, Ángel González y Francisco Rivas, con el apoyo de la galerista Juana Mordó; y Madrid D. F., una especie de reafirmación en nombres e ideas, ampliando la nómina pero circunscribiéndola al entorno madrileño, con el Museo Municipal de Madrid por escenario, en 1980. Otros se animan con balances selectivos de urgencia, caso del proyecto de María de Corral Veintiséis pintores, trece críticos. Panorama de la joven pintura española, resultado de una encuesta en la que los críticos destacan a los diez artistas jóvenes que creen más interesantes, reuniendo a los más votados en una muestra que inicia su andadura en 1982, en la madrileña Sala de Exposiciones de la Caja de Pensiones, hoy Fundación "la Caixa", para ser itinerante durante 1983. Y no faltan propuestas de confrontación con el arte de otros países, tipo Correspondencias, un diálogo entre escultores y arquitectos internacionales, con Carmen Giménez y Juan Muñoz en la organización y Caja de Madrid en la cobertura, 1982; y Otras figuraciones, 1981, una especie de respuesta española al auge figurativo que triunfa fuera de nuestras fronteras, un nuevo empeño de María de Corral, recordado por ser la exposición en la que Rudi Fusch selecciona a Barceló para tomar parte en la Documenta de Kassel de 1982, inicio de su despegue internacional. O proyectos que inciden en debates de actualidad, como La Imagen del Animal, un provocador encuentro entre arte prehistórico y contemporáneo, nacional y extranjero, ideado por Juan Muñoz, con el respaldo de Caja de Madrid y el Ministerio de Cultura, a finales de 1983.

En el ánimo se refleja una tensión no oculta entre quienes defienden el final de la pintura, buscando alternativas en otros medios, y quienes proclaman el mantenimiento de su lugar preferente. Sánchez Calderón está desde el

principio entre éstos últimos, pero cree, como sus compañeros de grupo, que es más fácil abrirse camino junto a otros que en solitario, dada la debilidad del medio artístico español. A favor de esa hipótesis tienen la historia reciente, especialmente la incidencia internacional de El Paso (no hay que olvidar que los miembros de Bienal representan a España en la Bienal de São Paulo de 1977, cuyo comisario es Luis González-Robles, que tanto había contribuido a la salida exterior de nuestro informalismo). La actualidad, sin embargo, indicaba que existía demanda de individualidades, ya que los grupos o disponían de una planificación previa muy sólida (Transvanguardia) o poseían un sentido realmente internacional. Hoy lo sabemos con claridad, entonces sólo se intuía.

La obra de Sánchez Calderón anterior a Bienal representa el contacto con los materiales, la elección del primer lenguaje. El ánimo con el que termina los años 70 se sitúa en las coordenadas de lo que llamaremos espíritu de los 80: predominio del gesto, elogio de un color encendido, los grandes formatos, el tratamiento expresivo y una iconografía un tanto emblemática, con motivos llevados muy al primer plano. No está de más pensar que, en aquellos años y junto a algunos compañeros de Bienal, su obra participa de claves que justificarían su inclusión en exposiciones colectivas como 1980, Madrid D. F., Veintiséis pintores trece críticos o En el Centro. Pensemos en los malogrados Óscar Benedí y Rafael Baixeras -al primero le deben una retrospectiva en su tierra, Castilla la Mancha; el segundo, con una obra en ocasiones drástica, dura y enigmática, con frecuencia poco acomodaticia, cuya importancia crece tanto en el recuerdo como en la contemplación detenida de las imágenes de esos años, reclama el enfrentamiento con uno de los grandes centros abiertos en los últimos años de su vida-; Luis Cruz Hernández -otro repaso aconsejable, y previsiblemente próximo- o Mon Mon-toya -éste lo tuvo, en Extremadura, de la mano del silencioso y eficaz Antonio Franco-. No deja de causar sorpresa que ninguno se encuentre entre los 26 pintores seleccionados por 13 de los críticos más activos de esos años, especialmente cuando sobre media docena de los artistas incluidos domina hoy un razonable olvido. La realidad es que, cuando realizan su puesta de largo en Madrid, los miembros de Bienal están más en actitud de buscar un espacio propio que de afirmar lo conseguido. Siendo justos, hay que recordar las crisis que provocan en muchos talleres acontecimientos tan diversos como la celebración del primer Arco, la llegada de Bonito Oliva y la transvanguardia italiana, la difusión masiva de revistas y catálogos internacionales, e incluso la presencia internacional de Barceló. El cambio de rumbo que se define en el medio artístico español es notorio, y descoloca a muchos artistas. Con treinta años recién cumplidos y tras dar la batalla porque se atendiera, desde instancias oficiales, al arte joven, ven que cuando ese interés se concreta, se fija la barrera de lo joven precisamente en los treinta años. Baixeras lo comentaba con cierta socarronería, pero lo tomaba como una especie de reto añadido, de estímulo a la contra; a Sánchez Calderón nunca se le escuchó un comentario al respecto. Por las pruebas del interés que despierta su pintura entre algunos de los críticos más influyentes del momento, es lógico imaginar que vive buena parte de la década sintiéndose en esa zona limítrofe, tensa y extraña, en la que se sitúan quienes están destinados a tener una presencia activa en los acontecimientos. Aficionado como es a llevar diarios, libros de notas y toda suerte de compleja y prolija relación epistolar, seguro que existe documentación escrita sobre cómo vive uno de los debates más intensos para un artista, como es el momento del inicial despegue, del sentirse parte de un engranaje amplio, de tener conciencia de la incidencia social de su trabajo.

Años de aprendizaje, de desgaste en polémicas, de conocimiento del medio, para Sánchez Calderón son también de encuentro con la pintura y su entorno íntimo, de definición de su espacio próximo, de configuración del taller. Pocos pintores de su generación sacrili-zan tanto como él los escenarios de trabajo. Basta con leer sus cuadernos de notas para descubrir el fondo obsesivo que llega a tener la entrada y disposición de los objetos en el taller; la elección del lugar donde sitúa las mesas de trabajo -en plural y diferenciadas: una más densa y cerrada, con abundante presencia de recuerdos emocionales, para la escritura; otra más amplia y despejada para los apuntes y el dibujo-; las paredes contra las que trabaja y aquellas sobre las que ve los cuadros terminados; los lugares en los que almacena la obra; la biblioteca, los archivos... Y los carteles, las reproducciones y las fotografías, material propio y ajeno convertido en cálidas miradas, referencias que desvelan la actitud desde la que trabaja. Lo inmediato es situarle entre quienes proclaman el goce de la pintura, de la implicación directa, de la entrada cómplice y activa, pero la idea del regreso al taller no define con precisión su caso. Se trata, más bien, de un elogio del taller: un

espacio denso en objetos poetizados y evocaciones. Un espacio física y anímicamente anotado, en el que el visitante obtiene abundante y certera información sobre cómo es nuestro pintor dónde fija sus intereses, cómo selecciona instantes y matiza pensamientos. Se entiende entonces, que en su pintura asomen tantos matices, o que se produzca una especie de encuentro entre dos prácticas antagónicas como son añadir y ser selectivo. Se vive la lucha entre la voz emocional que se expresa en los detalles y un sentido del orden que se desvela en la medida y el interés compositivo.

Dejando el taller y volviendo a la pintura, existen, por tanto, dos momentos iniciales. El primero, los años setenta, con calidad de previos, de empezar a mirar y elegir, cuando ambas cosas se hacen de un modo bastante más cauto que ahora, aunque igualmente apasionado. Lo señalan a la perfección sus primeros prologuistas (Santiago Amón, Francisco Nieva, Luis Alonso Fernández): están ante un pintor que reafirma su contemporaneidad, su pertenencia al entorno de la vanguardia, aunque muestra un férreo afecto por la pintura. Un detalle que va a mantener desde entonces con especial firmeza. Porque incluso los años de Bienal son la prolongación natural de aquellos, con el añadido de sentir que la pintura se abre como posibilidad de vida, eso que algunos siguen llamando profesionalización. En Bienal cada artista realiza, firma y defiende su propio trabajo; no existen textos teóricos significativos ni proclamas compartidas; en su lugar algún viaje, fotografías y un galerista más o menos común, Jorge Kreisler. Escaso equipaje para que dure un proyecto colectivo. De hecho, cuando se disuelve el grupo las obras de sus integrantes adquieren voces más sólidas, pues cada uno tienta esferas más propias. El acento vitalista y visionario de Óscar Benedí, un pintor intuitivo al que, sin embargo, muchos recuerdan como excelente profesor; la distancia a lo Hockney de Fernando Bermejo; el tono inicialmente colorista de Baixeras y Montoya, previo al toque hondo y sincero de los paisajes del primero, y su ulterior espejo desnudo ante la pintura, o al lado más cerrado y reflexivo de Montoya; la delgadez a la que lleva Cruz Hernández una pintura que mantiene retiniana. Sólo Domiciano se aleja del lado público del arte. Al escribir lo anterior queda la tentación de explicar cómo esas ideas adquieren fiel reflejo en las ciudades en las que se asienta cada uno, y en los talleres que van definiendo a su medida.

El afecto por el color caracteriza a un Sánchez Calderón poco dado a mostrar momentos intermedios, cada vez más empeñado en disponer filtros que revisen su obra. Tratándose de un pintor joven, ávido y activo, no extraña que titule Sólo pintura su individual de 1984. Junto a algún caballo muy Susan Rothenberg, pinturas y dibujos de coches, iconografías de la época. La cuestión es pintar, y para ello el motivo es simple excusa, aunque no la disposición, pues centra la imagen, la domina desde un descarado primer plano. Lo confiesa en sus diarios: "He pintado un caballo. Eso es todo. (...) He pintado un grupo de caballos azules (los caballos azules...). Por la forma, perfectamente identificables. ¿Aproximación peligrosa? A pesar de ello, sigo viendo para todos mis trabajos un sólo punto de referencia: la plástica. Ése es el contenido, aunque el soporte pueda ser cualquiera. Reconozco que existe una preferencia temática, una predilección formal, pero ésta puede variar repentinamente o desaparecer. Y siempre trataré de llenar la forma, y hasta lo literario, de pintura. Todo pintura". Sólo pintura, todo pintura: la elección está hecha y lo que sigue son años de afirmación en un empeño que le lleva a conjugar la mejor herencia pictórica del arranque de siglo parisino con el ánimo renovador neoyorkino, y un apego especial hacia quienes ven con buenos ojos la medida y cierto orden compositivo: De Kooning central, Rothko en su conjunto, Motherwell al tiempo épico y lírico. Las devociones tienen un rasgo común: la fe en la actualidad de la pintura y su posibilidad para decir. De ella nunca duda Sánchez Calderón, tal como muestran sus presencias públicas. Llama la atención, sin embargo, que abandone Madrid y regrese a Valladolid en un momento en el que la actividad entre ambas ciudades es muy dispar. La elección es el taller y hacer de la pintura el escenario en el que debatir la vida. Los resultados no caminan por el lado drástico de muchos expresionistas, jugando con una iconografía que les permite decir con énfasis y cierta facilidad comunicativa, sino por el tamiz de la mirada propia. Decir antes que expresar: la elección es el lenguaje, algo que se ve con el tiempo, cuando su obra mira hacia el interior de la pintura, sometiéndose a un proceso intenso de decantación, de delgadez. Porque inicialmente Sánchez Calderón se muestra preocupado por solucionar problemas de un oficio que llega a tener en abundancia, hasta el extremo de que algunos críticos señalan que su facilidad se convierte en un obstáculo para el desarrollo de su pintura. Cuando el pintor lo percibe, en el paso de los años 80 a los 90, intensifica su vocación crítica, se impone un freno y revisa su obra, adentrándose por un camino difícil del que, sin

embargo, sale especialmente reforzado. Sigue siendo pintor con fe absoluta en la pintura, sigue saliendo a relucir el oficio cuando se atreve con soluciones arriesgadas y las resuelve con envidiable facilidad, pero en el origen de las imágenes se intuyen nuevas batallas y, especialmente, una mirada más inquisitiva.

En la primera mitad de la década de los 80, el problema central era pintar, y hacerlo de un modo fluido, apasionado. Cualquier selección de imágenes lo explica. Muchos de los cuadros de Sólo pintura suponen el encuentro entre dos apuestas cálidas, gozosas: el baño del color y el dibujo de una firma que amplía hasta hacerla ilegible y convertirla en grafía. Las primeras elecciones están hechas, los modelos definidos: nuestro pintor se inscribe entre quienes optan con decisión por defender la vitalidad de la pintura. Lejos de las proclamas conceptuales, ve con buenos ojos la actividad de los practicantes del soporte-superficie, pero es consciente de necesitar un elemento figurativo, una referencia intervenida por la pintura. La primera mitad de los 80 es, para Sánchez Calderón, una época de actividad casi frenética. Pintura y taller necesitan espacio, luz, color, y su traducción son los cuadros de gran formato resueltos con pincelada de gesto amplio, que deja una gozosa huella de dirección; los primeros debates sobre si el cuadro debe solucionarse en pocas sesiones, aunque sean intensas y prolongadas; o si conviene volver sobre imágenes ya trabajadas. La tendencia natural es la gran escala, abandonando claramente los formatos medianos y pequeños, a los que sólo se abre más tarde, forzando con decisión alguna de sus dimensiones, cuando le preocupe dotar de movimiento interno a sus cuadros.

Figura ecuestre nocturna, un gran lienzo cuadrado, fechado en 1985 y propiedad de la Junta de Castilla y León, expuesto actualmente en la colectiva Arte 2000 en Castilla y León, sintetiza esta época, de la misma manera que Pintura exterior, el tríptico de 1981 que desde hace años recibe a los visitantes en la planta noble del antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo, debemos tomarlo como ejemplo del momento precedente. El tríptico es casi un símbolo de aquel cambio de década: colores vivos, gesto resuelto y rápido, afán por cubrir la superficie del lienzo jugando con no agotar sus límites, creación de un ritmo dinámico, atención al soporte e inclusión de referencias iconográficas afines a las visibles en otros talleres. Un cuadro de los llamados líricos, no sólo por darle prioridad a la confluencia entre el ritmo corporal del artista y el plástico de la materia, sino por su manera de alejarse de lo establecido. Un cuadro de energía y debate, vitalista y todavía fresco.

Figura ecuestre nocturna, por su parte, no es una imagen casual. Al carácter más emblemático de las expuestas un año antes en Sólo pintura le añade mayor complejidad compositiva. La silueta de un jinete y su caballo se recortan sobre el fondo de un paisaje rico en sensación de espacio y gradaciones de tono. El corte no es drástico: juega con la voluntaria confusión de planos, con la ausencia de línea, con la definición mediante manchas y barridos de color, incluso con la estilización de las figuras del primer plano. De este modo, anticipa por dónde irán los intereses de esta pintura. Figura ecuestre nocturna propone la salida lógica a Sólo pintura: tras la afirmación inicial, la búsqueda de mayor cuerpo, de solidez. Los cuadros posteriores marcan el logro de otra densidad con la materia, al tiempo que las soluciones formales se amplían y diversifican. Las pinturas expuestas en el Museo Español de Arte Contemporáneo, en 1987, tienen mayor entidad, resultan más seductoras y sensuales, también más complejas. No reiteran la fórmula del motivo central; buscan abrirse hacia nuevas soluciones, persiguen el movimiento en el interior del cuadro. Unos bolos, unas botellas, unas macetas, las hojas de una planta y unas leves alusiones a un espacio nunca cerrado ni claramente definido, son los argumentos de reflexión, junto al clásico tema del pintor y la modelo, con su tradición de manifestar el elogio de la pintura. Vuelve a ser un punto de partida cálido, y no está de más llamar la atención sobre el origen pop de algunos motivos. Las pinturas finales no entran en su órbita pero sí, y con frecuencia, el modo de mirar la realidad puesto en práctica por Sánchez Calderón. Porque el pintor que se presenta en el MEAC está en uno de sus momentos dulces: resuelve con conocimiento pero es inconformista ante los problemas y atrevido en las soluciones. Quedan claras su intensidad y ambición. En los grandes formatos enfrenta figuras con un espacio indefinido, planteado con barridos de color y, especialmente, con una distribución sutil de objetos y una amplísima gama de recursos: la contraposición de un punto de color; dejar visible, sin cubrir, un fragmento de la tela; levantar la pintura simulando dibujo; crear zonas de diferente intensidad lumínica en cuadros resueltos desde el dominio de un color; insinuar, dejar aparentemente abierto, inconcluso, el cuadro; seleccionar

una paleta base de fuerte carga emocional. Atractivos resultan los formatos alargados, que le sirven para, manteniéndose en la gran escala, provocar una sensación de movimiento interno cuya resolución es especialmente afortunada en los cuadros de bolos, dado el ajuste que se produce entre motivo e intención plástica. En su conjunto, Pinturas viene a ser el encuentro con un mundo antes sólo intuido, abierto a unas posibilidades infinitamente mayores. El cambio sustancial debemos cifrarlo en la consecución de las claves del lenguaje pictórico, que le hace sentirse a gusto, incluso tranquilo, sabiéndose conocedor del medio en el que se mueve.

Afortunadamente, Sánchez Calderón dista mucho de ser un pintor acomodaticio, y no prolonga en exceso las series abiertas durante estos años. Además, la manera de dejar los objetos suspendidos y valorar no tanto las imágenes directas como su diálogo con los reflejos, abre nuevas perspectivas a su pintura. Lo primero que hace es intensificar la presencia de nuevas calidades, buscándolas, provocándolas. Selecciona fragmentos de imágenes (pintadas callejeras, detalles arquitectónicos, motivos ornamentales, un reflejo fugaz, el interior de una tienda, los rincones del estudio, un diseño gráfico, el encuentro casual entre dos objetos) para, más tarde, darles entrada, cuidadosamente apropiados, tamizados, en su pintura. Amplía considerablemente el material de partida al abrirse hacia una nueva realidad, al investigar qué ocurre al analizar de cerca una superficie o entrar con inquieta curiosidad en una imagen. Y curiosidad, precisamente, no le falta. Como Roberto Michel, el célebre fotógrafo de Las babas del diablo, el cuento de Cortázar origen de la historia puesta en imágenes en Blow Up por Antonioni, Sánchez Calderón descubre otros mundos y, sobre todo, otra manera de situarse. La cuestión es acercarse y mirar hasta abrir luces en las sombras. "Entre las muchas maneras de combatir la nada -escribe Cortázar-, una de las mejores es sacar fotografías, actividad que debería enseñarse tempranamente a los niños pues exige disciplina, educación estética, buen ojo y dedos seguros. No se trata de estar acechando la mentira como cualquier repórter, y atrapar la estúpida silueta del personaje que sale del número 10 de Downing Street, pero de todas maneras cuando se anda con la cámara hay como el deber de estar atento, de no perder ese brusco y delicioso rebote de un rayo de sol en una vieja piedra, o la carrera de trenzas al aire de una chiquilla que vuelve con un pan o una botella de leche".

Sánchez Calderón toma sus fotografías en las ocasiones más arbitrarias, aunque su disposición se intensifica en los viajes, tal vez porque conoce a la perfección el entorno del estudio y ese conocimiento lo vuelve más estable, lo que no ocurre lejos de ese ámbito. La verdad es que no viaja mucho, aunque es extremadamente activo cuando lo hace. La huella de las visitas a Nueva York, a Centroeuropa o a Italia es visible en su obra. Nunca es incidencia inmediata, porque previamente somete lo visto -y recordado- a un severo proceso de análisis crítico y traducción plástica. Si existen coincidencias, las confiesa gozoso, pero siempre, sea cual sea el resultado, se pregunta inquisitivo si es posible ir un poco más lejos. El papel desempeñado, en este terreno, por el debate interior resulta imprescindible. Desde sus inicios, tiene la costumbre de anotar pensamientos y, con frecuencia, se obliga a revisar lo hecho, tanto enfrentándose a la obra finalizada como sumergiéndose en los recuerdos, revisando el contenido de una papelera para conocer qué fue lo desechado tras unas semanas de actividad más o menos frenética.

Qué es lo que puede llevar a que un pintor bucee en sus papeleras es uno de esos enigmas que pertenecen a los comportamientos ocultos, desnudos del taller. Lo habitual es guardar las colillas de los cigarrillos, amontonar amarillentos de periódico, coleccionar pinceles usados, conservar botes con restos de pintura industrial, apilar todo tipo de cajas diminutas o mantener zonas de penumbra con la luz procedente de una bombilla colgada de un cable desnudo, pero hurgar en las papeleras propias (si fuese en las ajenas podríamos imaginar interés por descubrir algún recurso secreto, o por reutilizar materiales desechados) indica un desconocido afán por mantener el control del espacio íntimo y revivir los pasos más intermedios y apasionados. Tal vez una manera de analizar en frío los restos del lado cálido de la creación.

Del material próximo a los cuadros, de esa materia de voces y reflejos de la que se nutren, hay abundantes pruebas en el catálogo de Edad, la muestra que repasa el trabajo realizado en la segunda mitad de los años 80. Parece como si al pintor no le quedase otro remedio, tras la plenitud de sus anteriores cuadros, que forzarlos desde el interior hasta provocar su quiebra. Los resultados resultan sorprendentes, especialmente en dos bloques, aquellos en los que incluye la representación de elementos que

funcionan a modo de paralelepípedos de hielo, y el grupo cuyo referente final es un detalle ornamental de la Escalera de Oro del Palacio Ducal de Venecia. En ambos lo que se añade es análogo: un elemento de distancia, de evocación, que le permite introducir soluciones lechosas y barridos que tienen algo de seductora escenografía. Una escenografía de interiores, de homenajes, para una pintura a la que asoman éstos de un modo bastante explícito (Interior en Delf, 1988; Museo Holandés, 1989). Como asoma también una tensión nueva, que debemos calificar de escultórica, visible en cuadros como Escultura Hielo Bloque (1989), Cantera. Esculturas en El Estudio Gris (1989) o Proyecto de escultura con ruedas (1990), en los que no sólo se nombra la escultura, sino que se dialoga con sus principios anímicos. Con todo, Sánchez Calderón se mantiene muy apegado a lo pictórico, causando cierta sorpresa la presentación, años después, de sus primeras esculturas públicas, entre ellas una de notoria eficacia, El efecto del viento (1996).

Avances de estas tentativas son igualmente collages y objetos de pequeño formato expuestos en Edad. Una imagen apropiada (una fotografía, un recorte de prensa, una madera convertida en soporte) quedan apresados en gruesos marcos de hormigón. El pintor juega con lo táctil, una práctica en él más usual de lo que parece. La vista detenida –y reiterada– al taller nos descubre su sorprendente habilidad a la hora de dar forma a los materiales más diversos o resolver complicados ejercicios plásticos. Una habilidad que debemos unir a su no menos destacable ausencia de pereza.

Mostrar de un modo tan nítido los secretos del taller pasa factura. Sánchez Calderón lo siente cuando realiza su siguiente individual y comprueba que seguir por ese rumbo le lleva a reiterar una fórmula. Otros detalles convierten el momento en esencialmente crítico: el cierre de la galería con la que trabajaba desde los tiempos de Bienal resulta decisivo pero no es el único detonante. Nota entonces que su presencia expositiva podía haber sido más intensa y, en cierta medida, vuelven un poco los temores de verse como una década atrás, pero con la sensación de haber recorrido un camino difícil sin recoger los lógicos frutos. Las preguntas se suceden, sin dejar de acudir al taller. Poco tarda en presentarse la oportunidad de disponer de otro nuevo, más amplio. Mientras tanto, 1993 resulta un año atípico: escasa producción y presencia en una edición del Salón de los 16 especialmente internacional, compartiendo espacio con Baldessari, Barcala, Sophie Calle, George Condo o Richard Serra del lado exterior, y Ángel Bados, Bonifacio, Ricardo Cárdenas, Martín Chirino, Cristina Iglesias, Pamen Pereira, Charo Pradas, Manuel Saiz, Juan Uslé o Darío Villalba del español. Es el año de Cuerpo vertical y Cuerpo horizontal, dos obras en la que tienta una síntesis entre lo pictórico y lo táctil, planteada desde la gran escala pero resuelta con admirable sutileza.

Una serie de exposiciones le obligan a recuperar un ritmo de decisiones, ya que el de trabajo no lo abandona nunca, pues estamos ante un pintor que hace buena la máxima de que al artista las musas le deben encontrar en el lugar de trabajo. Sánchez Calderón no falta a su cita diaria pero tampoco se impone unos resultados mínimos. Conoce la intensa soledad de los vacíos en el taller. Y es de la superación de esas crisis de la que surgen buena parte de las obras reunidas en Memoria. Lo que se traza es el recorrido de un intenso y crítico mirar lo propio, desde los cuadros densos de materia con los que abre 1992 hasta los enigmáticos dibujos en los que trabaja con lo efímero y cambiante, casi con lo inmaterial, en 1996. Primero son los cuadros en los que simula puzzles o crea sensaciones ornamentales, con algún que otro trampantojo incluido; más tarde esos dos cuerpos que actuarían a modo de islas de no ser por lo que tienen de antecedente de Dimensión del árbol (1994), un cuadro con algo de oriental, de habitáculo, de evocación y sugerencia; un pintar leve, tamizado, tenue, silencioso, que construye borrando en vez de añadir.

Quien realiza Dimensión del árbol es un pintor que conoce y ha pensado en obras aparentemente tan dispares como las de De Kooning, Morandi, Mondrian y Bruce Nauman. De Kooning decía que para pintar una silla era necesario pintar el espacio existente entre sus travesanos, algo que compartió Morandi, que realizaba sus bodegones pintando el vacío, el espacio existente entre los objetos. El ascetismo de Mondrian se entiende mejor repasando sus cuadros y dibujos sobre árboles, eucaliptus, en los que se aprecia su sentido constructivo cuando el referente todavía está presente; y uno de los puntos en los que se afianzan las instalaciones y esculturas de Nauman es en la eficacia de sus dibujos previos. No sería extraño que Sánchez Calderón pensase en estos argumentos a la hora de decantarse por reforzar la presencia del dibujo en su pintura. Un dibujo que no es trazo expresivo sino búsqueda, duda, línea nerviosa o decidida pero frágil, trama que aleja los motivos y los convierte en memoria. Un dibujo

que se concreta en una malla trazada con el pincel o con el entrecruzar de líneas marcadas con cinta adhesiva.

Cintas adhesivas. La historia la conoce bien Sánchez Calderón: Mondrian, como otros pintores geométricos, realizaba sobre el lienzo un dibujo de la estructura del cuadro, reforzándolo después con cintas de color para anticipar el efecto final, antes de cubrir con pintura las superficies. La experiencia de ver un Mondrian sutilmente craquelado por el tiempo y la inigualable de enfrentarse a los New York City, a esos cuadros inacabados en los que la cinta tiende a despegarse del lienzo y descubre, sin quererlo, los pasos previos, la estructura inicial. La temperatura nunca fría de Mondrian. Una de las empresas más ambiciosas de Sánchez Calderón consiste en dibujar recurriendo al papel vegetal y al celo, y sacarle partido a las dificultades que plantean como medio. Un homenaje de fondo, sentido y secreto. Tramas sutiles y azares conducidos se unen en obras tan significativas como Techo de cristal V, Efectos de bosque, Frondosidad - Espesura, Vigilia, Templanza... Tampoco es azaroso el clima que recrean estos títulos, no en vano estamos ante un importante cambio anímico, ante una situación de partida, conceptual, diferente. Los años no han pasado en balde. El pintor no descubre un medio y muestra exultante sus primeros logros, el ritmo envolvente que tiene la acción de la pintura, tal como le ocurría en los años 70. La actitud es ahora distinta: mucho más reflexiva, casi mental, aparentemente quieta pero no por ello menos intensa. La tensión se ha vuelto interior, que es una manera de señalar que el pintor se siente inevitablemente atrapado por la pintura. Curiosamente, a Sánchez Calderón le ocurre lo que, desde planteamientos distintos, a Philip Guston o a Jürgen Partenheimer: pintan tramas, redes que ocupan las superficies, pero redes muy físicas, de tramos cortos, en los que se hacen muy visibles el gesto, la intención, la tensión. Dramáticos los de Guston, que parece jugarse la vida en cada gesto; más líricos, más delgados, los de Partenheimer.

Las tramas de Sánchez Calderón: Trazado sobre negro, Del orden entrecruzado, Anatomía imperfecta, Paisaje con celosía, Sobre el dibujo, Vía Crucis, Paisaje dorado, Paisaje con margen... No es tanto la materia que cubre el lienzo como el trazo que deja su huella. A la acción le sucede una mirada aparentemente reposada. Las imágenes no se agolpan al ritmo casi frenético del inicio, aparecen de un modo cauto, como si se restasen. Como si la pintura persiguiese una voz baja pero mantenida, interior. No es otro el cambio esencial producido: Sánchez Calderón ha interiorizado la pintura, con lo que conlleva de dificultad comunicativa. Sus móviles, sus motivos, sus excusas, no son caballos o coches (Sólo pintura), tampoco los espacios habitados o las composiciones con macetas, botellas y bolos (Pinturas), ni siquiera la evocación de fragmentos rescatados en viajes (Edad), y conste que estas tres citas marcan el camino de una progresiva pérdida de nitidez en las referencias. Ahora es la pintura el motivo primordial: sus formas interiores, su superficie, su epidermis, su sentido.

Llevado por la progresiva delgadez de sus imágenes, el paso lógico es acercarse al dibujo: Primer dibujo, Círculo de tiza, Dibujo redondo, Diana cazadora, Primer dibujo (efecto Sextina), Centro, Eclipse... Resulta inevitable ver algunas de estas obras como ejercicios entre drásticos e inaugurales. Dibujos despojados, cuya aparente sencillez está hecha de sucesivas renunciadas, de adelgazamientos de materia, de control y seguridad en el trazo. Detrás de cada uno existe un lento proceso previo a su elaboración. Porque lo que define esta época es que Sánchez Calderón se comporta como si estuviese dibujando, lo que le lleva a valorar lo leve y frágil, lo casi transparente. Renuncia, por tanto, a la materia opaca y abundante de la que se sirvió en otros momentos, para realizar una obra suspendida, ajena a referencias anteriores.

Ese planteamiento le obliga a distanciar cada vez más los motivos, alejarlos como si del recuerdo se pasase a la memoria. La pintura pierde su antigua opacidad y entra en el territorio mental del dibujo; las imágenes no evocan un recuerdo próximo sino que parten de ese lugar caprichoso y difuso, sin duda selectivo, que llamamos memoria. Los motivos pierden su inicial definición en beneficio de una geometría nada rígida, nada severa o fría, una geometría que actúa como elemento de seducción, pero también como alusión a esa idea de orden que nunca abandona Sánchez Calderón.

Lo curioso es comprobar cómo, en pleno proceso de síntesis, realiza una serie, Prismacolor, en la que se impone unas condiciones de partida cuando menos sorprendentes. Recurre a un formato pequeño y cuadrado, precisamente el que siempre ha evitado, y decide traducir los planteamientos de los cuadros anteriores a materia y color, un color vivo y una materia sensual, abundante, generosa. El resultado es un reto vencido, un atractivo conjunto que funciona casi con autonomía en el trabajo de

estos años, y, por supuesto, una prueba del empeño con el que nuestro pintor mira a su alrededor para descubrir contra qué nuevo límite debe plantear su próxima batalla.

MIGUEL FERNÁNDEZ-CID

DATOS BIOGRÁFICOS DE LOS OTROS ARTISTAS

Elena Asins

Madrid, 1940-Navarra, 2015

De formación autodidacta, asiste a clases de pintura en la Escuela de Artes y Oficios, Círculo de Bellas Artes y Escuela de Cerámica, de Madrid. Amplía estudios en París y ya de vuelta a Madrid, en 1963 forma parte del grupo Castilla 63 y en 1967 de Nueva Generación. En 1969 toma parte en investigaciones en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense, dentro del Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas. Posteriormente recibe una beca para desarrollar sus investigaciones en Estados Unidos, en The New York School y la Universidad de Columbia. Su obra, a partir de unos primeros pasos figurativos, se orientó hacia el llamado arte normativo, desarrollando la abstracción geométrica, la poesía experimental, el estructuralismo y la computación aplicada al arte. En este último campo, Elena Asins desarrolló desde mediados de los ochenta una obra basada en el cálculo y las relaciones matemáticas de estructura básicas. Su lenguaje traspasó el límite de la pintura y puede ser aplicado tanto a la música como el entorno urbanístico. También cabe destacar la actividad teórica que realizó a través de escritos y conferencias y sobre todo los premios que le otorgaron como reconocimiento a su trayectoria artística. Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes en 2006. Posteriormente el año 2011 recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas como reconocimiento a su trayectoria artística y un año más tarde en 2012 fue galardonada con el Premio Arte y Mecenazgo dentro de la categoría de Artista.

Joaquim Chancho

Riudoms, Tarragona, 1943

Desde sus inicios, a principios de los años setenta, la obra de Joaquim Chancho se ha caracterizado por un rigor reduccionista que resulta en una geometría deconstruida y un intenso diálogo entre el gesto, la escritura y la matriz. La esencia expresiva de la obra surge del ritmo y repetición, que, según la complejidad del diseño, se complementa con fragmentos e interrupciones, que a su vez, emiten serenidad y profundidad, permitiendo al espectador participar, como un voyeur, en el proceso creativo. Como observó Assumpta Rosés, representa un “choque entre el gesto del pintor y la tela, una resistencia de los materiales a la acción, una tensión entre el espacio que los configura y el signo que surge del gesto. Soporte, materiales, acción y ritmo conducen a una geometría primordial, a la construcción de superficies, a la creación de rellenos, signos y órdenes espaciales parecidas a las que se pueden encontrar en las configuraciones de la vida y del trabajo: pienso en los dibujos formados por los campos y caminos, en las estructuras de paredes de piedra o baldosa, los entrelazados de la escritura, la modulación de los tejidos, las acumulaciones de materiales industriales o los campos laberínticos de los recorridos”. Perteneciendo a una generación de artistas cuya obra se basa en el concepto de que los únicos elementos significativos de la pintura son la propia técnica y su aplicación al soporte, Chancho ha tenido, a lo largo de más de treinta años una larga y distinguida carrera artística. Es catedrático de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, donde recibió su doctorado en 1992, y ha expuesto en museos y galerías internacionalmente con exposiciones en La Fundación Joan Miró, el Centre d'Art Santa Mònica, el Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza, el Museo de Arte de Tarragona, el Museo Rufino Tamayo, México, y este año, una importante retrospectiva en la Sala Tecla de Hospitalet de Llobregat. Ha recibido numerosos y prestigiosos premios de pintura y dibujo, incluyendo una beca de la Fundación Juan March de Madrid, y el primer premio de pintura de la Bienal de Tarragona en 1987. Su obra figura en las

colecciones de la Fundación La Caixa, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona y el fondo de La Generalitat de Catalunya entre otros.

Gerardo Delgado

Olivares, Sevilla, 1942

Nace en Olivares, Sevilla en 1942. Participó activamente en el Seminario sobre Generación Automática de Formas Plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad de Málaga. Fue profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura desde 1980 a 1990, reincorporándose de nuevo a la enseñanza en 1996. Al margen de la docencia universitaria destaca su importante labor crítica y de discusión del arte, a través de numerosas conferencias, ensayos y artículos. Fue miembro del consejo de redacción de la revista *Separata*. Sus primeras obras de carácter constructivo, tienen una impronta artística y pedagógica relacionada con la Obra abierta. Más tarde inicia una investigación espacial que se plasma en instalaciones y cuadros. Hacia 1978 inicia una larga serie de dípticos sobre madera en los que la indagación espacial se refiere sobre todo al color, desembocando en obras sobre lienzo cuya estructura es la de una figura abstracta sobre un fondo trabajado de manera muy pictórica. En los años 80 su obra adquiere un marcado carácter expresionista con las series *En la ciudad blanca*, *El Profeta*, *Las Ruinas* y *el Archipiélago*. La serie *El Caminante* iniciada en 1986 es ya una pintura más serena. La oposición entre espacios constructivos y pictóricos será la base de sus series posteriores como *Constelaciones*, *La naturaleza de las cosas* y *Rutas*.

Joan Hernández Pijuan

Barcelona, 1931-2005

Estudia en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona de 1952 a 1956. En 1956 es miembro fundador del grupo *Sílex* con E. Alcoy, C. Planell, J. M. Rovira Brull y L. Tericabras, participando en varias exposiciones colectivas. Vive durante un año en París, donde asiste a clases de grabado y litografía y se familiariza con el informalismo. Al volver a Barcelona inicia una pintura de acción de contrastes y eclosiones violentas, donde predominan el blanco y el negro. En los sesenta se abren paso elementos geométricos. Descubre progresivamente nuevas dimensiones pictóricas a partir del tema del paisaje. Primero aparece como espacio milimetrado y medido, para después acentuar la ficción de la perspectiva mediante texturas y gradaciones. Posteriormente estudiará el color y el movimiento sobre el espacio delimitado de un paisaje. En los años ochenta vuelve al trazo esquemático que define formas simples. Sus paisajes quedan reducidos a perfiles de hojas, casas o flores. Hernández Pijuan desarrolla actividad docente en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona y dirige talleres de arte en la Escola Eina. En 1981 recibe el Premio Nacional de Artes Plásticas, y en el 2000 ingresa en la Academia de Bellas Artes de San Fernando

David Rodríguez Caballero

Dueñas, Palencia, 1970

Rodríguez Caballero nace en Dueñas (Palencia) pero pasa su infancia y juventud en Pamplona. Entre 1989 y estudia Bellas Artes en la Universidad del País Vasco en Bilbao. Desde 1997 ha vivido entre México, Nueva Cork y Valencia, pero en el año 2005 se incorpora a la Galería Marlborough y fija su residencia en Madrid, dónde continúa actualmente.

La característica más importante en su obra radica es la utilización de las tres dimensiones en la superficie de sus trabajos. Una tridimensionalidad que Rodríguez Caballero matiza contundentemente al afirmar que "no son esculturas, porque no son exentas; son relieves muy pronunciados".

Resulta curioso a la par que interesante el hecho de que tanto la utilización de materiales como el vinilo o el aluminio, así como el relieve y las curvas, vengan originados de la particular reflexión sobre la pintura que hace David Rodríguez Caballero. "Hasta ahora, la filosofía de mi trabajo consistía en

hablar de lo específico de la pintura pero utilizando materiales que no pertenecen a esta disciplina, como los vinilos o los papeles. Ahora, todo esto permanece, como filosofía de base en mi discurso plástico, pero se incorpora el elemento tridimensional de las obras. Aunque muestro un interés especial por los volúmenes, lo importante es que todos los aspectos de interés sobre lo pictórico residen en el tratamiento de los materiales. Por ejemplo, en el caso de los aluminios es el lijado; cómo trato este material a través de la erosión para dar una superficie pigmentada que, a su vez, potencia la volatería. En el caso de los vinilos son ejercicios pictóricos en los que cambio las propiedades del material, generando una superficie de apariencia pictórica a través de las yuxtaposición y de la saturación de los campos de color con las tiras de vinilo".

Las obras realizadas con aluminio, presentan una geometría más estructural". Un volumen geométrico que obliga al espectador a rodear las obras para poder visualizarla por completo. Este tipo de piezas tienen la característica de que conforme te vas moviendo, tanto a derecha como a izquierda, cambian radicalmente debido a su volumen. Esto fuerza al espectador a rodear la obra, ya que ese movimiento te da lecturas diferentes que cambian incluso por el modo en el que incide.

Manuel Salinas

Sevilla, 1940

De formación autodidacta, independiente respecto a grupos o tendencias, su obra se desarrolla a partir de una figuración inicial centrada en el tema del jardín, que abandona en los setenta para abordar una abstracción lírica, monocroma, muy depurada, dentro de lo que se llamó la "pintura-pintura". Salinas fue uno de los promotores de M-11, activo centro artístico sevillano instalado en la casa natal de Velázquez. Su pintura evoluciona en los ochenta por influencia del Action Painting y hace uso del dripping, la pincelada amplia y enérgica, y el colorido más variado y rico. Su intenso cromatismo parece recoger la luz sevillana y genera una fuerza indiscutible. Sus composiciones se organizan mediante estructuras geométricas elementales, normalmente bandas verticales de color en las que se establece un diálogo entre éste y el dibujo.

Soledad Sevilla

Valencia 1944

Nace en Valencia en 1944. Estudia en la Academia de bellas Artes de Sant Jordi en Barcelona entre 1960 y 1965. Participa entre 1969 y 1971 en el Seminario de generación automática de formas plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid. En los años 70 su obra pictórica utilizará la geometría como una base normativa. Entre 1980 y 1982 reside en Boston, realizando estudios en la Universidad de Harvard, y allí empieza a trabajar la serie Las Meninas, aplicando una estructura básica en forma de retícula para reinterpretar los espacios y las atmósferas del cuadro de Velázquez. A su vuelta a España desde Estados Unidos, realiza diversas instalaciones ambientales, todas ellas con un marcado pero sutil carácter pictórico, que plantean una profunda renovación plástica, como en Leche y sangre, donde las paredes de la galería, cubiertas de claveles rojos aparecen blancas una vez que se marchitan las flores. La siguiente serie titulada La Alhambra constituye un trabajo de reinterpretación del palacio nazarí. En este caso el uso del color es más medido aunque la retícula es también una base de referencia. Como cierre de este proyecto realiza la instalación Fons et Origo que tiende a recrear el ambiente nocturno de los reflejos sobre el estanque de uno de los patios de La Alhambra. En sus sucesivas instalaciones y series pictóricas la luz se convierte en el elemento central. En 1992 realiza en el Castillo de Vélez Blanco (Almería) una proyección sobre los muros desnudos del patio que permite visualizar nuevamente el pórtico renacentista que actualmente está en el Metropolitan Museum de Nueva York. En otras instalaciones utiliza hilo de cobre y de algodón que mediante una apropiada iluminación recrea el efecto de haces de luz. En una pieza posterior por los hilos de cobre, descendían lentamente gotas de agua. En 1993 recibe el Premio Nacional de Artes Plásticas. Sus instalaciones mantienen una estrecha relación con sus series pictóricas. Hacia finales de los años 90 la retícula desaparece, pero permanece una cierta idea geométrica, de muro y de espacio, a través de lo

vegetal, de las formas de las hojas, que evoca sutilmente a Granada, una ciudad con la que Soledad Sevilla ha estado muy vinculada a través de sus clases en la Universidad. Se le concede en 2007 La Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes. Sus trabajos más recientes han abordado la forma de la ventana como espacio pictórico y también las texturas de superficies de madera y de metal. La serie sobre Los Apóstoles de Rubens y El Retablo, son dos trabajos de grandes dimensiones en las que se muestra ese tratamiento de las texturas de madera. Ha participado en la Bienal de Pontevedra del 2010. La instalación en El Palacio de Cristal del Retiro Madrileño que reproduce interiormente la arquitectura del palacio además de recrear la bóveda celeste. El título ESCRITO EN LOS CUERPOS CELESTES, alude a los signos de puntuación impresos en la membrana que forma la pieza, obra realizada en 2011/2012. En el 2013 inauguró la temporada de la Galería MAS R elaborando tres trabajos diferentes que se adaptaban a las características espaciales de cada uno de ellos. Con materiales efímeros como papel o neopreno ensaya las piezas en tres dimensiones que después se repiten en metal. El video como complemento del lenguaje pictórico, así como la fotografía están presentes en estas últimas obras. Se podría decir de su pintura actual, que recrea una "geometría blanda" manteniendo una constante en su trabajo, que repite una unidad y por acumulación esta desaparece para crear planos más extensos. En 2014 recibe el premio ARTE Y MECENAZGO. El premio reconoce la excelencia de su obra, los logros en su trayectoria y la implicación en la construcción de su carrera. Su obra representa una significativa contribución al desarrollo del arte contemporáneo y la sitúa como referente en el sector. En 2015, realiza en el Centro José Guerrero la exposición VARIACIONES DE UNA LÍNEA que revisa su obra de los años 60 a los 80.

Fuente: <http://www.soledadsevilla.com/inicio/biografia/>

Juan Suárez

Puerto de Santa María, Cadiz, 1946

Realiza estudios en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura y en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla, obteniendo, en 1976, la Beca de la Fundación Juan March, en 1980, la Beca del Centro de Promoción de las Artes Plásticas e Investigación de Nuevas Formas Expresivas del Ministerio de Cultura, y el Premio en la Bienal de Dibujo de Nüremberg y, en 1982, el Tercer Premio de Dibujo Arteder´82 de Bilbao. En su obra se aprecian las influencias de Barnett Newman , Jules Olitski , Noland y, especialmente, Dieberkon. Sin embargo, Juan Suárez, se aleja, al mismo tiempo, de la vibración uniforme de los campos de color y de la rigidez estructural de las composiciones cerradas, alternando ambos conceptos, desde una perspectiva emocional y poética. La densidad del color dialoga con drippings y sugestivas manchas liquidiscentes, mientras que reservas y nítidas líneas conforman y sujetan la estructura pictórica. Destacan sus exposiciones individuales en la Galería Juana Mordó, Madrid (1977), y Galería Juana de Aizpuru de Madrid y Sevilla. Su obra se encuentra en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, Museo de Arte Contemporáneo, México D.F., Museo de Lanzarote, Museo de la Diputación Foral de Álava, Vitoria, Museo de Arte Contemporáneo, Madrid, y la Colección Juan March, Madrid.

Jordi Teixidor

Valencia, 1941

Estudia en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia en un momento en que había dejado de estar activo el Grupo Parpalló, y tomaba el relevo Estampa Popular. En 1966 es nombrado conservador del Museo de Arte Abstracto de Cuenca, trabajando allí junto con José María Yturralde. En dicha ciudad entra en contacto con los pintores Zóbel, Torner y Rueda. Compagina su trabajo con la pintura. En la década de los sesenta se aprecia en su obra una cierta incidencia del pop, pero retoma la pintura abstracta produciéndose un cambio en 1967, cuando comienza una serie de obras relacionadas con el minimalismo. En ese año forma parte del grupo Nueva Generación promovido por Juan Antonio Aguirre. Realiza lo que denomina "aperspectivas", jugando con el concepto tradicional e invirtiendo fórmulas convencionales: situando colores fríos delante y calientes detrás. En 1972

estas “aperspectivas” se desglosan en volúmenes. Teixidor abandona posteriormente esta línea y vuelve a la pincelada y la materialidad del lienzo. En ese año viaja a París, donde conoce a los pintores de Support-surface, tendencia que en España se dio en torno a la revista “Trama”, con la denominación de “pintura-pintura”. El pintor entra en contacto con Broto, Tena, Grau y Rubio en 1975, realizando varias exposiciones conjuntas. A partir de ese año, su producción se desarrolla en series que se apoyan cada una en la anterior. A su serie blanca de 1977, en la que el pintor intenta una “terapia del color”, suceden la serie naranja, rosa y amarilla de 1978, hasta las realizadas en los noventa con azules profundos, de una gran claridad compositiva y esencialista. En 1980 obtiene la beca Studio Program del Institute for Art and Urban Resources de Nueva York. En el año 2014 recibe el Premio Nacional de Artes Plásticas.

Ignacio Tovar

Castilleja de la Cuesta, Sevilla, 1947

Autodidacta, forma parte de la Generación Abstracta de los años 70. En 1974 viaja a Londres, donde descubre el ciclo de Las cuatro estaciones de Rothko, lo que le impulsa en 1977 a la creación de una serie dedicada a Rothko, y le hace concebir la pintura de una manera diferente. En 1979 pinta su serie L con el mismo rigor conceptual y formal, pero tomando como referencia a Diebenkorn. En estos años su trabajo es más claro y más exacto. La serie Málaga (1981) une la exactitud de las construcciones cromáticas con el patetismo de la obra anterior. Su siguiente serie, Estrellas, no debe verse como el inicio de la figuración, sino como una interesante y desigual experiencia de espacios condensados. Algunas de sus exposiciones individuales se han mostrado en la Galería Rosa Hernández (Alicante), Galería Rafael Ortiz (Sevilla), Galería Fúcales (Madrid) o Sala Robayera (Miengo, Cantabria). También se ha podido ver su trabajo en algunas exposiciones colectivas como: En pausa. Ficciones del natural. Palacio de La Merced, Córdoba. La pintura abstracta sevillana. Fundación El Monte, Sevilla. Gabinete del papel III. Galería Fúcales, Almagro. Su obra también se encuentra en diferentes museos y colecciones como: Museo de Arte Abstracto Español (Cuenca), Museo de Arte Contemporáneo (Sevilla) o La Fundación “La Caixa” (Barcelona)

**CURRÍCULUM
FERNANDO SANCHEZ CALDERON**

FERNANDO SANCHEZ CALDERON (Valladolid 1951-2016)

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1974 Caja de Ahorros Provincial. VALLADOLID
1975 Galería Studium. VALLADOLID
1977 La Casa del Siglo XV. SEGOVIA
1980 *Un cuadro. Alcoba italiana*. La Casa del Siglo XV. SEGOVIA
1982 *El brillo del aguacero*. Casa Municipal de Cultura. AVILES
1982 Sala Nicanor Piñole. GIJON
1983 Galería Fúcares. ALMAGRO
1983 Galería Kreisler Dos. MADRID
1984 *Sólo pintura*. Casa de Cultura. Ministerio de Cultura. ZAMORA
1985 Arco '85. Stand de la Galería Kreisler Dos. MADRID
1987 Museo Español de Arte Contemporáneo. MADRID
1987 Fundación Santillana. SANTILLANA DEL MAR
1987 Arco '87. Stand de la Galería Kreisler Dos. MADRID
1988 Galería Siboney. SANTANDER
1988 Jorge Kreisler. Galería de Arte. MADRID
1988 A Ua Crag. ARANDA DE DUERO
1988 Interarte '88. Stand de Jorge Kreisler. Galería de Arte. Madrid. VALENCIA
1990 Arco '90. Stand Jorge Kreisler. Galería de Arte. MADRID
1991 Delpasaje. Galería de Arte. VALLADOLID
1991 *Edad*. Museo San Telmo. SAN SEBASTIAN
1991 Galería de Arte Olaetxea. SAN SEBASTIAN
1992 Jorge Kreisler. Galería de Arte. MADRID
1992 Arco '92. Stand Jorge Kreisler. Galería de Arte. MADRID
1992 Galería Siboney. SANTANDER
1994 Galería de Arte Olaetxea. SAN SEBASTIAN
1994 Museo de Bellas Artes. SANTANDER
1995 Sala Carlos III. Universidad Pública de Navarra. PAMPLONA
1996 Espacio Caja Burgos. BURGOS
1996 Arco '96. Stand Fernando Silió. Galería de arte. Santander. MADRID
1997 "50x50". Galería Fernando Silió. Galería de arte. SANTANDER
1997 *Memoria 1992-1997*. Itinerante por Castilla y León (97-98). Monasterio de Ntra. Sra. De Prado. VALLADOLID; Museo de Salamanca. SALAMANCA; Biblioteca Pública. ZAMORA; Fundación Díaz Caneja. PALENCIA; Museo de Burgos. BURGOS.
1998 *Memoria 1992-1997*. Itinerante por Castilla y León (97-98). Torreón de Lozoya. SEGOVIA; Sala de Exposiciones de la Delegación Territorial. LEON; Monasterio de Santa Ana. AVILA; Palacio de la Audiencia. SORIA; Hospital de San Agustín. EL BURGO DE OSMA.
1998 *Nombre propio*. Marisa Marimón. Galería de arte. ORENSE
1998 Arco '98. Stand Fernando Silió. Santander. MADRID
1999 Arco '99. Stand Marisa Marimón. Galería de arte. Orense. MADRID
Fernando Silió Galería de Arte, Santander

EXPOSICIONES COLECTIVAS

1977 Galería Rua. SANTANDER
1977 Sala Mainel. BURGOS
1977 *Exposición-Montaje*. Museo Nacional de Escultura; Caja de Ahorros Provincial; Institución Simancas. Diputación Provincial; Galería Studium. VALLADOLID
1977 XIV Bienal Internacional de Arte. SÃO PAULO
1977 *Pintura Contemporánea de España*. Casa de las Américas. LA HABANA
1978 *Quatre gats, quatre cantons, quatre dies, quatre joguines*. Galería Quatre Gats. PALMA DE MALLORCA
1978 *Pinturas Española Contemporánea*. Fundación Calouste Gulbenkian. LISBOA
1979 *Marzo 79* (Artistas españoles en la XIV Bienal Internacional de Arte de São Paulo). Galería Grifé & Escoda. MADRID
1979 *Seis y cuatro*. Galería Kreisler Dos. MADRID
1980 *Nit Palma...* Galería Quatre Gats. PALMA DE MALLORCA

1980 *Siete serigrafías* (Presentación edición obra gráfica). Galería Kreisler Dos. MADRID. Galería Quatre Gats. PALMA DE MALLORCA. La Casa del Siglo XV. SEGOVIA

1981 *Línea, espacio y expresión en la pintura actual española*. Itinerante. Palacio del Concejo Deliberante. BUENOS AIRES; Museo Nacional de Bellas Artes. RIO DE JANEIRO; Fundación Cultural D.F. BRASILIA; Museo de Arte Moderno. SÃO PAULO; Instituto de Artes. PORTO ALEGRE; Universidad Federal. RIO GRANDE DO SUL / RECIFE

1981 *Bienal...* Centro Cultural de la Villa. MADRID; Local. Centro de Diseño. MADRID; Galería Montenegro. MADRID; Museo Municipal de Bellas Artes. SANTANDER

1981 *Artistas de la Galería*. Galería Kreisler Dos. MADRID

1982 *Su disco favorito* (Exposición itinerante). Galería Fúcares. ALMAGRO

1982 *Colectiva de verano*. Galería Kreisler Dos. MADRID

1982 *Muestra de otoño*. Claustro de la Catedral. PALENCIA

1982 *Homenaje a Jorge Guillén*. Museo de Pintura. Fundación Municipal de Cultura. VALLADOLID

1982 *Sobre papel*. Galería Quatre Gats. PALMA DE MALLORCA

1982 *Línea, espacio y expresión en la pintura actual española*. SANTO DOMINGO (REPUBLICA DOMINICANA)

1983 *20 años*. La Casa del Siglo XV. SEGOVIA

1983 *Festival de la pintura*. SEVILLA

1983 *Artistas de la Galería*. Galería Kreisler Dos. MADRID

1984 *Espacio público*. Segunda Muestra de Arte Actual. GRANADA

1984 Galería Kreisler Dos. MADRID

1984 *IV Bienal Iberoamericana de Arte*. MEXICO D.F.

1985 Galería Kreisler Dos. MADRID

1985 *A 635 m. de altura*. Galería Kreisler Dos. MADRID

1988 *Verano en Prim*. Jorge Kreisler. Galería de Arte. MADRID

1988 *III Bienal Internacional*. EL CAIRO

1989 *I Bienal de Pintura*. "Cultural Rioja". LOGROÑO

1990 *Obra gráfica internacional*. Jorge Kreisler. Galería de Arte. MADRID

1991 *La expresión plástica sobre papel*. Itinerante. Centro Nacional de Exposiciones. Ministerio de Cultura. MADRID

1991 *Objetos de deseo / Objetos de codicia*. Galería Siboney. SANTANDER

1992 *Del pasaje*. Galería de Arte. VALLADOLID

1993 *Proyecto para una colección*. Jorge Kreisler. Galería de Arte. MADRID

1993 *XIII Salón de los 16*. Auditorio de Galicia. SANTIAGO DE COMPOSTELA. Palacio de Velázquez. MADRID

1994 *III Bienal Martínez Guerricabeitia*. Universidad de Valencia. Palau dels Scala. VALENCIA

1995 *Pintura española en el final del siglo (Arte Actual de las Comunidades Autónomas)*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ministerio de Cultura. Palacio Municipal de Congresos. Parque Ferial Juan Carlos I. MADRID

1995 *Diez años en la trinchera norte*. Galería Siboney. SANTANDER

1995 *V Bienal de Pintura Ciudad de Pamplona*. Sala de Amarres. Parque de la Ciudadela. PAMPLONA

1995 *IV Mostra Unión Fenosa*. Estación Marítima. LA CORUÑA

1995 Galería Siboney. SANTANDER

1996 *Aquellos 80*. Itinerante. Fundación Caja Vital Kutxa. VITORIA-GASTEIZ; Sala de Armas. Ciudadela. PAMPLONA; Casas del Águila y la Parra. SANTILLANA DEL MAR;

1996 *Arco' 96*. Stand *Colección Fundación Coca-Cola España*. MADRID

1996 *Colección Fundación Coca-Cola España*. Itinerante. Sala de La Pasión. VALLADOLID; Palacete del Embarcadero y Nave Sotoliva. SANTANDER; Palacio Provincial de la Diputación de Cádiz

1996 *Viaje sin retorno*. Itinerante. Casas del Águila y la Parra. SANTILLANA DEL MAR

1997 *Viaje sin retorno*. Itinerante. Sala de Armas, Ciudadela de Pamplona; Casal Solleric. PALMA DE MALLORCA; Claustro de Exposiciones. CADIZ; Sala de Exposiciones de la Consejería de Cultura. VALLADOLID

1997 *VI Bienal de Pintura Ciudad de Pamplona*. PAMPLONA

1997 *V Mostra Unión Fenosa*. Estación Marítima. LA CORUÑA

1997 *El arte 2000 en Castilla y León*. Itinerante. Hospital de San Agustín. EL BURGO DE OSMA; Monasterio de Ntra. Sra. de Prado. VALLADOLID; Casa de las Carnicerías de Caja España y Delegación Territorial de la Junta de Castilla y León. LEON

1998 *El arte 2000 en Castilla y León*. Itinerante. Sala Plaza de España. Comunidad de Madrid. MADRID; Biblioteca Pública de Castilla y León. ZAMORA; Museo de Grao Vasco. VISEU

1998 Arco '98. Espacio Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa. La Coruña. MADRID
1998 *Propios y extraños*. Galería Marlborough. MADRID
1998 *El arte 2000 en Castilla y León*. Museo de los Transportes y Comunicaciones. OPORTO
1998 *IV Certamen Unicaja de Artes Plásticas*. SEVILLA
1998 *XIV Bienal de Pintura Ciudad de Zamora*. ZAMORA
1999 "*Del orden entrecruzado*". Sala de la Plaza de España. MADRID

MUSEOS Y COLECCIONES

Colección Caja España. Valladolid
Museo de Bellas Artes de Santander
Fondos Proyecto Museo de Arte Contemporáneo de Zamora
Junta de Castilla y León. Valladolid
Fundación Municipal de Cultura. Ayuntamiento de Valladolid
Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid
Colección Congreso de los Diputados. Madrid
Colección Universidad Pública de Navarra. Pamplona
Colección Fundación Coca-Cola España. Madrid
Colección Caja de Burgos. Burgos
Colección Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa. La Coruña
Colección Norte de Arte Contemporáneo. Gobierno de Cantabria. Santander
Colección de Arte Contemporáneo Ciudad de Pamplona. Ayuntamiento de Pamplona

OBRA EN ESPACIOS PUBLICOS

ESCULTURA

Encadenados, 1996

Losas de hormigón armado gris prefabricado de 130x120x15 cm. ejecutadas sobre zócalos de hormigón visto.

El efecto del viento, 1996

Muro fuente de 301x426x40 cm. ejecutado en hormigón blanco H-175 y acero AEH-400, encofrado con tablero melamínico y tubos de chapa con salidas de agua.

Puerta del bosque, 1996.

Escultura ejecutada en barras de acero estructural AEH-400, entrelazadas con soldadura, de 430x360x140 cm.

*Proyecto de urbanización y ajardinamiento del Polígono Residencial Huerta del Rey, segunda fase sector N1. Avda. de Ramón Pradera. Valladolid. Consejería de Fomento. Junta de Castilla y León
Arquitectos: Diego González Lasala, Luis Rodríguez Fuentes y Jesús Gigos Pérez.

**EXPOSICIONES EN EL
MUSEO PATIO HERRERIANO**

Del 2 de noviembre de 2018 al 20 de enero de 2019

SAUL LEITER: In Search of Beauty

SALA 1 Y 2

Del 5 de Noviembre de 2018 al 3 de marzo de 2019

CHILLIDA. Lo profundo es el aire

Capilla del Museo

Del 5 de noviembre de 2018 al 17 de febrero de 2019

DE CHILLIDA A GUILLÉN. Esta es la mano de tu amigo

SALA 9

Del 7 de noviembre al 9 de diciembre de 2018

CHEMA HERREROS. Nombrar el caos

SALA 0

Del 8 de noviembre de 2018 al 10 de febrero de 2019

DIAZ CANEJA. Paisaje universal

Homenaje en el 30 aniversario de su fallecimiento

Con la colaboración de la Fundación Diaz Caneja de Palencia

SALAS 8

Del 9 de noviembre de 2018 al 3 de febrero de 2019

PICASSO. Serie 347

Colección Fundación Bancaja

SALAS 3, 4, 5

0

Del 15 de noviembre de 2018 al 24 de febrero de 2019

FERNANDO SANCHEZ CALDERÓN. Pintura

SALA 6

Del 15 de noviembre de 2018 al 24 de febrero de 2019

FERNANDO SANCHEZ CALDERÓN. Contextos pictóricos de los años 80 y 90.

Con obras de la Asociación Colección Arte Contemporáneo y de la Colección de Arte Contemporáneo Español

Naturgy

SALA 7

OTRAS ACTIVIDADES

Ciclo de cine

MUJERES DIRECTORAS EUROPEAS

Días 13, 14, 15 y 16 de noviembre, a las 19 hs.

Salón de Actos

PROGRAMA

- **Martes 13 de noviembre**, “TONI ERDMANN” de Maren Ade. Alemania, 2016
- **Miércoles 14 de noviembre**, “UNA MUJER EN ÁFRICA” de Claire Denis. Francia, 2009
- **Jueves 15 de noviembre**, “DESPUÉS DE LA BODA” de Susanne Bier. Dinamarca 2006
- **Viernes 16 de noviembre**, “SIEBZEHN” de Monja Art. Austria 2017

Versiones originales con subtítulos

Cine De Animación Para Los Más Pequeños En el Museo

Días 3, 10, 17 y 24 de noviembre, a las 19 hs.

Salón de Actos

Un ciclo diferente de cine pensado para niños y niñas entre 4 y 13 años, con películas de animación que proyectan valores como la convivencia, la solidaridad, la libertad o la defensa del medio, la cultura y la paz. Y después visita las exposiciones del Museo con tus familiares y amigos.

PROGRAMA

DIA 3 DE NOVIEMBRE, A LAS 12 HS.

LA REBELIÓN DE LOS CUENTOS

Título original: Revolting Rhymes. Año: 2016. Duración: 58 min.. País: Reino Unido. Dirección: Jakob Schuh, Jan Lachauer, Bin-Han To. Nominada a los premios Oscar 2018.

DIA 10 DE NOVIEMBRE, A LAS 12 HS.

ANIMALADAS DE CINE

Cortometrajes: La Fontaine va de rodaje: el cuervo y el zorro, de Pascal Adant; Rumores de Frits Standaert; La ley del más fuerte, de Pascale Hequet; La Fontaine hace un documental: la rana que quería hacerse tan grande como un buey, de Pascal Adant; La gallina, el elefante y la serpiente, de Fabrice Luang-Vija; El pingüino, de Pascale Hecquet. Año: 2017. Duración: 40 min. Dirección: Arnaud Demuyneck, Pascal Adant. A partir de 4 años.

DIA 17 DE NOVIEMBRE, A LAS 12 HS.

EL GRÚFALO

2 Cortometrajes:- Título: El Grúfalo. Título original: The Gruffalo

Año: 2009. Duración: 27 min. País: Reino Unido y Alemania. Dirección: Max Lang, Jakob Schuh

Título: La hija del grúfalo. Título original: The Gruffalo's Child. Año: 2011. Duración: 28 min. País: Reino Unido y Alemania. Dirección: Johannes Weiland y Uwe Heidschotter

DIA 24 DE NOVIEMBRE, A LAS 12 HS.

2 CORTOMETRAJES:

Título: Hombre rama. Título original: Stickman. Año: 2015. Duración: 27 min. País: Reino Unido. Dirección: Jeroen Jaspaert, Daniel Snaddon

Título: La escoba voladora. Título original: Room on the broom. Año: 2012. Duración: 25 min. País: Reino Unido. Dirección: Jan Lachau, Max Lang. Nominada al Oscar a Mejor Animación

LECTURAS NECESARIAS. Textos dramáticos leídos . Coordina Eduardo Fernandez Gijón

“JUAN DE MAIRENA (fragmentos), de Antonio Machado

8 de noviembre, 2018. a las 19 hs.

Salón de Actos del Museo,

BECAS DE INVESTIGACION DEL MPH SOBRE ARTE CONTEMPORANEO AÑO 2018/2019

Por segundo año consecutivo, el Museo Patio Herreriano de Valladolid, convoca 3 becas para la promoción de la investigación artística relacionada con el arte contemporáneo. Información sobre las características de convocatoria, en la web del Museo

PROGRAMAS EDUCATIVOS.TALLERES

Un año más EL Museo Patio Herreriano invita a participar en el programa educativo "EL VIAJE EN LA MIRADA". Un programa educativo escolar con un completo conjunto de actividades dirigidas a alumnos de 4 a 18 años

Información y reservas 983 362 908 - educacion@museoph.org

BIBLIOTECA DEL MUSEO PATIO HERRERIANO

HORARIO: de lunes a viernes de 10 a 14 hs y de 17 a 19 hs. Sabado de 11 a 13 hs

Información sobre el acceso a la Biblioteca en el teléfono 983 362 908, y en la web y redes sociales del Museo.

AMIGOS DEL MUSEO

El programa de Viajes Artísticos para Amigos del Museo Patio Herreriano lanza una nueva propuesta para el sábado del 16 y 17 de noviembre a museos del País Vasco

Actividad exclusiva para Amigos del Museo Patio Herreriano y acompañantes. Información: tlf 983 362 908/ amigos@museoph.org

VISITAS GUIADAS A LAS DIFERENTES EXPOSICIONES

Escolares, público general o grupos concertados.

Información y reserva para talleres en educacion@museoph.org

O en los teléfonos 983 362 908

WEB DEL MUSEO

Ya puede visitar la renovada web del museo con amplia información sobre todas las actividades, y adaptada a otros soportes informáticos. También las redes sociales del MPH

Siga nuestras actividades **dia a dia** en nuestra página web
(www.museopatioherreriano.org)

y en las redes sociales

<https://www.facebook.com/search/top/?q=museo%20patio%20herreriano>

INFORMACIÓN

MUSEO PATIO HERRERIANO

Calle Jorge Guillén, 6. 47003 Valladolid-España

Tel. +34 983 362 908. Fax +34 983 375 295

www.museopatioherreriano.org

patioherreriano@museoph.org