



alejandra  
corujeira

LO QUE CRECE  
Y NOS INVITA







Cubierta: [El traslado de los sueños, 2005 \(detalle\)](#) • [Guardas: La vida completa, 2006 \(detalle\)](#)

LO QUE CRECE Y NOS INVITA



# alejandro corujeira

del 10 de abril  
al 7 de mayo de 2006

LO QUE CRECE  
Y NOS INVITA

 Bancaja

IVAM  Institut  
Valencià  
d'Art  
Modern

 GENERALITAT VALENCIANA  
CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I ESPORT

Consejo Rector del IVAM

**P R E S I D E N T E**

Alejandro Font de Mora Turón  
Conseller de Cultura, Educación  
y Deporte de la Generalitat Valenciana

**V I C E P R E S I D E N T A**

Consuelo Císcar Casabán  
Directora Gerente del IVAM

**S E C R E T A R I O**

Carlos-Alberto Precioso Estiguín

**V O C A L E S**

Concepción Gómez Ocaña  
Luis Lobón Martín  
Manuel Muñoz Ibáñez  
Felipe Garín Llombart  
Román de la Calle  
Ricardo Bellveser  
Tomàs Llorens  
Francisco Jarauta  
Francisco Calvo Serraller

**D I R E C T O R E S H O N O R A R I O S**

Tomàs Llorens Serra  
Carmen Alborch Bataller  
J. F. Yvars  
Juan Manuel Bonet  
Kosme de Barañano

**P A T R O C I N A**

 **Bancaja**

**E X P O S I C I Ó N**

COMISARIADO, GESTIÓN  
Y ORGANIZACIÓN

Aqualium

COORDINACIÓN DEL MONTAJE  
Josep Vicent Monzó

TRANSPORTE  
Edict

SEGURO  
Axxa

IVAM Institut Valencià d'Art Modern

**D I R E C C I Ó N**

Consuelo Císcar Casabán

**À R E A T É C N I C O - A R T Í S T I C A**

Raquel Gutiérrez

**C O M U N I C A C I Ó N Y D E S A R R O L L O**

Encarna Jiménez

**G E S T I Ó N I N T E R N A**

Joan Bria

**E C O N Ó M I C O - A D M I N I S T R A T I V O**

Juan Carlos Lledó

**P U B L I C A C I O N E S  
Y A C C I Ó N E X T E R I O R**

M<sup>a</sup> Luisa del Cerro

**J E F A D E G A B I N E T E**

Inmaculada de Santiago

**M O N T A J E E X T E R I O R**

Jorge García

**R E G I S T R O**

Cristina Mulinas

**R E S T A U R A C I Ó N**

Maite Martínez

**C O N S E R V A C I Ó N**

Marta Arroyo  
Irene Bonilla  
Maita Cañamás  
J. Ramon Escrivà  
M<sup>a</sup> Jesús Folch  
Teresa Millet  
Josep Vicent Monzó  
Josep Salvador  
Isabel Serra

**C A T Á L O G O**

**T I P Ó G R A F O**

Alfonso Meléndez

**F O T O G R A F Í A**

Francisco Fernández (Unidad Móvil)

**T R A D U C T O R**

Tomàs Velaire

**F O T O M E C Á N I C A**

Cromotex

**I M P R E S I Ó N**

Tf Artes Gráficas

**P U B L I C A C I O N E S**

Manuel Granell

**B I B L I O T E C A**

M<sup>a</sup> Victoria Goberna

**F O T O G R A F Í A**

Juan García Rosell

**M O N T A J E**

Julio Soriano

**Patrocinadores del IVAM**

**P A T R O C I N A D O R E S P R I N C I P A L E S**

Fundación ASTROC

Bancaja

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

Guillermo Caballero de Luján  
La Imprenta Comunicación Gráfica, S.L.  
Telefónica  
Ingrafic, S.A.  
Air Nostrum L.A.M.  
Blanco y Negro Profesional, S.L.  
Sin Sin Creativos, S.L.  
Colegio Oficial de Arquitectos  
de la Comunidad Valenciana  
Ediciones Cybermonde, S.L.  
Grupo Gimeno  
Muñoz Pando, S.L.  
Grupo Inmobiliario Onofre Miguel  
Pamesa Cerámica, S.L.  
Realia Business, S.A.  
Medi Valencia, S.L.

© IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2006  
© de los textos sus autores, 2006  
© de las reproducciones el artista, 2006

ISBN: 84-7579-417-3  
DEPÓSITO LEGAL: M-15650-2006  
IMPRESO EN ESPAÑA

Las obras de esta exposición  
fueron prestadas por la  
Galería Marlborough, Madrid.

José Luis Olivas Martínez  
Presidente de Bancaja

**E**N el marco de su ya larga, constante y eficaz línea de colaboración con el IVAM, Bancaja se complace ahora en patrocinar una exposición de Alejandro Corujeira, a la que cabe augurar todo el éxito que merece, y que en cualquier caso establecerá una línea de continuidad con la excelente aceptación que ha tenido la obra de este pintor en numerosos países americanos y europeos.

En efecto, desde que inició su trayectoria en Argentina, su lugar de nacimiento, este viajero universal ha merecido que sus creaciones se exhibiesen en grandes galerías y museos. También, que entrasen a formar parte de importantes colecciones y que fuesen acogidas con el máximo interés por la crítica especializada y por el público.

En esta ocasión, Corujeira muestra en Valencia diversas piezas que constituyen, contempladas en conjunto, el resultado del trabajo que ha realizado durante una etapa, en la que se ha abierto hacia la exploración de otras posibilidades plásticas. Todo ello, en un proceso de evolución, de búsqueda, que le ha abierto los caminos hacia la utilización original de otros lenguajes, que son distintos de los que anteriormente habían caracterizado su obra. Sin embargo, esa evolución, siempre necesaria para que el artista pueda desarrollar sin cortapisas su capacidad creativa, continúa estando vinculada a unos muy amplios referentes pictóricos e intelectuales —culturales, en definitiva.

Guillermo Solana, buen conocedor de la obra del pintor, identifica

en su texto introductorio del catálogo buena parte de esos referentes, que desde su punto de vista resultan capitales para captar mejor el sentido de las piezas expuestas.

Todos ellos, en cualquier caso, harán llegar al espectador, por medio de la pintura de Alejandro Corujeira, la estrecha relación de su autor con toda una profunda visión de la realidad, del mundo, interpretado a través del complejo universo.

Para Bancaja es un motivo de satisfacción propiciar ese encuentro del artista con el público. Y, precisamente, en un lugar tan adecuado para establecer ese diálogo como el IVAM, el gran referente de la Comunidad Valenciana para todo cuanto se relaciona con las artes plásticas de la época contemporánea.

**La tarea del paisaje**, 2002. Pintura, grafito y objeto sobre muro (obra realizada para el Espacio Uno del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)



# Hacia la materia viva

Consuelo Císcar Casabán

Directora del IVAM

LA pluralidad que caracteriza al arte actual se define a través de la proliferación de lenguajes expresivos y el uso de todo tipo de materiales para la creación artística.

El arte contemporáneo se define e identifica por la proliferación en el uso de lenguajes, materiales e intenciones. Ante la gran variedad y complejidad de las obras y la continua innovación en la creación artística, no sirve intentar establecer una clasificación del arte actual por estilos, en el sentido relativamente estable de la tradición artística. Por ello, el estilo es sustituido por la noción más dinámica de la “tendencia”, siendo ésta más inclusiva que el “estilo” y que reúne grupos de obras que guardan relación en cuanto a técnica, expresividad, elementos formales y significación.

En este sentido, el valor supremo del arte de nuestro tiempo es la “novedad”. La proclamación de lo nuevo es continua. Así, desde el IVAM, con modelos artísticos novedosos, deseamos reafirmarnos y prosperar en nuestro compromiso por ocupar las primeras

filas de la esfera cultural para la defensa de los modelos de pensamiento artístico que confluyen entre tradición histórica y contemporaneidad.

En esta dualidad, que ofrece un caldo de cultivo extraordinario para afrontar una retórica artística frondosa, nos vemos en la obligación de escrutar todas las realidades artísticas posibles para, finalmente, ponerlas al servicio de los espectadores, de manera que encuentren en ellas una forma de expresión que la hagan propia. Un hecho artístico en el que, de pronto, el ciudadano se reconozca en él y le sirva para reconfortar su naturaleza humana.

En cada movimiento artístico habita una lírica descrita desde la inconfundible alianza entre el espíritu del artista y el concepto de estética que cobrará sentido, y cerrará el ciclo, necesariamente a partir de la implicación del espectador. Éste, haciendo propio en su interior la manifestación artística, permitirá que trascienda posteriormente en un sentir público multiplicador.

De esta forma, y a través de la mirada del otro, la materia abstracta cobra vida con el paso del tiempo en las manos del artista argentino, afinado en España, Alejandro Corujeira. Tal afirmación la hacemos teniendo en cuenta que su poética ha estado, en un primer momento, marcada por elementos constructivos ligados a una clara influencia del artista uruguayo Torres-García para ir decantándose paulatinamente por un lirismo cada vez más abierto, muy en la línea del paisajismo alegórico del poeta francés Paul Celan, tal como se recoge en un pasaje de su poema “Cristal”.

Un hecho constatado es que desde su llegada a Madrid en 1991 su obra empieza a cobrar vida orgánica, poética y lírica se funden, donde formas vegetales y acuáticas se transforman en volúmenes reales sobre el mismo lienzo. Es como si los trazos y las geometrías que componían sus lienzos anteriores hubiesen ido metamorfoseándose hasta reproducirse en seres vivos que tímidamente desean mostrarse ante la sociedad.

Porque, como decía anteriormente, Corujeira es hijo de la tradición constructivista europea del periodo de entreguerras que mantiene la idea de la urgencia del dominio de la técnica y de la recuperación del origen, en la que la forma básica debe adaptarse a la naturaleza de los materiales y las herramientas. Siendo así, el uso de la geometría utilizada como medida para el arte apela a la cognición, funciona para el artista como una ley que integra las relaciones de simetría, implicación, paralelismo, similitud y congruencia, esto es, que reproduce la convención que le permite al “yo autónomo” su supervivencia.

De esta forma, las formas y los colores que percibe Corujeira a través de sus sentidos son reelaborados y pasan a ser objeto de una reestructuración. Pero esta transición no se hace arbitrariamente, ya que someténdola a una orden –decía Torres-García– se puede elevar a la naturaleza, a un plano universal, porque se procura ajustar lo visible a la ley de “unidad” que preside el cosmos. Como venimos diciendo, por un tiempo Corujeira se deja cautivar por lo que el artista uruguayo definió con el término de “constructivismo” y poco después con la denominación de “universalismo constructivo”. En definitiva, se trataba de un arte de gran contenido ideológico, ya que aspiraba a dar una visión unitaria del mundo por medio de una rí-

gida estructura y de un esquematismo formal y colorista, sin incidir en la abstracción total.

Las obras de Corujeira, poco a poco, se van llenando de alusiones a la realidad, del mismo modo que Torres-García incluía en los recuadros de sus composiciones representaciones de objetos usuales: un reloj, un martillo, un áncora, o bien figuraciones de seres vivientes: un pez, un hombre... Así, el contemplador de esta especie de jeroglífico nunca llega a tener la impresión de estar desligado de la realidad perceptible.

En este sentido, al descubrir esa evolución en la obra del argentino me viene a la mente el estudio científico del origen de la vida, ya que se relaciona con el concepto filosófico de abiogénesis que, en su sentido general, es la generación de vida a partir de materia inerte y, que en una definición más moderna, aborda la aparición de las primeras formas de vida a partir de compuestos químicos primordiales.

La generación de las formas de vida más complejas a partir de las más simples es dominio de la teoría de la evolución que podemos aplicar al desarrollo de la obra de Corujeira, que parte del constructivismo hasta llegar a su lirismo más vital, que ofrece vida vegetal y animal a partir de la materia orgánica no viviente.

La participación del espectador en el arte ha estado siempre presente,

pero en algunos casos, como el que nos ocupa, resulta evidente que la expresión que emana de los lienzos llama de una manera portentosa la atención del espectador. El espacio de las pinturas de Corujeira, como decimos, va dando pasos biológicos, y ahora más que nunca se presenta ante nosotros con intención de que nos sumerjamos en sus recreaciones, representaciones, figuras, laberintos... de forma que nuestra mirada uniforme sea reemplazada por una mirada de ritmos compulsivos.

No es extraño, por tanto, este comportamiento que nos exige el artista a través de su obra, ya que en la modernidad la conjunción espectador/artista se constituye de un modo nuevo a partir de una separación, de un lado, entre el espectador y la obra, y del otro, entre el artista y la obra.

De esta manera, una de las funciones que le corresponde al arte sería la de ser el lugar donde lo que no puede decirse ni verse se muestra al poner en tensión la presencia efectiva, pura, de un objeto producido frente a la mirada de un espectador que quiere ver y entender.

Hablar de esta práctica nos lleva necesariamente a tener que incluir al espectador en el horizonte de la experiencia de satisfacción que el objeto de arte produce. Es en Aristóteles donde encontramos la referencia primera, en su comentario sobre la tragedia y el efecto que esta provoca en el espectador: la catarsis. Lacan le dedica un extenso comentario al tratar la esencia de la tragedia. Este comentario concluye con el más allá del principio del placer que se puede dar en la experiencia estética, siendo en el efecto producido donde este más allá se muestra.

Esta radical soledad del espectador frente al objeto de arte, supuesta la intencionalidad en tanto que producto, palpita en el Freud al que *El Moisés* de Miguel Ángel hace hablar. De la poética del efecto, en adelante, el espectador es convocado, necesariamente en su radical soledad, a entrar en la escena y a hacer de eso una experiencia.

Corujeira interpreta estas funciones del arte convocando e invitando al público para que asista a sus –a veces– ambiguas manifestaciones cada vez más impregnadas de vida. El arte es vida y la vida es sueño, como nos recordaba Calderón. En los sueños, según pensaba Lucrecio, aparecieron por primera vez ante las almas de los hombres las magníficas figuras de los dioses; en el sueño vio el escultor la arrebatadora estructura anatómica de los miembros de seres sobrehumanos. Así, esta alegre necesidad de la experiencia del sueño ha sido igualmente expresada por los griegos mediante Apolo. En este aspecto, Corujeira tiene mucho de artista apolíneo como imitador de la naturaleza captada por sus instintos.

Todas las formas nos hablan, nada hay indiferente ni innecesario, tal como nos confirma Nietzsche en el *Nacimiento de la tragedia*. Por lo que las formas de Corujeira nos llevan indefectiblemente a las formas de la vida que, con el tiempo, ha ido necesitando

expresar. Sus trazos se hicieron forma figurativa porque el camino que emprende el arte coincide, de un modo u otro, siempre con las formas de la vida, aunque en ocasiones éstas aparezcan expresadas de manera encriptada.

Podría decir que en sus poéticas entre lo interior y lo exterior, en su dialéctica entre lo matérico que deriva y se traduce en ser vivo, aunque en ocasiones mediante sugerencias más o menos veladas debido a las superposiciones, formula su diálogo entre lo concreto y lo inmaterial.

De modo que arte y vida caminan de la mano del joven Corujeira, quien con esta exposición desea dejar manifiesta su voluntad de representación del mundo con el mismo criterio con el que Schopenhauer afirmaba que el mundo era su representación.

Me sumo, pues, al comentario del crítico de arte Joan Lluís Montané en tanto en cuanto afirma que el resultado final de este proceso del argentino es una creación pictórica muy elaborada, en la que juegan un importante papel tanto los formatos que emplea como las formas.

Así pues, desde lo abstracto a lo figurativo, entre lo visible e intuitivo, y la comunión entre ambos, el artista argentino demuestra su talento en esta exposición que presentamos ahora en el IVAM.

Piel, 2002. Pintura, grafito y objeto sobre muro (obra realizada para la Galería La Caja Negra, Madrid)



# Serpientes, ataduras y laberintos

**Guillermo Solana**

LA última vez que visité el estudio de Alejandro Corujeira nos pasamos media tarde charlando de su pintura reciente y terminamos hablando de Mondrian. En particular de un Mondrian de la colección Thyssen-Bornemisza, el famoso *New York City, New York* de 1940-1942. En ese cuadro, como en toda su obra del exilio americano, el pintor holandés abandona las franjas negras que sujetaban los campos de color hasta entonces y pinta franjas coloreadas. Pero algunas de dichas franjas son de cinta adhesiva, que el pintor utiliza para estudiar la composición y modificarla repetidas veces hasta dar con la famosa “relación equilibrada”. Al final del proceso, Mondrian reemplazaba la cinta adhesiva por franjas pintadas, pero en el cuadro de la colección Thyssen lo provisional se convirtió en definitivo, sugiriendo una apertura, una contingencia insólita en la necesidad ideal de la obra de Mondrian. De todas formas, el último Mondrian ya había abandonado la rigidez platónica de otros momentos de su carrera en busca de un ritmo nuevo, el ritmo sincopado del *boogie-woogie*. Si Corujeira y yo estuvimos hablando de todas estas cosas fue quizá porque en la pintura reciente de Alejandro ha entrado

también, si la comparamos con su obra de hace unos años, un elemento vibrante y a la vez perturbador, un cierto ritmo de jazz que desestabilizaba cualquier orden pictórico ideal.

La misma noche del día que estuve en el estudio de Alejandro Corujeira soñé que visitaba las salas de siglo xx del museo Thyssen para ir a ver el Mondrian. Mientras estaba contemplando el cuadro, me sobresaltó una voz que murmuraba a mi espalda. Me volví y descubrí a un anciano sentado en una silla de ruedas, un hombre de unos noventa años o quizá más, cuya fisonomía (el cráneo afeitado, la nariz grande y los labios gruesos) me recordaba extraordinariamente al difunto crítico Clement Greenberg. El viejo peroraba en un tono autoritario y un poco irritante: “Hablan mucho de la retícula como emblema de la modernidad y bla bla bla. Pero eso no es lo importante. Las rectas y los ángulos rectos no son lo esencial. Lo esencial es el *all-over*, la composición no jerárquica, *atonal*, que no privilegia ningún lugar del plano pictórico. Imagínate por un momento que esas franjas, en vez de rectas, quedaran en libertad en cada uno de los puntos de su recorrido. Entonces se convertirían en cintas ondulantes o mejor aún, en serpientes...”. Se detuvo un momento y después me pareció oírle murmurar: “...como las serpientes que atrapan a Laocoonte

entre sus anillos.” “¿Serpientes?”, me atreví a preguntar y me volví para mirarle, pero el tipo había desaparecido.

## Geometría y biomorfismo

HABLAR de Mondrian a propósito de la pintura de Alejandro Corujeira no es completamente arbitrario. Corujeira descende por línea directa de la tradición constructivista europea del periodo de entreguerras. Es uno de los últimos herederos de la Escuela del Sur, de Joaquín Torres García, de su lenguaje plástico y simbólico universalista y a la vez marcado por una fuerte impronta americana. Durante mucho tiempo, la pintura de Corujeira ha construido geometrías que, como él dice, aludían a “mapas, cartas de navegación o imaginarios cuerpos celestes”. Pero en los últimos años, el pintor ha ido alejándose de la matriz geométrica “a través de constantes y casi imperceptibles modificaciones”. Y el lugar al que ha arribado ahora es “un mundo que transcurre más allá de la voluntad” y que él denomina, un tanto enigmáticamente, **LO QUE CRECE Y NOS INVITA**. Esa frase nombra todo lo que tiene vida, todo lo orgánico. La mejor imagen de ese paso se cifra para mí en una obra maestra de la producción reciente de Corujeira, *La vida completa* (2005), donde sobre un fondo densísimo, un asombroso criadero de cuerpos ovoides, se dibujan



Estudio del pintor en la Fundación Josef and Anni Albers, Bethany, Connecticut, 2004

dos formas que se besan o copulan como dos ectoplasmas enamorados. Esas figuras evocan el lenguaje biomórfico de Arp, Miró o el último Kandinsky. Para utilizar una fórmula del fundador del MoMA, Alfred Barr, Corujeira ha pasado del dominio del cuadrado a la silueta de la *ameba*.

## Evolución de los laberintos

EN su libro *La vida de las formas*, Henri Focillon distinguía entre dos principios generales de organización plástica. El primero de ellos, de inspiración clásica, era la *serie* compuesta de elementos discontinuos, claramente analizados, marcadamente rítmicos, que definen un espacio estable y proporcionado. La obra de Mondrian sería probablemente un ejemplo perfecto de ese modelo. Pero Focillon citaba otro principio, el del

*laberinto*. Todo laberinto es un juego del escondite donde se oculta el comienzo y el final: no sabemos dónde empiezan y dónde terminan los senderos, de dónde vienen ni a dónde van. Esos caminos no avanzan simplemente; avanzan y retroceden, volviendo una y otra vez sobre sí mismos. Y las partes ya no se distinguen; se confunden en una “continuidad ondulante”. Todo eso termina provocando el vértigo en el espectador: “En el interior del laberinto —concluye Focillon— la vista camina sin reconocerse, rigurosamente extraviada por un capricho lineal que se oculta para ir a buscar una finalidad secreta, se elabora una nueva dimensión que no es movimiento ni profundidad, pero que nos procura la ilusión de ambos.”

En realidad los laberintos no son de ahora en la obra de Corujeira. Ale-

jandro ha pintado laberintos desde hace mucho tiempo; lo que ha variado es únicamente el género de esas construcciones. Todavía hacia el año 2000, en pinturas como *Hotel invierno* o *Luz vegetal*, o aún en una obra más reciente, como *Huesos de nieve* (2001) reconocemos esas formas hechas de franjas paralelas y concéntricas, que recuerdan los *shaped canvases* de Frank Stella y se parecen a trazos o planos de castillos formados por una serie de murallas encajadas una dentro de otra. Pero aquellos eran, en todo caso, laberintos construidos. Mientras que los de ahora son laberintos que han crecido, laberintos vegetales como selvas o animales como hormigueros. Que pertenecen al dominio de lo que pulula y prolifera, de la multiplicación asombrosa y un poco terrorífica de la vida. Esa vitalidad está, por ejemplo, en *Creo que te he dicho todo* (2004), con su vehemencia y su desbordamiento. O en las grandes composiciones asimétricas *El teatro de los astros* (2004-2005) y *Al encuentro del relámpago* (2005), donde el sendero rojo acumula sus trazados sobre la mitad derecha del lienzo. Y está, en fin, en la extraordinaria densidad de ciertos cuadros, como *El anuncio luminoso* (2005) o *El traslado de los sueños* (2005) pero también en la maravillosa levedad de otros como *Quién sabe si flor o nube* (2003), tan incierta y flotante como su mismo título.

Hay una concepción clásica, inspirada por Apolo, para la cual la entrada en el laberinto representa la iniciación en el autoconocimiento, el tortuoso camino en busca de sí mismo. Un camino que sólo puede concluir con la resolución del enigma: llegar al centro o encontrar la salida. Pero hay otra concepción del laberinto, menos apolínea que dionisiaca; el laberinto como un lugar no para encontrarse, sino para perderse, para demorarse interminablemente en sus vericuetos y encrucijadas, un escenario para la desorientación y el vértigo.

## Ataduras

EL laberinto está emparentado con las cintas, las cuerdas, los lazos, las ataduras. En sus estudios sobre la mitología indoeuropea, Georges Dumézil distingue entre dos arquetipos divinos dependiendo de las armas que usan. Indra, en primer lugar, es el dios guerrero que maneja la espada y resuelve los nudos de un tajo. El dios Varuna, por otra parte, al que se representa con una cuerda en las

manos, es el que ata, el maestro de los lazos, los nudos, con los cuales mantiene a los hombres sujetos a su tierra, a su tiempo, a su destino. El mismo nombre de Varuna procede, según la etimología de H. Petersson aceptada por Güntert y Dumézil, de la raíz indoeuropea *uer*, atar (en sánscrito *varatra*, cuerda). También el nombre de Urano deriva, según Dumézil, de esa raíz, y Urano ata a sus hijos, los cíclopes, antes de arrojarlos al Tártaro. Varuna en la India y Urano entre los griegos, como Odín entre los germanos y Ogme u Ogmios entre los celtas: en todas las religiones de origen indoeuropeo hay un dios que es un poderoso mago, sombrío e irascible y que además está asociado a la invención de la escritura mágica. Para caracterizar los trazos ondulantes de su pintura reciente, Corujeira ha utilizado también la metáfora de la escritura. En un texto reciente observa: “El espacio de mis pinturas, determinado por recorridos orgánicos a modo de *caligrafías sin gesto* trata de impedir la quietud en los ojos.”

## La mirada del cuadro

ESA última frase está cargada de intención. “Impedir la quietud en los ojos”: para entender estas palabras de Corujeira me gustaría recurrir a Lacan y su teoría de la mirada

o, como él lo llamaba, del “objeto mirada”, *l’objet regard*. Al contrario de lo que a veces se dice, la mirada según Lacan no tiene nada que ver con el estereotipo de un vigía masculino y autoritario que domina el mundo. Por el contrario, para Lacan, la *mirada* es un punto ciego en la percepción que el sujeto tiene de la realidad visible, un punto en el que se perturba la misma visibilidad. El ejemplo clásico de “objeto mirada” en la obra de Lacan *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* es el cráneo flotante de *Los embajadores* de Holbein. Invisible o al menos irreconocible (debido a su violenta distorsión perspectiva) cuando abordamos el cuadro de manera recta, esa calavera aparecerá cuando miremos el cuadro tangencialmente, oblicuamente. Pero aparecerá entonces, eso sí, sólo cuando el resto del cuadro se haya desenfocado. Desde ese cráneo en anamorfosis, desde ese punto de la tela, observa Lacan, es como si la pintura *nos mirase*.

En enero de 1992 asistí a la conferencia que Ernst H. Gombrich pronunció en Madrid con ocasión del doctorado *honoris causa* que le había otorgado la Universidad Complutense. Al final de su discurso, durante el coloquio, alguien del público quiso plantear precisamente la cuestión de la mirada lacaniana y preguntó al orador si no era cierto *que el cuadro que yo miro me mira a su vez*. Gombrich



Luz de nieve, 2005  
Acuarela sobre papel, 35 x 31 cm



decidió apelar al sentido común británico y negó con énfasis que ningún cuadro hubiera mirado nunca a un espectador. Sin embargo, esa denegación me pareció un caso de *mauvaise foi*. En aquel momento recordé que en su libro *El sentido del Orden*, Gombrich había dado crédito a las teorías de Emanuel Loewy sobre el ornamento como *pensamiento mágico*. Según el argumento de Loewy, una gran parte de los motivos ornamentales sirven a una función *apotropaica*, es decir, defensiva frente a las divinidades funestas. Las imágenes de máscaras, dientes, cuernos, manos o garras y en particular en las representaciones de ojos son consideradas como típicos amuletos, dispositivos de protección para proteger a las personas o cosas deteniendo las influencias maléficas y especialmente el mal de ojo. El ojo-

talismán repelería y contrarrestaría la influencia del ojo real *devolviéndole la mirada*, por así decir.

Entre todo el repertorio de los recursos talismánicos, las cuerdas, cintas y lazos, los brazos como tentáculos o los cabellos serpentinos como los de Gorgona ocupan un lugar especial. Alternativamente, según su uso, esos instrumentos atan o desatan, enredan y desenredan a las víctimas de los hechizos. Pueden ser armas de los poderes nefastos, pero también medios defensivos contra esos mismos poderes, contra los espíritus que acechan y sobre todo contra la mirada maliciosa. En el antiguo Japón, los senderos de entrada a las viviendas se hacían quebrados, zigzagueantes, para extraviar a los demonios e impedirles el acceso a la casa. Al *knotwork* o trabajo de entrelazado de las iluminaciones célti-

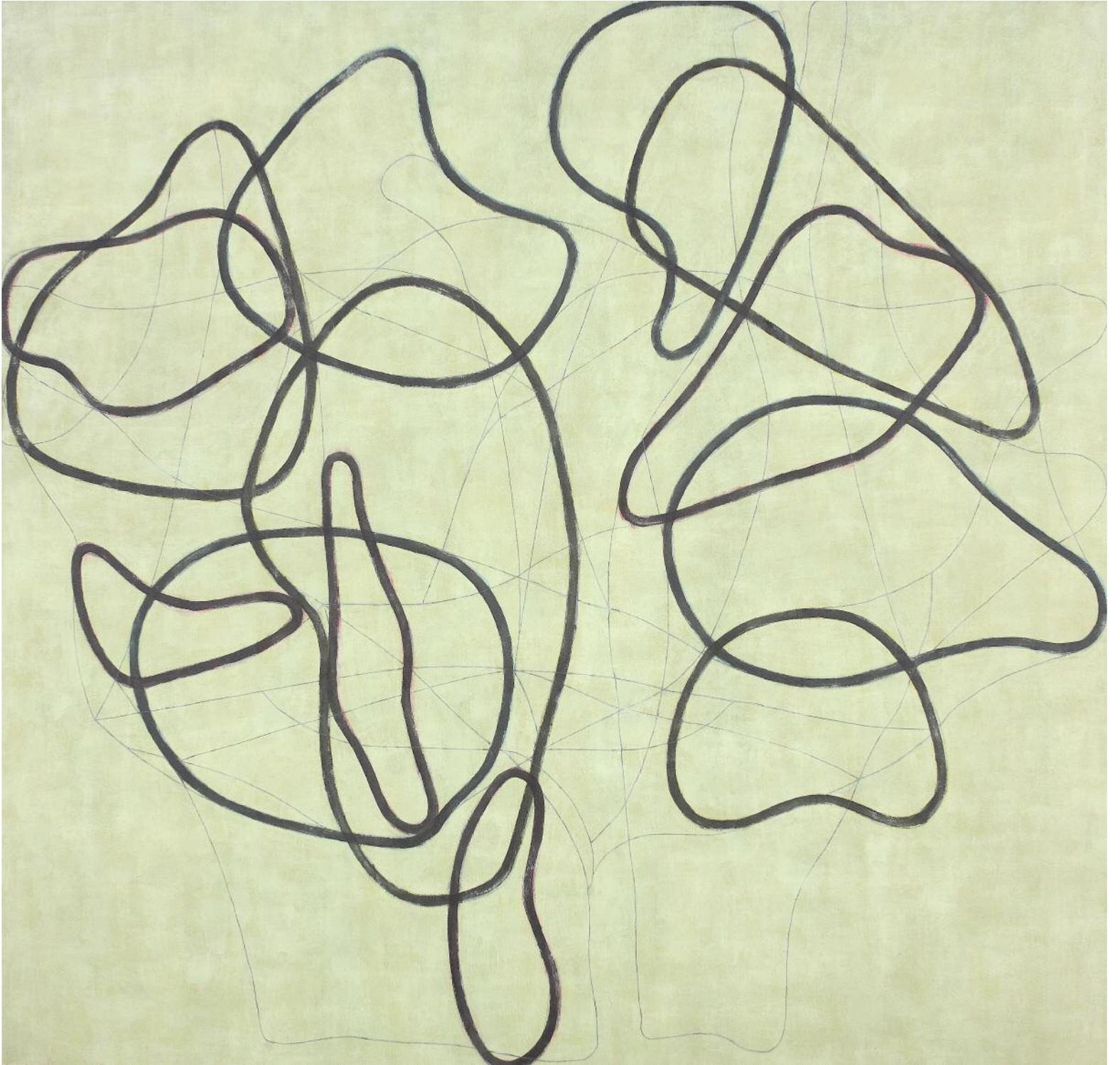
cas, como las del famoso Libro de Kells se le atribuían virtudes protectoras. Se supone que un espíritu maligno que se adentrara en sus senderos trenzados, superpuestos y enroscados sobre sí mismos se sentiría hipnotizado y finalmente mareado en sus vueltas y revueltas, perdiendo la voluntad o la capacidad para ejecutar sus designios malévolos.

Ahora podemos volver sobre las palabras de Alejandro Corujeira: “El espacio de mis pinturas [...] trata de impedir la quietud en los ojos.” *Impedir la quietud de los ojos*. Lo que el pintor se propone es conducir la mirada por los trazos de la pintura, haciéndola girar y girar, volver sobre sus pasos, danzar al ritmo de su música. Porque toda mirada fija constituye una amenaza, el arma de la *invidia*, del deseo destructivo clavado en el campo del Otro. Cuando le sugerí a Alejandro esta idea, él mismo me señaló un pasaje de Lacan, de uno de sus seminarios, donde se menciona la “universalidad del mal de ojo”. En ese pasaje, Lacan concluye que “a quien va a ver su cuadro, el pintor le da algo que, al menos en gran parte de la pintura, podríamos resumir así, -¿quieres mirar? ¡pues aquí tienes, ve esto!-. El pintor invita a quien está ante el cuadro a deponer su mirada, como se deponen las armas. Este es el efecto pacificador, apolíneo, de la pintura.”

catálogo

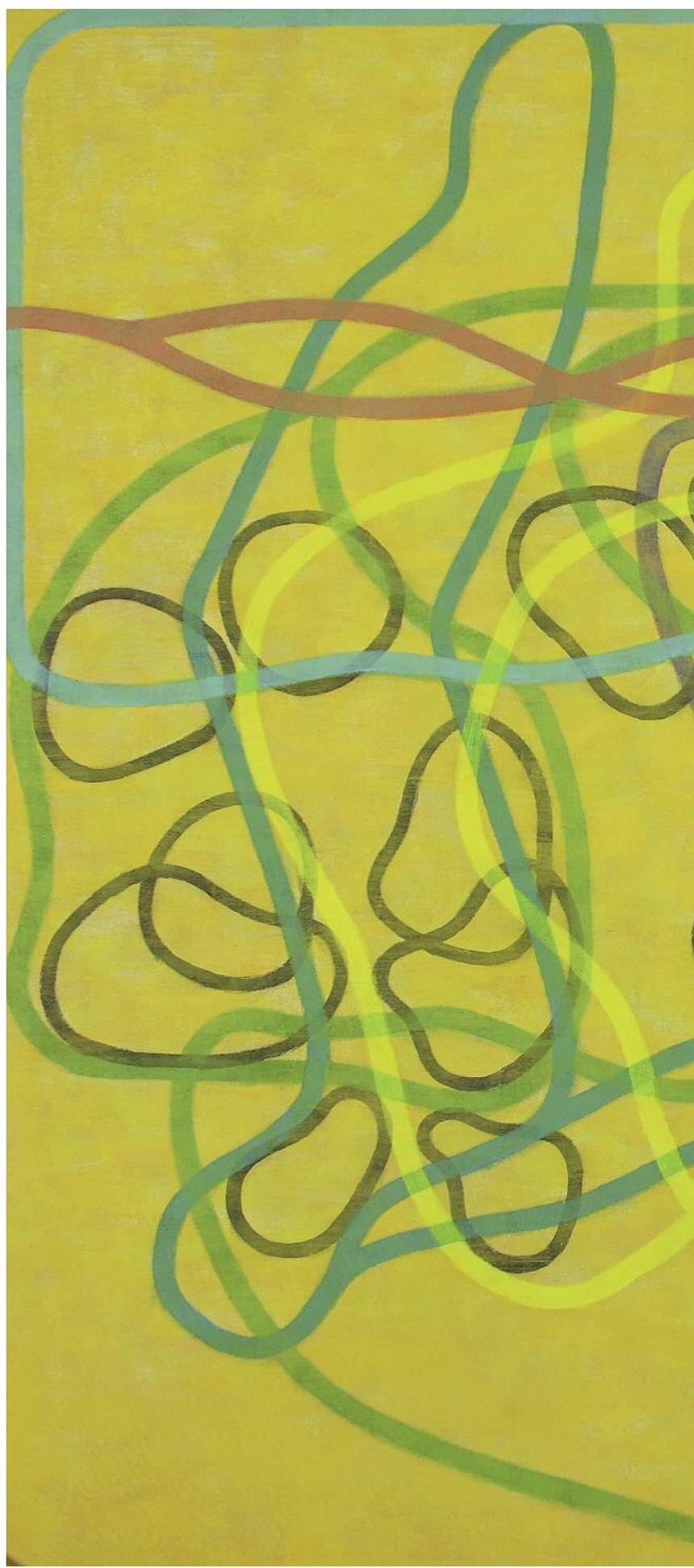


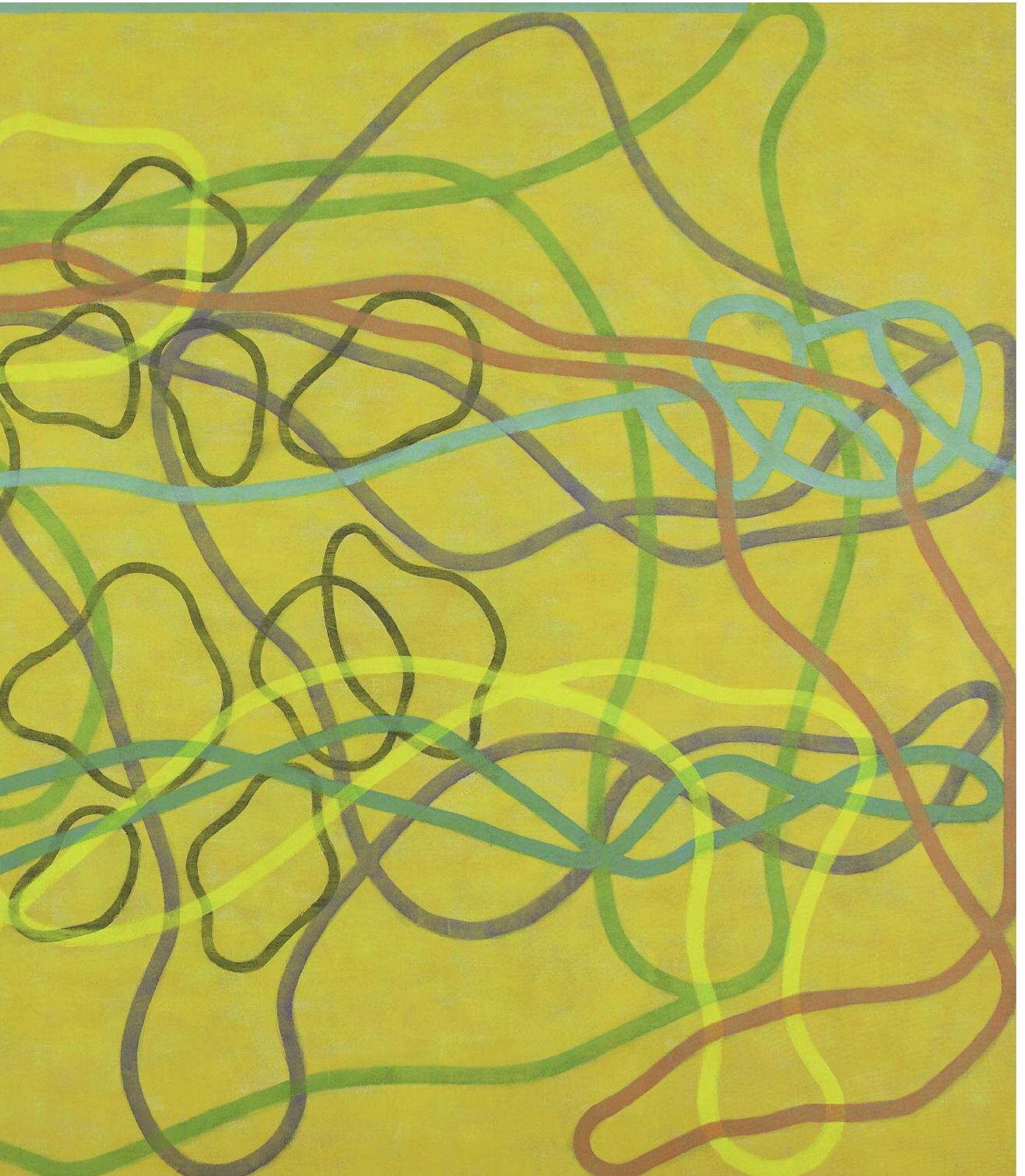
1. **Quién sabe si flor o nube, 2003**  
Acrílico sobre tela, 220 x 230 cm



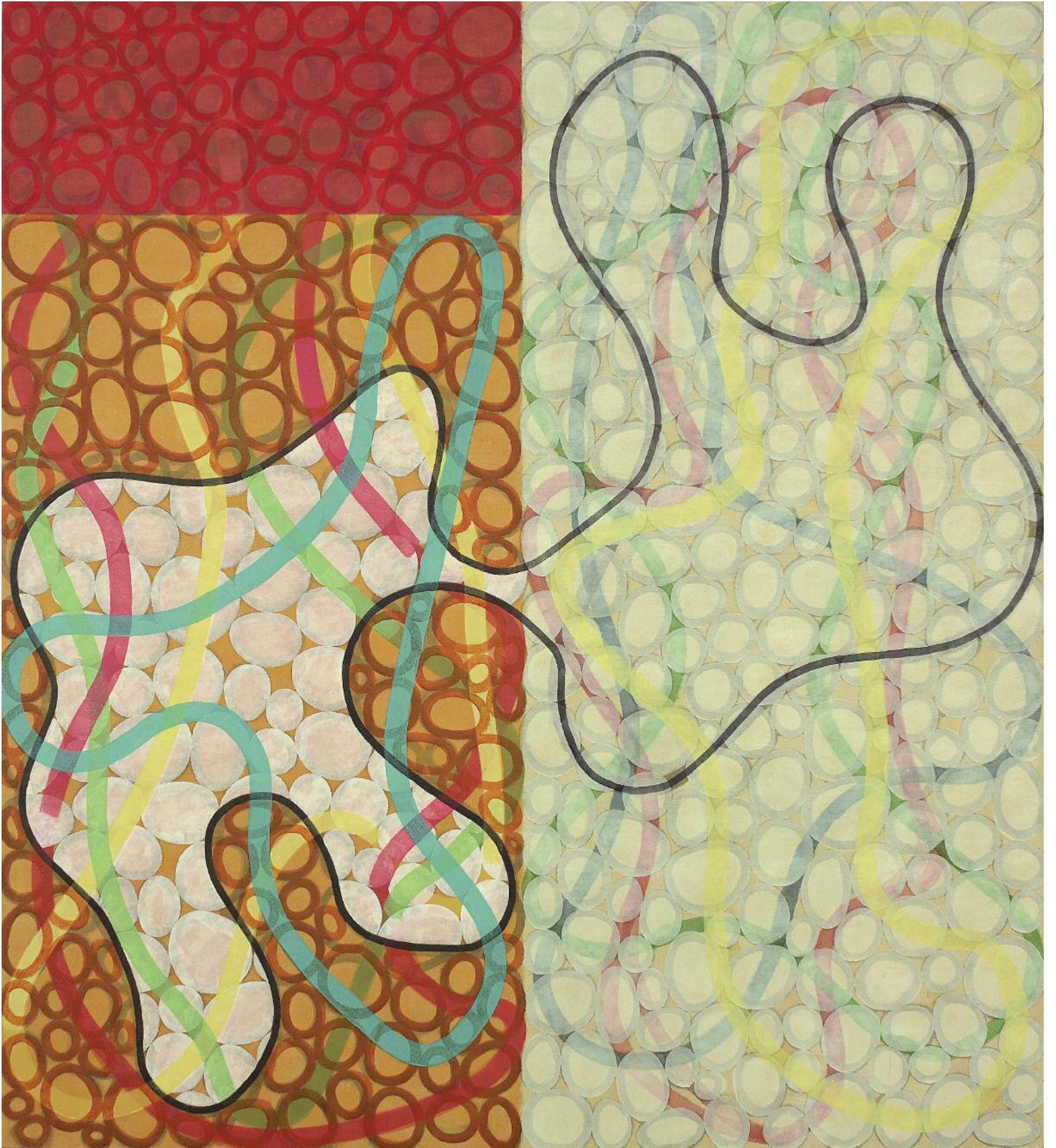
2. Lo que dejan las flores cuando arden, 2004

Acrílico sobre tela, 220 x 290 cm



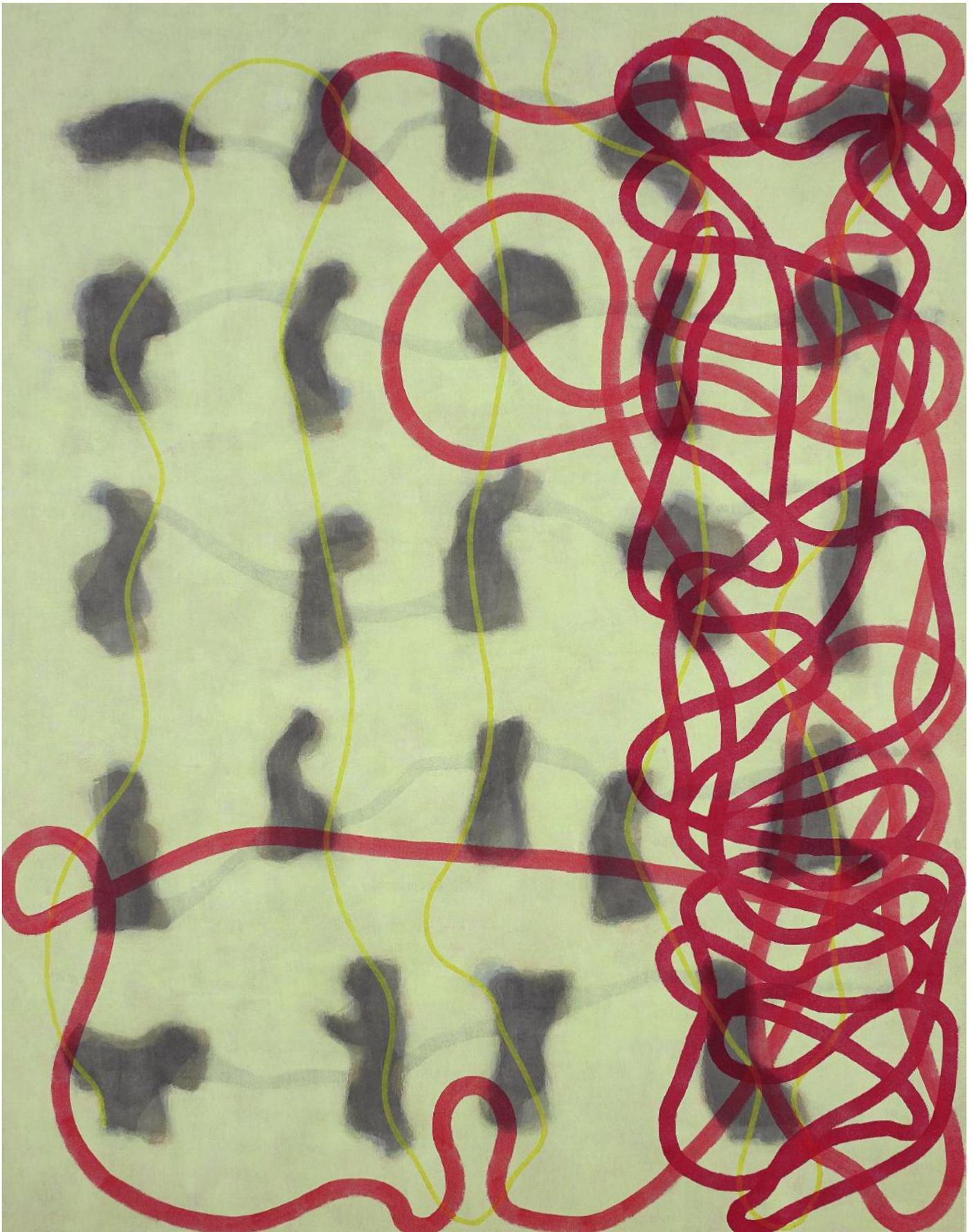






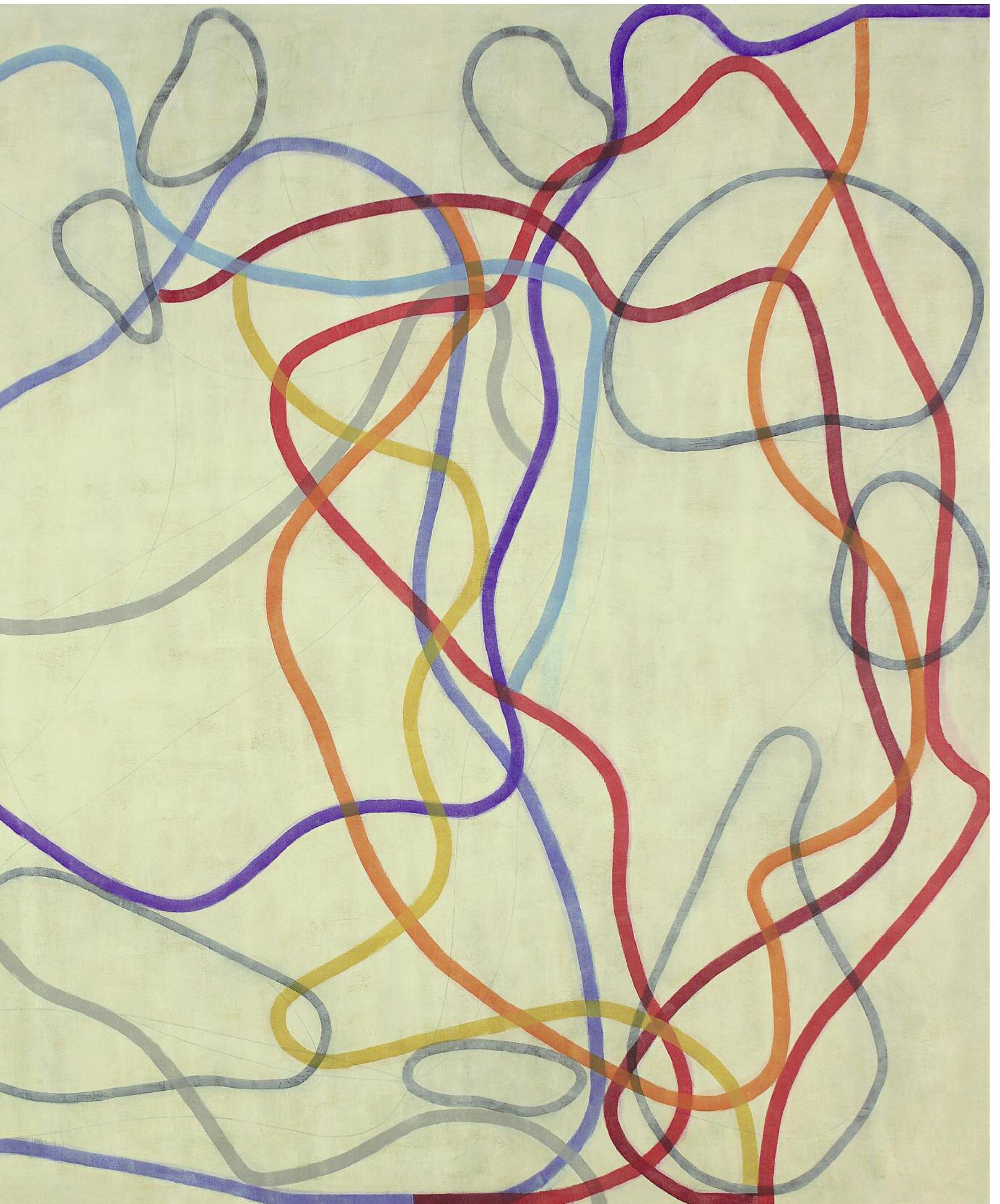
4. **El teatro de los astros**, 2004-2005  
Acrílico sobre tela, 220 x 170 cm





5. Del viento y otras visiones, 2003-2004  
Acrílico sobre tela, 250 x 300 cm

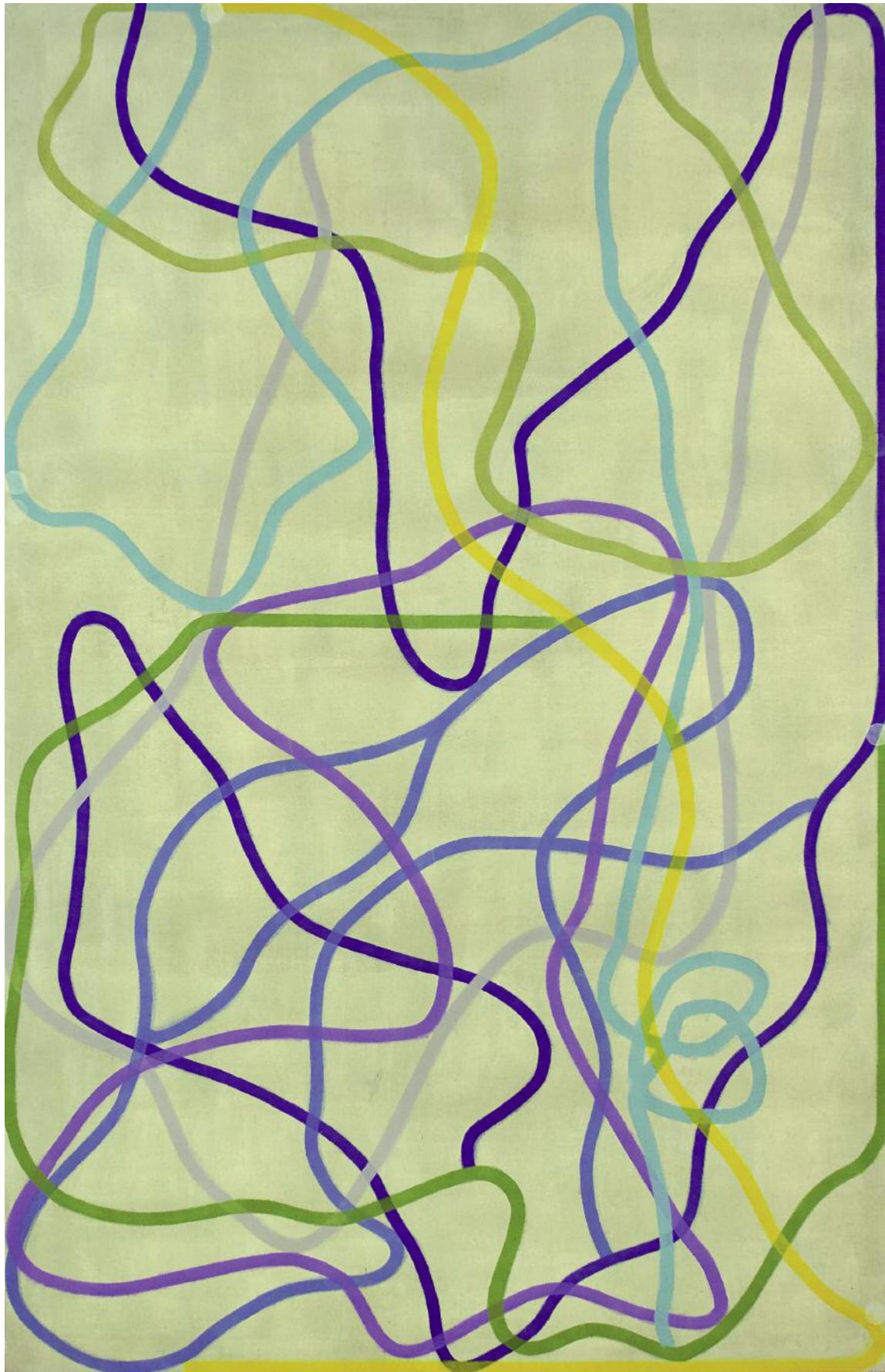




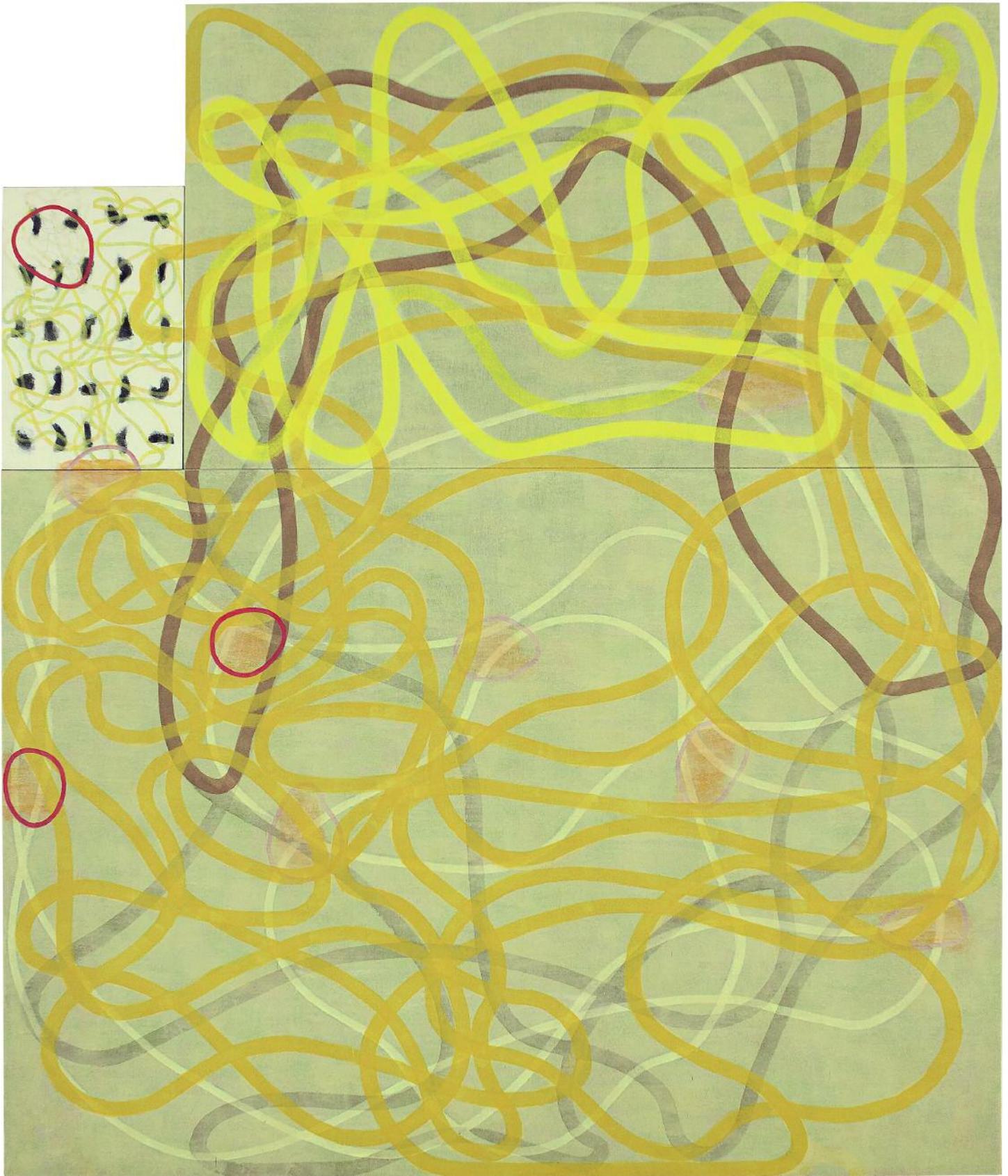






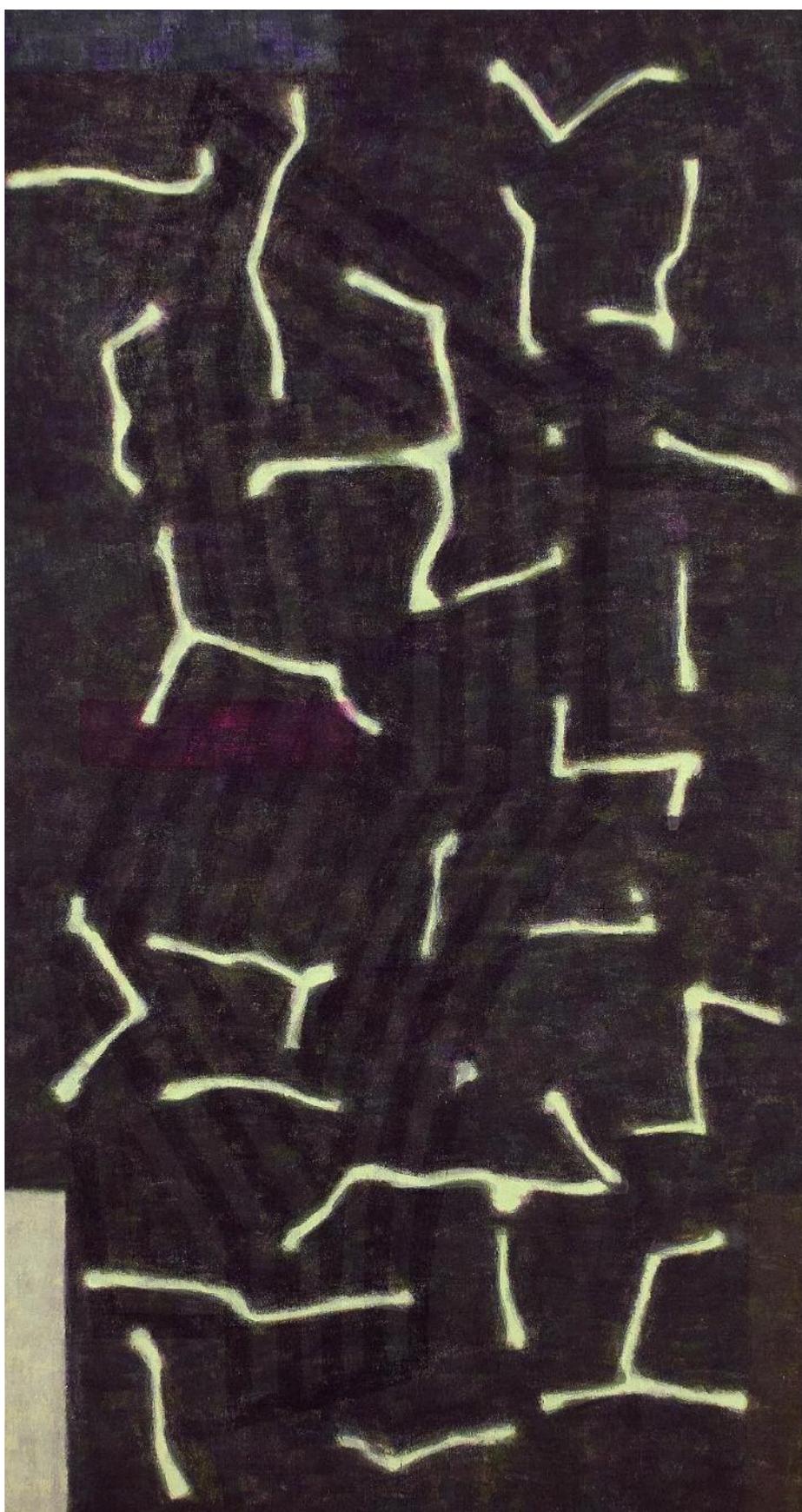


8. **Quiero verte caminar**, 2004-2005  
Acrílico sobre tela, 190 x 160 cm



9. Todos estos años de nieve, 2005  
Acrílico sobre tela, 190 x 100 cm



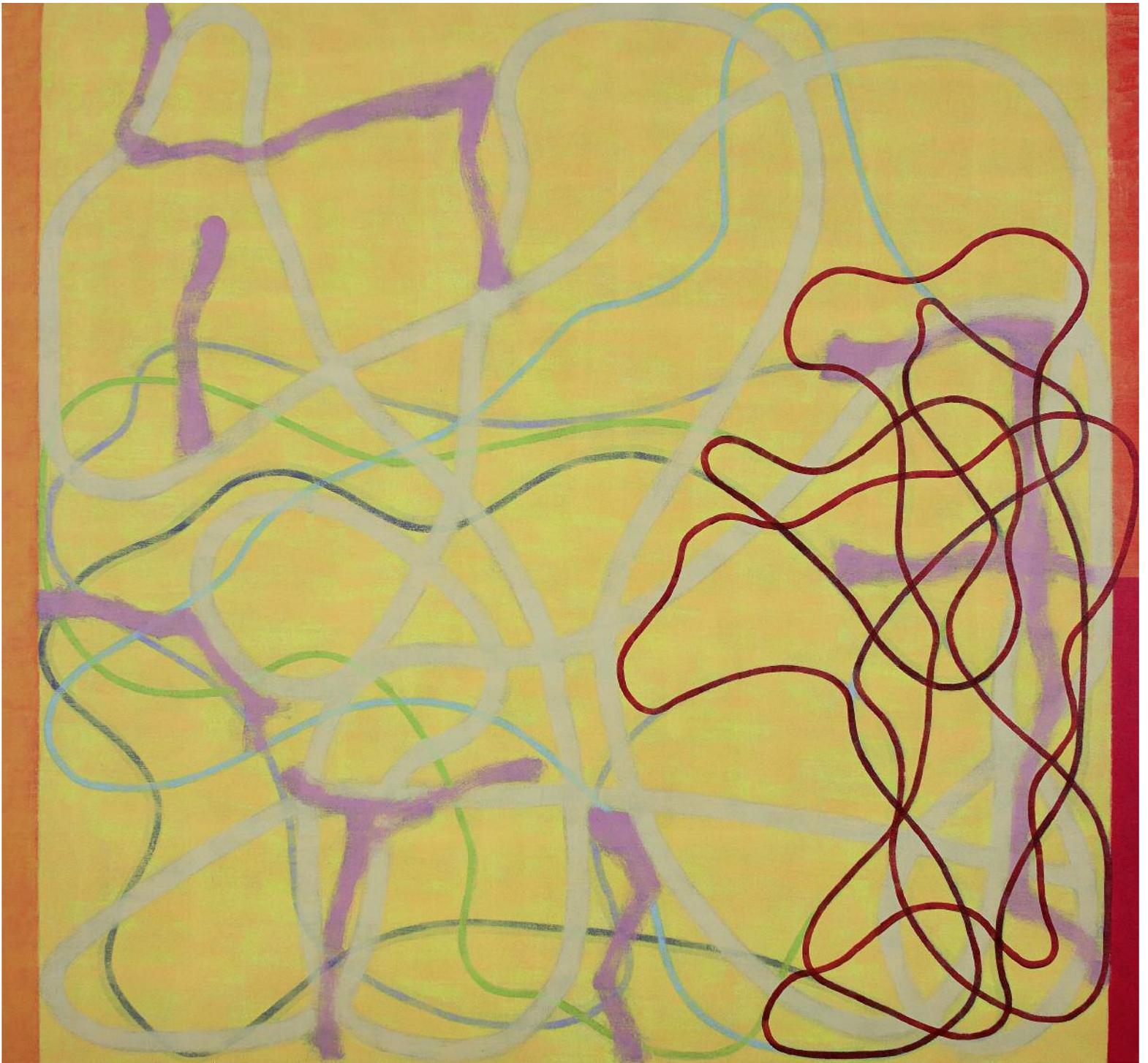


10. Huesos de nieve, 2001.  
Acrílico sobre tela, 190 x 100 cm

1.1. La lengua de la mudanza, 2004  
Acrílico sobre tela, 180 x 190 cm



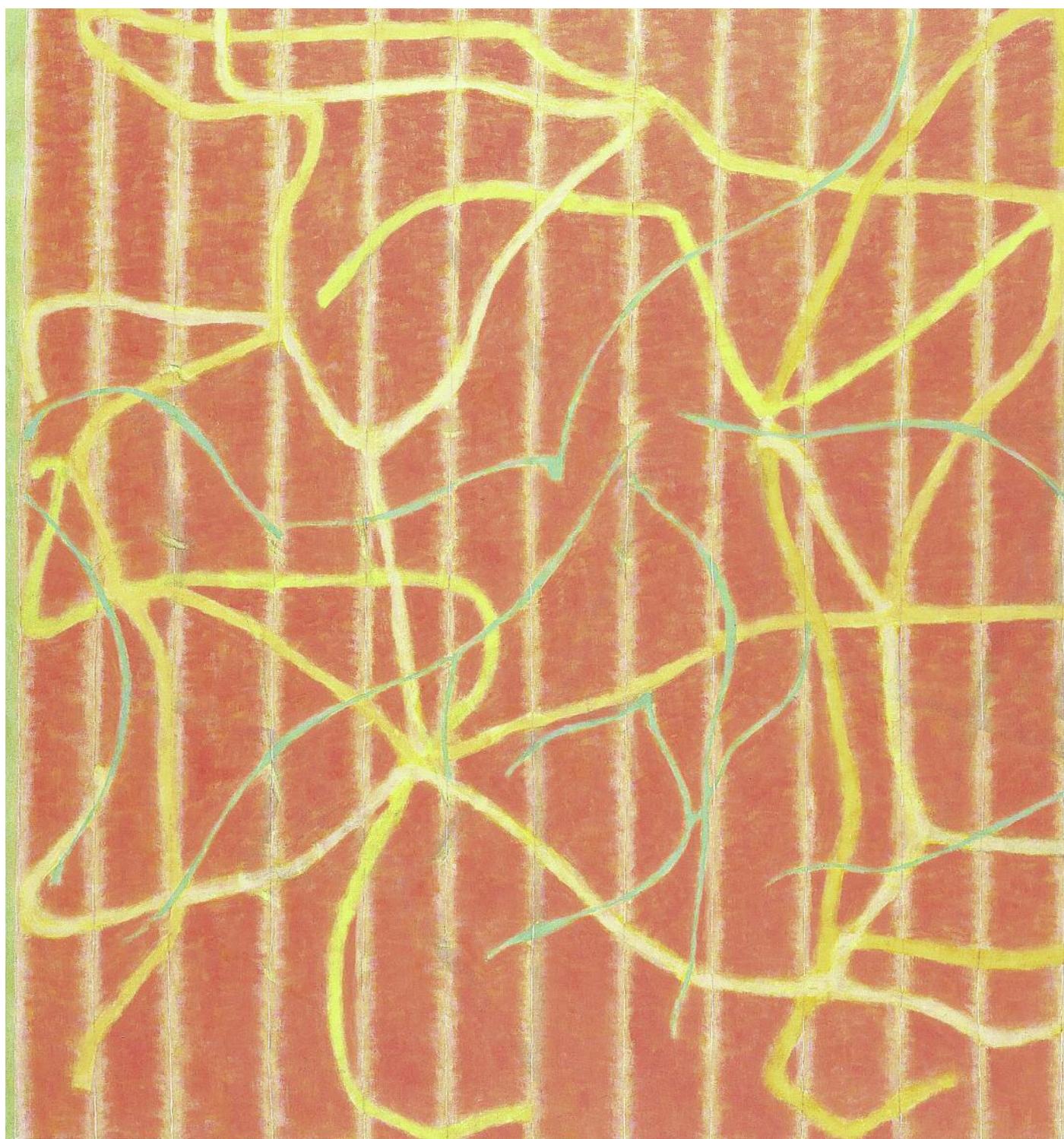
12. **Prométeme un sueño, 2005**  
Acrílico sobre tela, 180 x 190 cm

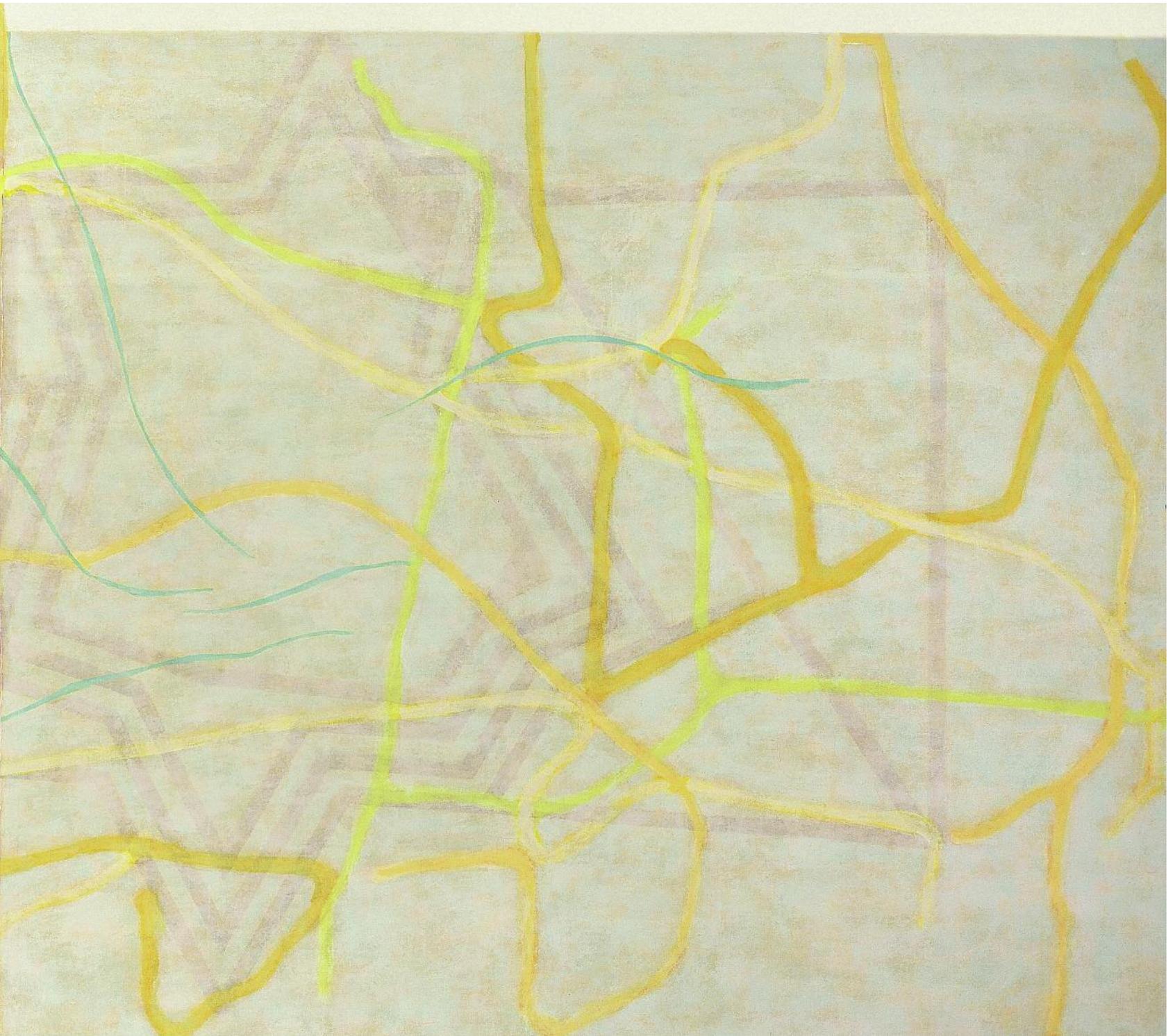


13. Al encuentro del relámpago, 2005  
Acrílico sobre tela, 170 x 140 cm

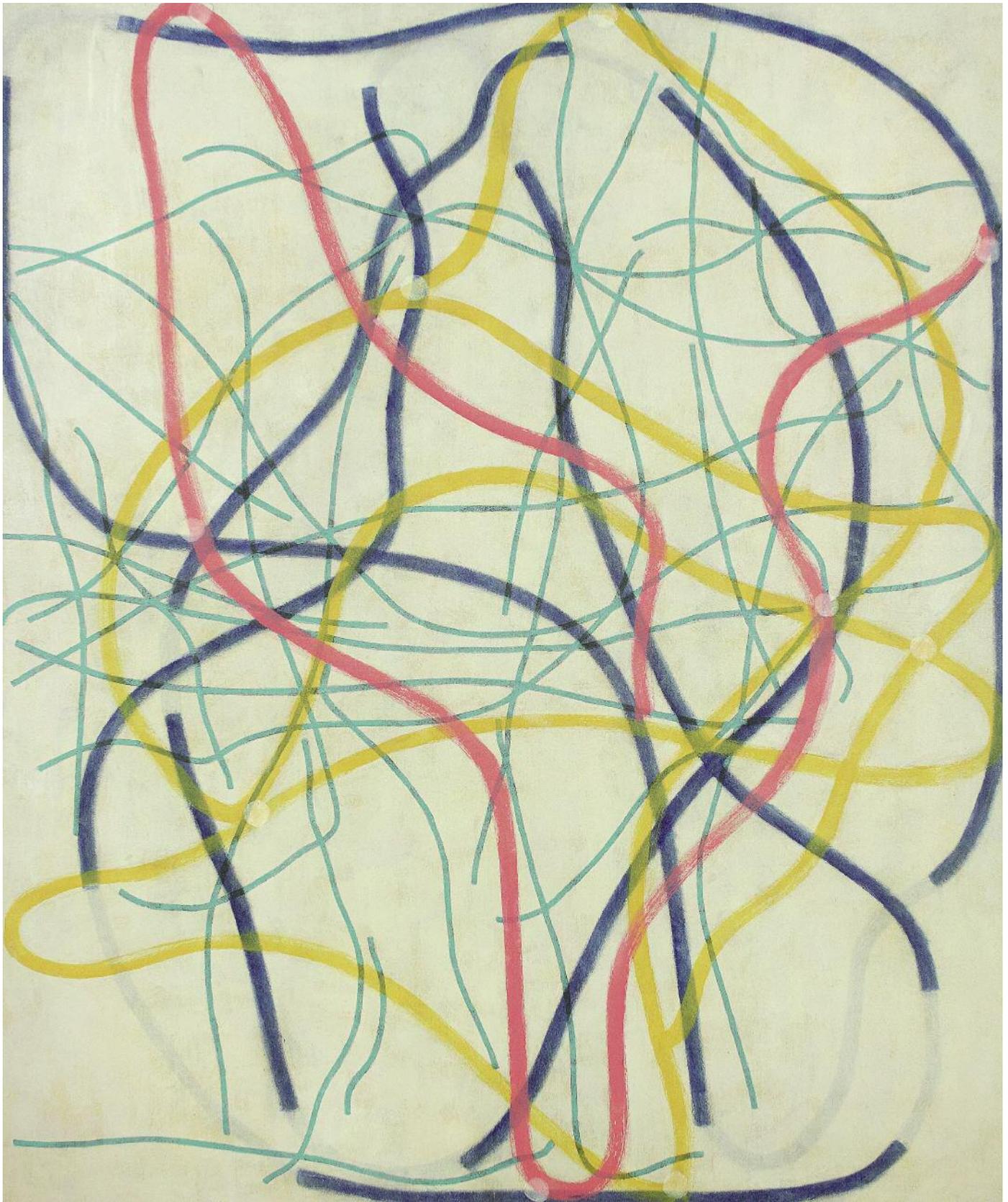


14. La ruta del jardín celeste, 2001  
Acrílico sobre tela, 190 x 390 cm

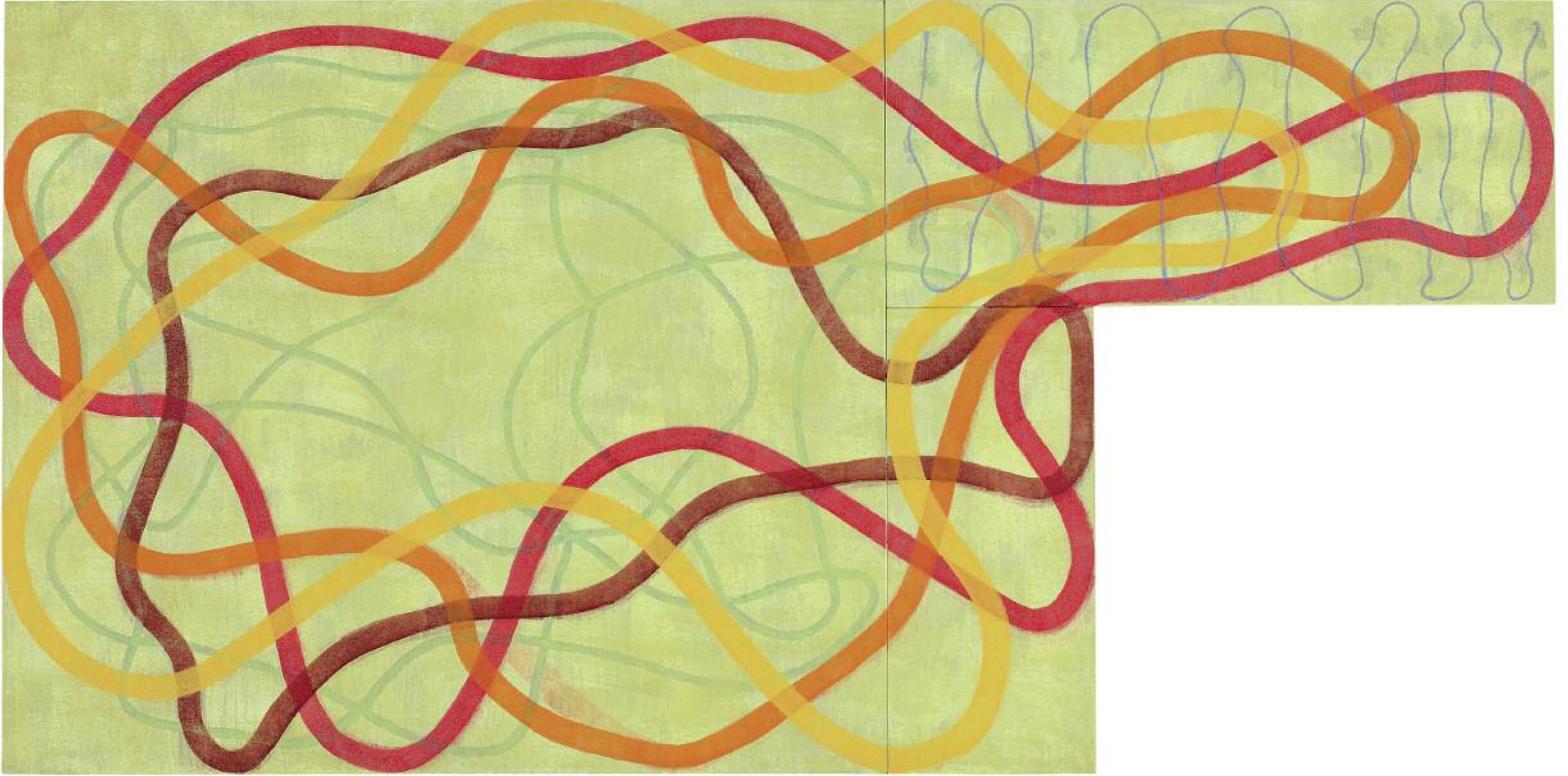




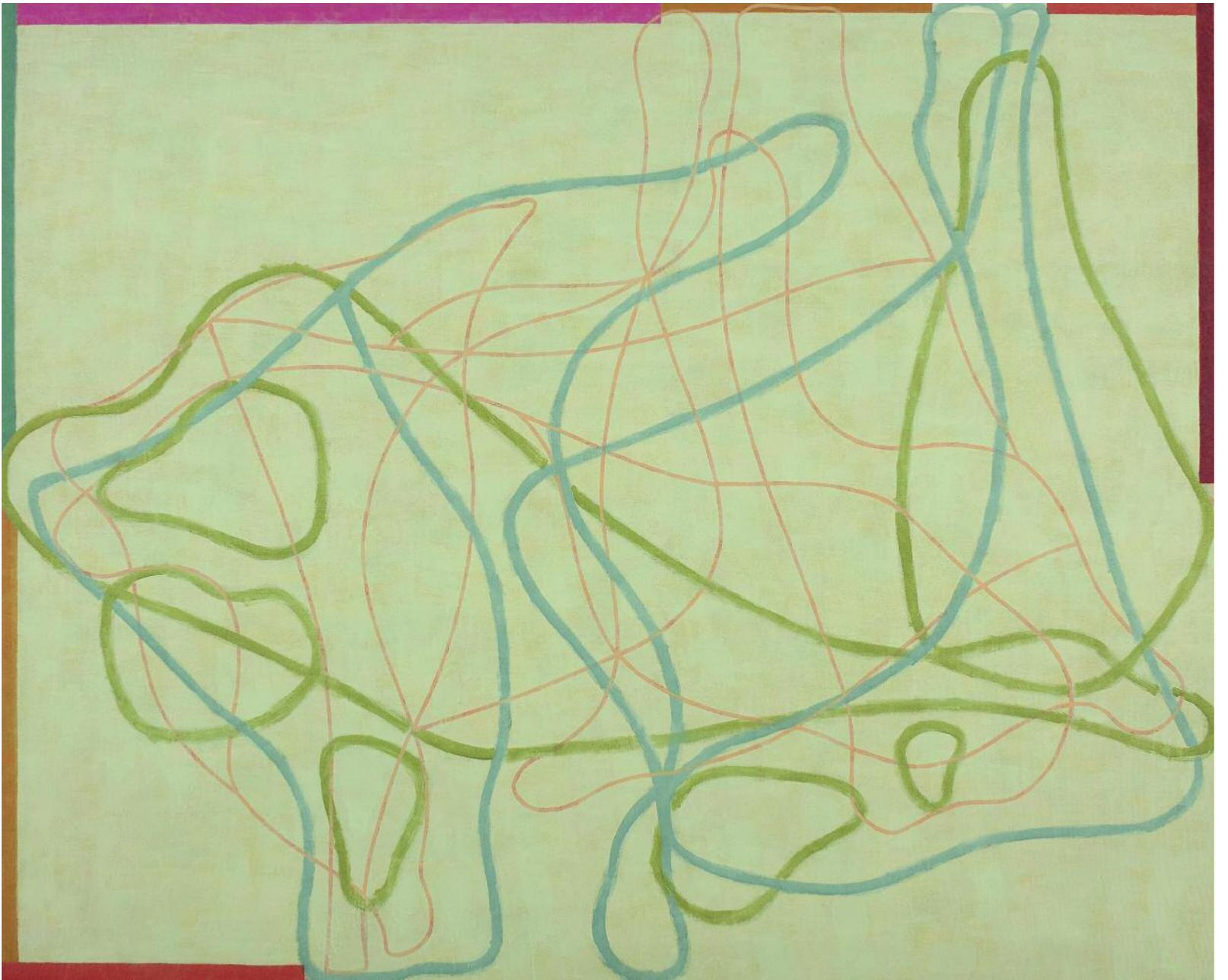
15. **Al acuerdo de tu mirada, 2003**  
Acrílico sobre tela, 170 x 140 cm



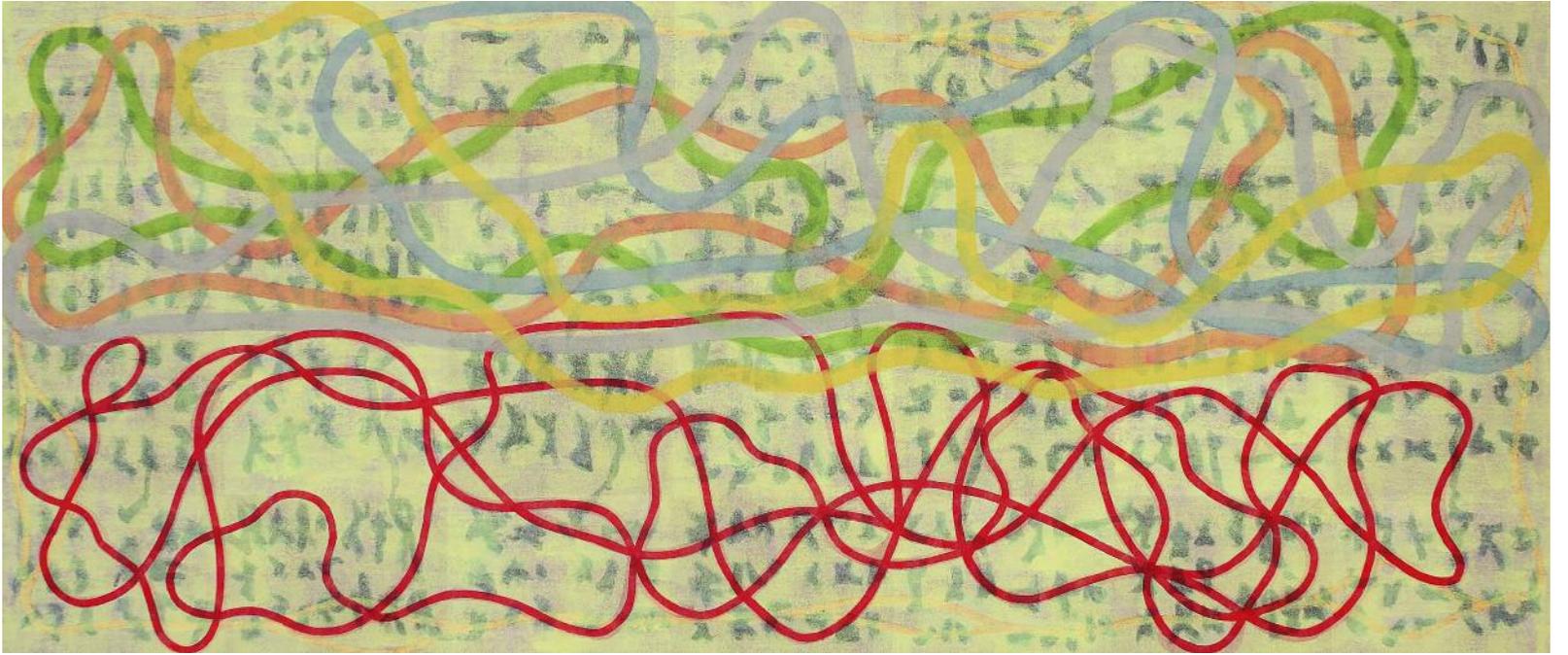
16. **Tu voz**, 2004  
Acrílico sobre tela, 75 x 150 cm



17. **Costumbres de la naturaleza, 2004**  
Acrílico sobre tela, 200 x 250 cm



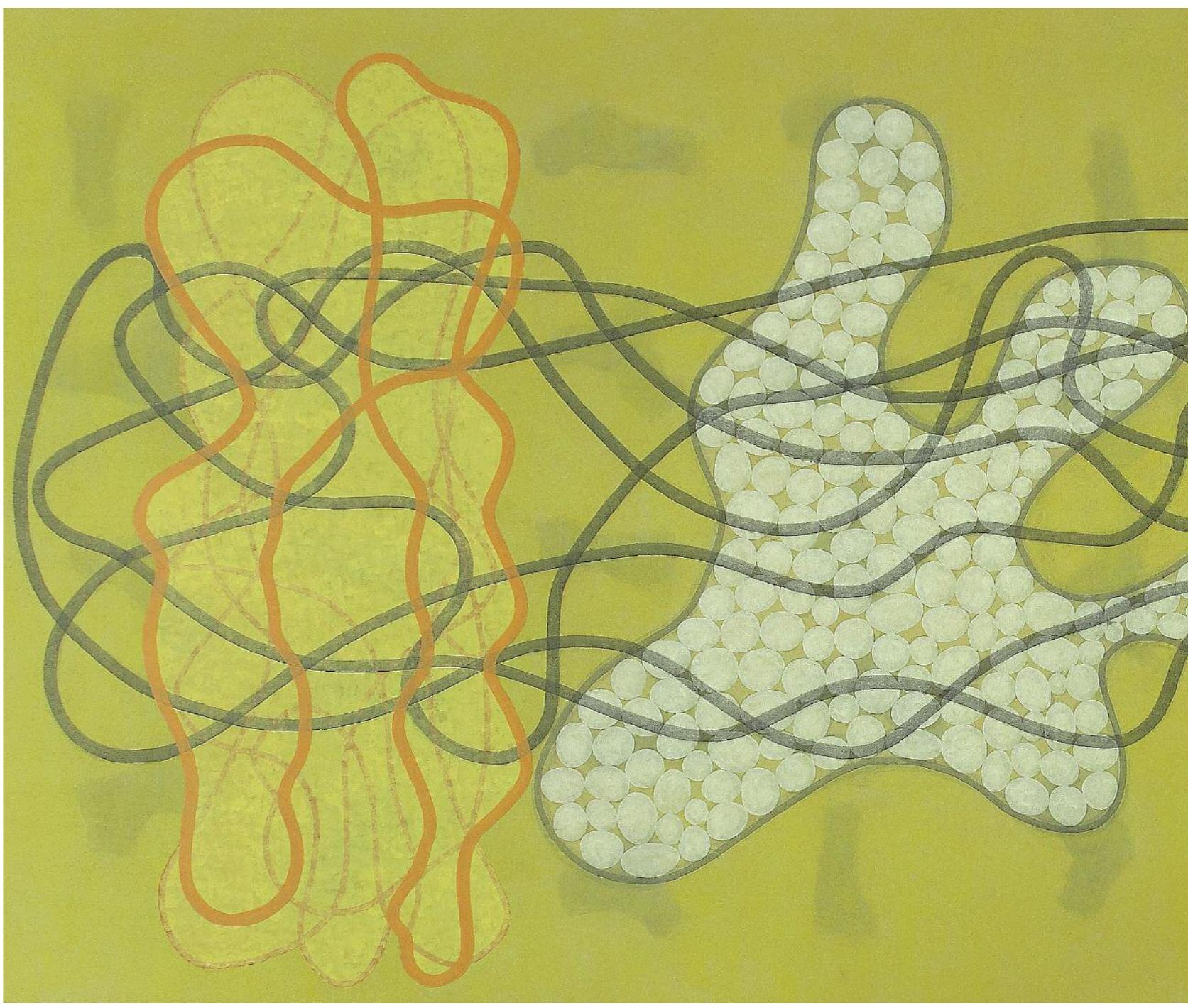
18. **Sueños**, 2005  
Acrílico sobre tela, 80 × 190cm

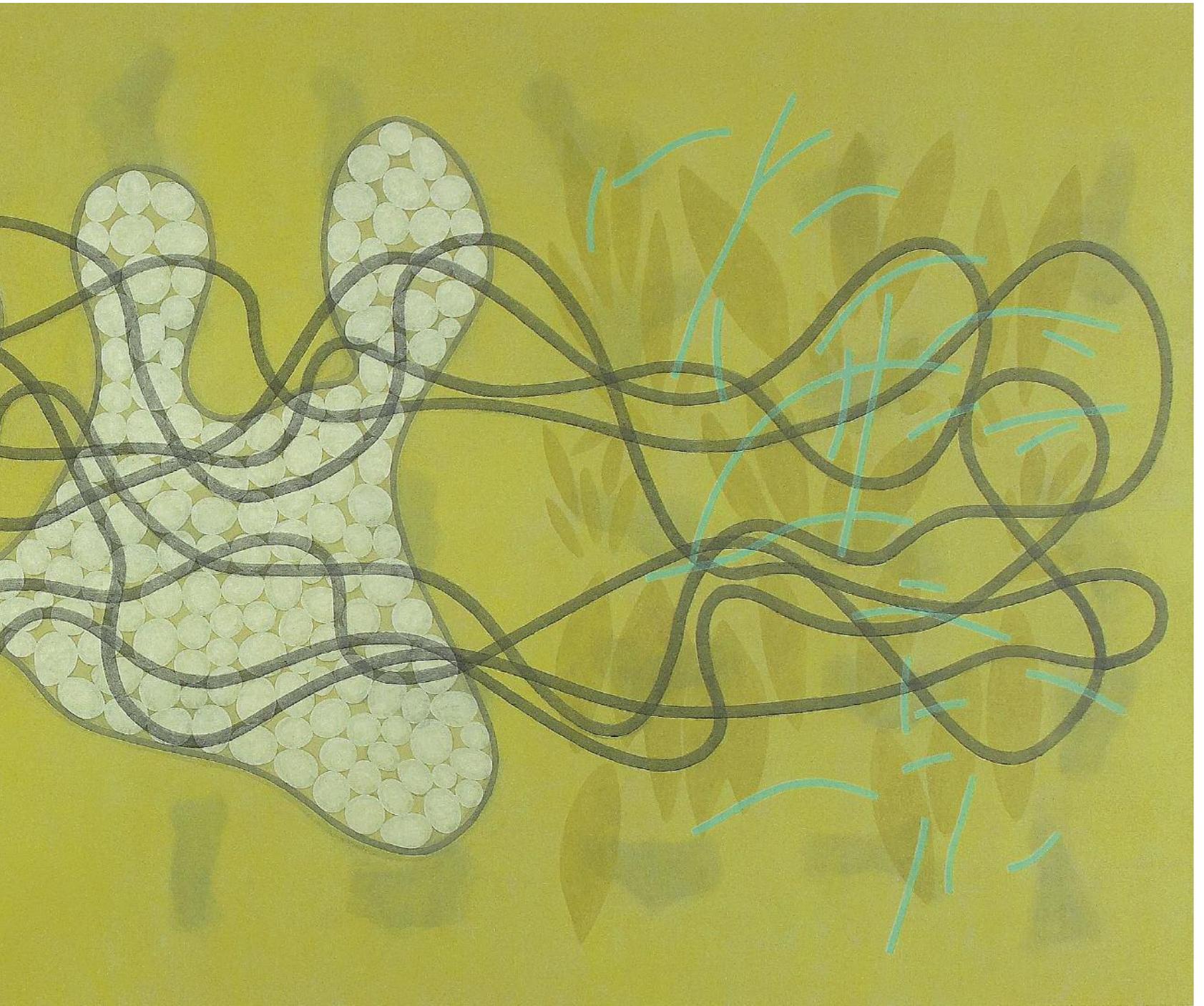


19. **Creo que te he dicho todo, 2004**  
Acrílico sobre tela, 180 x 150 cm

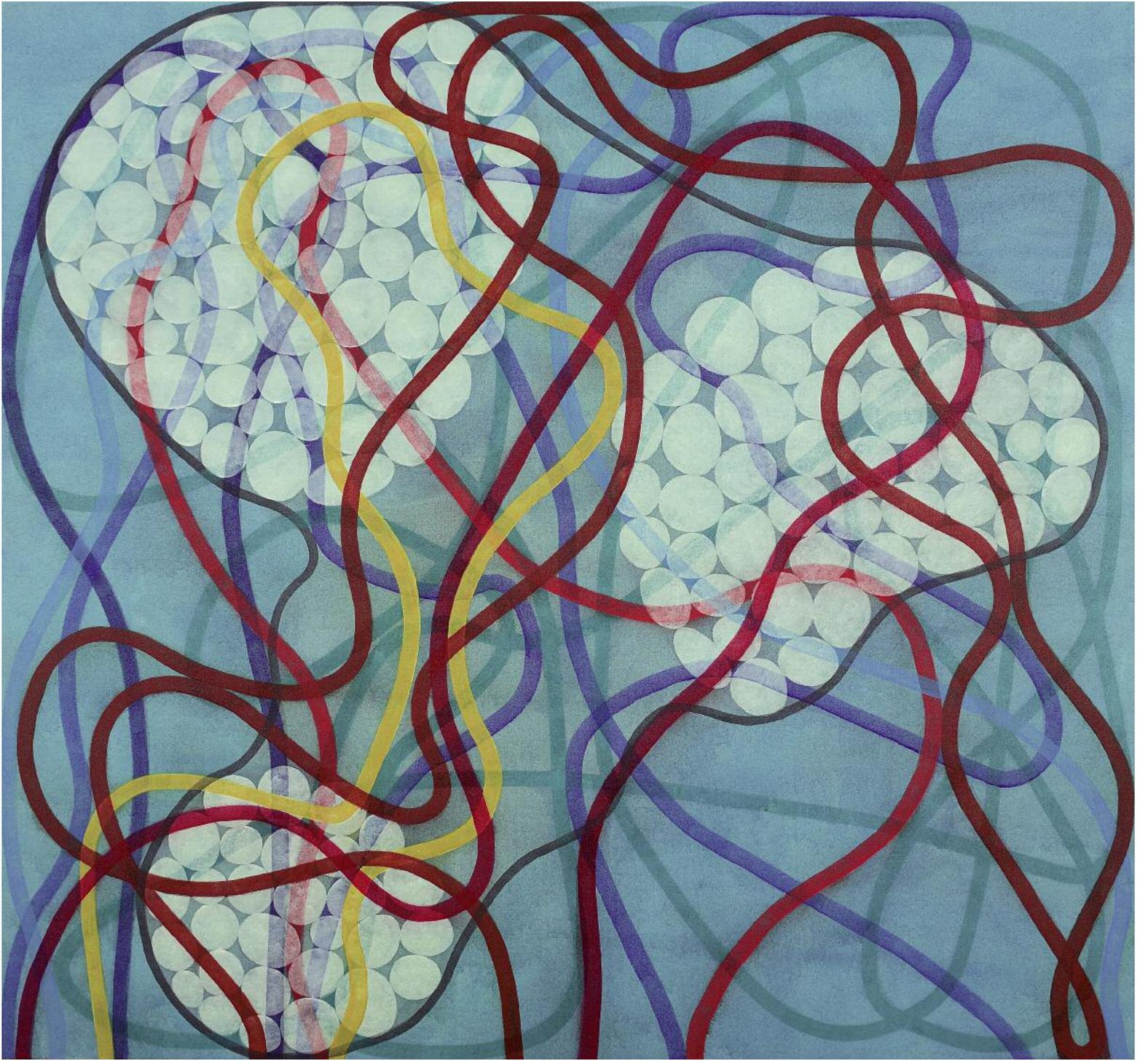


20. **Un paisaje en tu mente.** 2005  
Acrílico sobre tela, 190 x 450 cm

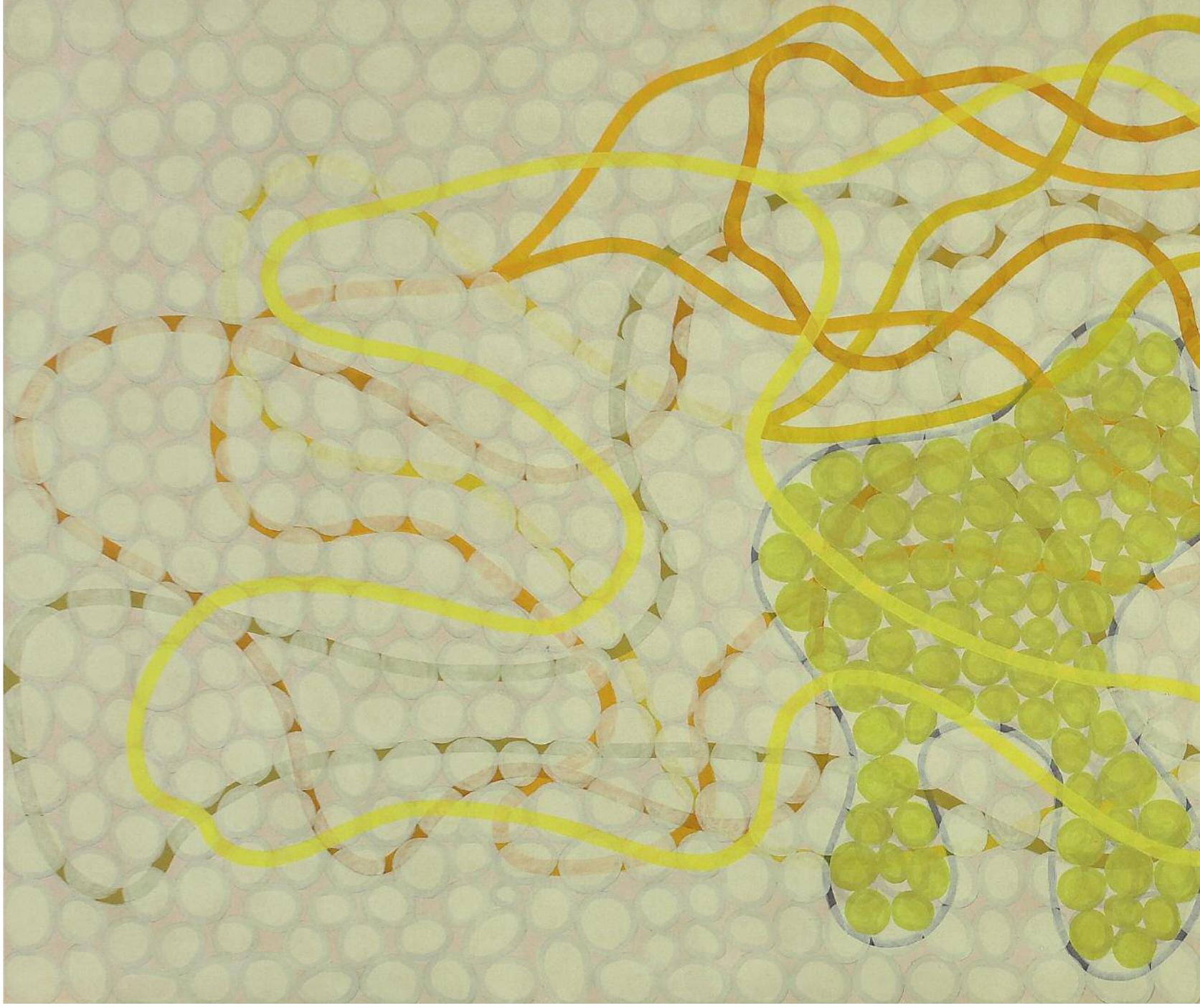


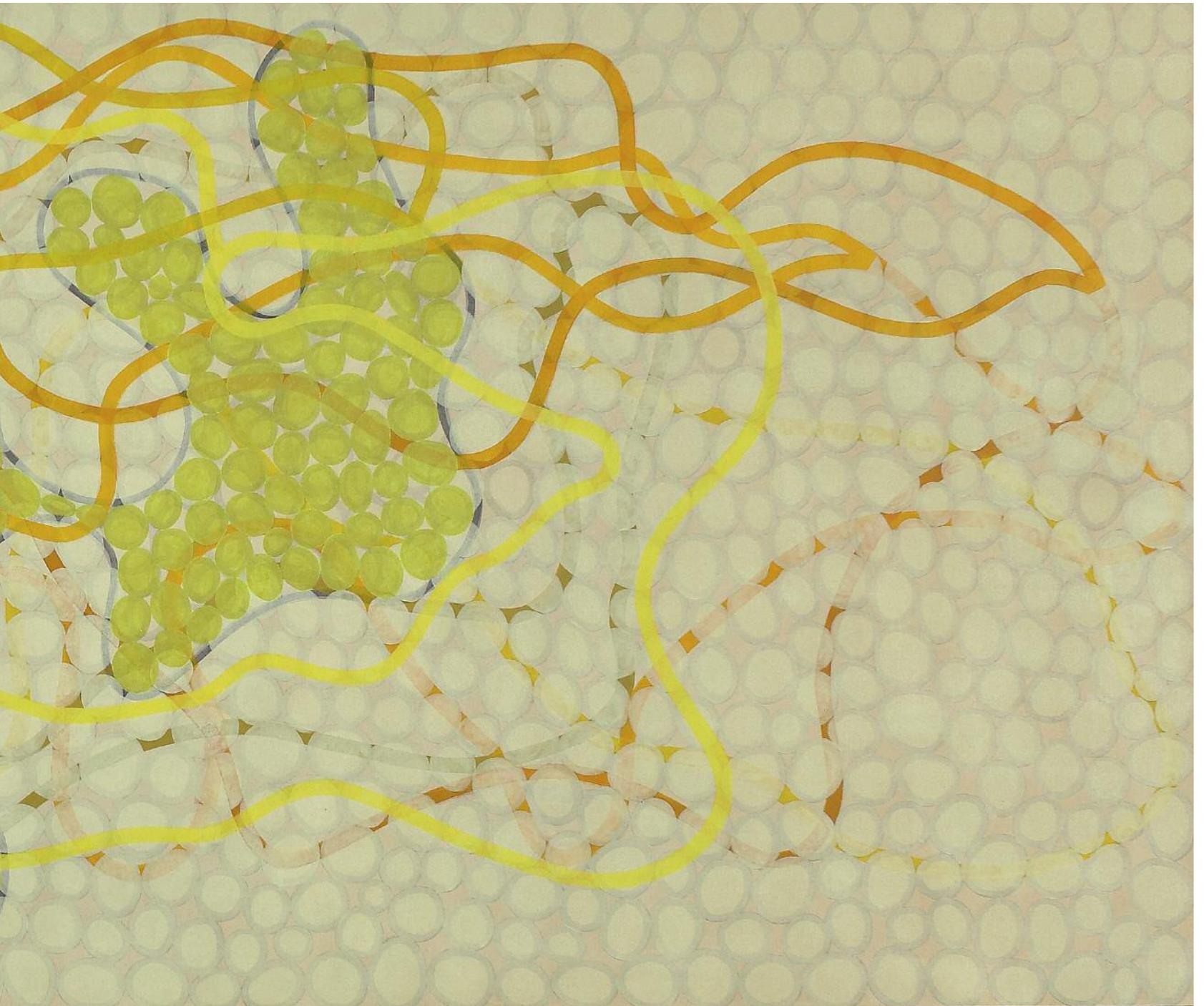


21. **El traslado de los sueños, 2005**  
Acrílico sobre tela, 160 x 170 cm

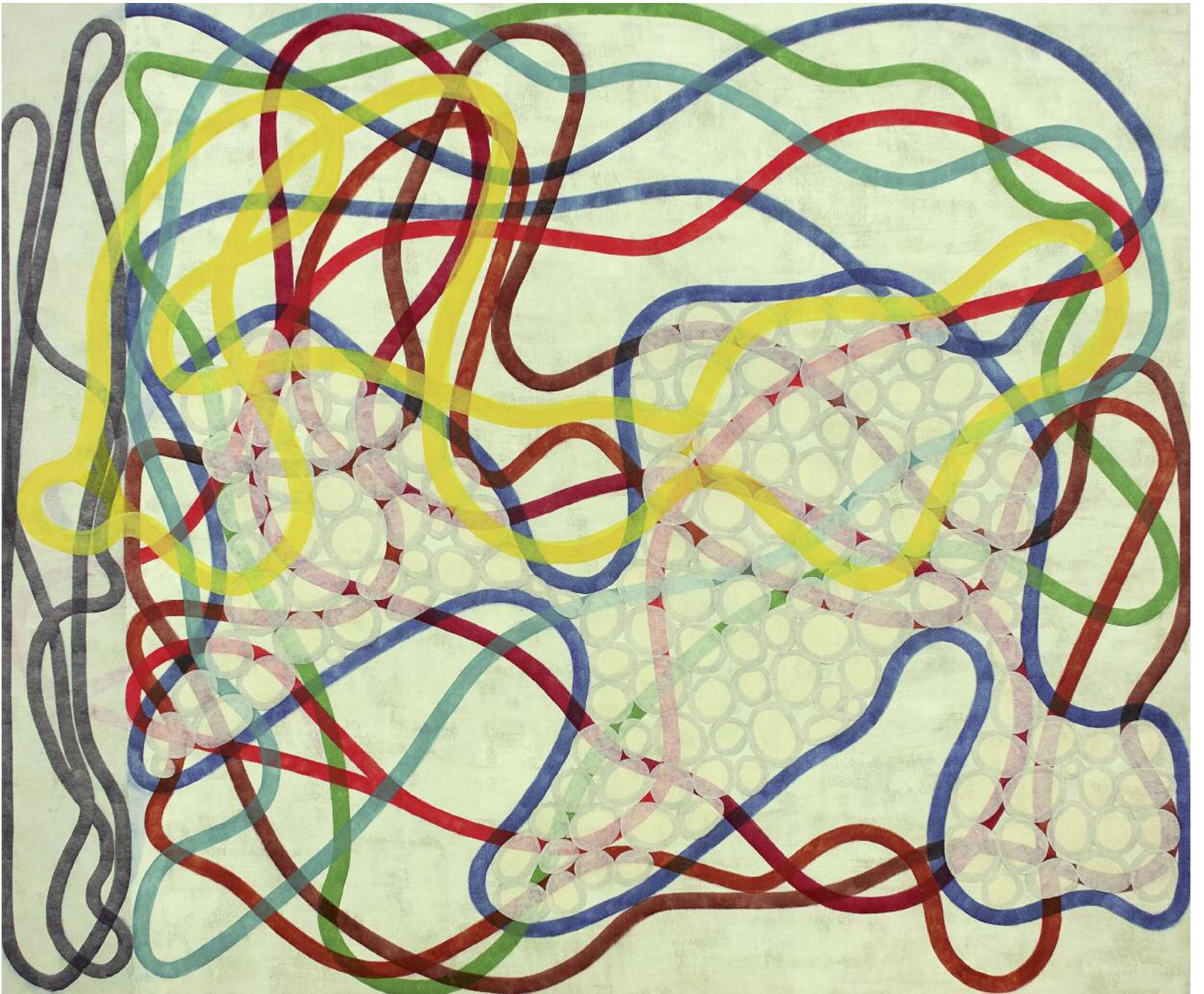


22. Solo en tu mente, 2006  
Acrílico sobre tela, 190 x 450 cm

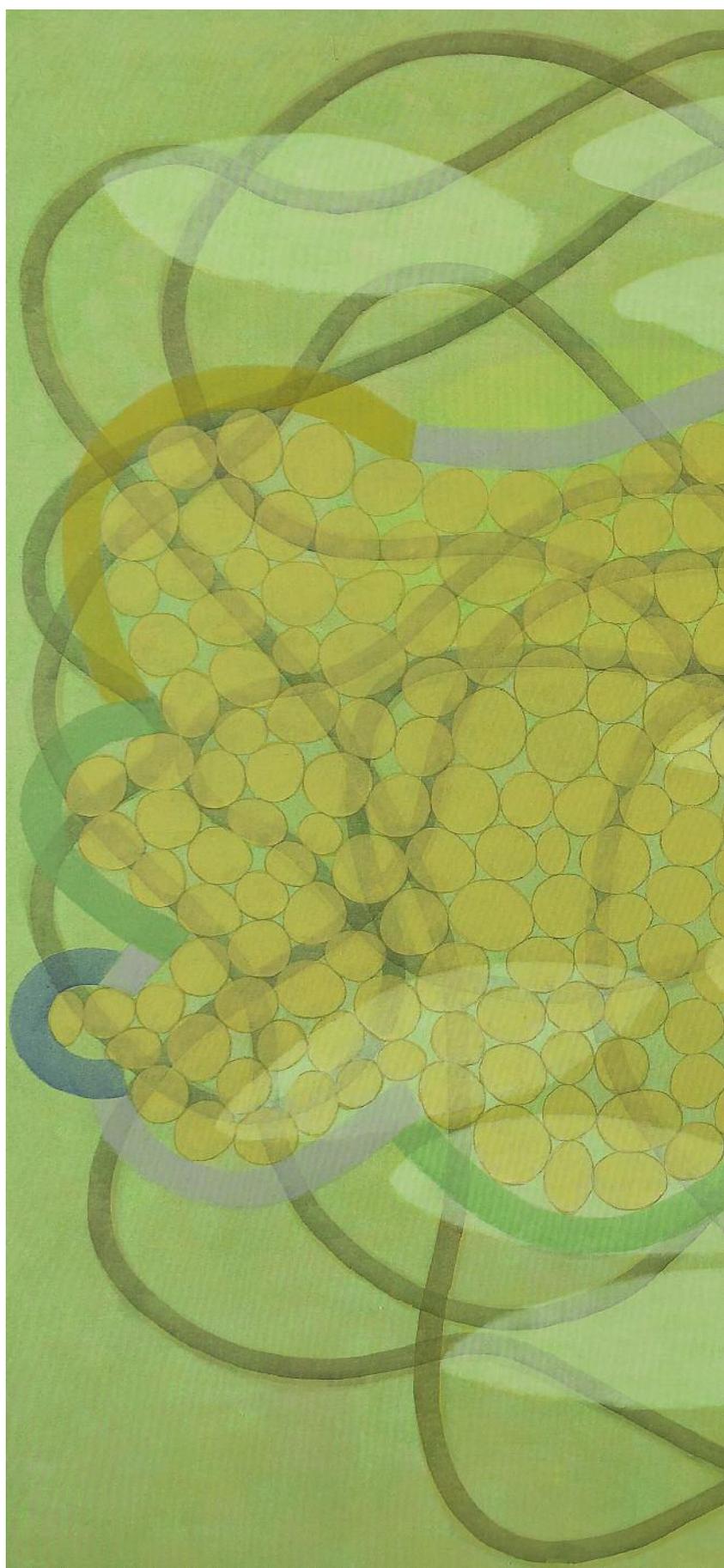




23. **El anuncio luminoso**, 2005  
Acrílico sobre tela, 170 x 200 cm

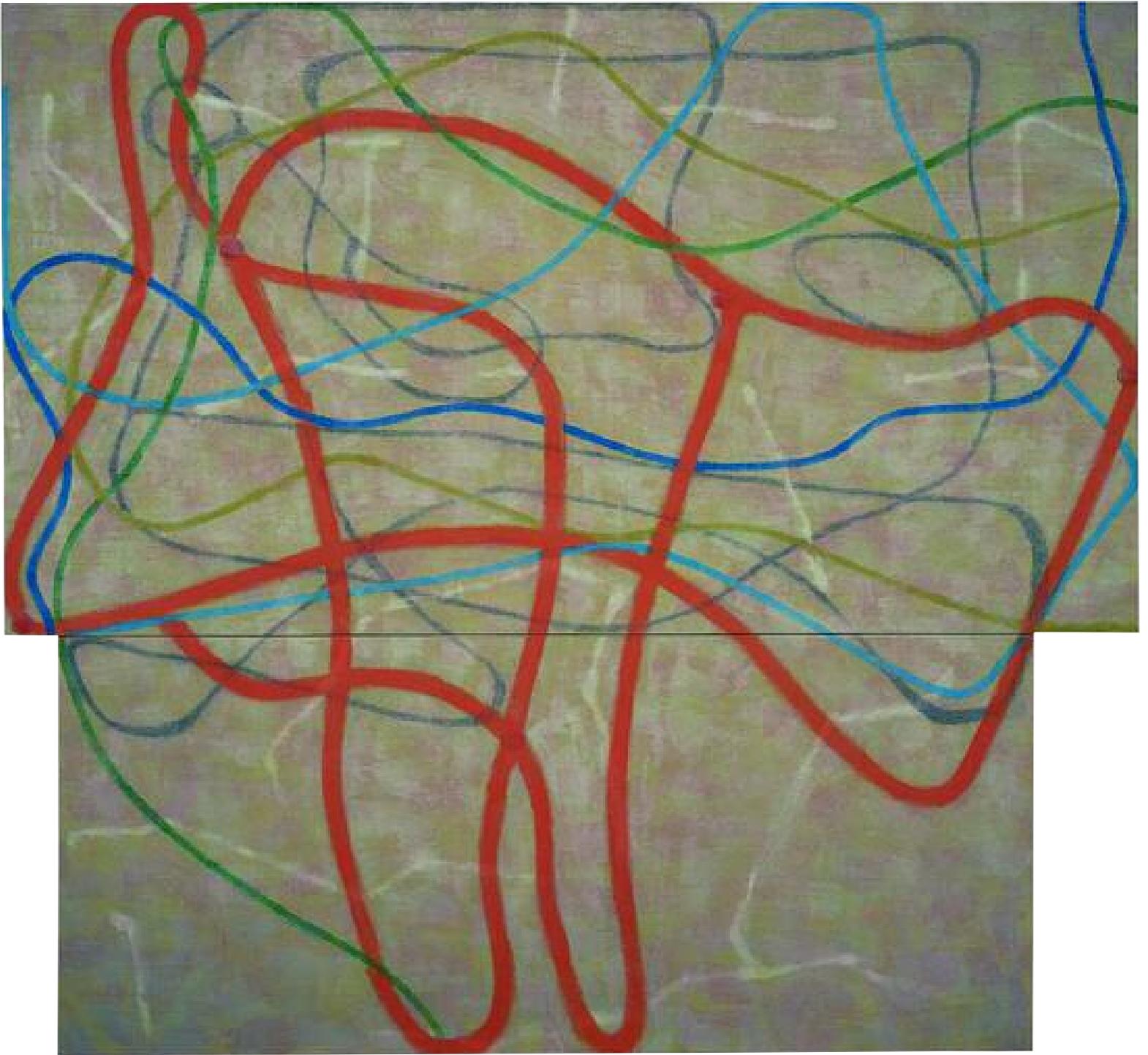


24. Siempre soñé con este día, 2006  
Acrílico sobre tela, 180 x 255 cm

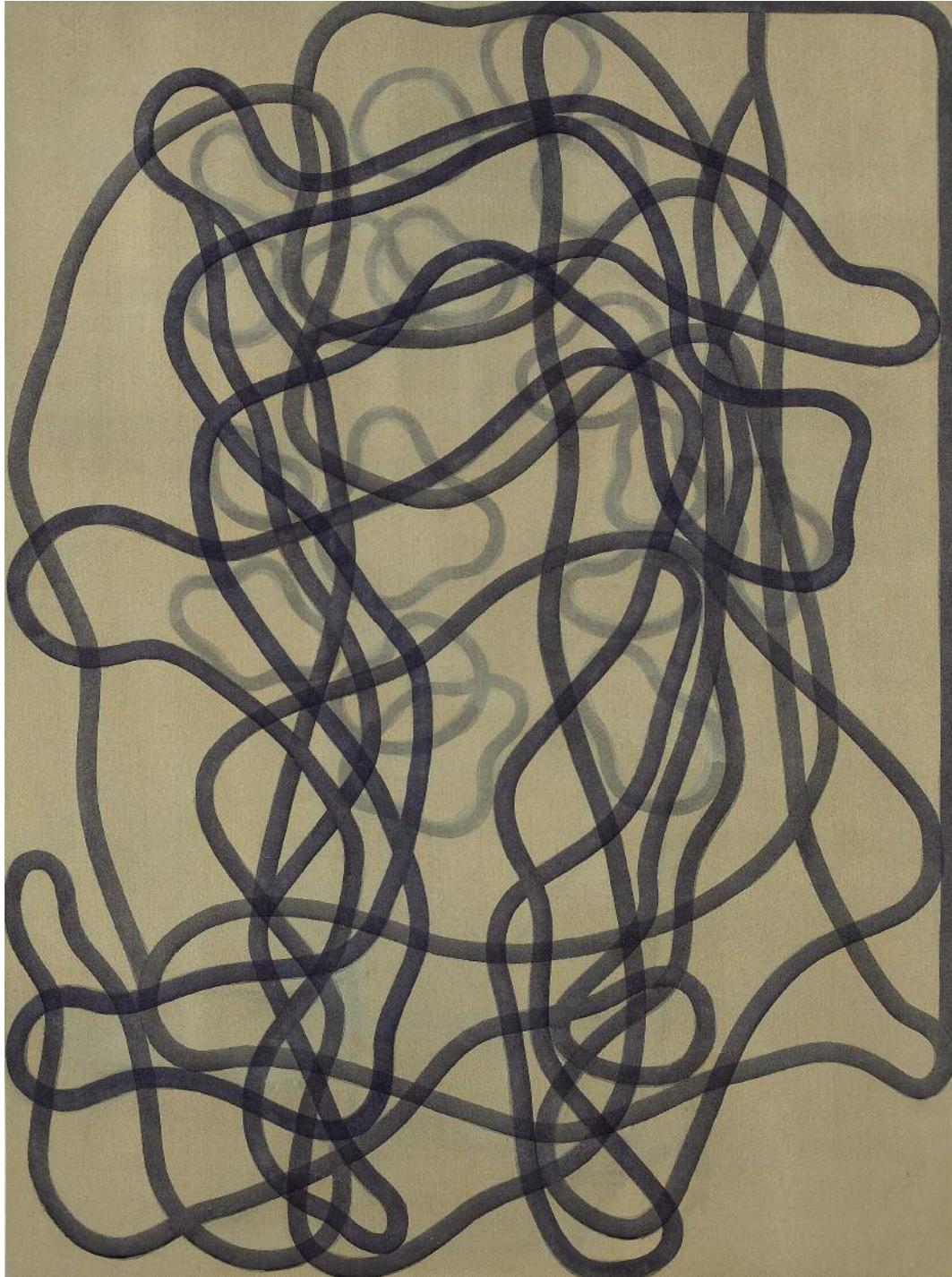




25. **Flor y fantasma**, 2003.  
Acrílico sobre tela, 160 x 172 cm



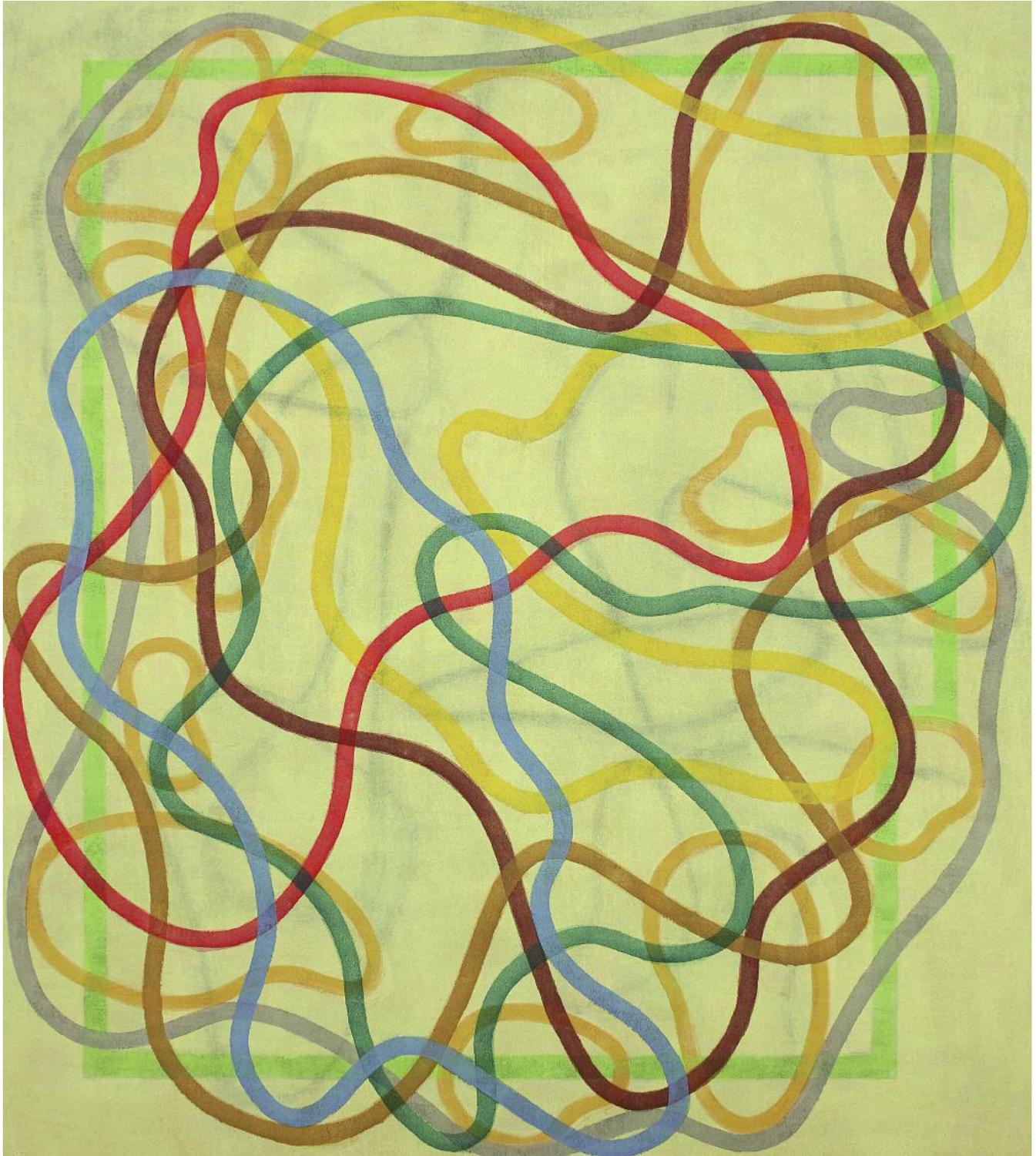
26. **Escritos sobre el otoño, 2006**  
Acrílico sobre tela, 160 x 120 cm



27. **Un océano verde**, 2004  
Acrílico sobre tela, 160 x 180 cm



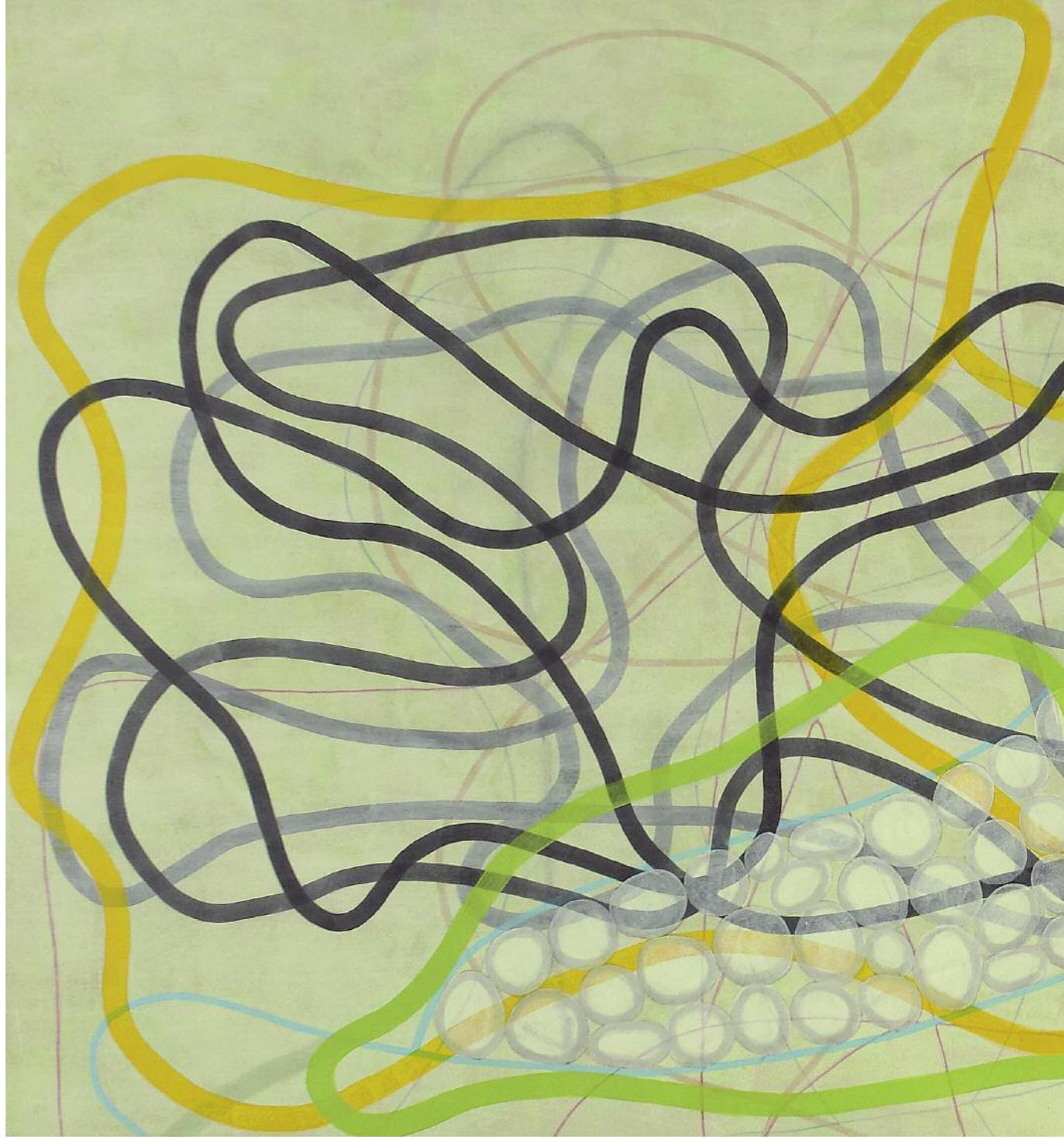
28. **El inventor de tus nervios.** 2004-2005  
Acrílico sobre tela, 160 x 140 cm



29. **Revelación**, 2004  
Acrílico sobre tela, 140 x 120 cm



30. **La muralla**, 2006  
Acrílico sobre tela, 135 x 280 cm

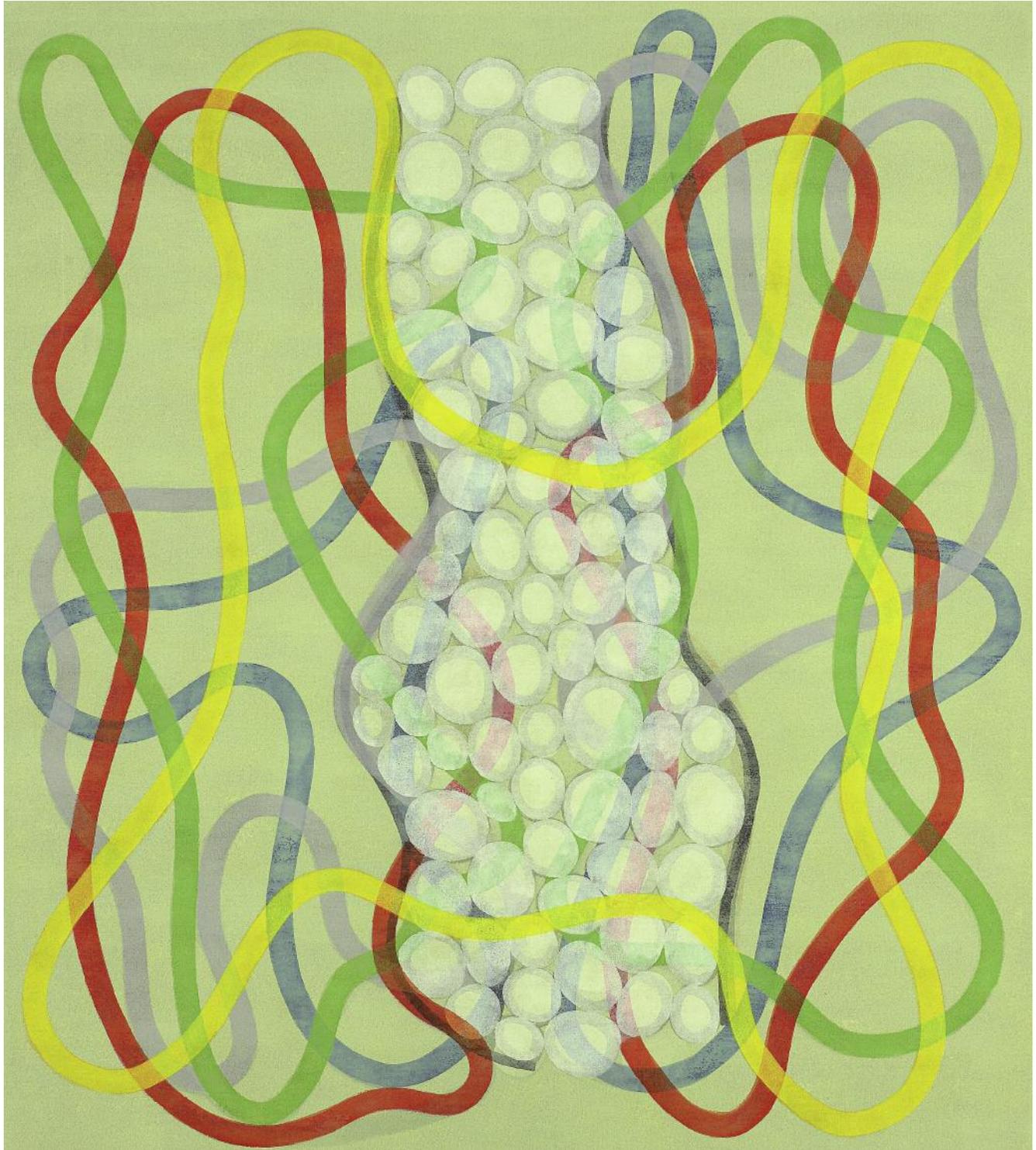




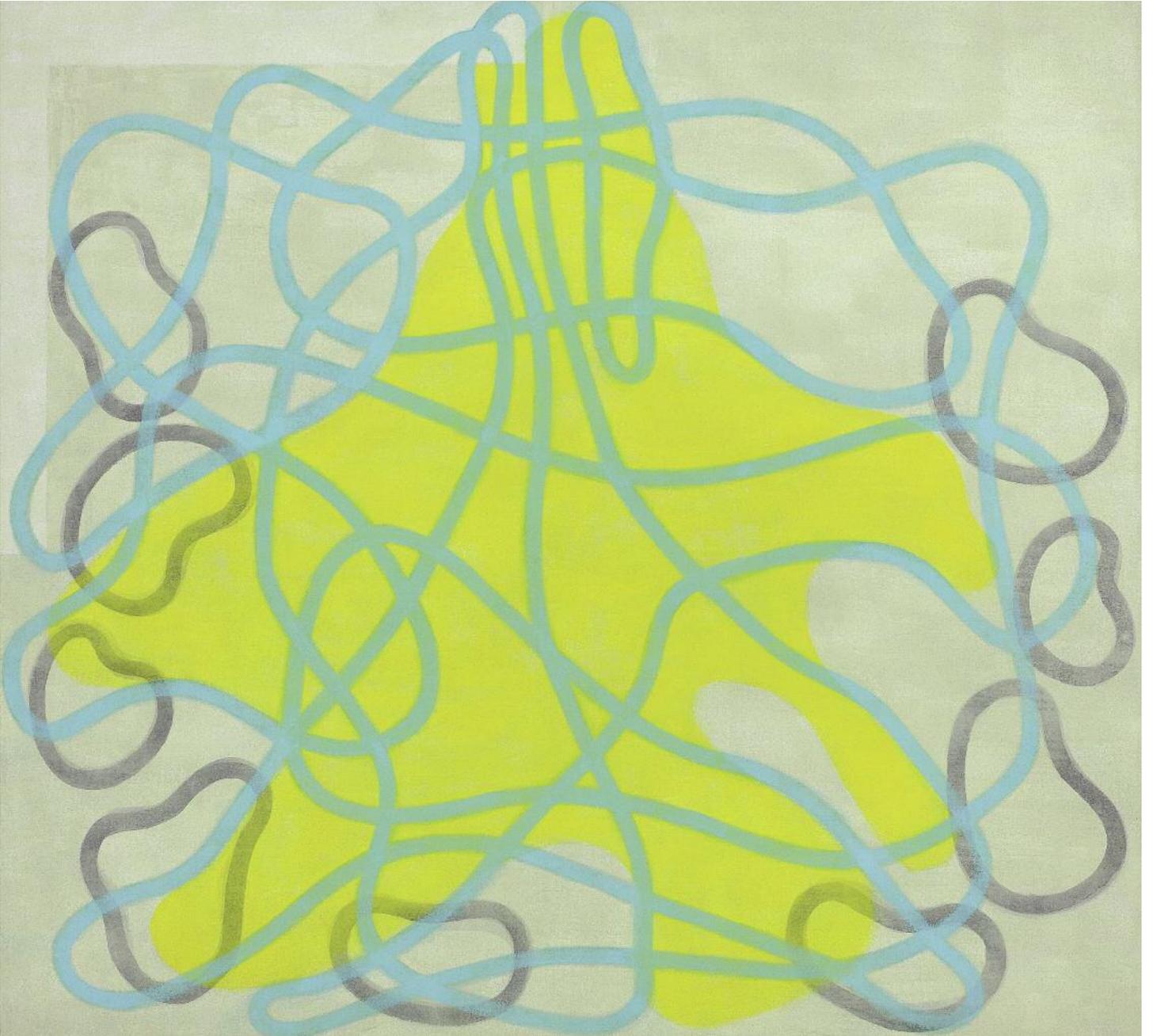
31. **El canto roto**, 2005  
Acrílico sobre tela, 140 x 100 cm



32. **Dos instantes**, 2005  
Acrílico sobre tela, 130 x 115 cm



53. **La forma de la certeza.** 2004  
Acrílico sobre tela, 120 x 130 cm



34. **Nueve razones**, 2004-2005  
Acrílico sobre tela, 100 x 80 cm



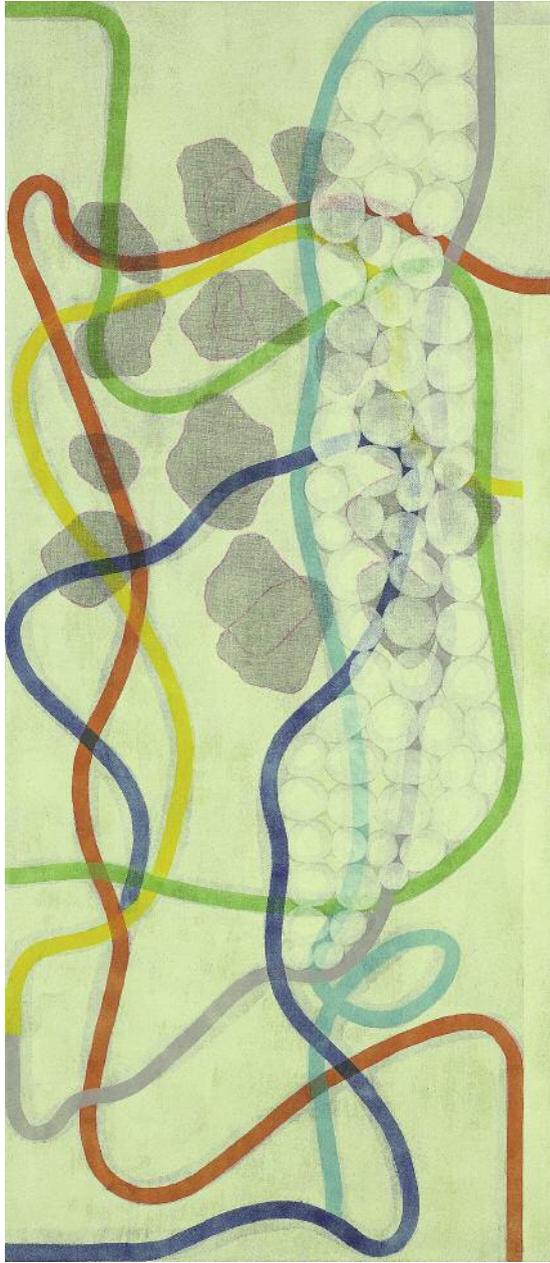
35. **La invitación**, 2005  
Acrílico sobre tela, 80 x 90 cm



36. **Entreacto**, 2004-2005  
Acrílico sobre tela, 50 x 110 cm

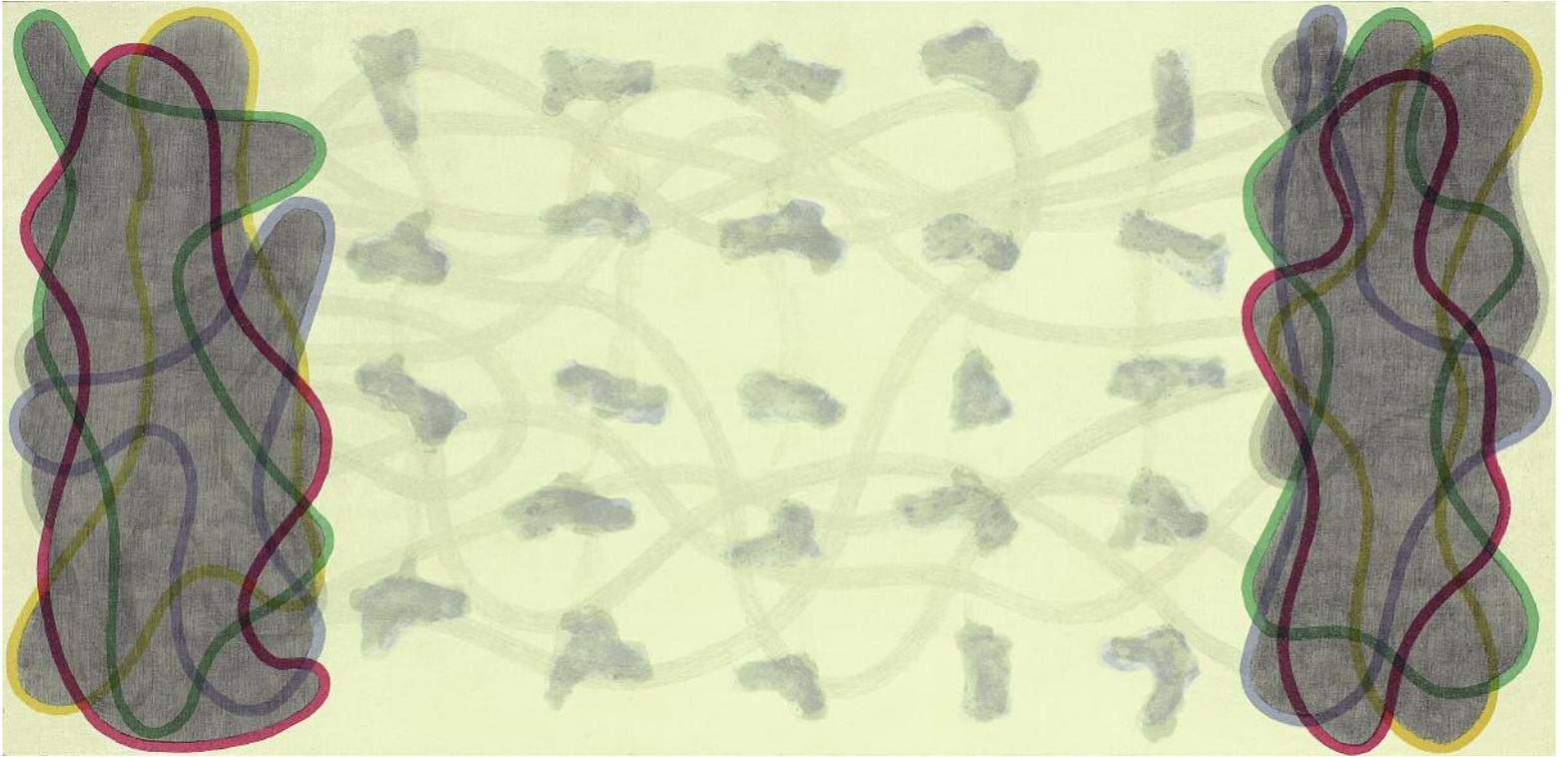


57. Dame verano, 2005  
Acrílico sobre tela, 80 x 55 cm

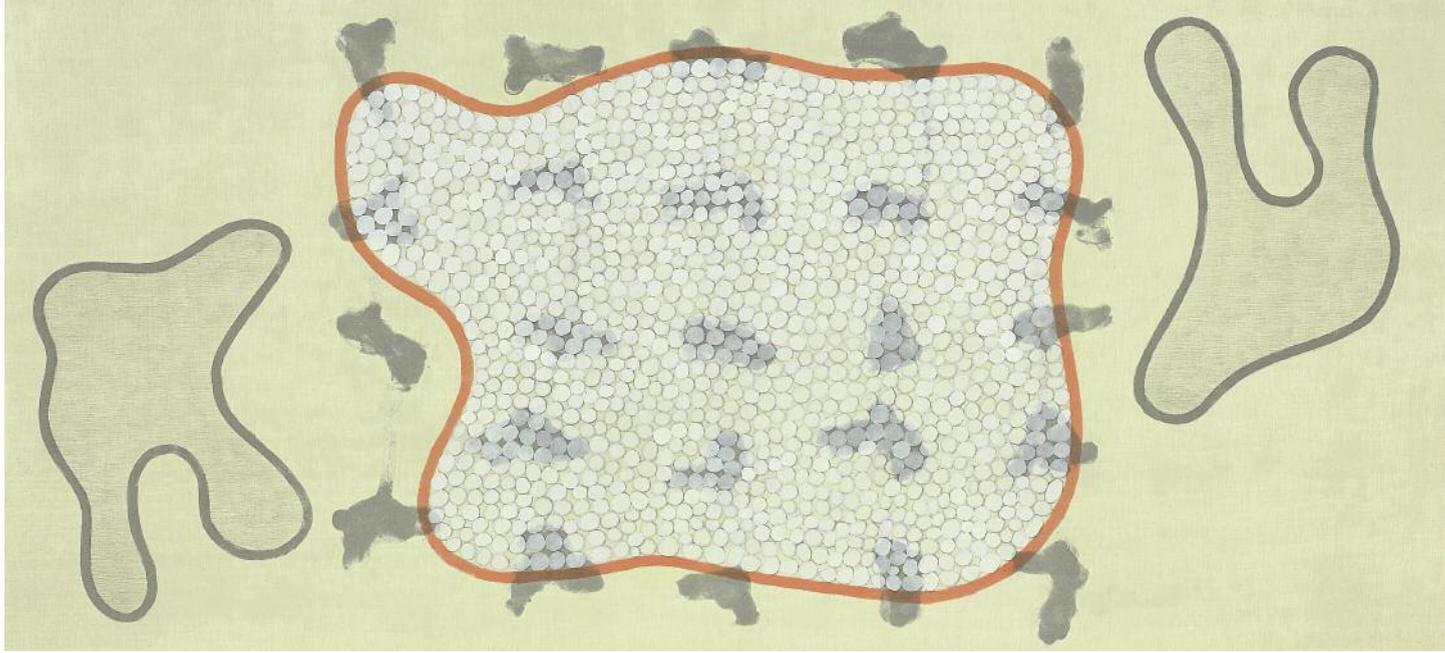


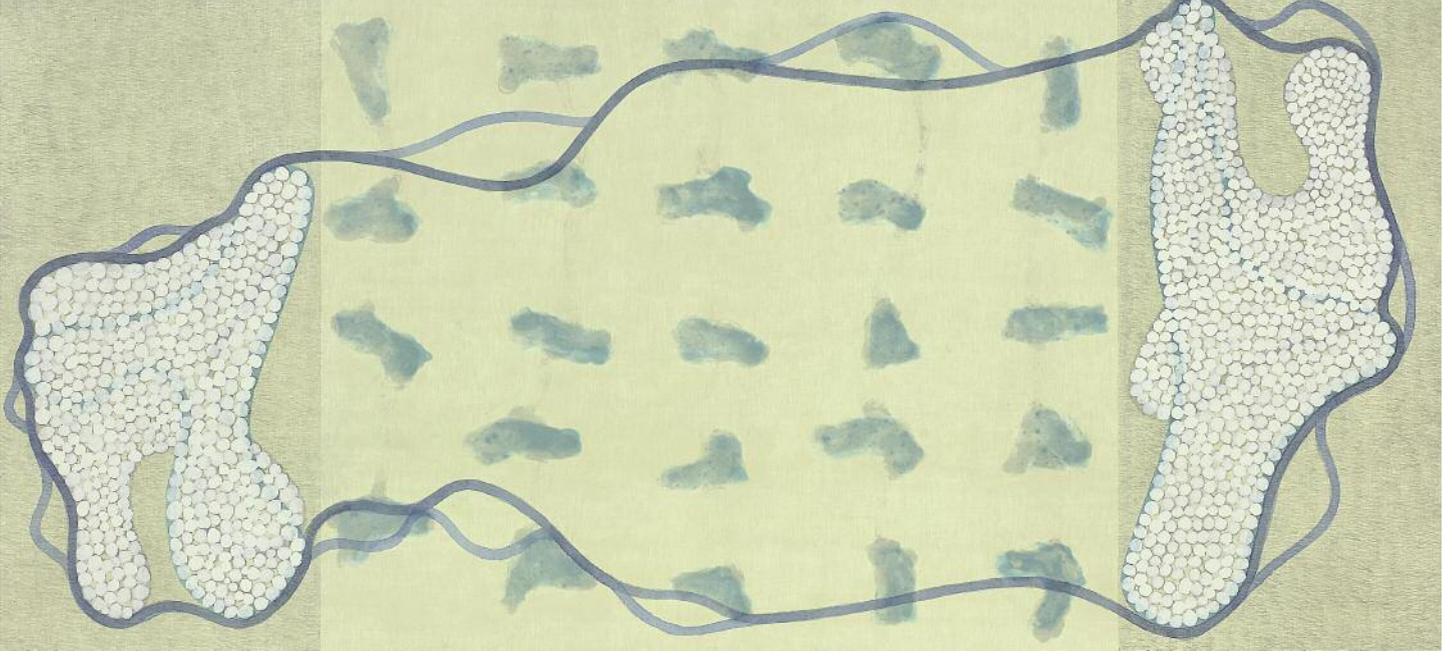


38. **Ese lugar que conocemos, 2005**  
Técnica mixta sobre papel montado sobre madera, 34 x 70,5 cm



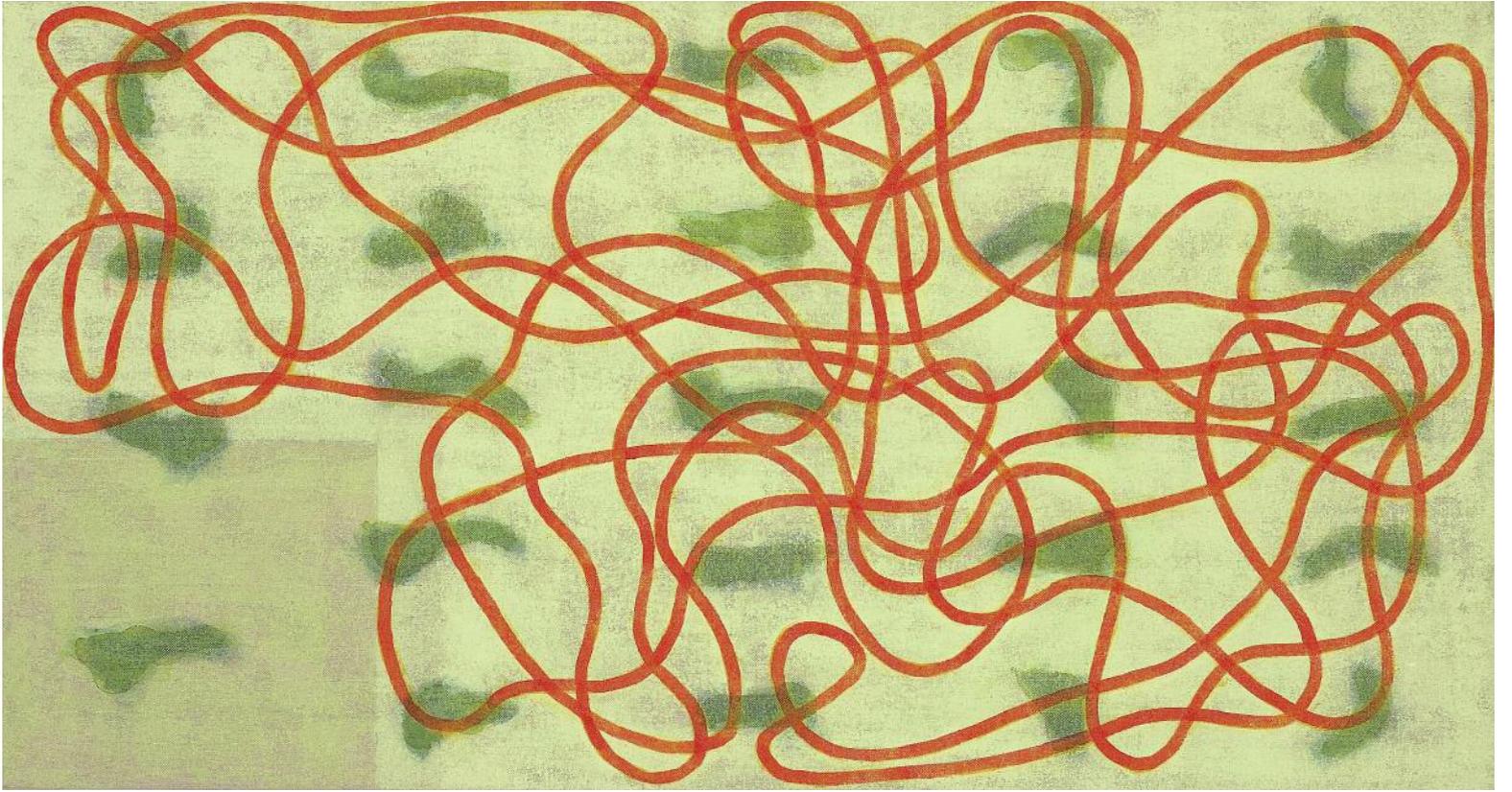
39. **El collar de tu voz I**, 2005  
Técnica mixta sobre papel montado sobre madera, 34 x 74 cm



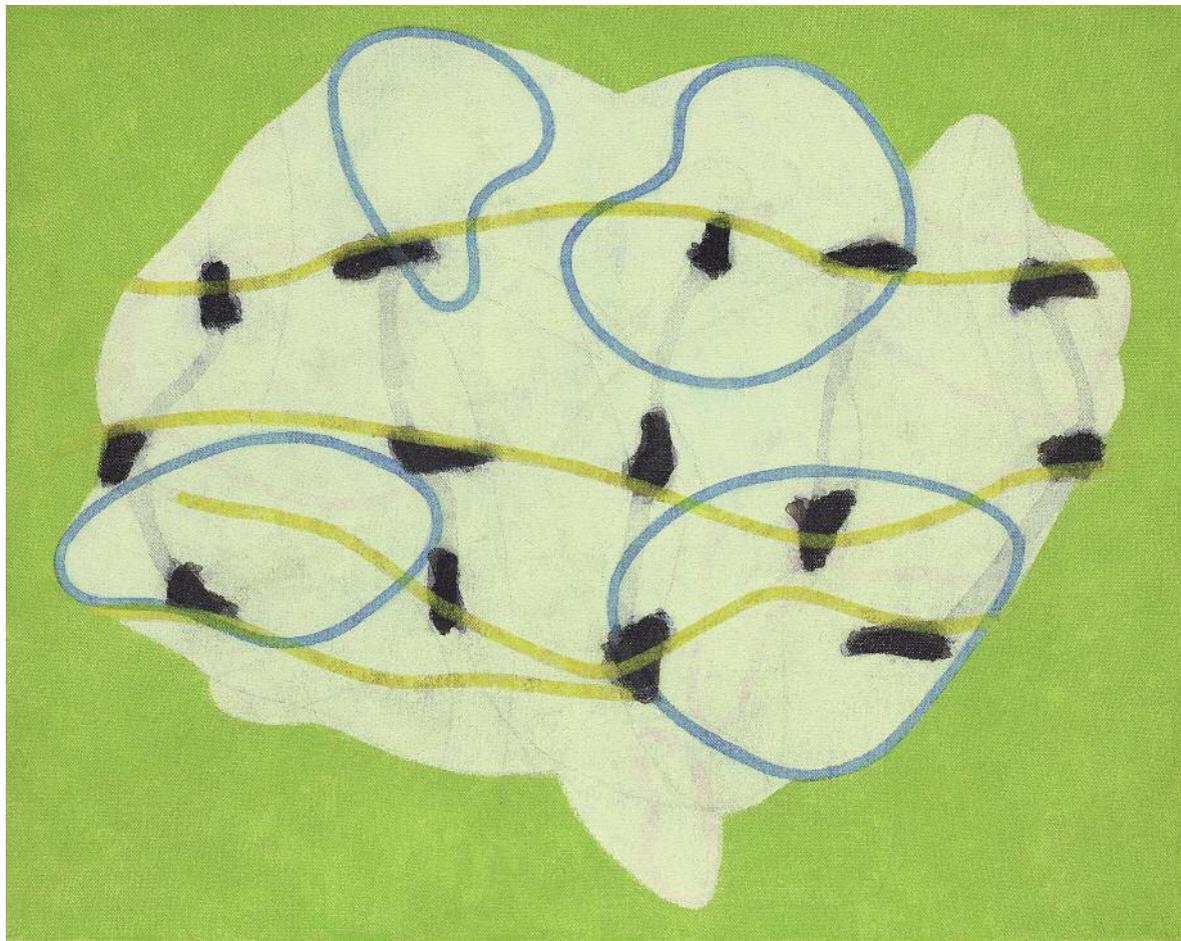


40. **El collar de tu voz II**, 2005  
Técnica mixta sobre papel montado sobre madera, 34 x 74 cm

41. El sonido de una trompeta. 2005  
Acrílico sobre tela, 45 x 85 cm



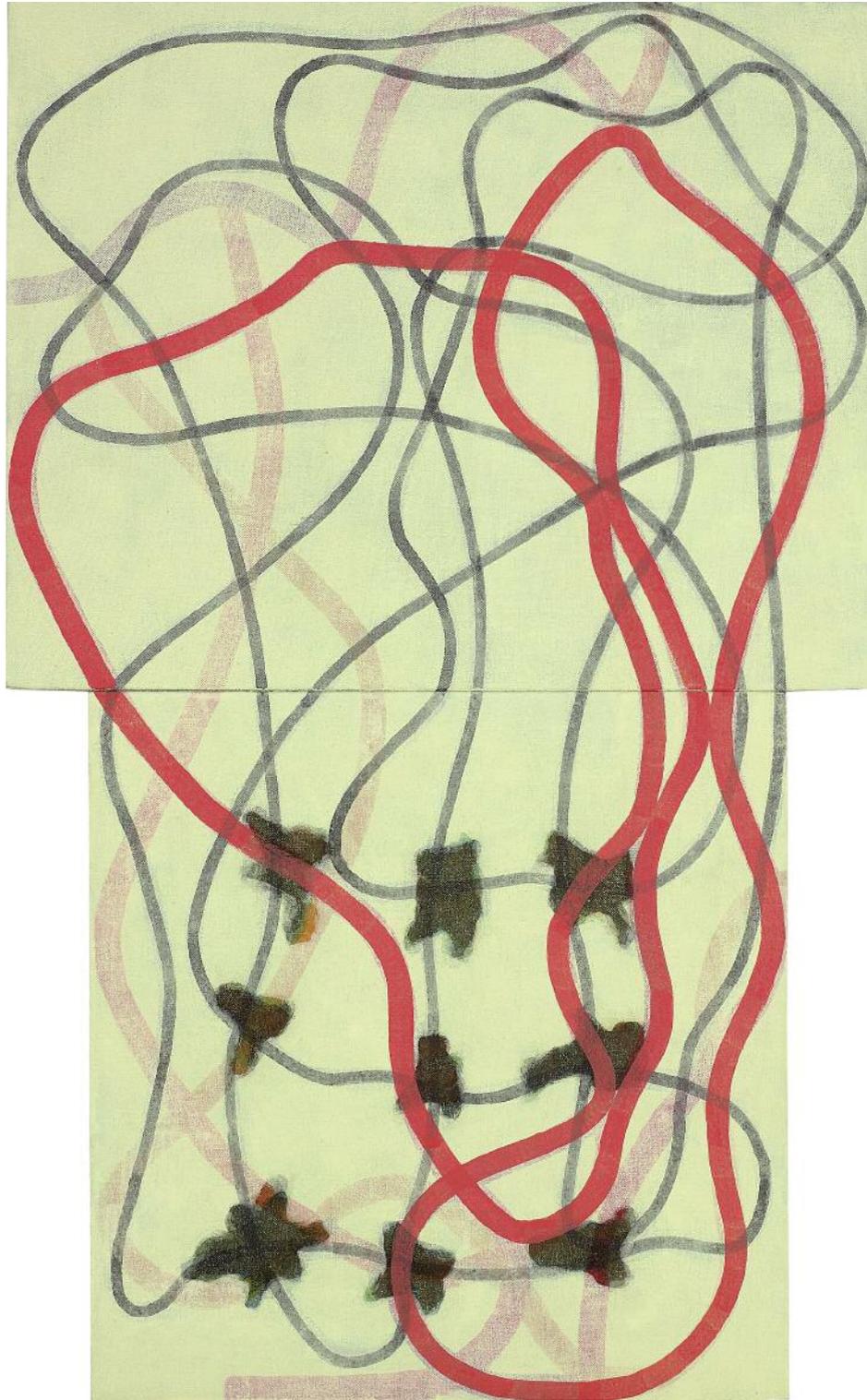
42. **Esa nube I**, 2004  
Acrílico sobre tela, 41 x 51 cm



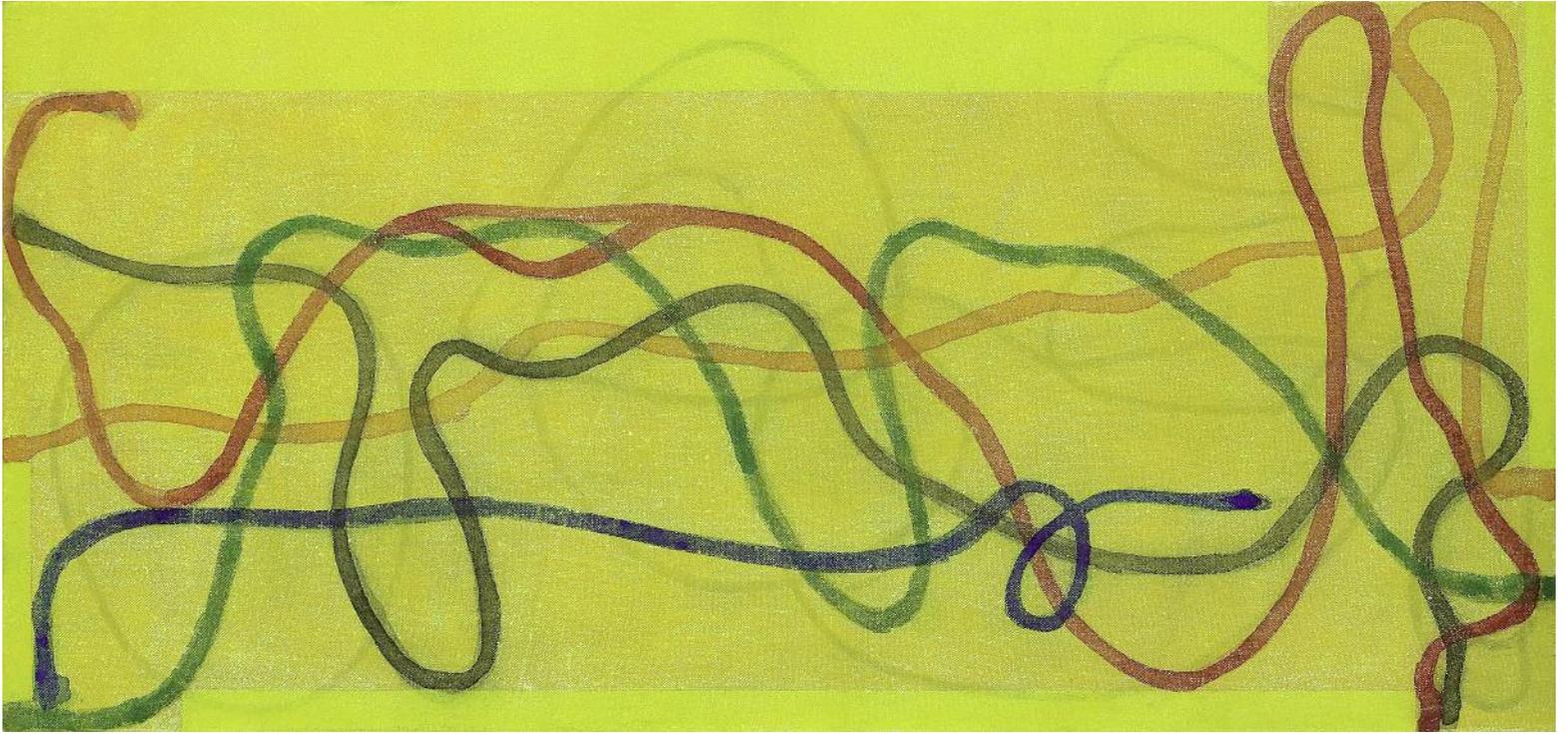


43. **Esa nube II**, 2004  
Acrílico sobre tela, 41 x 51 cm

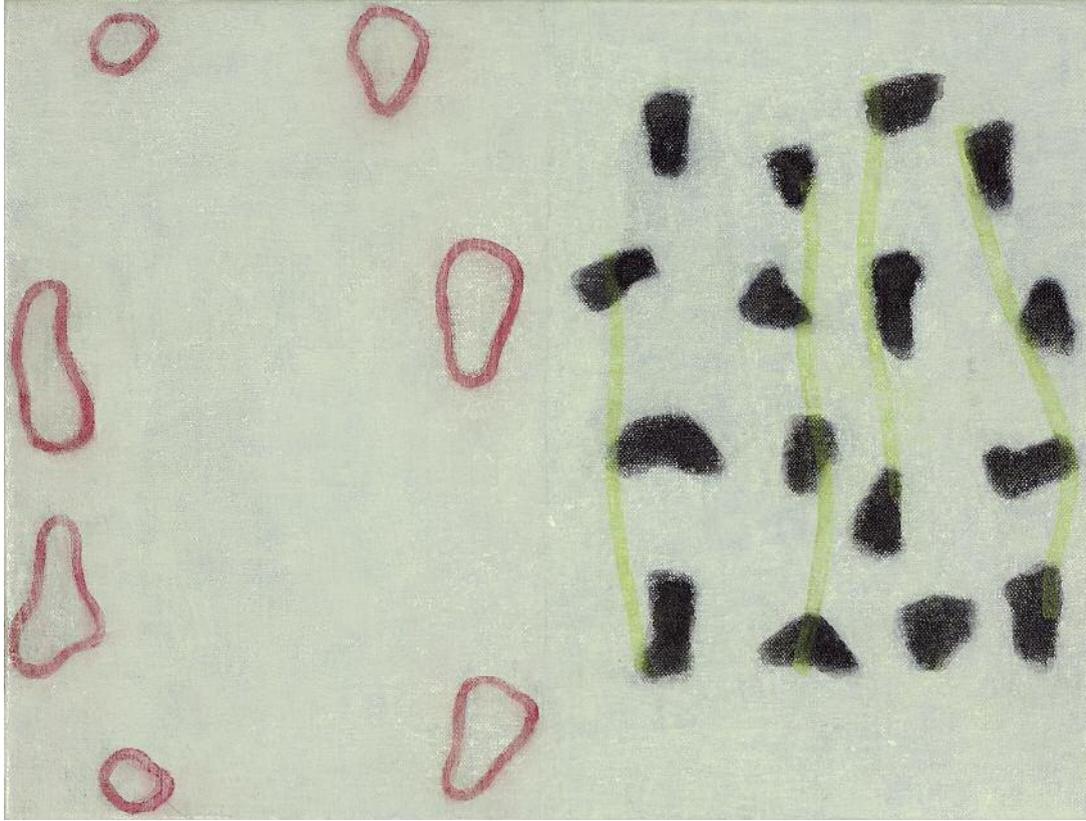
44. **Estoy hablando de ti, 2005**  
Acrílico sobre tela, 80 x 50 cm

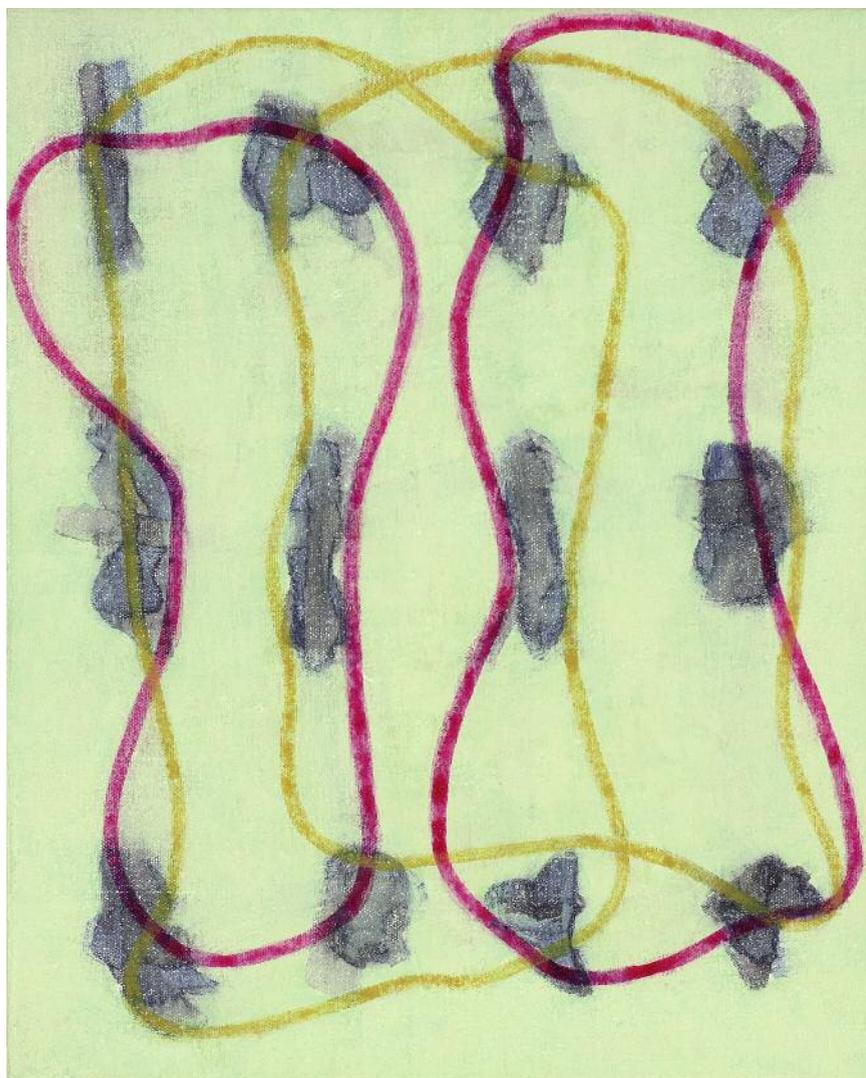


45. **Septiembre, 2004**  
Acrílico sobre tela, 35 x 75 cm



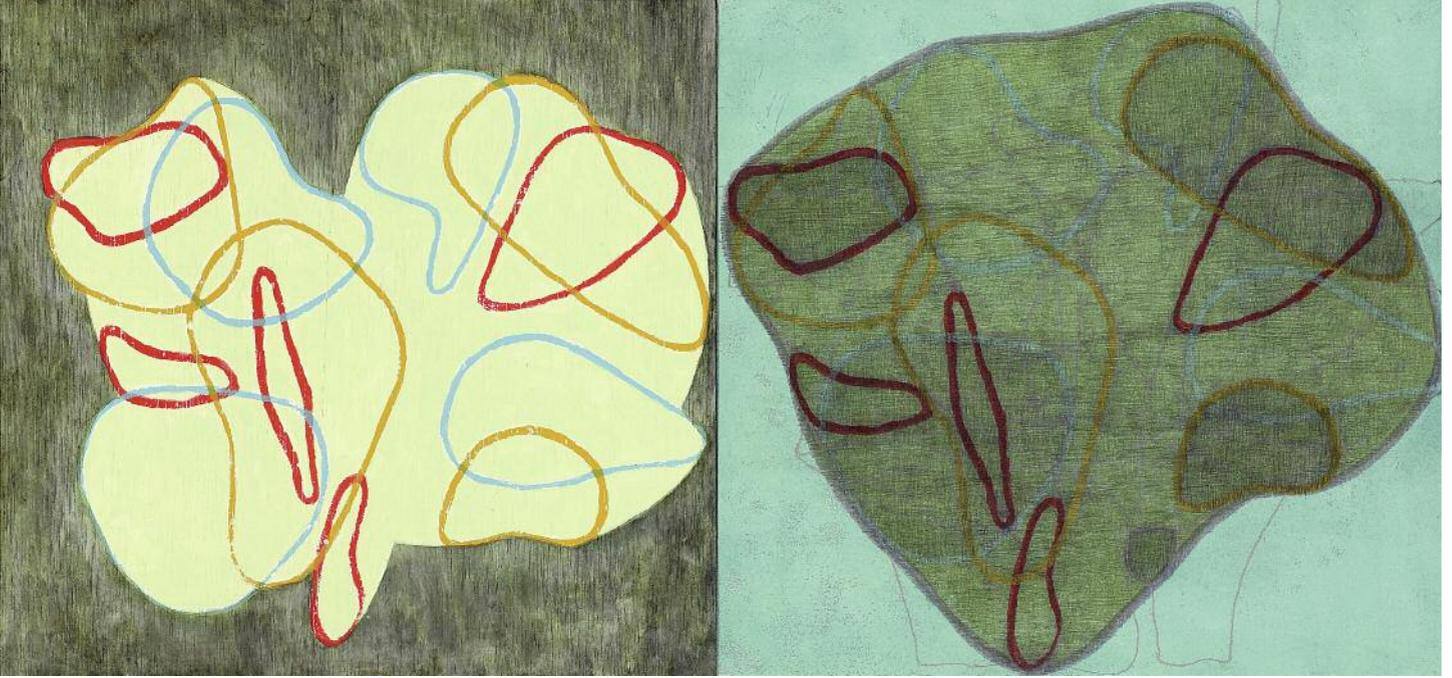
46. Jardín, 2004  
Acrílico sobre tela, 30,5 x 40,5 cm



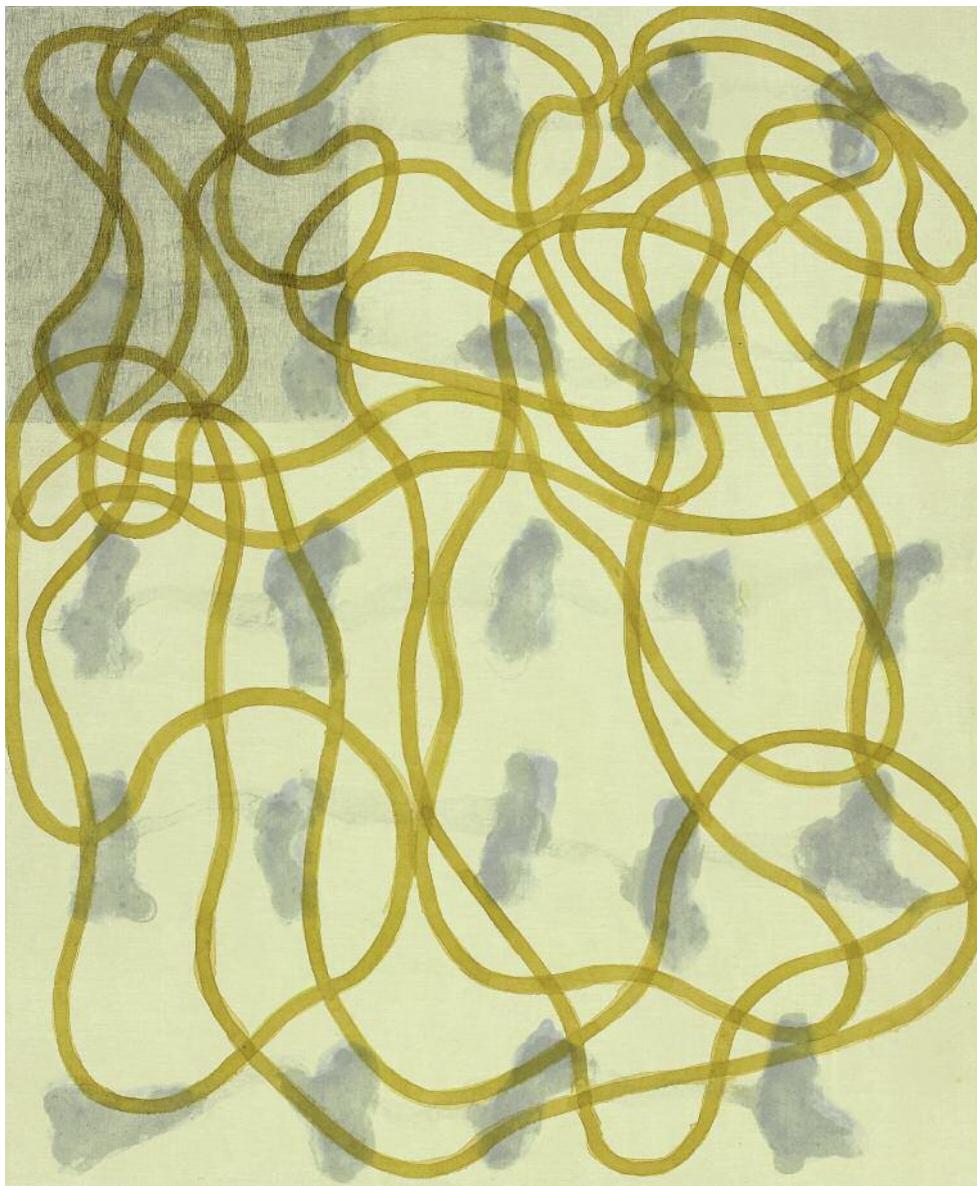


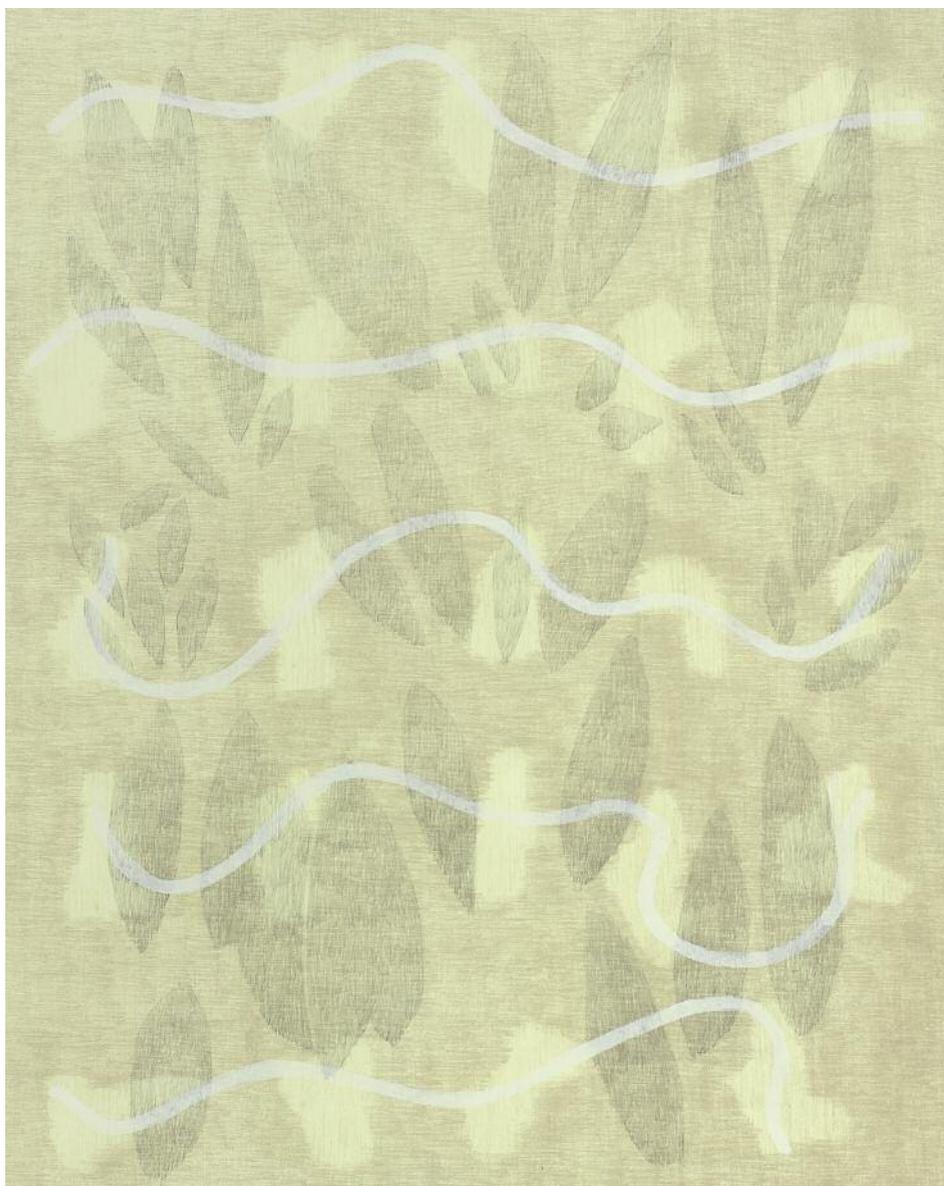
47. **Nieve**, 2004  
Acrílico sobre tela, 55,5 x 27,8 cm

48. **Historias propias**, 2004-2005  
Técnica mixta sobre papel montado sobre madera, 50,5 x 64,5 cm



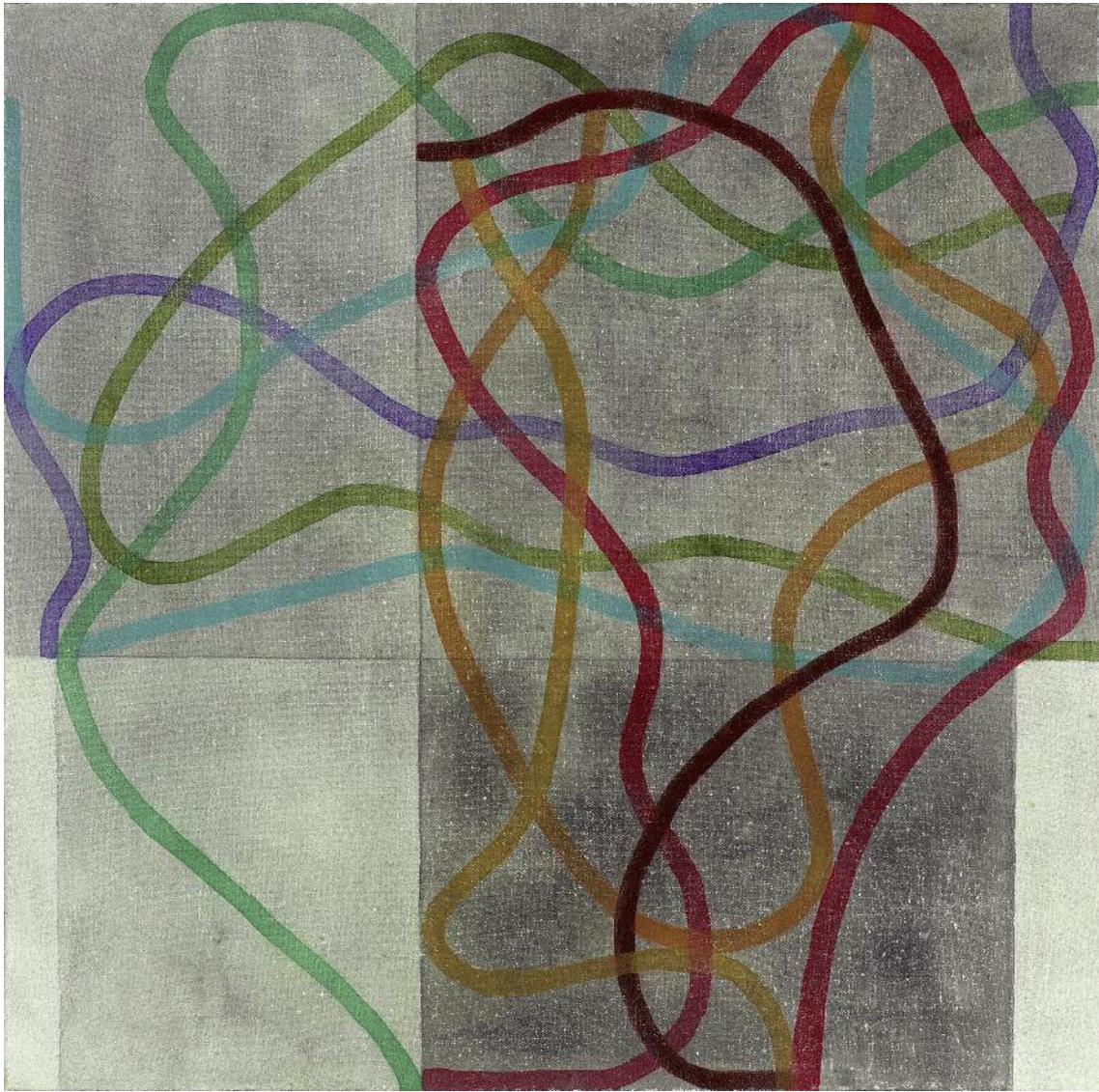
49. **Más notas sobre botánica**, 2005  
Técnica mixta sobre papel montado sobre madera, 41 x 34 cm



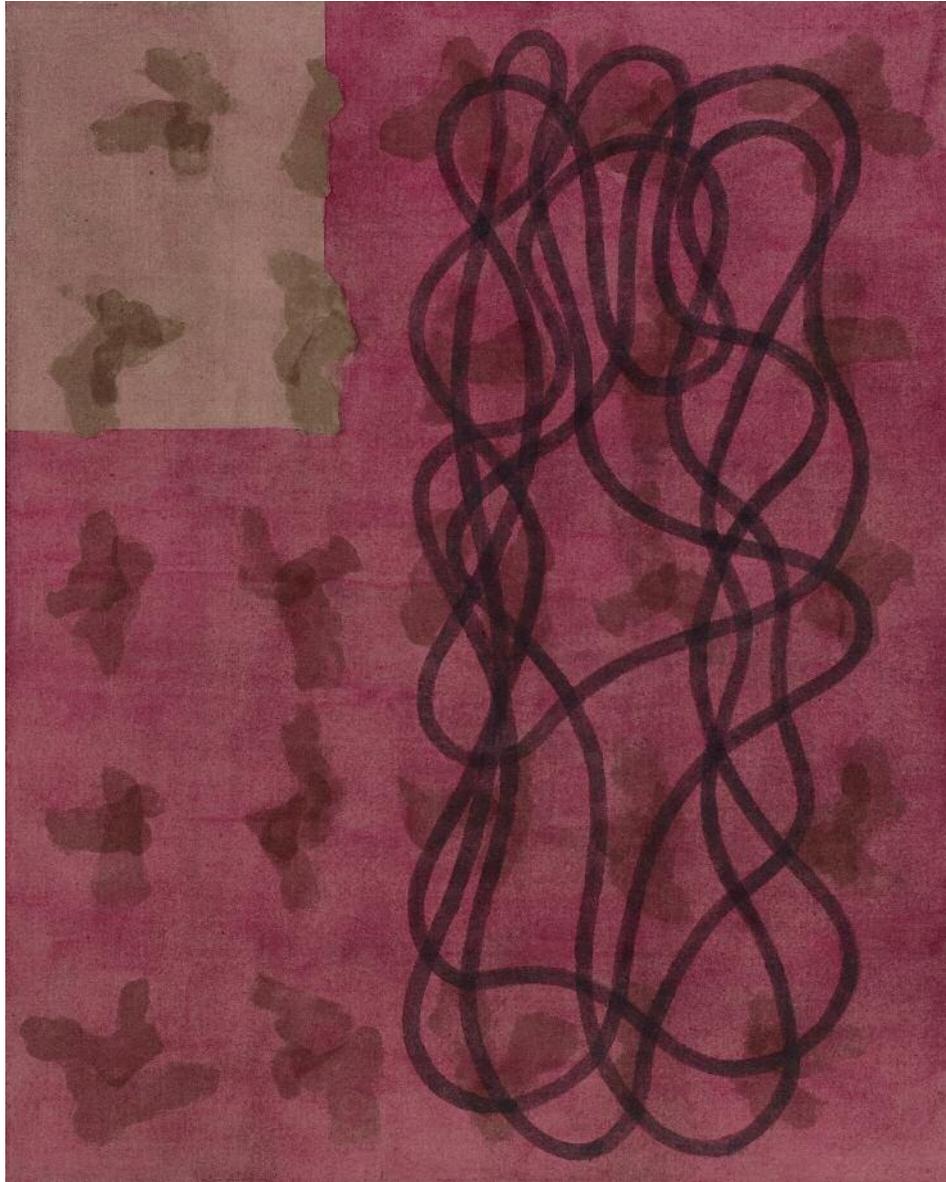


50. **Álbum verde**, 2005  
Técnica mixta sobre papel montado sobre madera, 42 x 34 cm

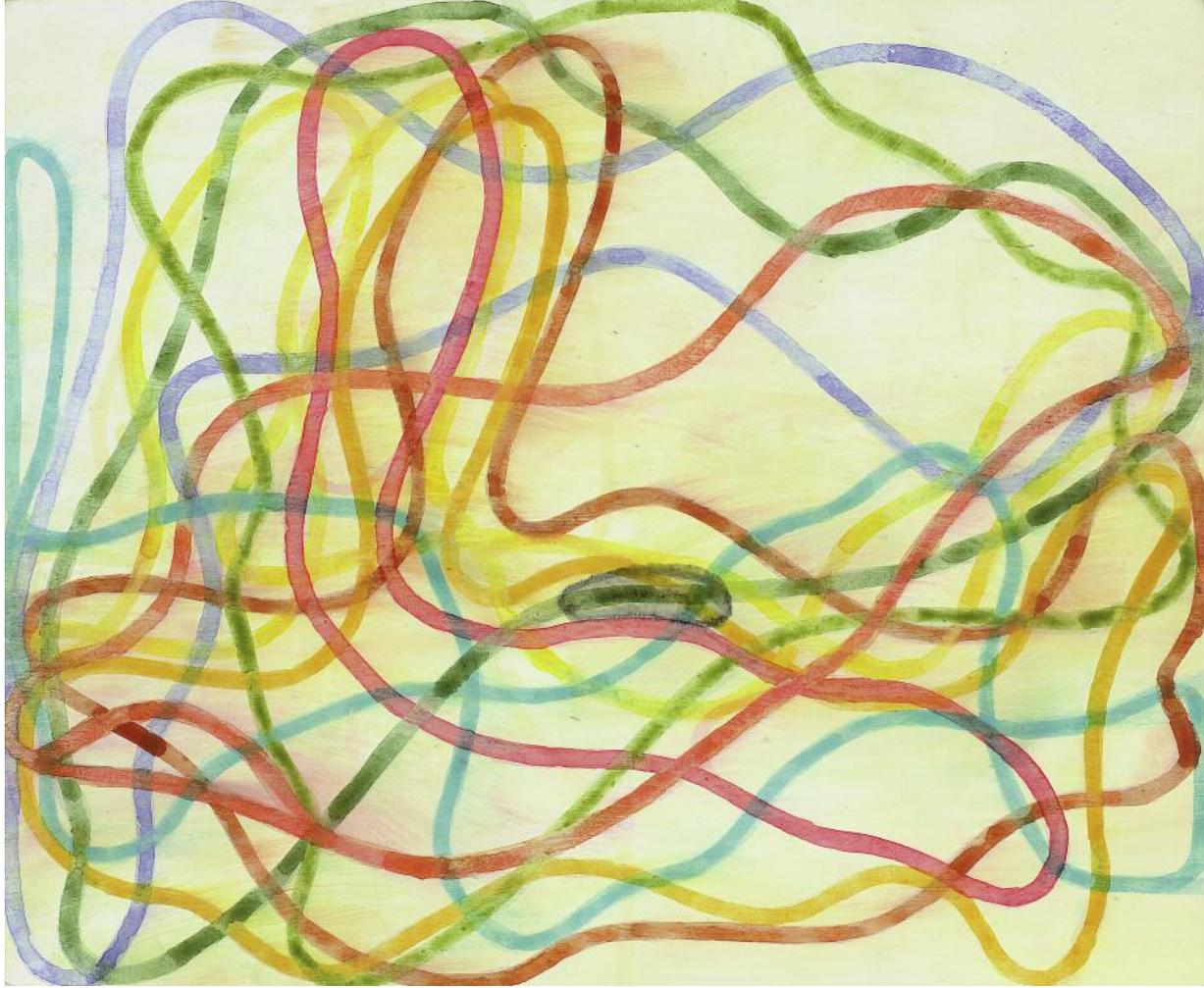




52. **Luz púrpura**, 2005  
Técnica mixta sobre papel montado sobre madera, 45,5 x 34,5 cm

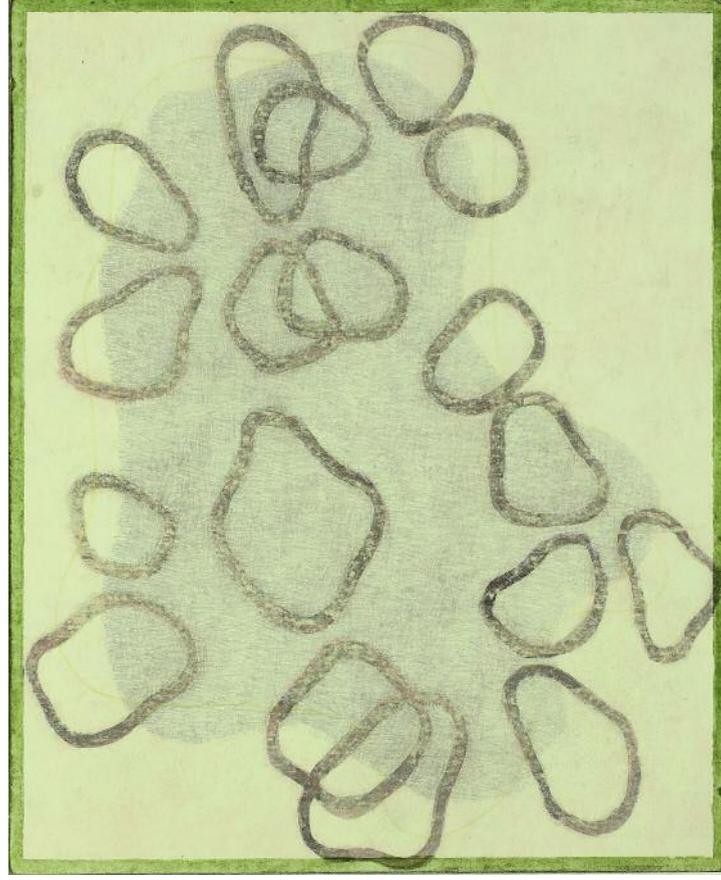


53. **La lluvia y el viaje**, 2005  
Acuarela sobre papel montado sobre madera, 33,5 x 40,5 cm





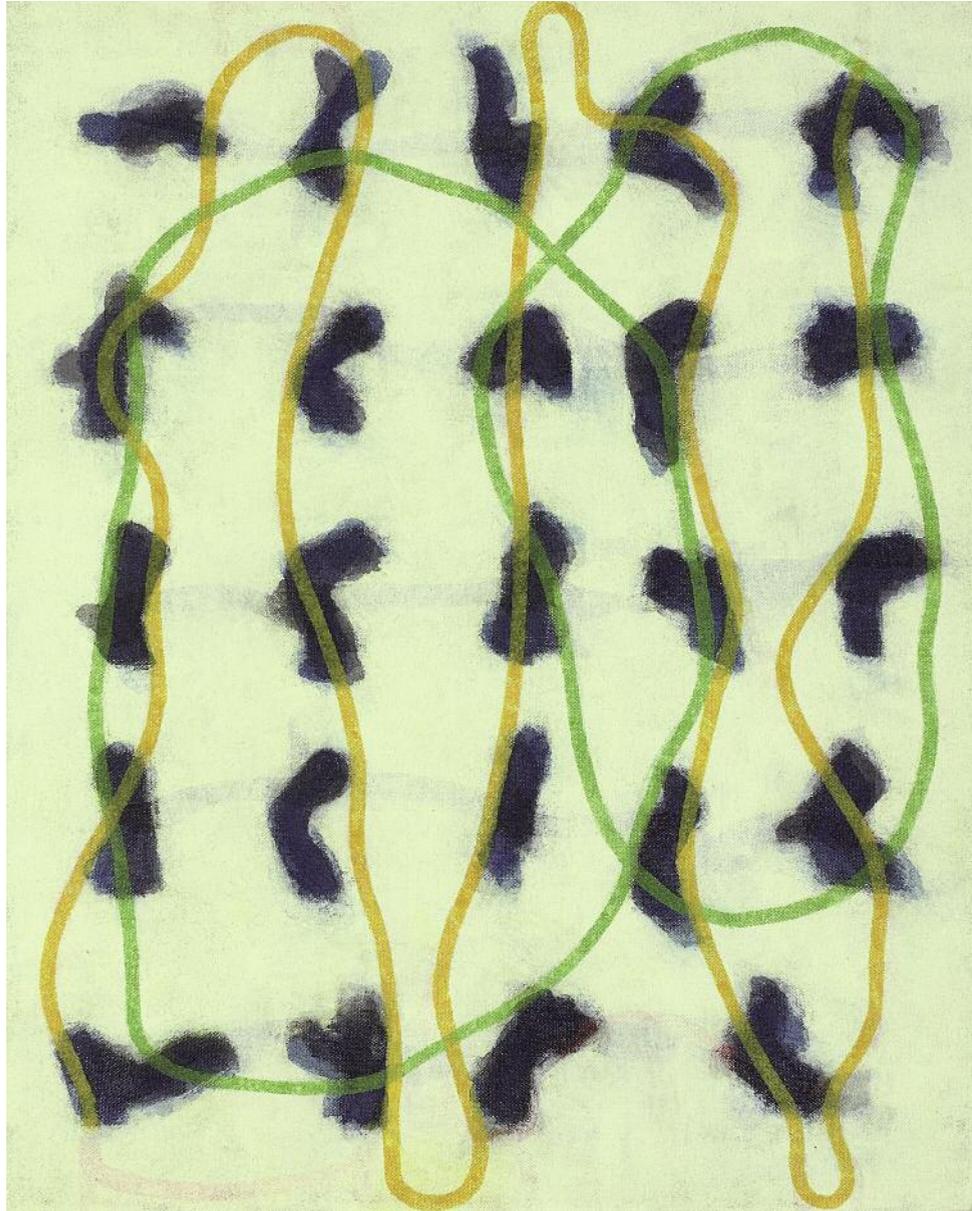
54. **Humo**, 2003  
Acrílico y acuarela sobre tela, montada sobre madera, 40 x 24 cm



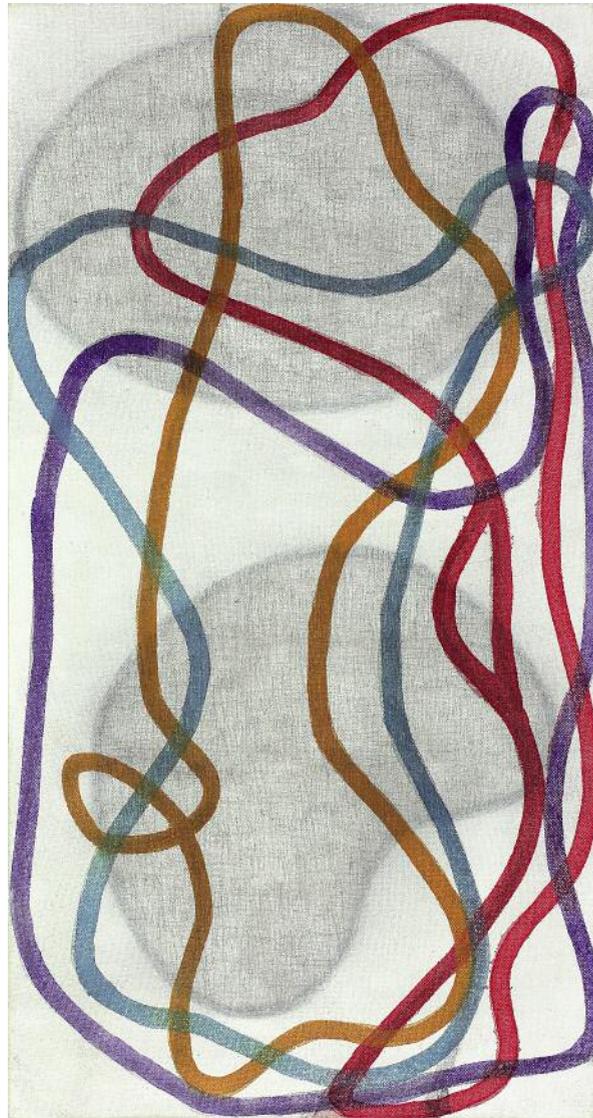


56. **Silencios**, 2005  
Técnica mixta sobre papel montado sobre madera, 28 x 33 cm

57. El momento siguiente II, 2004  
Acrílico sobre tela, 51 x 40,5 cm



58. **Flor de invierno**, 2005  
Acrílico sobre tela, 50 x 36 cm





# alejandro corujeira

## BIOGRAFÍA

Nace en Buenos Aires en 1961. En 1986 finaliza sus estudios en la escuela de Bellas Artes de Buenos Aires. Desde 1991 reside en Madrid.

## EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 2006 *Lo que crece y nos invita*, Caixanova, Vigo.
- 2005 *Obras sobre papel*, Galería Marlborough, Madrid.
- 2003 Galería Arteconsult, Panamá.  
*Todo, el canto incluso, era mudanza*, Galería Marlborough, Madrid.  
Galería Mácula, Santa Cruz de Tenerife.
- 2002 *La tarea del paisaje*, Espacio Uno, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- 2001 Elite Fine Art, Coral Gables, Miami.  
Galería La Caja Negra, Madrid.
- 2000 Galería La Nave, Valencia.  
ArteBA, Galería Van Riel, Buenos Aires.  
*Habitar el rayo*, Sala Robayera, Miengo, Cantabria.
- 1999 *La máquina de las constelaciones*, Galería Van Riel, Buenos Aires.  
*Cielo extremo*, Galería May Moré, Madrid.
- 1998 Galería Dialogue, París.  
Galería Forum, Lima, Perú.  
Elite Fine Art, Coral Gables, Miami.
- 1997 *Sol Cuello*, Galería May Moré, Madrid.  
Elite Fine Art, Coral Gables, Miami.  
La Galería, Quito, Ecuador.  
*Escribir Estrella*, Galería Van Riel, Buenos Aires.
- 1996 *Atravesado de estrellas*, Sala de Arte El Brocense, Cáceres.  
*El jardín del navegante*, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Venezuela.
- 1995 Elite Fine Art, Coral Gables, Miami.  
Galería Sebastía Jané, Barcelona.  
Museo de Arte Contemporáneo, Ciudad de Panamá, Panamá.
- 1992 Galería Detursa, Madrid.  
Galería Van Riel, Buenos Aires.

- 1991 Elite Fine Art, Coral Gables, Miami.  
Galería Juan Martín, México D.F.
- 1990 Elite Fine Art, Coral Gables, Miami.  
Galería Van Riel, Buenos Aires.
- 1989 Galería Juan Martín, México D.F.
- 1988 Galería Van Riel, Buenos Aires.
- 1987 Galería Praxis, Buenos Aires.
- 1986 Galería Van Riel, Buenos Aires.
- 1985 Galería Centoira, Buenos Aires.
- 1984 Fundación Banco de Boston, Buenos Aires.

## EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 2006 *Arco '06*, Marlborough Gallery, Nueva York.
- 2005 *Arte Abstracto (hoy)*, Centro de España en Buenos Aires.  
*Arte en las planchas*, Red Itiner, Comunidad de Madrid.  
*Impresiones Argentinas*, Circulo de Bellas Artes, Madrid.  
*Arco '05*, Madrid, Marlborough Gallery, Nueva York.
- 2004 *Arte Latinoamericano de hoy*, Sala de Armas, Ciudadela, Pamplona.  
*Labirinti e Memoria*, Casa Falconieri, Oristano, Italia.  
*Arco '04*, Marlborough Gallery, Nueva York.
- 2003 *Argentinos de dos mundos*, Aranjuez.  
*Art Espagnol Contemporain*, Marlborough Mónaco, Mónaco.  
*Arco '03*, Madrid, Marlborough Gallery, Nueva York, y Galería Sur, Punta del Este, Uruguay.  
*Bienal de Pintura Ciudad de Zamora*, Zamora.  
*III Trienal de Arte Gráfico*, Palacio de Revilla Gigedo, Gijón.  
*Cuarto Premio de Pintura Todisa*, Alcázar de los Reyes Cristianos, Córdoba.  
*Extranjeros. Los otros artistas españoles*, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia.
- 2002 *Arco '02*, Galería May Moré, Madrid, y Galería Sur, Punta del Este, Uruguay.
- 2001 *Grandes arquitecturas pequeñas*, Galería Dasto, Oviedo.

*Propios y extraños*, Galería Marlborough, Madrid.

- 2000 *IX Bienal Nacional de Arte Ciudad de Oviedo*, Oviedo.  
*Arco '00*, Galería May Moré, Madrid.
- 1999 Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.  
Galería Dialogue, París.  
Fundación Nicomedes García Gómez, Segovia.  
*VII Bienal de Pintura Ciudad de Pamplona*.  
*Arco '99*, Madrid, Galería Sur, Punta del Este, Uruguay.
- 1998 *Arco '98*, Galería May Moré, Madrid.  
*FIA*, Galería Luis Pérez, Caracas.  
*Premio L'Oréal*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid.  
Galería Niko Gulland, Buenos Aires.  
*Libros de Artistas*, Palacio de Montemuzo, Zaragoza.
- 1997 *La otra orilla*, Casa de América, Madrid.  
*Arco '97*, Galería May Moré, Madrid.  
*Signos y símbolos*, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires.  
Academia Española en Roma.  
*Premio L'Oréal*, Centro Cultural del Conde Duque, Madrid.  
Galería David Pérez-Mac Collum, Guayaquil, Ecuador.
- 1996 *Líricos del fin de siglo*, Salas de Exposiciones del Ministerio de Cultura, Madrid.  
*Arco '96*, *Libros de Artistas*, Galería May Moré, Madrid.  
*I Salón de la Asociación de Críticos de Arte*, Salas Nacionales, Buenos Aires.  
*70, 80, 90*, Centro Cultural J.L. Borges, Buenos Aires.  
*Juegos de Artistas*, Galería May Moré, Madrid.  
*Salón de los 16*, Circulo de Bellas Artes, Madrid.
- 1995 *ArtFrankfurt*, Lisenberg Arte Internacional, Frankfurt.  
Elite Fine Art, Coral Gables, Miami.  
*V Bienal de Pintura Ciudad Pamplona*, Pamplona.  
*I Trienal de Arte Gráfico*, Palacio de Revillagigedo, Gijón.

- 70, 80, 90, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
- 1994** Elite Fine Art, Coral Gables, Miami. The Art and Culture Centre of Hollywood, Florida.
- 1993** *La escuela del sur*, Museo Rufino Tamayo, México D.F. Galería Juan Martín, México D.F. Elite Fine Art, Coral Gables, Miami. Galería Detursa, Madrid. *III Muestra Unión Fenosa*, La Coruña. *Sueños geométricos*, Arteleku, San Sebastián. Galería Elba Benítez, Madrid.
- 1992** *Una nueva imagen para América*, Salas Nacionales, Buenos Aires. *El espíritu de Grecia*, Salas Nacionales, Buenos Aires. *Descubrir un mundo*, Santiago de Compostela. *La escuela del sur*, Museo de Monterrey, México, y Museum of Modern Art of Latin America, Washington D.C.
- 1991** *La escuela del sur*, Archer Huntington Art Gallery, Austin, Texas, y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. *Arte argentino*, Patio Bullrich, Buenos Aires. *Propuestas*, Galería Detursa, Madrid.
- 1990** *Arte por artistas*, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires. *Latinart*, Galería Anita Shapolsky, Nueva York. *VII Bienal Domecq*, Museo de Arte Moderno, México D.F.
- 1989** *Arco'89*, Galería Van Riel, Buenos Aires. *III Bienal de La Habana*, Centro Wifredo Lam, La Habana. *Utensillos*, Galería Juan Martín, México D.F. *11 x 11*, CAYC, Buenos Aires.
- 1988** *Corujeira, Salvatierra, Vidal Lozano*, Museo Sívori, Buenos Aires. *Salón Municipal Manuel Belgrano*, Buenos Aires. *Retorno y presencia*, Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires.
- Premio Alejandro Shaw*, Fundación Fortabat, Buenos Aires.
- 1987** *Art Expo New York*, Galería Praxis, Nueva York. *Centenario Deutsche Bank*, Sede Central, Frankfurt. *Salón Nacional de Pintura*, Salas Nacionales, Buenos Aires. *Salón Municipal Manuel Belgrano*, Museo Sívori, Buenos Aires. *Premio Gunther*, CAYC, Buenos Aires. *Premio Saint Valery*, Museo de Arte Decorativo, Buenos Aires. *Exposición paralela Frankfurt-Buenos Aires*, Instituto Jung, Buenos Aires.
- 1986** *Premio Esso*, Museo de Arte Castagnino, Mar del Plata, Buenos Aires. *Premio Beca de dibujo*, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires. *Premio Federico Lanús*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires. *Pasado y presente en el arte latinoamericano*, Museo de Bellas Artes, La Plata. *Premio Braque*, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires.
- 1985** Deutsche Bank, Buenos Aires. *Bienal Arche*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. *Salón Municipal Manuel Belgrano*, Museo Sívori, Buenos Aires. *Premio Esso*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
- 1984** *Homenaje a Miró*, Instituto Jung, Buenos Aires. *Salón de pintura*, Consulado de Italia, Teatro Coliseo, Buenos Aires. Centro de Estudios Históricos, Antropológicos y Sociales Sudamericanos, CEHASS, Buenos Aires.
- 1983** *Artistas jóvenes*, Centro Cultural San Martín, Buenos Aires. *Artistas jóvenes*, Alta Gracia, Córdoba (Argentina).
- 1982** *I Exposición Nacional de Arte Atlántico*, Mar del Plata.
- 1981** *Pintura Argentina*, Curitiba, Jouvville, Sao Paulo, Brasil.
- Museo Fra Angélico, La Plata. *Homenaje a Picasso*, SAAP, Buenos Aires.
- 1980** *VII Salón Alba*, Galería Praxis, Buenos Aires.

#### P R E M I O S

- 2004** Residencia en la Fundación Josef and Anni Albers, Bethany, Connecticut.
- 2002** I Premio XVI Bienal de Pintura Ciudad de Zamora. I Premio, IV Edición Premio de Pintura Todisa, Madrid. Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Beca Yadoo, Saratoga Springs, Nueva York.
- 1998** Artista joven del año 97, Asociación Argentina de Críticos de Arte, Buenos Aires.
- 1997** Beca Academia Española en Roma, Roma.
- 1996** Diploma, I Salón de Pintura de la Asociación Argentina de Críticos de Arte, Buenos Aires.
- 1993** Adquisición, III Muestra Unión Fenosa, La Coruña.
- 1991** Beca Ciudad de México, México D.F.
- 1988** I Premio Fundación Alejandro Shaw, Buenos Aires.
- 1985** Mención especial para artistas jóvenes, Premio Esso de dibujo, Buenos Aires.
- 1984** Mención de pintura, Instituto Jung, Buenos Aires. Mención de pintura, Consulado de Italia, Buenos Aires.
- 1980** Mención de pintura, VIII Salón Alba, Buenos Aires.

MUSEOS  
Y COLECCIONES  
PÚBLICAS

Colección Unión Fenosa, La Coruña.  
 Museo de Arte Contemporáneo de Panamá.  
 Museo de Arte Contemporáneo de Caracas  
 Sofía Imber, MACCSI.  
 Fundación Coca Cola, Madrid.  
 Instituto Valenciano de Arte Moderno, IVAM,  
 Valencia.  
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,  
 Madrid.  
 Colección Banco de España, Madrid.  
 Museo Municipal de Madrid.  
 Ministerio de Relaciones Exteriores  
 de España, Madrid.  
 Academia Española de Historia, Arqueología  
 y Bellas Artes, Roma.  
 Calcografía Nacional, Madrid.  
 Museo Postal y Telegráfico, Madrid.  
 Ayuntamiento de Zamora.  
 Colección Todisa, Madrid.  
 The Blanton Museum of Art, Austin, Texas.

BIBLIOGRAFÍA

2005

AMESTOY, Santos, "De gabinete", *Abc Cultural*,  
 Madrid  
 DE ALFONSO, Carlota, "Corujeira. obra sobre  
 papel", *El Punto*, Madrid

2003

ANDRÉS RUIZ, Enrique, "Los cantos del río",  
*Abc Cultural*, Madrid  
 BARNATÁN, Marcos Ricardo, "Misterio y  
 claridad", *Metrópolis, El Mundo*, Madrid.  
 DOMÍNGUEZ Z., Daniel, "Geometría y sentimien-  
 tos", *Mosaico, La Prensa*, Panamá.  
 HONTORIA, Javier, "Corujeira conquista el  
 espacio", *El Cultural*, Madrid  
 JUNCOSA, Enrique, "Canción de la mudanza",  
 cat. de la exposición en la galería  
 Marlborough, Madrid.

2002

AMESTOY, Santos, "Corujeira, el poeta", *Abc  
 Cultural*, Madrid.  
 ANDRÉS RUIZ, Enrique, "En la tarea del paisaje.  
 Anotaciones", cat. de la exposición  
 en el Espacio Uno, Museo Nacional Centro  
 de Arte Reina Sofía, Madrid.  
 HERNÁNDEZ, Jesús, "Alejandro Corujeira",  
*La Opinión*, Zamora.  
 MARÍN MEDINA, José, "Corueira o el paisaje de la  
 poesía", *El Cultural*, Madrid.  
 LUCAS, Antonio, "La energía de los límites",  
*El Mundo*, M2, Madrid

2001

ÁLVAREZ BRAVO, Armando, "La materia de los días",  
*Artes y letras, El Nuevo Herald*, Miami.  
 ANDRÉS RUIZ, Enrique, "Calidez", *Abc Cultural*,  
 Madrid.  
 BARNATÁN, Marcos Ricardo, "Jardín celeste",  
*Metrópolis, El Mundo*, Madrid.  
 POZUELO, Abel, "Corujeira", *El Cultural, El  
 Mundo*, Madrid.

2000

CLEMENTE, José Luis, "Corujeira", *El Cultural*,  
*El Mundo*, Madrid.

1999

BARNATÁN, Marcos Ricardo, "Espacios  
 concéntricos", *Metrópolis, El Mundo*,  
 Madrid.  
 DIÉGUEZ VIDELA, Albino, "Corujeira al tope",  
*La Prensa*, Buenos Aires.  
 FEINSILBER, Laura, "Corujeira", *Ámbito  
 Financiero*, Buenos Aires.  
 GALLI, Aldo, "Geometría y no figuración",  
*La Nación*, Buenos Aires.  
 GUIGON, Emmanuel, cat. de la exposición en la  
 galería May Moré, Madrid.  
 SOBISCH, Pablo, "La abstracción real", *Guía del  
 Ocio*, Madrid.  
 TREVIÑO, Pilar, "A.C.: Cielo extremo", *El Punto  
 de las Artes*, Madrid.  
 VOZMEDIANO, Elena, "Corujeira y la geometría  
 indígena", *La Razón*, Madrid.

1998

ÁLVAREZ BRAVO, Armando, "El significado de la  
 transparencia", *Nuevo Herald*, Miami.  
 KUSPIT, Donald, "Mysticism and concreteness  
 of the plane: A. Corujeira's paintings",  
 cat. de la exposición en la galería Elite  
 Fine Art, Miami.  
 PITA DUEÑAS, César, "Sonidos de la geometría",  
*Cambio*, Lima.  
 PLANAS, Enrique, "Geometría que se siente",  
*El Sol*, Lima.

1997

ANDRÉS RUIZ, Enrique, "A las anchas latitudes",  
 cat. de la galería May Moré, Madrid.  
 BARNATÁN, Marcos Ricardo, "El azar de dar  
 sombra", *Metrópolis, El Mundo*, Madrid.  
 BARNATÁN, Marcos Ricardo, "De las luces del  
 cielo", cat. de la exposición en la galería  
 Van Riel, Buenos Aires.  
 DIÉGUEZ VIDELA, Albino, "Corujeira", *La Prensa*,  
 Buenos Aires.  
 FACCARO, Rosa, "La escritura estelar", *Revista  
 Magenta*, Buenos Aires.  
 FEINSILBER, Laura, *Ámbito Financiero*,  
 Buenos Aires.

FERNÁNDEZ-CID, Miguel, "La otra orilla", cat. de la exposición *La otra orilla*, Casa de América, Madrid.

GALLI, Aldo, "Corujeira sabe decir", *La Nación*, Buenos Aires.

MARÍN MEDINA, José, *Abc*, Madrid.

MUÑOZ MILLANES, José, "Una aproximación a la pintura de A. C.", cat. de la Academia Española en Roma.

VEGA, Jesús, "Éxito", Miami.

#### 1996

AMESTOY, Santos, "Límites de una exposición", cat. de la exposición *Líricos del fin de siglo*, Madrid.

ANDRÉS RUIZ, Enrique, "Creencias de la pintura abstracta: años 50 versus años 90", cat. de la exposición *Líricos del fin de siglo*, Madrid.

BONET, Juan Manuel, "Acerca del lirismo en nuestra pintura reciente", cat. de la exposición *Líricos del fin de siglo*, Madrid.

BONET, Juan Manuel, "Notas para la torre de los ingleses", cat. de la exposición en la sala El Brocense, Cáceres.

BONET, Juan Manuel, "El sueño cumplido de A.C.", cat. del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber.

VOZMEDIANO, Elena, "La geometría vivificada por la vibración del color", *Diario 16*, Madrid.

WILSON, Adolfo, "Tradición e innovación en la obra de A. C.", cat. de la exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber.

#### 1995

ÁLVAREZ BRAVO, Armando, "Soles y rayos", *Nuevo Herald*, Miami.

#### 1993

BONET, Juan Manuel, "Sueños geométricos", cat. de la exposición en Arteleku, San Sebastián.

BORRÁS, María Luisa, *La Vanguardia*, Barcelona.

DE SANCTIS, Giulia, "Artista de códigos y signos", Talingo, *La Prensa*, Ciudad de Panamá.

PACHECO, Marcelo, "Una larga memoria", cat. de la exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Panamá.

#### 1992

AMELJEIRAS, Hernán, *La Maga*, Buenos Aires.

BARNATÁN, Marcos Ricardo, "Magnetismos telúricos", *Metrópolis*, Madrid.

BONET, Juan Manuel, "Corujeira al sur", cat. de la exposición en la galería Detursa, Madrid.

BONET, Juan Manuel, "Del viejo al nuevo mundo", *Blanco y Negro*, *Abc*, Madrid.

BONET, Juan Manuel, "Una voz necesaria", cat. de la exposición en la galería Van Riel, Buenos Aires.

DIÉGUEZ VIDELA, Albino, "Regreso de Corujeira", *La Prensa*, Buenos Aires.

ESPARTACO, Carlos, "Silencios", *Clarín*, Buenos Aires.

GLUSBERG, Jorge, "Signos americanos", *Ámbito Financiero*, Buenos Aires.

LEBENGLIK, Fabián, "Corujeira y el parricidio", *Página 12*, Buenos Aires.

SQUIRRU, Rafael, "Lírica belleza", *La Nación*, Buenos Aires.

#### 1991

ÁLVAREZ BRAVO, Armando, "Creating creation", cat. de la exposición en la galería Elite Fine Art, Miami.

KARTÓFEL, Graciela, "Memorias para el siglo XXI", cat. de la exposición en la galería Juan Martín, México D.F.

RAMÍREZ, Mari Carmen, "La Escuela del Sur", cat. de la exposición *La Escuela del Sur* en el Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

SKIPSEY, Marina, "Una visión de la integración", cat. de la exposición en la galería Juan Martín, México D.F.

#### 1990

ÁLVAREZ BRAVO, Armando, "Corujeira y su búsqueda plástica", *Nuevo Herald*, Miami.

BONET, Juan Manuel, "Kaleidoscopio porteño", *Cyan*, Madrid.

DIÉGUEZ VIDELA, Albino, "Ampliando horizontes", *La Prensa*, Buenos Aires.

FACCARO, Rosa, "Enunciado", *Clarín*, Buenos Aires.

HERRERA, María José, *Revista Veamas*, Buenos Aires.

LEBENGLIK, Fabián, "Tientos y diferencias", *Página 12*, Buenos Aires.

LÓPEZ ANAYA, Jorge, "Una visión latinoamericana", cat. de la exposición en la galería Van Riel, Buenos Aires.

SQUIRRU, Rafael, cat. de la exposición en la galería Elite Fine Art, Miami.

#### 1989

ACHA, Juan, "El Lirismo constructivo de A.C.", cat. de la exposición en la galería Elite Fine Art, Miami.

KARTÓFEL, Graciela, "Coordenadas de América Latina", *Novedades*, México D.F.

#### 1988

DIÉGUEZ VIDELA, Albino, "La rápida madurez", *La Prensa*, Buenos Aires.

OLIVERAS, Elena, "Desvelamientos", *Clarín*, Buenos Aires.

SANTANA, Raúl, "Corujeira: una nueva evocación", *Artinf*, Buenos Aires.

#### 1987

DIÉGUEZ VIDELA, Albino, "Dibujos y escrituras", *La Prensa*, Buenos Aires.

SQUIRRU, Rafael, *La Nación*, Buenos Aires.

#### 1986

BALIARI, Eduardo, *El Economista*, Buenos Aires.

DIÉGUEZ VIDELA, Albino, "La poética telúrica", *La Prensa*, Buenos Aires.

OLIVERAS, Elena, "Inscripciones", *Clarín*, Buenos Aires.

## Cap a la matèria viva

José Luis Olivas Martínez  
President de Bancaja

Consuelo Císcar Casabán  
Directora de l' IVAM

**E**N el marc de la seua ja llarga, constant i ecaç línia de col·laboració amb l'IVAM, Bancaja es complau ara a patrocinar una exposició d'Alejandro Corujeira, a la qual cal augurar tot l'èxit que mereix i que, en qualsevol cas, establirà una línia de continuïtat amb l'excel·lent acceptació que ha tingut l'obra d'este pintor en nombrosos països americans i europeus.

En efecte, des que va iniciar la seua trajectòria a l'Argentina, el seu lloc de naixement, este viatger universal ha merescut que les seues creacions s'exhibiren en grans galeries i museus, i, també, que entraren a formar part d'importants col·leccions i que foren acollides amb el màxim interès per la crítica especialitzada i pel públic.

En esta ocasió, Corujeira mostra a València diverses peces que constitueixen, contemplades en conjunt, el resultat del treball que ha realitzat durant una etapa en què s'ha obert cap a l'exploració d'altres possibilitats plàstiques. Tot això, en un procés d'evolució, de recerca, que li ha obert els camins cap a la utilització original d'uns altres llenguatges, distints als que anteriorment havien caracteritzat la seua obra. No obstant, esta evolució, sempre necessària perquè l'artista pugua desenrotllar sense condicions la seua capacitat creativa, continua estant vinculada a uns referents pictòrics i intel·lectuals-culturals, en definitiva- mot amplis.

Guillermo Solana, bon coneixedor de l'obra del pintor, identifica en el seu text introductori del catàleg bona part d'estos referents que, des del seu punt de vista, resulten capitals per a captar millor el sentit de les peces exposades.

Tots ells, en qualsevol cas, faran arribar a l'espectador, per mitjà de la pintura d'Alejandro Corujeira, l'estreta relació del seu autor amb tota una profunda visió de la realitat, del món, interpretat a través del complex univers.

Per a Bancaja és un motiu de satisfacció propiciar esta trobada de l'artista amb el públic. I, precisament, en un lloc tan adequat per a establir este diàleg com és l'IVAM, el gran referent de la Comunitat Valenciana per a tot el que es relaciona amb les arts plàstiques de l'època contemporània.

**L**A pluralitat que caracteritza l'art actual es denixa a través de la proliferació de llenguatges expressius i l'ús de tota classe de materials per a la creació artística.

L'art contemporani es denixa i s'identifica per la proliferació en l'ús de llenguatges, materials i intencions. Davant de la gran varietat i complexitat de les obres i la contínua innovació en la creació artística, no servix intentar establir una classificació de l'art actual per estils, en el sentit relativament estable de la tradició artística. Per això, l'estil és substituït per la noció més dinàmica de la "tendència", més inclusiva que l'"estil" i que reuneix grups d'obres que tenen relació quant a tècnica, expressivitat, elements formals i signficació.

En este sentit, el valor suprem de l'art del nostre temps és la "novetat". La proclamació d'allò nou és contínua. Així, des de l'IVAM, amb models artístics nous, desitgem refermar-nos i prosperar en el nostre compromís per ocupar les primeres lles de l'esfera cultural per a la defensa dels models de pensament artístic que conflueixen entre tradició històrica i contemporaneïtat.

Davant d'esta dualitat, la qual ofereix un caldo de cultiu extraordinari per a afrontar una retòrica artística frondosa, ens veiem amb l'obligació d'escrutar totes les realitats artístiques possibles per a posar-les, finalment, al servici dels espectadors, de manera que troben en estes realitats una forma d'expressió que la facen pròpia. Un fet artístic en què, de sobte, el ciutadà s'hi reconega i li servisca per a reconfortar la seua naturalesa humana.

En cada moviment artístic habita una lírica descrita des de la inconfusible aliança entre l'esperit de l'artista i el concepte d'estètica que adquirirà sentit, i tancarà el cicle, necessàriament a partir de la implicació de l'espectador. Este, fent propi en el seu interior la manifestació artística, permetrà que transcendisca posteriorment en un sentiment públic multiplicador.

D'esta manera, i a través de la mirada de l'altre, la matèria abstracta pren vida amb el pas del temps en les mans de l'artista argentí, establert a Espanya, Alejandro Corujeira. Esta afirmació la fem tenint en compte que la seua poètica ha estat, en un primer moment, marcada per elements constructius lligats a una

clara influència de l'artista uruguaià Torres-García, per bé que després s'ha decantat gradualment per un lirisme cada vegada més obert, molt en la línia del paisatgisme allegòric del poeta francès Paul Celan, tal com s'observa en un passatge del seu poema "Cristall".

Un fet constatat és que des de la seua arribada a Madrid el 1991 la seua obra comença a prendre vida orgànica, poètica i lírica es fonen, on vegetals i aquàtiques es transformen en volums reals sobre la mateixa tela. És com si els traços i les geometries que componien les seues teles anteriors s'hagueren metamorfosejats a reproduir-se en sers vius que tímidament desitgen mostrar-se davant de la societat.

Perquè, com deia anteriorment, Corujeira és fill de la tradició constructivista europea del període d'entreguerres que manté la idea de la urgència del domini de la tècnica i de la recuperació de l'origen en què la forma bàsica ha d'adaptar-se a la naturalesa dels materials i les eines. Així, l'ús de la geometria utilitzada com a mesura per a l'art apella a la cognició, funciona per a l'artista com una llei que integra les relacions de simetria, implicació, paral·lelisme, similitud i congruència, és a dir, que reproduïx la convenció que li permet al "jo autònom" la seua supervivència.

D'esta forma, les formes i els colors que percep Corujeira a través dels seus sentits són reelaborats i passen a ser objecte d'una reestructuració. Però esta transició no es fa arbitràriament, ja que en sotmetre-la a una orde-deia Torres-García- es pot elevar a la natura, a un pla universal, perquè es procura ajustar allò visible a la llei d'"unitat" que presidix el cosmos. Com venim dient, per un temps Corujeira es deixa captivar per allò que l'artista uruguaià va denir amb el terme de "constructivisme" i poc després amb la denominació d'"universalisme constructiu". En definitiva, es tractava d'un art de gran contingut ideològic, ja que aspirava a donar una visió unitària del món per mitjà d'una rígida estructura i d'un esquematisme formal i colorista, sense incidir en l'abstracció total.

A poc a poc, les obres del Corujeira s'omplien d'allusions a la realitat, de la mateixa manera que Torres-García incloïa en els requadros de les seues composicions representacions d'objectes usuals: un rellotge, un martell, un àncora, o bé figuracions de sers vivents: un peix, un home...

Així, el contemplador d'esta espècie de jeroglífic no arriba mai a tindre la impressió d'estar deslligat de la realitat perceptible.

En este sentit, en descobrir esta evolució en l'obra de l'argentí em ve a la ment l'estudi científic de l'origen de la vida, ja que es relaciona amb el concepte filosòfic d'abiogènesi que, en el seu sentit general, és la generació de vida a partir de matèria inerta i, que en una definició més moderna, aborda l'aparició de les primeres formes de vida a partir de compostos químics primordials.

La generació de les formes de vida més complexes a partir de les més simples és domini de la teoria de l'evolució que podem aplicar al desenrotllament de l'obra de Corujeira, qui partix del constructivisme fins a arribar al seu lirisme més vital que oferix vida vegetal i animal a partir de la matèria orgànica no vivent.

La participació de l'espectador en l'art ha estat sempre present, però en alguns casos, com el que ens ocupa, resulta evident que l'expressió que emana de les teles crida d'una manera portentosa l'atenció de l'espectador. L'espai de les pintures de Corujeira, com diem, va donant passos biològics, i ara més que mai es presenta davant de nosaltres amb la intenció que ens submergim en les seues recreacions, representacions, guies, laberints... de forma que la nostra mirada uniforme siga reemplaçada per una mirada de ritmes compulsius.

No és estrany, per tant, este comportament que ens exigix l'artista a través de la seua obra, ja que en la modernitat la conjunció espectador/artista es constituïx d'una manera nova a partir d'una separació, d'una banda, entre l'espectador i l'obra, i de l'altra, entre l'artista i l'obra.

D'esta manera, una de les funcions que li correspon a l'art seria la de ser el lloc on el que

no es pot dir ni vore es mostra en posar en tensió la presència efectiva, pura, d'un objecte produït enfront de la mirada d'un espectador que vol vore i entendre.

Parlar d'esta pràctica ens porta necessàriament a incloure l'espectador en l'horitzó de l'experiència de satisfacció que l'objecte d'art produïx. És en Aristòtil on trobem la referència primera, en el seu comentari sobre la tragèdia i l'efecte que esta provoca en l'espectador: la catarsi. Lacan li dedica un extens comentari quan tracta l'essència de la tragèdia. Este comentari conclou amb el més enllà del principi del plaer que es pot donar en l'experiència estètica, sent en l'efecte produït on este es mostra més enllà.

Esta radical soledat de l'espectador enfront de l'objecte d'art, suposada la intencionalitat en tant que producte, palpita en el Freud a qui *El Moisés* de Miquel Àngel fa parlar. De la poètica de l'efecte en avant, l'espectador és convocat necessàriament en la seua radical soledat, a entrar en l'escena i a fer d'això una experiència.

Corujeira interpreta estes funcions de l'art convocant i invitant el públic perquè assistisca a les seues -a vegades- ambigües manifestacions cada vegada més impregnades de vida. L'art és vida i la vida és somni, com ens recordava Calderón. En els somnis, segons pensava Lucreci, van aparéixer per primera vegada davant de les ànimes dels hòmens les magnífiques guies dels déus; en el somni va vore l'escultor la captivadora estructura anatòmica dels membres de sers sobrehumans. Així, esta alegre necessitat de l'experiència del somni ha sigut igualment expressada pels grecs per mitjà d'Apol·lo. En este aspecte, Corujeira té molt d'artista apol·lini com a imitador de la natura captada pels seus instints.

Totes les formes ens parlen, no hi ha res d'indiferent ni d'innecessari, tal com ens conirma Nietzsche en el *Naixement de la tragèdia*. De manera que les formes de Corujeira ens porten indefectiblement a les formes de la vida que, amb el temps, ha necessitat expressar. Els seus traços es van fer forma figurativa perquè el camí que fa l'art coincidix, d'una manera o una altra, sempre amb les formes de la vida, encara que en ocasions estes apareguen expressades d'una manera encriptada.

Podria dir que en les seues poètiques entre allò interior i allò exterior, en la seua dialèctica entre allò matèric que deriva i es tradueix en ser viu, encara que en ocasions ho fa per mitjà de suggeriments més o menys velats a causa de les superposicions, formula el seu diàleg entre allò concret i allò immaterial.

De manera que art i vida caminen de la mà del jove Corujeira, qui amb esta exposició desitja deixar manifesta la seua voluntat de representació del món amb el mateix criteri amb què Schopenhauer afirmava que el món era la seua representació.

Em sume, per tant, al comentari del crític d'art Joan Lluís Montané quan afirmava que el resultat final d'este procés de l'argentí és una creació pictòrica molt elaborada en què juguen un important paper tant els formats que empra com les formes.

Així, des d'allò abstracte a allò figuratiu, entre allò visible i intuïtiu, i la comunió entre estos dos, l'artista argentí demostra el seu talent en esta exposició que presentem ara a l'IVAM.

## Serps, lligams i laberints

Guillermo Solana

L'ÚLTIMA vegada que vaig visitar l'estudi d'Alejandro Corujeira ens vam passar mitja vesprada xarrant de la seua pintura recent i vam acabar parlant de Mondrian. En particular d'un Mondrian de la col·lecció Thyssen-Bornemisza, el famós *New York City, New York* de 1940-42. En este quadro, com en tota la seua obra de l'exili americà, el pintor holandès abandona les franges negres que subjectaven els camps de colors llavors i pinta franges acolorides. Però algunes d'estes franges són de cinta adhesiva que el pintor utilitza per a estudiar la composició i modificar-la repetides vegades fins a donar amb la famosa "relació equilibrada". Al final del procés, Mondrian reemplaçava la cinta adhesiva per franges pintades, però en el quadro de la col·lecció Thyssen allò provisional es va convertir en definitiu, suggerint una obertura, una contingència insòlita en la necessitat ideal de l'obra de Mondrian. De totes maneres, l'últim Mondrian ja havia abandonat la rigidesa platònica d'altres moments de la seua carrera a la recerca d'un ritme nou, el ritme sincopat del *boogie-woogie*. Si Corujeira i jo vam estar parlant de totes estes coses va ser potser perquè en la pintura recent d'Alejandro ha entrat també, si la comparem amb la seua obra de fa uns anys, un element vibrant i al mateix temps pertorbador, un cert ritme de *jazz* que desestabilitzaria qualsevol orde pictòric ideal.

La mateixa nit del dia que vaig estar en l'estudi d'Alejandro Corujeira vaig somniar que visitava les sales de segle xx del museu Thyssen per a anar a veure el Mondrian. Mentres estava contemplant el quadro, em va sobresaltar una veu que murmurava a la meua esquena. Em vaig tornar i vaig descobrir un ancià assegut en una cadira de rodes, un home d'uns noranta anys o potser més, la sonomia del qual (el crani afaitat, el nas gran i els llavis molsuts) em recordava extraordinàriament el difunt crític Clement Greenberg. El vell perorava en un to autoritari i un poc irritant: "Parlen molt de la retícula com a emblema de la modernitat i bla bla bla. Però això no és l'important. Les rectes i els angles rectes no són l'essencial. L'essencial és l'*all-over*, la composició no jeràrquica, *atonal*, que no privilegia cap lloc del pla pictòric. Imagina't per un moment que estes franges, en comptes de rectes, quedaren en llibertat en cada

un dels punts del seu recorregut. Llavors es convertirien en cintes ondulants o, millor encara, en serps..." Es va parar un moment i després em va semblar que murmurava: "... com les serps que atrapen Laocoont entre els seus anells." "Serps?", em vaig atrevir a preguntar i em vaig tornar per a mirar-lo, però el tipus hi havia desaparegut.

### Geometria i biomorfisme

PARLAR de Mondrian a propòsit de la pintura d'Alejandro Corujeira no és completament arbitrari. Corujeira descendeix per línia directa de la tradició constructivista europea del període d'entreguerres. És un dels últims hereus de l'Escola del Sud, de Joaquín Torres-García, del seu llenguatge plàstic i simbòlic universalista i al mateix temps marcat per una forta empremta americana. Durant molt de temps, la pintura de Corujeira ha construït geometries que, com ell diu, al·ludien a "mapes, cartes de navegació o imaginaris cossos celestes." Però en els últims anys, el pintor ha anat allunyant-se de la matriu geomètrica "a través de constants i quasi imperceptibles modificacions." I el lloc a què ha arribat ara és "un món que transcorre més enllà de la voluntat" i que ell denomina, una miqueta enigmàticament, "el que creix i ens invita". Esta frase comprén tot el que té vida, tot allò orgànic. La millor imatge d'este pas se xifra per a mi en una obra mestra de la producció recent de Corujeira, *La vida completa* (2005), on sobre un fons densíssim, un sorprenent viver de cossos ovoides, es dibuixen dos formes que es besen o copulen com dos ectoplasmes enamorats. Estes figures evoquen el llenguatge biomòrfic d'Arp, Miró o l'últim Kandinski. Per a utilitzar una fórmula del fundador del MoMA, Alfred Barr, Corujeira ha passat del domini del *quadrat* a la silueta de l'*ameba*.

### Evolució dels laberints

EN EL seu llibre *La vida de las formas*, Henri Focillon distingia entre dos principis generals d'organització plàstica. El primer, d'inspiració clàssica, era la *sèrie* composta d'elements discontinus, clarament analitzats, marcadament rítmics, que deixin un espai

estable i proporcionat. L'obra de Mondrian seria probablement un exemple perfecte d'este model. Però Focillon citava un altre principi, el del *laberint*. Tot laberint és un joc a fet on s'oculta el començament i el final: no sabem on comencen i on acaben les sendes, d'on vénen ni on van. Estos camins no avancen simplement; avancen i retrocedixen, tornant una vegada i una altra sobre si mateixos. I les parts ja no es distingixen; es confonen en una "continuitat ondulant". Tot això acaba, per provocar el vertigen en l'espectador: "En l'interior del laberint -conclou Focillon- la vista camina sense reconèixer-se, rigorosament extraviada per un capritx lineal que s'oculta per a anar a buscar una realitat secreta, s'elabora una nova dimensió que no és moviment ni profunditat, però que ens procura la il·lusió dels dos."

En realitat els laberints no són d'ara en l'obra de Corujeira. Alejandro ha pintat laberints des de fa molt de temps; el que ha variat és únicament el gènere d'estes construccions. Encara cap a l'any 2000, en pintures com *Hotel invierno* (Hotel hivern) o *Luz vegetal* (Llum vegetal), o encara en una obra més recent com *Huesos de nieve* (Ossos de neu, 2001), reconeixem estes formes fetes de franges paral·leles i concèntriques que recorden els *shaped canvas* de Frank Stella i s'assemblen a traces o plans de castells formats per una sèrie de muralles encaixades una dins d'una altra. Però aquells eren, en tot cas, laberints construïts. Mentres que els d'ara són laberints que han crescut, laberints vegetals com selves o animals com formiguers. Que pertanyen al domini del que pul·lula i prolifera, de la multiplicació sorprenent i un poc terrorífica de la vida. Esta vitalitat està, per exemple, en *Creo que te he dicho* (Crec que t'he dit, 2004), amb la seua vehemència i el seu desbordament. O en les grans composicions asimètriques *El teatro de los astros* (El teatre dels astres, 2004-05) i *Al encuentro del relámpago* (A la trobada del rellamp, 2005), on la senda roja acumula els seus traçats sobre la mitat dreta de la tela. I està, en definitiva, en l'extraordinària densitat de certs quadros, com *El anuncio luminoso* (L'anunci lluminós, 2005) o *El traslado de los sueños* (El trasllat dels somnis, 2005), però també en la meravellosa levitat d'altres com *Quién sabe si flor o nube* (Qui sap si flor o núvol, 2003), tan incerta i flotant com el seu mateix títol.

Hi ha una concepció clàssica, inspirada per Apol·lo, per a la qual l'entrada en el laberint representa la iniciació en l'autoconeixement, el tortuós camí a la recerca de si mateix. Un camí que només pot concloure amb la resolució de l'enigma: arribar al centre o trobar l'eixida. Però hi ha una altra concepció del laberint, menys apol·línica que dionisiaca; el laberint com un lloc no per a trobar-se, sinó per a perdre's, per a demorar-se interminablement en les seues tortuositats i cruïlles, un escenari per a la desorientació i el vertigen.

## Lligams

EL laberint està emparentat amb les cintes, les cordes, els llaços, els lligams. En els seus estudis sobre la mitologia indoeuropea, Georges Dumézil distingix entre dos arquetips divins depenent de les armes que usen. Indra, en primer lloc, és el déu guerrer que maneja l'espasa i resol els nusos d'un tall. El déu Varuna, d'altra banda, representat amb una corda en les mans, és qui lliga, el mestre dels llaços, els nusos amb els quals manté els hòmens subjectes a la seua terra, al seu temps, al seu destí. El mateix nom de Varuna correspon, segons l'etimologia de H. Petersson, acceptada per Güntert i Dumézil, de l'arrel indoeuropea \**uer-*, lligar (en sànscrit *varatra*, corda). També el nom d'Urà deriva, segons Dumézil, d'esta arrel, i Urà lliga els seus fills, els ciclops, abans de tirar-los al Tàrtar. Varuna a l'Índia i Urà entre els grecs, com Odín entre els germànics i Ogme o Ogmios entre els celtes: en totes les religions d'origen indoeuropeu hi ha un déu que és un poderós mag, ombrívol i irascible i que a més està associat a la invenció de l'escriptura màgica. Per a caracteritzar els traços ondulants de la seua pintura recent, Corujeira ha utilitzat també la metàfora de l'escriptura. En un text recent observa: "L'espai de les meues pintures, determinat per recorreguts orgànics a manera de *calligrafies sense gest*, tracta d'impedir la quietud en els ulls."

## La mirada del quadro

ESTA última frase està carregada d'intenció. "Impedir la quietud en els ulls": per a entendre estes paraules de Corujeira m'agradaria recórrer a Lacan i la seua teoria de

la mirada o, com ell l'anomenava, de l'"objecte mirada", *l'objet regard*. Al contrari del que a vegades es diu, la mirada segons Lacan no té res a veure amb l'estereotip d'un sentinella masculí i autoritari que domina el món. Al contrari, per a Lacan la *mirada* és un punt cec en la percepció que el subjecte té de la realitat visible, un punt en què es pertorba la mateixa visibilitat. L'exemple clàssic d'"objecte mirada" en l'obra de Lacan *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* és el crani flotant d'*Els ambaixadors* d'Holbein. Invisible o almenys irrecognoscible (a causa de la seua violenta distorsió perspectiva) quan abordem el quadro de manera recta, esta calavera apareixerà quan mirem el quadro tangencialment, obliquament. Però apareixerà llavors, això sí, només quan la resta del quadro s'haja desenfocat. Des d'este crani en anamorfosi, des d'este punt de la tela, observa Lacan, és com si la pintura *ens mirara*.

Al gener de 1992 vaig assistir a la conferència que Ernst H. Gombrich va pronunciar a Madrid amb ocasió del doctorat *honoris causa* que li havia atorgat la Universidad Complutense. Al final del seu discurs, durant el col·loqui, algú del públic va voler plantejar precisament la qüestió de la mirada lacaniana i va preguntar a l'orador si no era cert que el quadro que jo mire em mira al seu torn. Gombrich va decidir apel·lar al sentit comú britànic i va negar amb èmfasi que cap quadro haguera mirat mai un espectador. No obstant, esta denegació em va semblar un cas de *mauvaise foi*. En aquell moment vaig recordar que en el seu llibre *El sentido del orden*, Gombrich havia donat crèdit a les teories d'Emanuel Loewy sobre l'ornament com a *pensament màgic*. Segons l'argument de Loewy, una gran part dels motius ornamentals servixen a una funció *apotropaica*, és a dir, defensiva enfront de les divinitats funestes. Les imatges de màscares, dents, banyes, mans o urpes i en particular en les representacions d'ulls són considerades com a típics amulets, dispositius de protecció per a protegir les persones o coses detenint les influències malèfiques i especialment el mal d'ull. L'ull-talismà repel·liria i contrarestaría la influència de l'ull real *tornant-li la mirada*, per dir-ho així.

Entre tot el repertori dels recursos talismànics, les cordes, cintes i llaços, els braços com a tentacles o els cabells serpentins com els de la Gorgona, ocupen un lloc especial. Alternativament, segons el seu ús, estos instruments lliguen o deslliguen, enreden i desenreden les víctimes dels encisos. Poden ser

armes dels poders nefastos, però també mitjans defensius contra estos mateixos poders, contra els esperits que aguaiten i sobretot contra la mirada maliciosa. A l'antic Japó, les sendes d'entrada a les vivendes es feien trencades, en ziga-zaga, per a extraviar els dimonis i impedir-los l'accés a la casa. Al *knotwork* o treball d'entrellaçat de les il·luminacions cèltiques, com les del famós Llibre de Kells, se li atribueixen virtuts protectores. Se suposa que un esperit maligne que s'endinsara en les seues sendes trenades, superposades i enroscades sobre si mateixes, se sentiria hipnotitzat i finalment marejat en les seues voltes i revoltes, perdent la voluntat o la capacitat per a executar els seus designis malèvols.

Ara podem tornar sobre les paraules d'Alejandro Corujeira: "L'espai de les meues pintures [...] tracta d'impedir la quietud en els ulls." *Impedir la quietud dels ulls*. El que el pintor es proposa és conduir la mirada pels traços de la pintura, fent-la girar i girar, tornar sobre els seus passos, dansar al ritme de la seua música. Perquè tota mirada fixa constitueix una amenaça, l'arma de la *in-vidua*, del desig destructiu clavat en el camp de l'Altre. Quan li vaig suggerir a Alejandro esta idea, ell mateix em va assenyalar un passatge de Lacan, d'un dels seus seminaris, on es menciona la "universalitat del mal d'ull". En este passatge, Lacan conclou que "a qui anirà a veure el seu quadro, el pintor li dóna una cosa que, almenys en gran part de la pintura, podríem resumir així: 'vols mirar? Ací tens, mira açò!' El pintor invita a qui està davant del quadro a depositar la seua mirada, com es deposen les armes. Este és l'efecte pacificador, apol·lini, de la pintura."

Este catálogo de

alejandro  
corujeira

se terminó de imprimir el día 4 de abril,  
víspera de la festividad de San Vicente Ferrer,  
patrón de la Comunidad Valenciana.









 Bancaja

IVAM  Institut  
Valencià  
d'Art  
Modern  
 GENERALITAT VALENCIANA  
CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I ESPORT



 Bancaja

alejandro corujeira. **ALLI NI SON INVIÀ** LO QUE CRECE Y NOS

