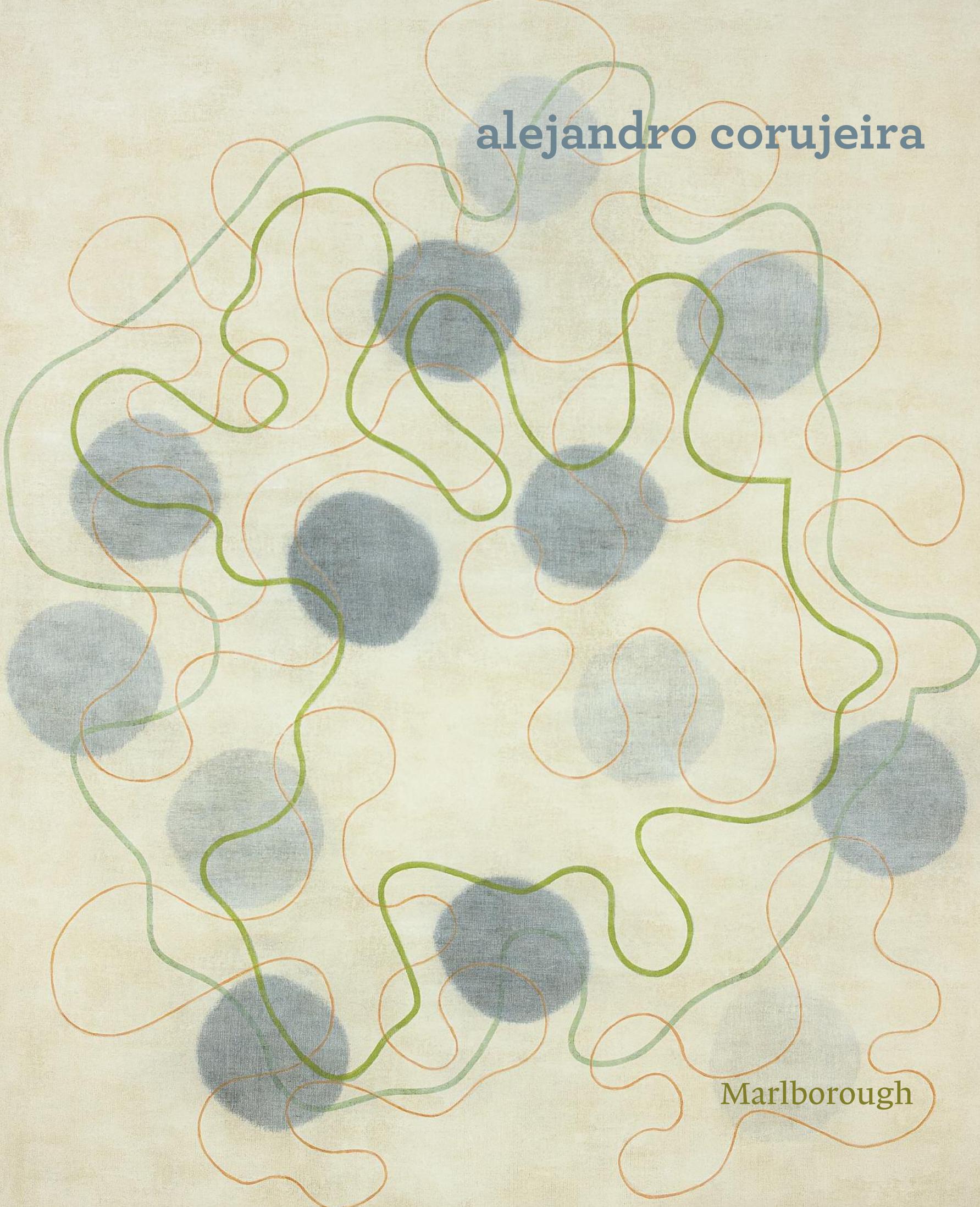


alejandra corujeira

Marlborough



alejandro corujeira

El comienzo

Marlborough Madrid

Del 11 de febrero al 20 de marzo de 2010

Marlborough Gallery Inc.

40 West 57th Street :: New York, NY 10019 :: Teléfono 212 541 4900 :: Fax 212 541 4948
mny@marlboroughgallery.com :: www.marlboroughgallery.com

Marlborough Chelsea

545 West 25th Street :: New York, NY 10011 :: Teléfono 212 463 8634 :: Fax 212 463 9658
chelsea@marlboroughgallery.com :: www.marlboroughchelsea.com

Marlborough Fine Art (London) Ltd.

6 Albemarle Street :: London, W1S 4BY :: Teléfono 44 (0) 20 7629 5161 :: Fax 44 (0) 20 7629 6338
mfa@marlboroughfineart.com :: www.marlboroughfineart.com

Galería Marlborough, s.A.

Orfila, 5 :: 28010 Madrid :: Teléfono 34 91 319 14 14 :: Fax 34 91 308 43 45
info@galeriamarlborough.com :: www.galeriamarlborough.com
València, 284 :: 08007 Barcelona :: Teléfono 34 93 467 44 54 :: Fax 34 93 467 44 51
infobarcelona@galeriamarlborough.com

Marlborough Monaco

4 Quai Antoine 1er :: MC 98000 Mónaco :: Teléfono 377 977 025 50 :: Fax 377 977 025 59
art@marlborough-monaco.com :: www.marlborough-monaco.com

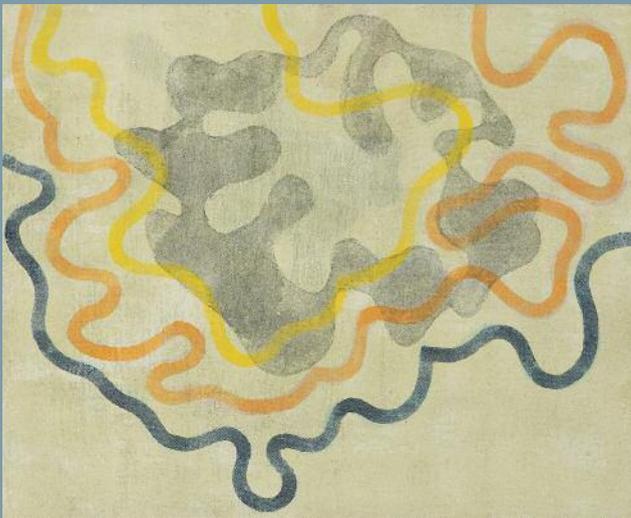
Galería A.M.S. Marlborough

Nueva Costanera, 3723 :: Vitacura. Santiago, Chile :: Teléfono 562 7998 3180 :: Fax 562 799 3181
amsmarlborough@entelchile.net :: www.galeriaanamariastagno.cl

Una conversación con Alejandro Corujeira

KEVIN POWER

“Porque la vida es corta
debemos acordarnos de seguir haciéndole la misma pregunta
hasta que la pregunta repetida y el silencio idéntico
se conviertan en respuesta.” (JOHN ASHBERY)



Océano [2009, acrílico y grafito, 22 x 27 cm]

KEVIN POWER: En el lenguaje abstracto, ¿existe todavía un espacio para el lirismo poético o para la exploración espiritual? ¿Sientes de algún modo que las privilegiadas posibilidades de la abstracción como lenguaje pictórico pueden estar momentáneamente agotadas? ¿Podrías vislumbrar nuevos horizontes para el discurso más favorecido del siglo xx?

ALEJANDRO CORUJEIRA: Al preguntarme esto, me vienen a la memoria unos versos de Paul Celan que se titulan *El huésped*: «Bien antes de la tarde / hace tránsito en tu casa quien ha cambiado el saludo con la oscuridad. / Bien antes del día / despierta / y enciende un sueño antes de irse, / un sueño resonante de pasos: / lo oyes recorrer las lejanías / y arrojas tu alma hacia allí». La abstracción ha sido el huésped en la casa del siglo xx y ha encendido un sueño resonante de pasos. Si bien es cierto que su llegada a la reciente historia de Occidente estuvo muy ligada al desarrollo de un lenguaje exclusivamente plástico y se cuestionó su capacidad para decir. Sin embargo, poco a poco se fueron abriendo, dentro de esa primera abstracción, espacios para otros intereses. Hoy se ha vuelto de tal amplitud que puede abrazar planteamientos o procedimientos que provienen de otras disciplinas. Estoy pensando en el número, pero también en procesos aleatorios o la repetición insistente y minuciosa, a la espera del accidente involuntario. Las imágenes que ves pueden provocar un estímulo hacia la meditación. Al comenzar una pintura, el trato con la materia implica una atención previa al conocimiento de la imagen, aunque no sabemos si en un depósito profundo de nuestra memoria dicha imagen ya existía. En la abstracción hay espacio para los senderos que han abierto la poesía, la música, la ciencia, la meditación, el número, la memoria o el sueño. No siento que exista agotamiento; diría que, al contrario, hay un simple y necesario impulso que busca convertir cierta abstracción en una revelación.

K.P.: En el libro de Pound sobre Fenollosa, *On the Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, el poeta cita directamente el siguiente párrafo del estudioso: «Un nombre verdadero, o una cosa aislada, no existen en la naturaleza. Las cosas son sólo puntos terminales, o más bien puntos de encuentro donde se desarrolla la acción, acciones vistas en un trazo, instantáneas. Lo mismo se puede decir de un verbo puro, un movimiento abstracto. El ojo percibe el nombre y el verbo como una unidad: las cosas en movimiento, el movimiento en las cosas; es ésta la manera en que la concepción china tiende a representarlas». En tu trabajo, a menudo

cercas o enmarcas un elemento, mientras que en el resto del cuadro predomina la acción de la línea, conformando, por así decirlo, una interacción entre lo estático y el movimiento. ¿Te interesa este comentario de Pound en lo que respecta a tu pintura?

A.C.: Me interesa este comentario que destaca Pound en su libro sobre Fenollosa; es una observación aguda y ayuda a entender que no existe la línea aislada y congelada en un momento determinado. El dibujo es una escritura en el sentido en que apunta Pound. Me interesa todo aquello que tiene que ver con la escritura en la dirección de su imagen. El dibujo de las letras, aunque sea automático y apresurado, lleva en sí un impulso afectivo y un decir que obedece tanto a la manera en que lo estructura quien está escribiendo como a lo que concretamente se quiere expresar con ello. Parece entonces más claro leer ideas o acciones o sujetos en movimiento que ir separando las palabras de cada frase para luego tener que unir las nuevamente con la esperanza de que surja una narración. ¿Cómo describir el círculo que vibra y se expande en el agua, provocado por una minúscula gota en su caída sobre la superficie? Una línea continua y circular lo dice claramente. Creo que esta imagen expansiva, con un ritmo casi respiratorio, se encuentra en el nudo de estas últimas obras, un movimiento sutil que parece no detenerse. Siempre estuve atento a las obras de los artistas que en su abstracción han llegado hasta los bordes de la escritura, pienso en Mark Tobey, H. Michaux, las obras de la serie *Fría montaña* de Brice Marden inspiradas en la caligrafía de un poeta chino o las piezas de piano de C. Nancarrow, de escritura casi mecánica. Estas lecturas de diferentes épocas, diferentes culturas y sus relaciones, conforman una narración dentro de la historia del arte que no obedece a lo cronológico, tal como lo quería explicitar Aby Warburg. Ahora recuerdo los cielos nocturnos de V. Celmins dialogando con las celestografías que Strindberg captó casi un siglo antes.

K.P.: Sé que eres un gran lector de poesía. ¿Podrías hablarme de las cosas que te interesan, de aquello que te conmueve? ¿Te atraen las imágenes, o tal vez el lenguaje?

A.C.: Siento de manera vital el lugar de la poesía como un espacio donde la palabra puede no fracasar. Encuentro en los poetas una actitud extrema, un internarse en la vida en su sentido profundo, una forma especial de saber convertir un imprevisto en algo imprescindible, un saber asumir el destino del decir. Juarroz afirmaba que toda vida, si se vive en profundidad, puede

desembocar en la poesía. Quizás reconozco en la poesía un espacio último, que anhelo para la pintura, donde el poeta está atento a todo lo que ocurre y lo confronta permanentemente con su vida interior logrando un espacio donde es difícil reconocer los límites del adentro y el afuera, donde el yo se diluye dando paso a lo otro. Encuentro en la poesía una manera única de acceder a iluminaciones, que difícilmente podríamos alcanzar con otros lenguajes. Hay artistas que rozan con sus trabajos estas actitudes; pienso ahora en Richard Tuttle. La poesía lleva en sí esa vitalidad que permite abrir canales de comprensión a quien se encuentra con ella. No me interesa el lenguaje por el lenguaje en sí, me interesa cómo el poeta con nuestra misma habla, arriba a esas revelaciones; cómo se encuentra con esas palabras que hemos pronunciado tantas veces pero nunca de esa manera, con ese «sentido». Creo que la palabra se convierte así en obsequio, y el lector debe estar abierto a compartir esa celebración. Participar en esta invitación me resulta inevitable.

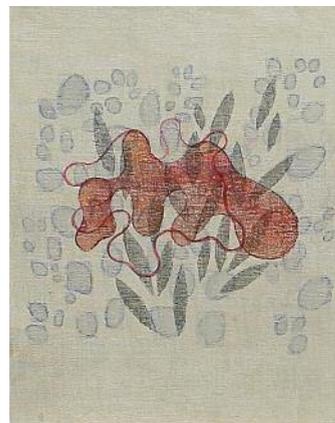
K.P.: Palazuelo, uno de los artistas abstractos más significativos de la historia reciente de España, dijo una vez que «la línea piensa». ¿Qué te dice a ti esta afirmación?

A.C.: La línea acompaña, incluso invita a modificaciones en el pensamiento de quien la está realizando. Hay una relación muy directa entre la línea y la visión; en un sentido amplio podría decir que la línea «siente». Esto lo puedo percibir en las obras de Agnes Martin, a quien le he dedicado una pequeña suite titulada *Un jardín para Agnes*. No sé exactamente en qué contexto realizó Palazuelo esta afirmación sobre la línea, pero creo que su pensamiento lo tentaba, en ocasiones, a expresarse con sugerentes certezas.

K.P.: La abstracción ya había estado latente en el pensamiento antes de ser representada pictóricamente; sólo hay que mirar con atención cualquier pequeño segmento de un lienzo del renacimiento para percibir que los artistas sabían cuándo una zona del pensamiento se relacionaba o se rozaba con otra. Todas esas vibraciones y fusiones generaban emociones y meditaciones que iban más allá de la mera representación del mundo, o de alguno de sus órdenes simbólicos. Recuerdo la impresión que me produjeron las palabras de Pablo Palazuelo: «Una vez que se inventó la abstracción ya no hubo vuelta atrás». La cuestión deviene entonces cómo proceder, sobre todo qué senda tomar y con

qué intención. ¿Qué papel podría desempeñar de modo efectivo la abstracción en nuestros días?

A.C.: Imagino que se refería a la irrupción de la abstracción como lenguaje pictórico en la primera mitad del siglo xx, en la sociedad occidental moderna. Una vez aceptados esos postulados, es difícil para el arte contemporáneo prescindir de ellos. En ese sentido, la abstracción abrió un mundo, instaló un nuevo planeta en nuestra constelación mental y fue en ese momento en que nos dimos cuenta de que ese planeta se encontraba desde el inicio de nuestro sistema; por esto, no siento la abstracción como una invención del siglo xx. Podemos encontrar manifestaciones abstractas en diversas culturas y en diferentes épocas; recuerdo



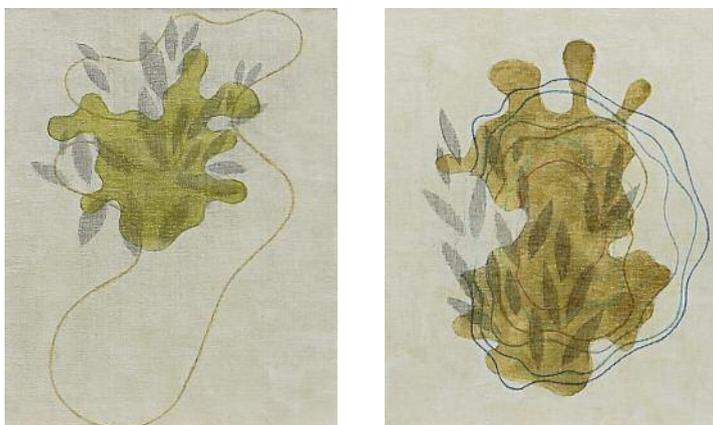
ahora una exposición donde se mostraban unos dibujos anónimos (tantras de Rajasthan, India, siglo xvii) junto a unos dibujos de Agnes Martin con una asombrosa familiaridad. Los dibujos de J. Albers al descubrir la planta de las construcciones piramidales de Monte Alban en México, o la indagación de Torres García en las

culturas precolombinas, nos hablan de esa necesidad de comunicación en la abstracción. Por esto que señalo, creo que la abstracción nos permite un diálogo con otros momentos, tanto pasados como futuros. La idea de llegar a unas formas que permitan al observador salir de sí mismo, desplazarse hacia lo otro, no creo que sea una conquista reciente; quizás hoy sí que haya una consciencia más extendida sobre esta operación.

K.P.: ¿Qué función tiene la abstracción hoy? ¿Nos pueden sorprender aún sus afirmaciones? ¿Tu obra versa sobre las ideas o es más un acercamiento hacia la realidad, una forma de estar en el mundo?

A.C.: En la actualidad, donde se aprecia una marcada tendencia hacia nuevas técnicas, la abstracción no ha perdido su capacidad para seguir planteando cuestiones próximas a la filosofía y así continuar contribuyendo a la comprensión del mundo. Sigue ligada a las energías generativas. Para mí, la abstracción, en algunos momentos parece encontrarse entre el sueño y la vigilia; un espacio de privilegio para impulsar la visión, la mirada hacia lo otro. Penetra en

aquellos lugares casi inaccesibles de nuestra consciencia. Siento que está en nuestra memoria de especie, se mueve con lentitud y nos habla de los códigos celulares de la metamorfosis. En mi trabajo siento que hay formas que encuentran su sueño y quedan allí hasta que en otro momento puedan volver a despertar. La falta de certeza sobre ellas está en la base de su formación y allí actúa un cierto desconcierto ante un nuevo repertorio. Pasado un tiempo, comienzo a comprender de qué manera he pasado de unas cosas a otras, pero al comienzo mi sentimiento es de algo nuevo, como una revelación y con ello un cierto bienestar, inclusive un bienestar psíquico. De alguna manera me encuentro activando en mí una actitud contemplativa, de meditación sobre estas nuevas formas.



Esto lo percibo mejor en estas últimas piezas donde la centralidad comienza a estar más acusada y esto permite mayor serenidad que en series anteriores. En este sentido, interpreto mis pinturas como una forma de estar en el mundo, una forma de establecer mecanismos de comprensión sobre la realidad, más que una pintura portadora de ideas.

K.P.: Volviendo atrás al inicio del siglo xx, podemos argumentar que aparecieron nuevas y extrañas formas que fueron necesarias para expresar un contenido espiritual, para atrapar lo que Apollinaire llamaría el «espíritu de los tiempos». Estas formas nuevas se seguirían descubriendo hasta los años setenta, aun cuando fueran ya menos extrañas. Es, pues, posible inventar formas nuevas, y probablemente se articularán en culturas diferentes a la nuestra, pero también es cierto que nuevas composiciones formales se están manifestando. Sin embargo, ¿proviene dichas formas de necesidades interiores, o de lo que vagamente llamamos alma? ¿O pertenecen todas esencialmente a una tradición humanista que ahora todo el mundo está cuestio-

nando? Se antoja bastante probable que las formas relevantes de la abstracción puedan proceder de los descubrimientos científicos de aquello que no conocíamos o no habíamos visto hasta hace muy poco, de lo que ha revelado el microscopio de color, de las posibilidades tecnológicas que pueden alterar sin cesar la forma de la imagen, de los avances en la neurología y la bioquímica, o de campos tales como la teoría del caos. En otras palabras, lo que aguardaríamos como imágenes abstractas son paralelismos entre las meditaciones del espíritu creativo y las de la investigación científica. ¿Hay en tu obra un espacio para el imaginativo mundo de la ciencia contemporánea?

A.C.: Creo que la ciencia, en un sentido amplio, tiene un lugar preferente en el despertar de nuestra consciencia. Estimula de forma vital la visión del mundo que podamos alcanzar y cuestiona nuestro concepto de objetividad. Siento que la indagación que hace la ciencia sobre ciertos fenómenos es de una gran agudeza, y por momentos se adelanta a las imágenes que estamos ofreciendo en la actualidad como comprensión de nuestra realidad. No tengo una base científica ni utilizo modelos sistemáticos, pero agudizo la intuición con la esperanza de alcanzar nuevas imágenes. Y aquí se instala una enorme pregunta: ¿de dónde provienen las imágenes? Cuando veo los dibujos que realizó Santiago Ramón y Cajal de sus observaciones en el microscopio, me asombro de lo que interpretaba ver, de la relación entre su pensamiento y lo que sus ojos veían. A pesar de que esas imágenes portaban un sentido funcional, no sabemos en qué medida ni de qué manera se constituían hasta que irrumpiera su visión. Creo que su pensamiento empujaba su mirada, sus ojos eran inducidos a esas imágenes por su manera de interpretar el mundo en su pensar. En mi caso, con las imágenes, parece que me encuentro en otro lugar; son ellas las que empujan mi pensamiento.

Volviendo a tu pregunta, es estimulante visualizar cómo la ciencia fue arribando a conceptos que ya se encontraban enunciados por las meditaciones del espíritu que realizaron antiguas tradiciones, sobre todo en Oriente. Los conceptos que parecen arribar a la ciencia desde otros lugares son los que generan en mí mayor interés. Sinceramente, creo que la abstracción sigue posibilitando la plasmación de profundas necesidades, sean éstas espirituales, de indagación y comprensión de la realidad, o inclusive la visión irónica de una sociedad que mayoritariamente comienza a perder el sentido de la contemplación. No creo que la ciencia haya desplazado esos otros postulados a los que te refieres, más bien se ha

sumado y en ese sentido abrazo su llegada al mundo de las imágenes.

K.P.: Desde los años cincuenta en adelante hemos vivido una ola de crítica formalista. Me refiero a la declarada y agresiva adopción de lo formal que preconizó Clement Greenberg, quien promovía incesantemente la obra de Picasso, Kandinsky, Mondrian o Matisse y más tarde la continuación de dichos esfuerzos por parte de los expresionistas abstractos, mientras desechaba todo contenido legible en términos de abstracción por considerarlo superfluo. No tengo la intención de criticar el trabajo de este crítico extraordinario, pero sí de cuestionar lo que aparece como una agenda bastante limitada. Cuando con esa inmensa confianza retórica Greenberg insta a Olitski a cortar el lienzo o a realzar el naranja justificando sus afirmaciones únicamente en base a su experiencia, la de una vida dedicada a contemplar cuadros; ¿debemos aceptar este juicio sin cuestionarlo? Harold Rosenberg, el otro crítico de esta misma época, señaló que el punto de inflexión del Expresionismo Abstracto fue cuando los artistas abandonaron la idea del arte y «decidieron pintar [...], sólo PINTAR. El gesto sobre el lienzo fue un gesto de liberación de los valores políticos, estéticos, morales». E insiste: «Lo que sucedía en el cuadro no era una imagen sino un acontecimiento». Nadie discutiría que Pollock, de Kooning y Kline produjeron acontecimientos así. Pero, ¿no es cierto que este proceso de descubrimiento se ha convertido más que nada en una receta para la producción de una secuela inacabable de acontecimientos conocidos y asimilables, donde apenas existe riesgo?

A.C.: Parece como si en un momento determinado del siglo xx se reunieran una serie de condiciones para que un extenso grupo de artistas pudieran dar una respuesta común a inquietudes sociales, pero también a cuestiones espirituales que hallaban un modo eficiente para ser encauzadas a través del lenguaje del arte. Aquí quisiera comentar un tema sobre el que estoy trabajando y que podría llamar «el exilio de las vanguardias». Cuando pienso en términos de la pintura en Occidente, encuentro siempre el origen de la abstracción en Europa, en un momento de entreguerras especialmente doloroso en la historia de este continente. Sin embargo, siento que la abstracción comienza a desarrollarse y a dar sus verdaderos frutos en el exilio. Me pregunto sobre la fortaleza de esa vanguardia para desplazarse y encontrar el espacio adecuado para su desarrollo. Por su origen y por su exilio, la

abstracción demostró ser una vía de desarrollo en lo espiritual pero también, creo, resultó ser un camino ligado a la historia de la melancolía. Si tuvieramos que hacer un relato de su periplo podríamos ver en él, como un momento destacado, la llegada a América; allí la abstracción se vio fortalecida por la falta de una historia plástica reciente. Se sintió así en ese continente (hablo de todo el continente, no sólo del norte) libre de poder mirar al pasado y comenzar a desarrollar una constelación familiar sin la traumática ruptura que suponía para la abstracción europea. El espacio físico en América, y el espacio histórico también, fue sin duda el lugar adecuado donde comenzar esta aventura. Hubo entonces un momento marcado por un anhelo de libertad común a todos los artistas, y a sus preguntas comenzaron a llegar respuestas, que más adelante se convierten en recursos formales; un abecedario plástico nuevo que surgía del intento por valorar otras cosas que no se dirigían a la imagen sino más bien a los procesos que pudieran encauzar todas las inquietudes que se estaban planteando. La irrupción en aquel momento de esos nuevos modos, que en la actualidad siguen siendo válidos, se nutren ahora de todo aquello que llega de los bordes del arte o inclusive de fuera de él. No quiero dejar de mencionar el valor que encuentro en la revisión que hacen los artistas posteriores a esa primera abstracción americana. Un lenguaje que estaba claramente afectado en su nacimiento por la propia necesidad de afirmación y que las generaciones posteriores pudieron abordar con una mirada crítica. Se plantea aquí otro interrogante: ¿cómo y por qué un movimiento que irrumpe con una enorme vocación de ruptura nos ha dado un lenguaje que permite esta adaptación constante?

K.P.: La abstracción se ha involucrado siempre con el mundo espiritual, con las creencias místicas. Uno de los rasgos principales de la obra de Palazuelo ha sido el modo en que funde dichas creencias místicas con las matemáticas, con la teoría fractal y las ciencias ocultas, con lecturas transculturales relativas a la historia del número. Estudió los escritos de Bohme, que pretendía identificar las fuerzas y conflictos que subyacen a toda existencia humana adaptando todo cuanto le era útil a su idea de los sistemas y estructuras. Nos conmueve leer lo que escribe: «El centro eterno y el nacimiento de la vida [...] están en todas partes. Traza un círculo no más grande que un punto y allí dentro estará contenido todo el nacimiento de la naturaleza eterna». Aseveraciones así entrañan la búsqueda de la forma de vida subyacente, la forma *Ur* y, desde luego, la creencia implícita de que tal forma

existe. ¿Concibes tu trabajo como una búsqueda, no sólo dentro sino fuera de ti mismo?

A.C.: Todo lo que recibo de mis relaciones y de lo que me rodea alimenta mi pintura, no reconozco esa contemplación interior sin «lo otro». Todo aquello que me inquieta emocional o intelectualmente, aquello que me estimula, me sorprende, me alegra o me angustia, parece ir depositándose en ese fondo de los ojos desde donde se impulsan, tiempo después, las imágenes. No tengo certeza de cómo actúa ese depósito; inclusive muchos temas los recibo como si llegaran atravesando el tiempo, como si hubiesen estado esperando el momento para manifestarse en mí, casi como si fuera un conocimiento recordado que actúa mientras trabajo en el



Suite: un jardín para Lara

estudio. Como un cielo que al despejarse repentinamente permitiera ver con claridad aquello que se ha vuelto imprescindible para poder continuar. Pero otras veces, las imágenes, las variaciones sobre ellas, o los procesos que ellas despiertan, parecen obedecer a un intento por internarse y actuar en ese depósito, como una ayuda meditativa. La pintura me mantiene ligado al afuera por su propio estado físico, aunque sea un dibujo de un centímetro o el pensamiento de ese dibujo, ya no es mi cuerpo. Ese primer trazo ya es una brisa en el mundo.

K.P.: Las obras contemporáneas a veces son extremadamente exigentes con el espectador. Estudiar un cuadro negro de Ad Reinhardt implica un proceso similar a la meditación Zen, un asunto engañosamente simple que, en palabras de Alan Watts «consiste únicamente en observar todo lo que está sucediendo, incluyendo tu propio pensamiento y respiración». Conceder a nuestra contemplación el tiempo suficiente para apreciar los matices y sombras que resuenan en un cuadro de Reinhardt equivale a la asunción de un proceso meditativo. En otras palabras, la obra impone su propia

medida de tiempo y de acercamiento. Necesitamos implicarnos y cuando lo hacemos el cuadro parece soltar toda su esencia en ese instante, evocándonos el comentario de un músico indio: «Toda la música radica en la comprensión de una nota». Tu trabajo es en gran parte un proceso de evolución y de variaciones sobre un tema. ¿Piensas en series al idear una obra? ¿Regresas de manera consciente a los problemas pictóricos que quedaron flotando en el aire? ¿Qué obras te parecen clave en tanto aperturas que permiten una especie de continuidad?

A.C.: Cuando trabajo, pienso en una estructura de constelaciones. Hay, por decirlo de alguna forma, grandes grupos que se desarrollan en el tiempo y en muchas ocasiones coinciden más de uno desarrollándose en paralelo en el mismo momento. A veces vuelvo sobre temas que parecían cerrados, aunque no tenga una voluntad previa y fuerte para llevarlos a cabo, más bien es un reencuentro con esas imágenes y el sentir de que aún despiertan en mí nuevas posibilidades para la continuidad de su desarrollo. En ningún caso establezco un programa de revisión. En estos últimos años, por mencionar algún ejemplo cercano, siento que la suite *Un jardín para Agnes* ha abierto un proceso que continuará en el tiempo. En esta exposición presento siete pequeñas obras que se desprenden de esa serie, y que he titulado *Un jardín para Lara*. Son formas que comencé a percibir y a trabajar de esta manera hace tres años, sin embargo es un tema que lleva en mí bastante más tiempo y no conseguía que se manifestara de la manera que necesitaba para poder realizar estas obras, y que pudieran abrir así una continuidad de intenciones.

K.P.: Me has comentado que te interesan Cage y Feldman entre otros compositores contemporáneos europeos y americanos; veamos entonces dónde piensas que puede haber interrelaciones. He observado tu trabajo desde el punto de vista de una partitura contemporánea, con sus trazados fluidos, con sus sonidos; es, además, una obra abierta a la interpretación, y aún siendo silenciosa busca nuevas armonías y disonancias. Un viejo amigo mío, Michael Nyman, me contó que Feldman huía de la metodología al componer, ya que la consideraba una metáfora que controlaba la composición; por ello se entregaba al instinto, a diferencia de los compositores europeos, quienes confiaban cada vez más en la metodología. Trabajaba con sonidos libres de relaciones tonales y quería proyectar los sonidos en el tiempo, sin el estorbo de las relaciones compositivas, desarrollando

lo que Nyman llama «áreas de registro». Está claro que Feldman se apartó del estilo esforzadamente retórico, como haces tú en tu trabajo. ¿Piensas que se pueden establecer conexiones aquí?

A.C.: En esta exposición hay una pintura titulada *Melodías inventadas* que parece inspirarse en la música de M. Feldman. Digo «parece» porque no fue un proyecto a priori; no pensé en realizar una pintura inspirada en la música de Feldman, pero a medida que la pintura se estaba desarrollando, su música sonaba en mi estudio, en especial *Patterns in a Chromatic Field* para cello y piano, y al acabarla sentí que tenía una atmósfera sonora que podría asemejarse a los latidos que desprenden las obras de Feldman. La presencia de áreas de registro, tal como las define Nyman, pueden ser trasladadas a la pintura con bastante efectividad. La composición, como procedimiento metódico, se ha ido retirando de mis proyectos a medida que fui sintiendo la falta de necesidad de su utilización. La pantalla de la tela, semejante por momentos a esas áreas de registro, recibe las señales tanto de la pintura como del dibujo, sin establecerse de forma definitiva y sin señalar una evolución formal en el desarrollo de las obras. En éstas últimas obras siento que no hay zonas más destacadas que otras; es difícil acertar con un lugar principal o por dónde comenzar el acceso a ellas. Es en este sentido que podría aventurar paralelos con el trabajo de Feldman, ya que sus obras parecen mantener una misma intensidad de principio a fin; puedes entrar en ellas en cualquier momento y el final, en muchas ocasiones, parece ser sólo un intervalo. Para quien escucha parece que esas piezas continúan dentro de él y se prolongan en su vida. Así me gustaría que fuese percibido mi trabajo, como una continuidad de la mirada del contemplador, acompañando sus ojos.

K.P.: En lo que respecta a Cage, todos pensaríamos en el silencio, la indeterminación y el cambio en el procedimiento. Para Cage, el silencio representaba la negación de la voluntad, con la capacidad de separar los sonidos de «la carga de las intenciones psicológicas». Tu proceso de borrado, a mi juicio, encierra la afirmación de Cage de «adoptar una filosofía de distanciamiento, purgar las idiosincrasias de la propia personalidad». ¿Hay en tu obra procedimientos al azar? También me hace vincular *Music of Changes*, cuya forma se determina por las indicaciones de los cambios de tempo, con la manera en que tu obra parece proponer duraciones tonales que sólo existen en el espacio, y cuya velocidad de desplazamiento es impredecible. En otras palabras, más que de la

metáfora de un laberinto podríamos hablar de duraciones tonales diferenciadas.

A.C.: Como he comentado antes, al comenzar una obra, la pintura y el dibujo no se establecen de forma definitiva y por esto acudo a lo que señalas como «borrado» y que como bien dices, tiene las mismas connotaciones de las que hablaba Cage, una filosofía del distanciamiento. De manera que hay tonos y formas que se van modificando, porque un día puedo percibirlos de una manera y al día siguiente de manera diferente; la sensación se torna más clara y las imágenes se van afirmando con el sentir de que ya no puedo introducir, eliminar o borrar nada más. El tiempo en el estudio acompañando este proceso de las pinturas se vuelve así imprevisible, y podría hablar de velocidades diferenciadas en una misma obra. Creo, además, que esto es percibido por el contemplador aunque no tenga consciencia de ello. Ese tiempo de proceso, sus intervalos y sus velocidades, se convierte en un elemento principal para el acceso a las imágenes.

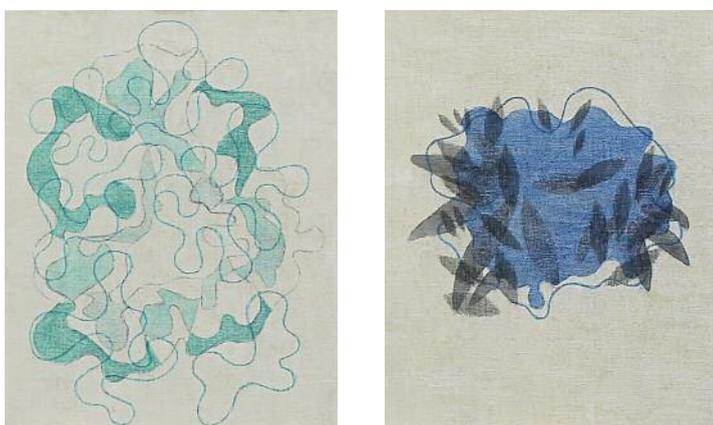
K.P.: Estas obras son como pulmones que parecen empujar, o soltar su respiración, desde un centro, a veces también se atascan en un remolino de detalles pictóricos. ¿Entiendes esto como una exploración de las posibilidades formales y lingüísticas, o lo ves más como el producto de un estado emocional?

A.C.: Los senderos que conformaron mi trabajo durante un período pasado, eran estructuras espaciales para atraer al ojo y no permitirle reposar. A pesar de que esas obras parecían no tener límites precisos, el movimiento siempre volvía sobre centros distribuidos en distintas zonas de la tela. Esos senderos se han vuelto más delgados y ya casi no se cruzan entre sí, no se superponen, y están contenidos dentro de la superficie del lienzo de una forma más serena, abriéndose desde un solo centro, aunque éste sea casi imperceptible e inestable. Hay algo de mayor respiración en los últimos trabajos, expandiéndose sutilmente desde ese lugar en apariencia vacío, quedando depositado en él, una semilla para la visión. Sin renunciar totalmente a las posibilidades del lenguaje, creo que hay una mayor exposición emocional en estos últimos trabajos.

K.P.: Todos los que hemos seguido la historia de la abstracción sabemos que Kandinsky descubrió una vía para conseguirla mediante la desmaterialización de un sujeto reconocible y, antes incluso de su decisión de adentrarse en la abstracción total, ya había estudiado la construcción oculta

de sus pinturas: el enrejado. Vale la pena recordar sus tres categorías: *impresiones*, *improvisaciones* y *composiciones*, tal como él las enunciaba. Las *impresiones* son sólo eso, impresiones de naturaleza externa expresadas pictóricamente. Las *improvisaciones* representan un tipo más profundo que consiste en «expresiones de acontecimientos de carácter interior, de ahí, impresiones de naturaleza interna». Las más complejas son las *composiciones*, que son «las expresiones de sentimientos que se han ido formando dentro de mí de modo similar, pero durante un periodo largo de tiempo, y que, tras los esbozos preliminares, he examinado y trabajado despacio, hasta con pedantería». El contenido de estas palabras es un ascenso del mundo de las sensaciones al plano de la deliberación intelectual.

Suite: un jardín para Lara



En lo más hondo de la búsqueda de Kandinsky se halla el deseo de «un cosmos de seres espiritualmente activos», y para lograrlo persigue crear un espacio dinámico donde las emociones individuales se manifiesten en colores y formas suavemente expresados. Al contemplar las obras de esta muestra, las piezas pequeñas se antojan variaciones sobre un tema utilizando formas biomórficas, o incluso hojas, mientras que las de mayor tamaño explotan el juego de la línea, y a la línea como portadora del color.

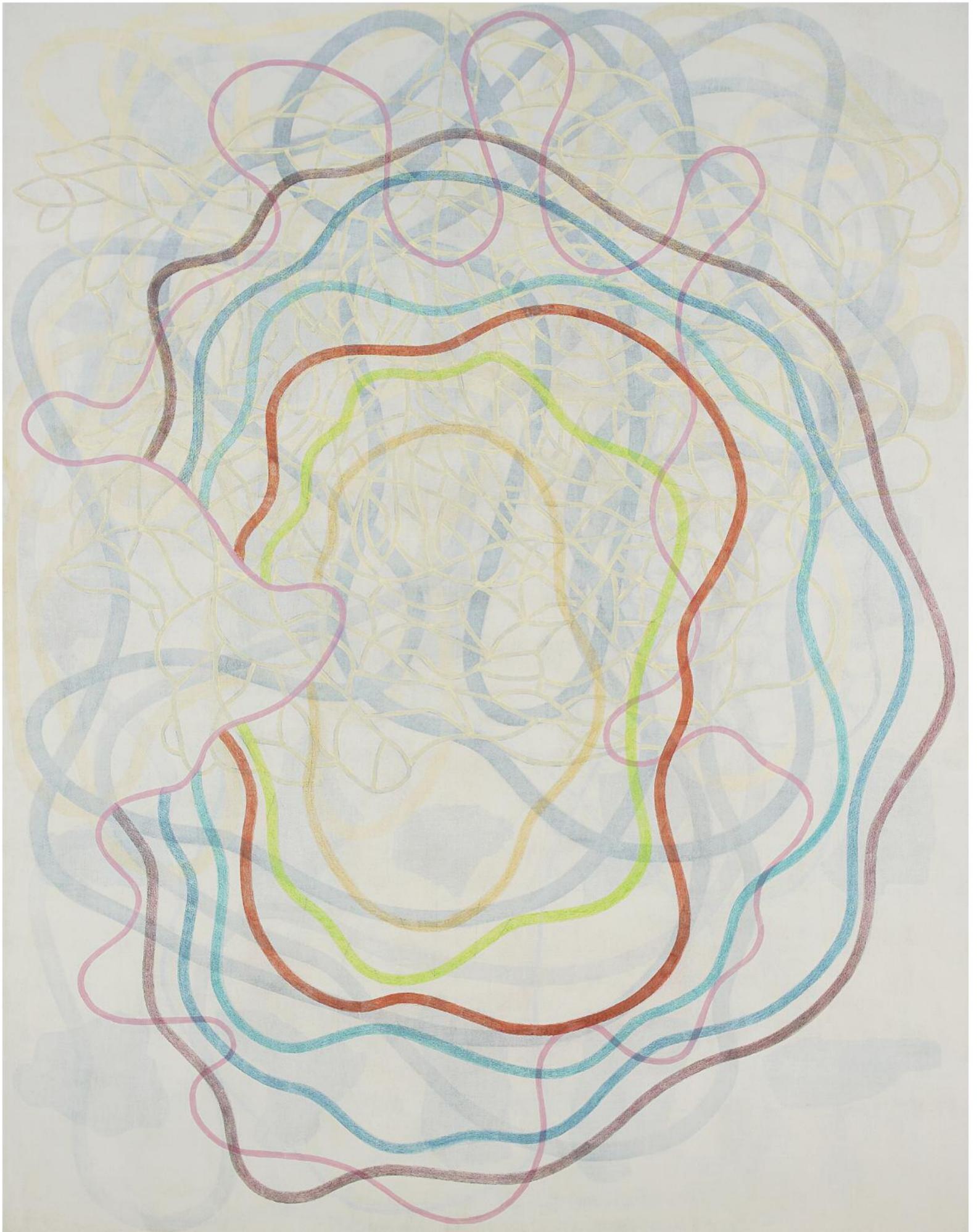
A.C.: En esas obras de pequeño formato, como *Un jardín para Agnes*, a las que hice referencia antes, el tema apareció hace mucho tiempo y no sólo por la observación de la naturaleza. Cuando un tema nuevo aparece, suelo dejarlo estar en esos primeros dibujos como si aún no hubiese llegado hasta mí. Más tarde, y sólo si persiste su presencia, comienzo a interesarme por él de forma más consciente. Comienzo a interrogarlo, a confrontarlo con otras representaciones de otros momentos históricos o de otras culturas. Está claro que estas formas biomórficas, de sueño vegetal, me llevaron a mirar cuadernos de botánica, sobre todo

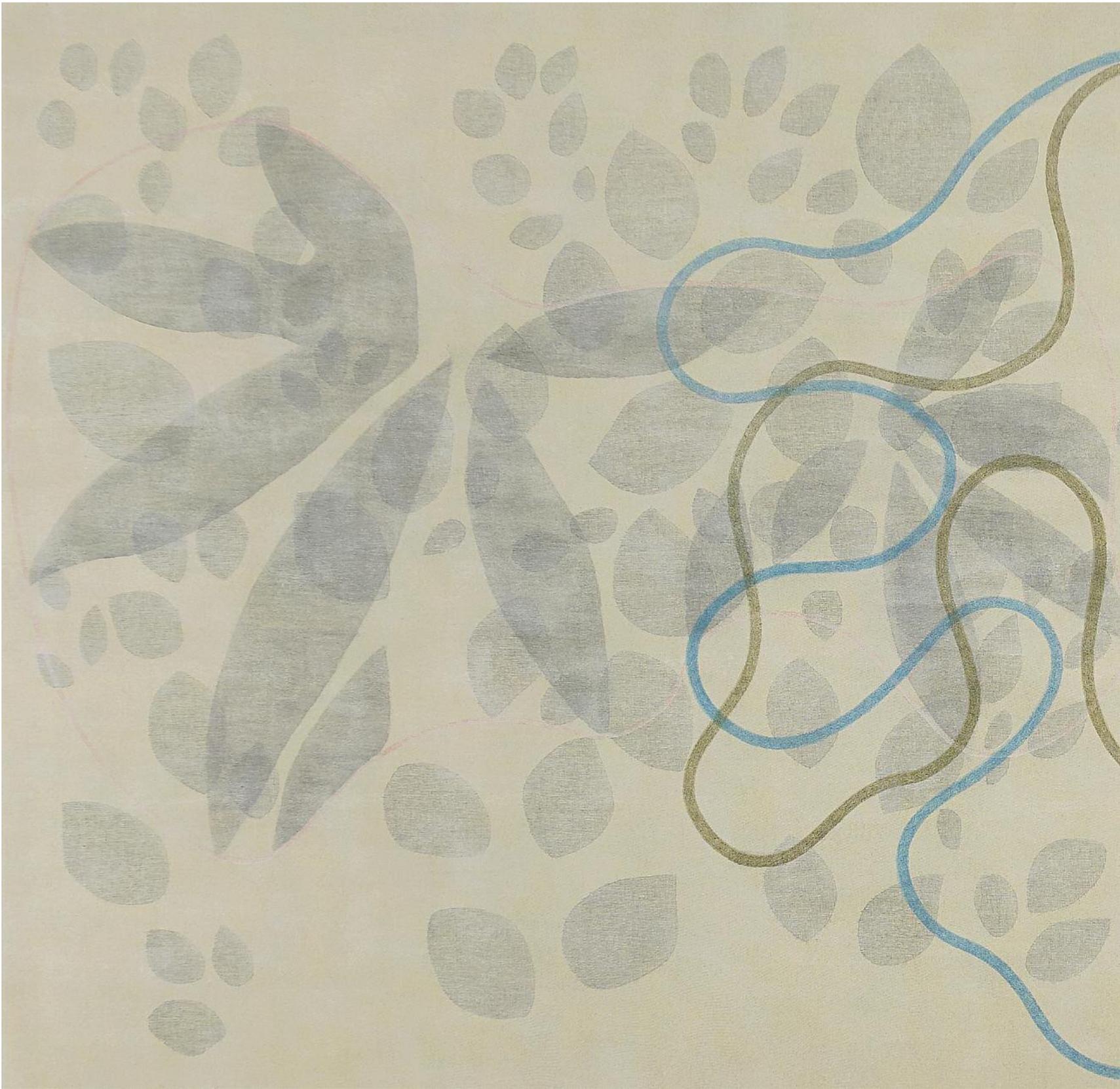
herbarios de viajeros, libros japoneses con representaciones de plantas y antiguos tratados de hierbas medicinales donde se encuentran iluminaciones de plantas. No he entendido las hojas como parte de un paisaje, sino más bien como un microcosmos que nos habla de ese todo donde habitamos. Ese interés por la interpretación de temas comunes me atrae por todo lo que implica de traducción e intención; por la multiplicidad de percepciones que aparecen sobre las mismas formas. En este caso, también he mirado trozos de esas formas por el microscopio, sin un sentido científico, solo por ver la repetición de sus estructuras, observar las mínimas diferencias dentro de esos sistemas de vida que se empeñan en persistir en grupos de identidad común. Mientras tanto, aquellos primeros dibujos seguían allí, esperando nuestro encuentro. Muchas veces pienso que uno no está abierto a recibir, en el momento en que se produce, la aparición de un nuevo tema; entonces sólo se puede estar atento al anuncio de su llegada. Lo cierto es que estas formas fueron creciendo más allá de mi voluntad y cada vez que volvía sobre ellas me mostraban algo más de sus posibilidades. Hay una corriente de alegría, de dejarse ir, cuando un tema comienza a convertirse en inevitable. Al llegar a este punto, las dudas, y la negación que había dispuesto sobre él, desaparecen. Así, siento que esas formas ya están en mí para poder comenzar a trabajar con ellas. De este modo, se convierte por momentos, en un «solo de mente». La sensación profunda de comunicar con estas nuevas formas, de poder decir más allá de mis intenciones, la vivo en estas obras que mantienen un desarrollo que podría ser semejante a los estados que Kandinsky describía.

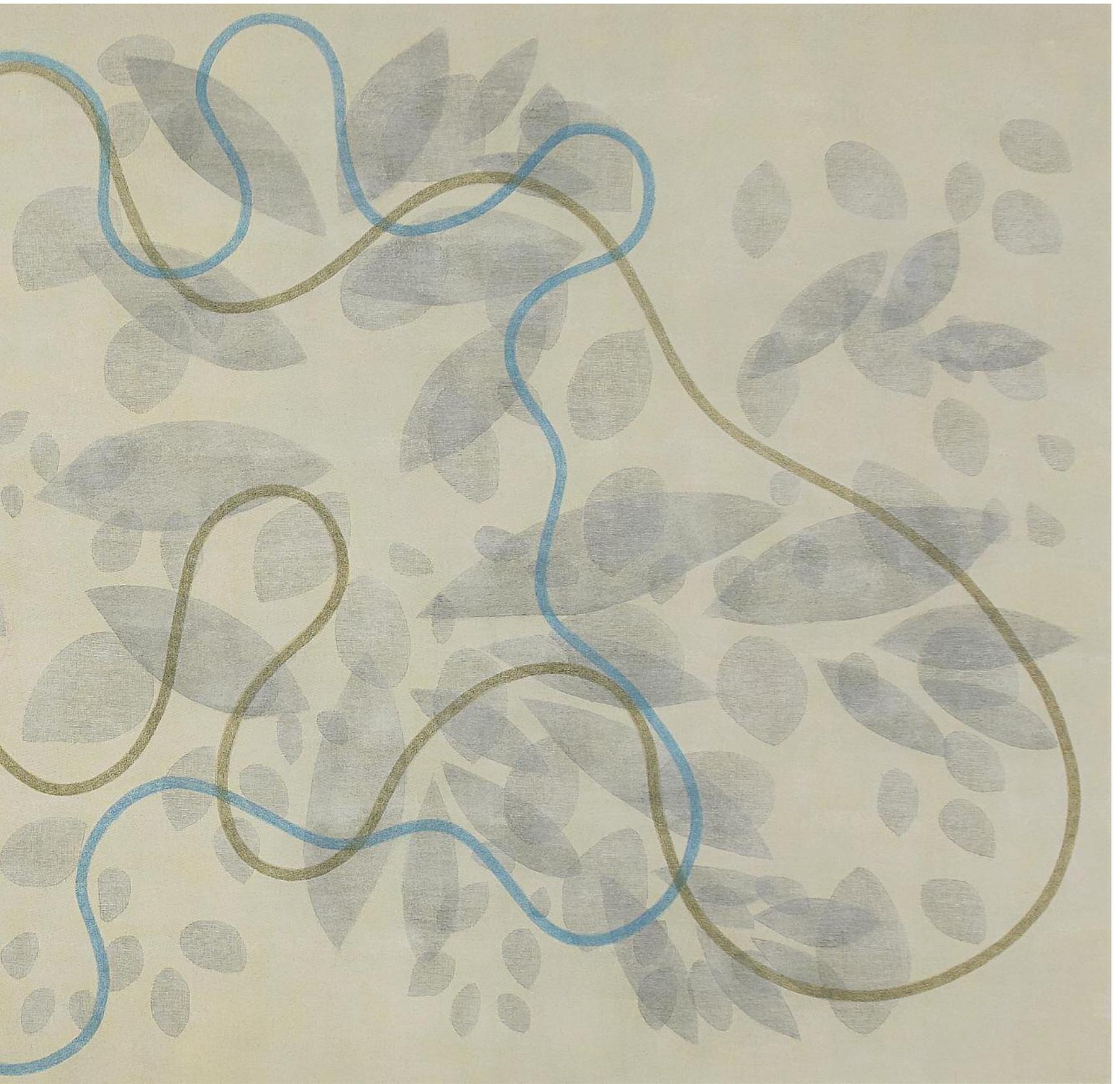
K.P.: Quisiera acabar con una pregunta relativa a tu utilización del color, un color repleto de sutiles matices, que parece residir en el núcleo emocional de tu trabajo. ¿Cuál es la función del color en tus cuadros?

A.C.: Para mí el color no está en las cosas, más bien los objetos están en el color. El color no está fijo en ninguna parte, se mueve de forma permanente, es luz teñida. Hay en mi trabajo concentraciones de energía de color en forma de líneas que se desplazan de un lugar a otro en busca de un cuerpo donde depositarse. El color está vivo en ese desplazamiento, autónomo, sin relacionarse aún con otras formas que intervienen en la obra. Las sucesivas capas de pintura casi transparentes permiten que la luz se interne y llegue hasta el tejido del lienzo. Te invito a que camines hacia el centro del cuadro; si lo penetras, te encontrarás envuelto en esa luz de color y allí hay silencio. ●

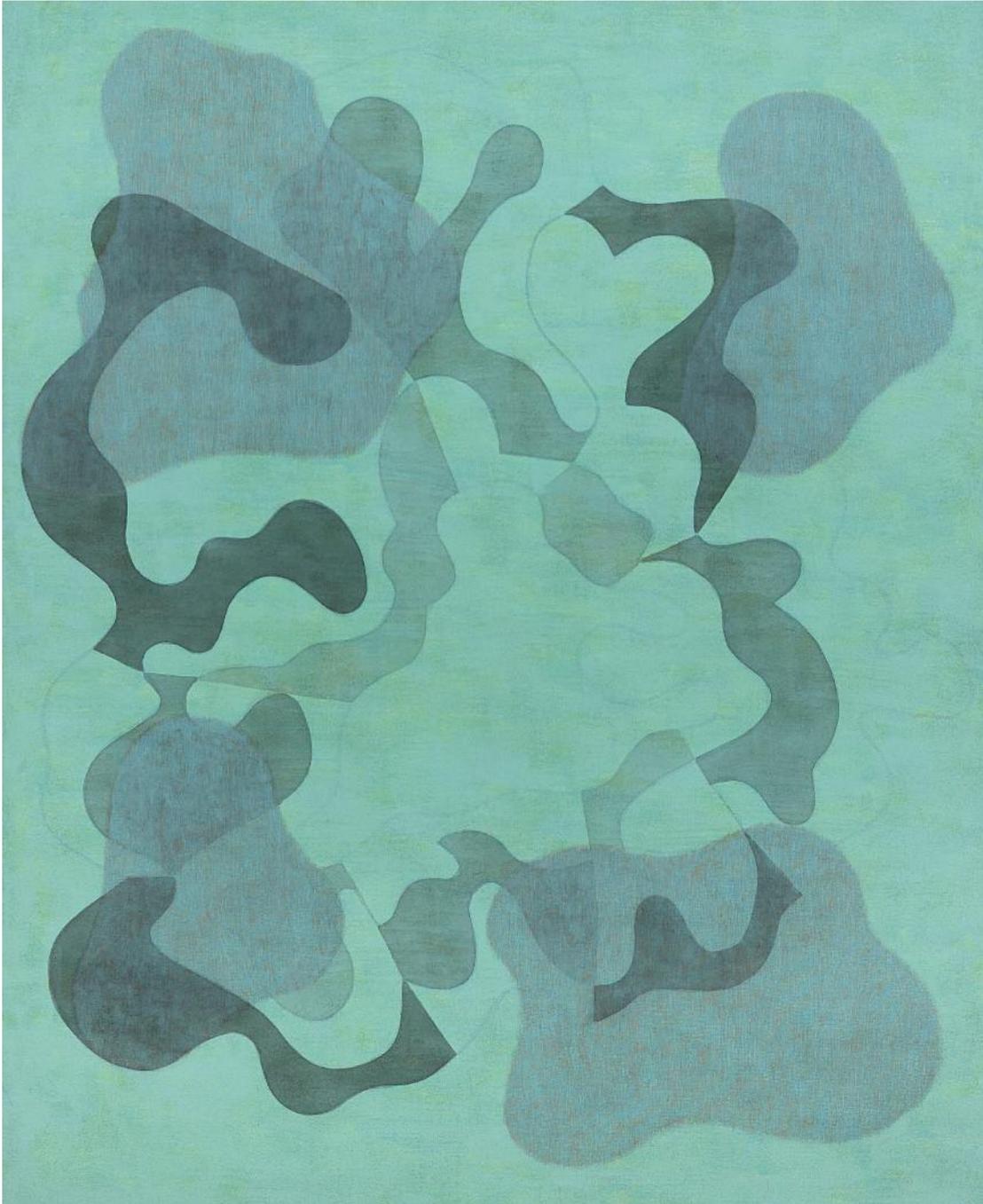
1. *Resplandor amarillo* [2009, acrílico, grafito y lápiz de color sobre tela, 230 x 170 cm]



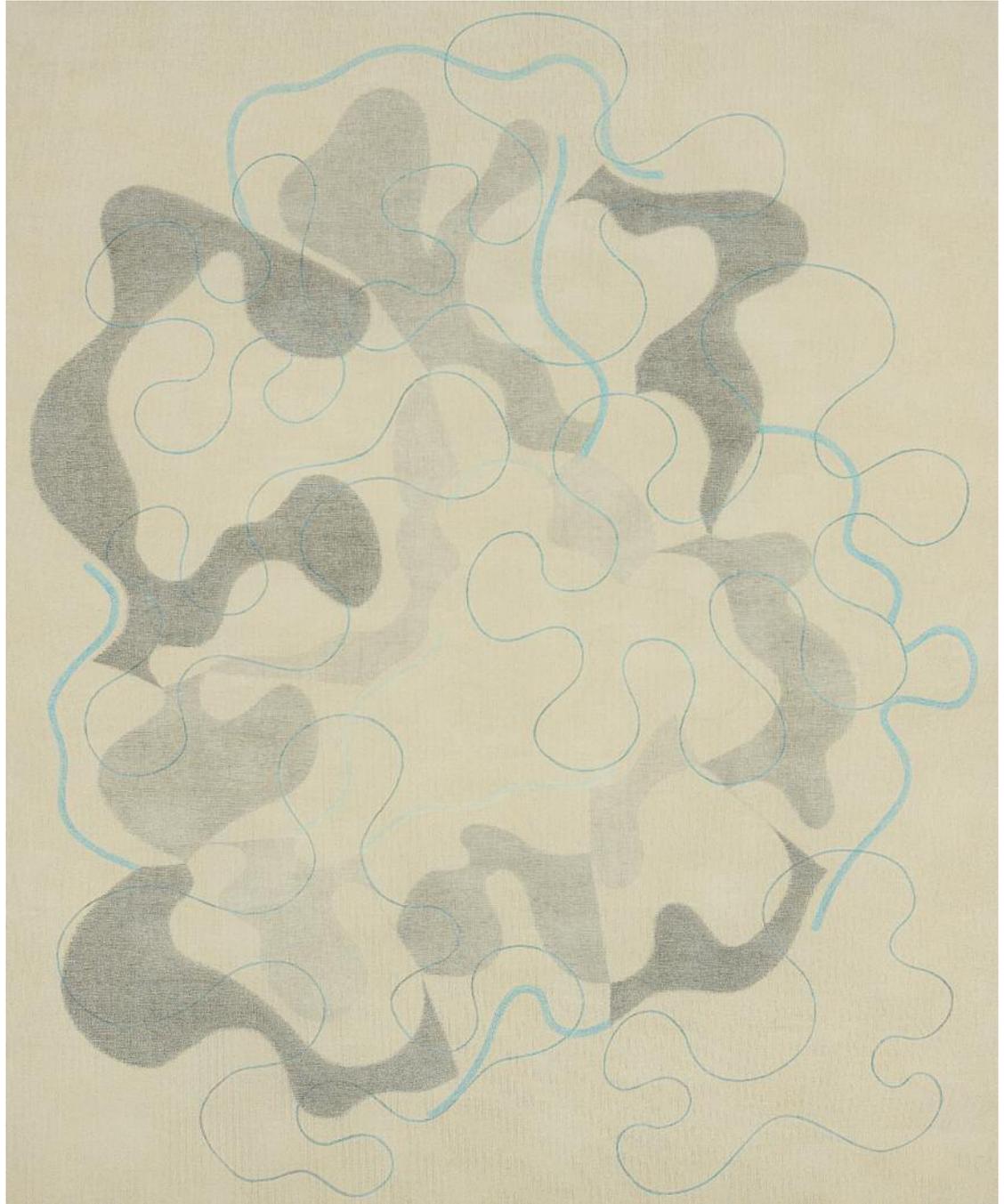




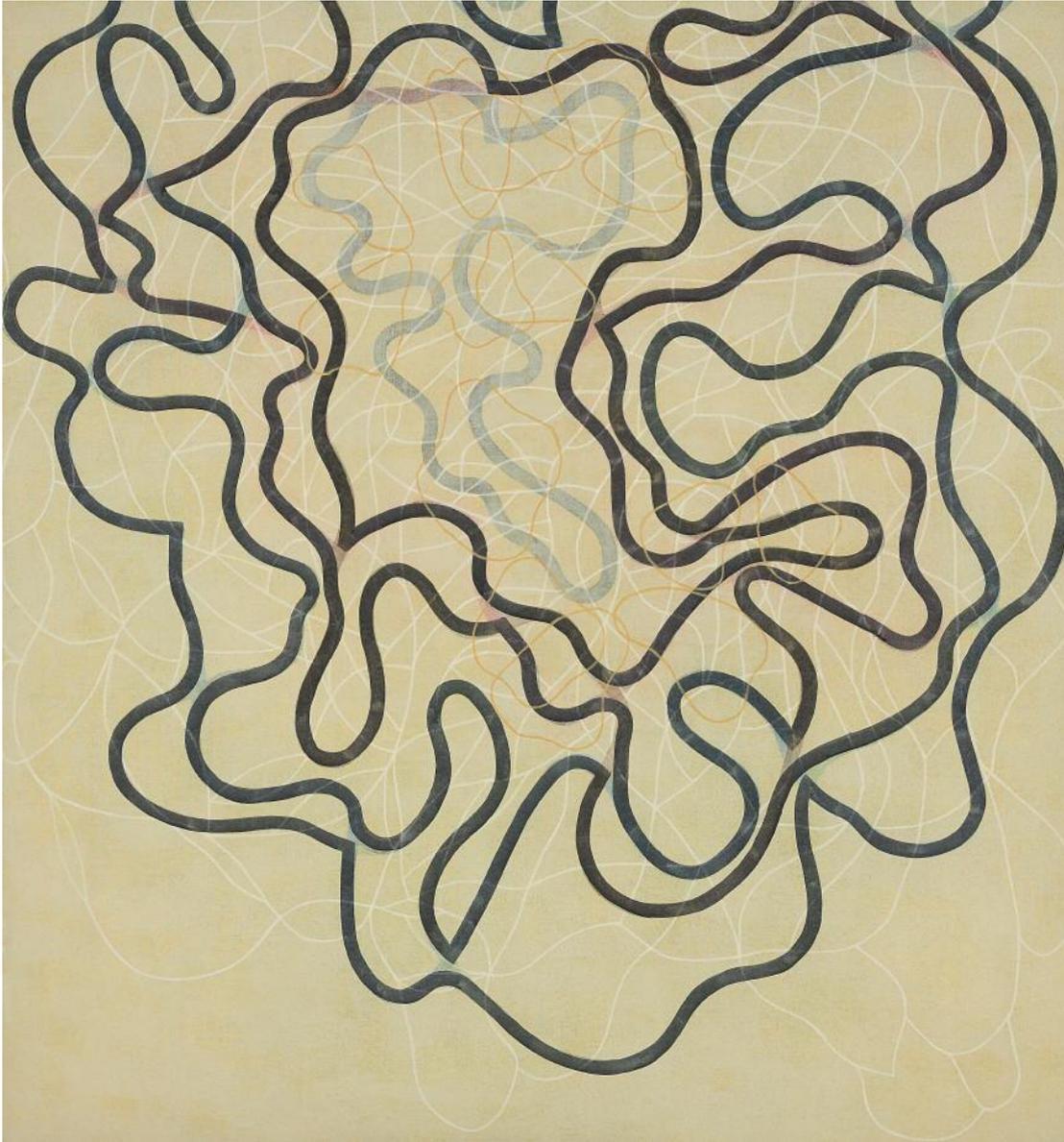
2. *El obsequio* [2009, acrílico, grafito y lápiz de color sobre tela, 190 x 390 cm]



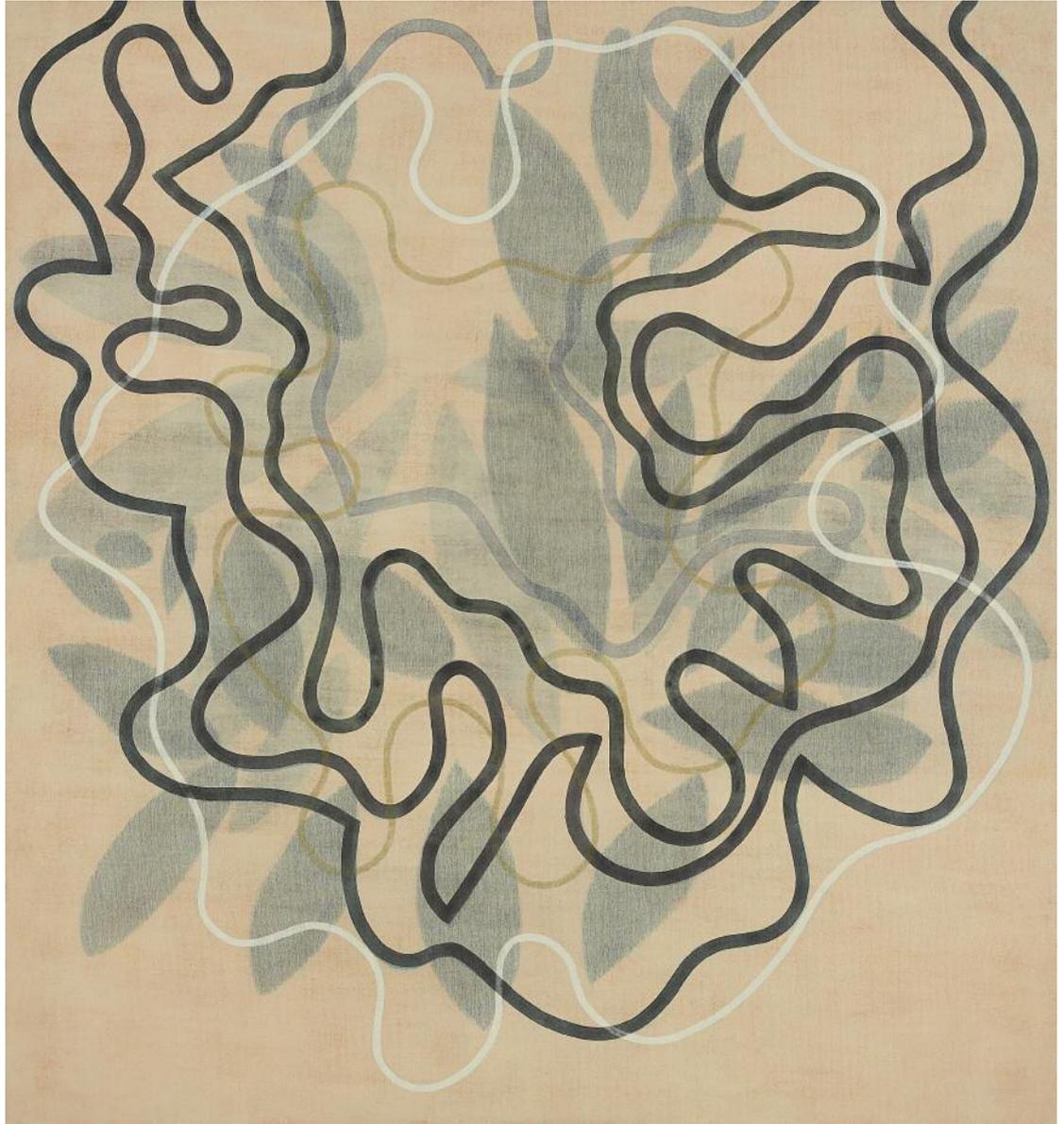
3. *La celebración I* [2009, acrílico y grafito sobre tela, 160 x 130 cm]



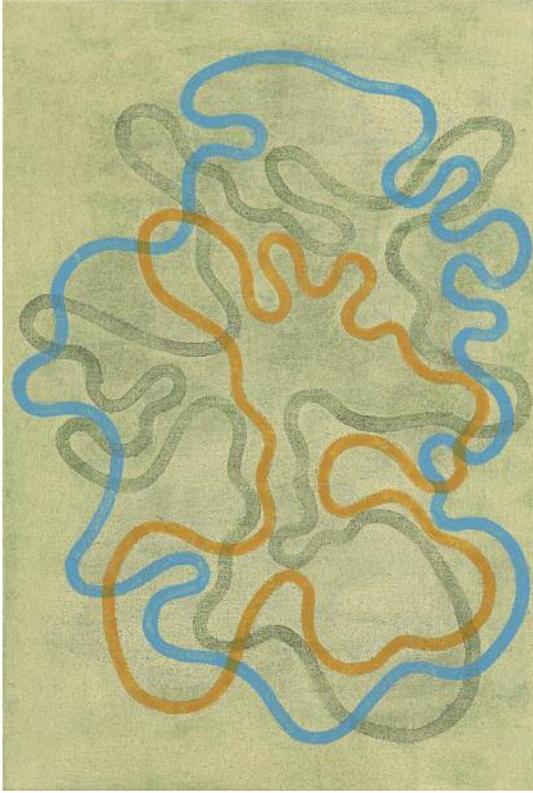
4. *La celebración II* [2009, acrílico, grafito y lápiz de color sobre tela, 160 x 130 cm]



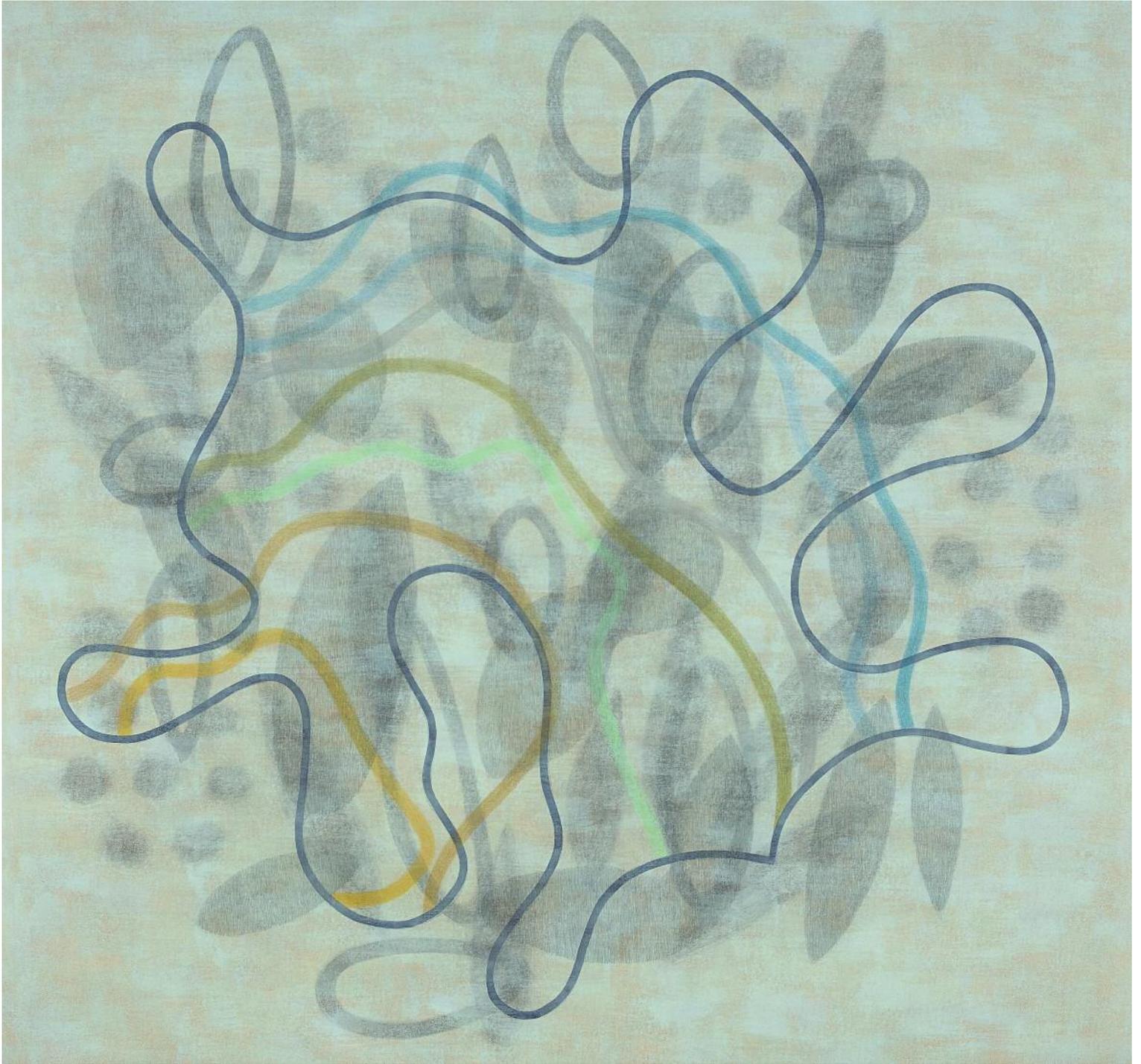
5. *La elevación I* [2008, acrílico y lápiz de color sobre tela, 140 x 130 cm]



6. *La elevación II* [2009, acrílico, grafito y lápiz de color sobre tela, 140 x 130 cm]

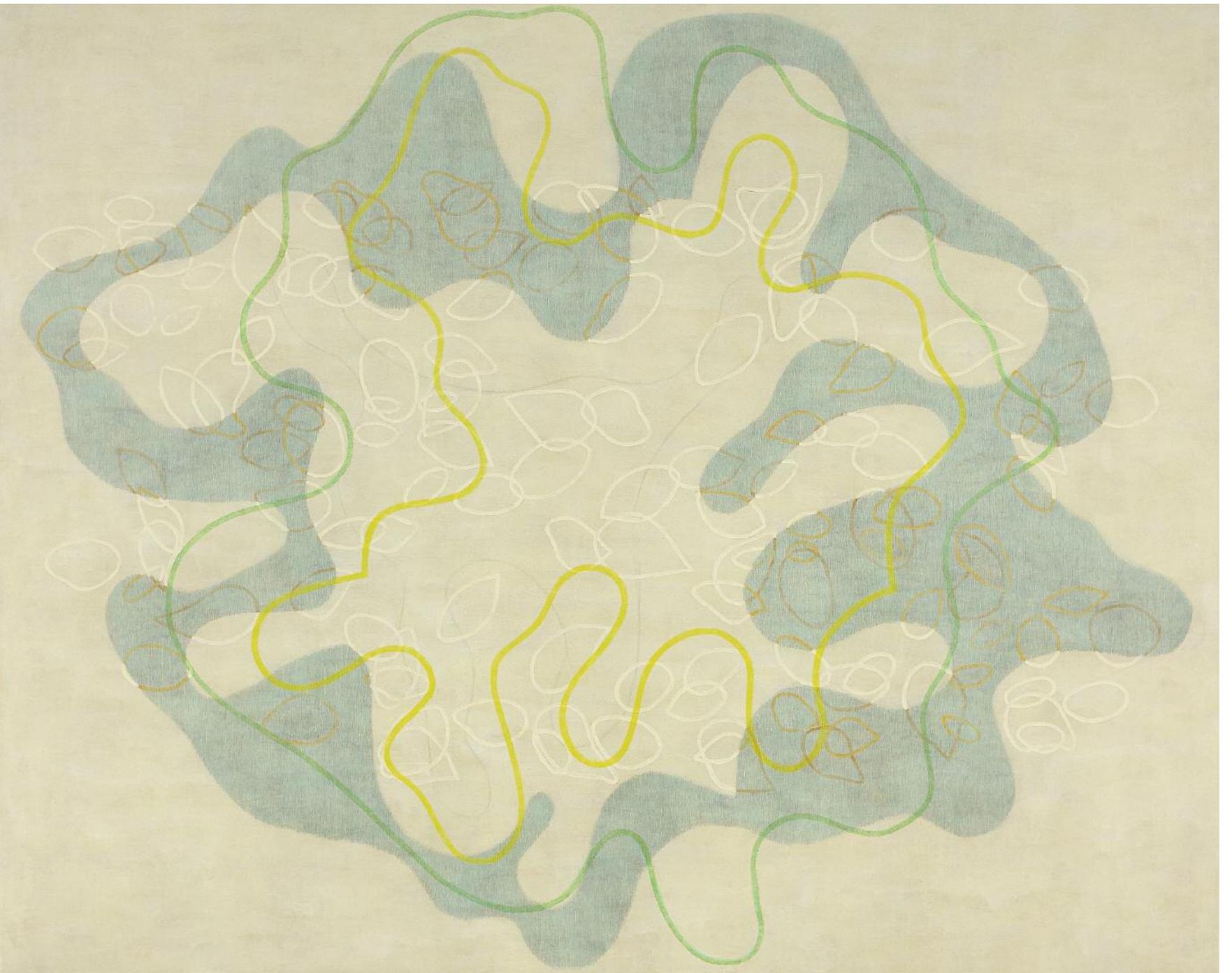


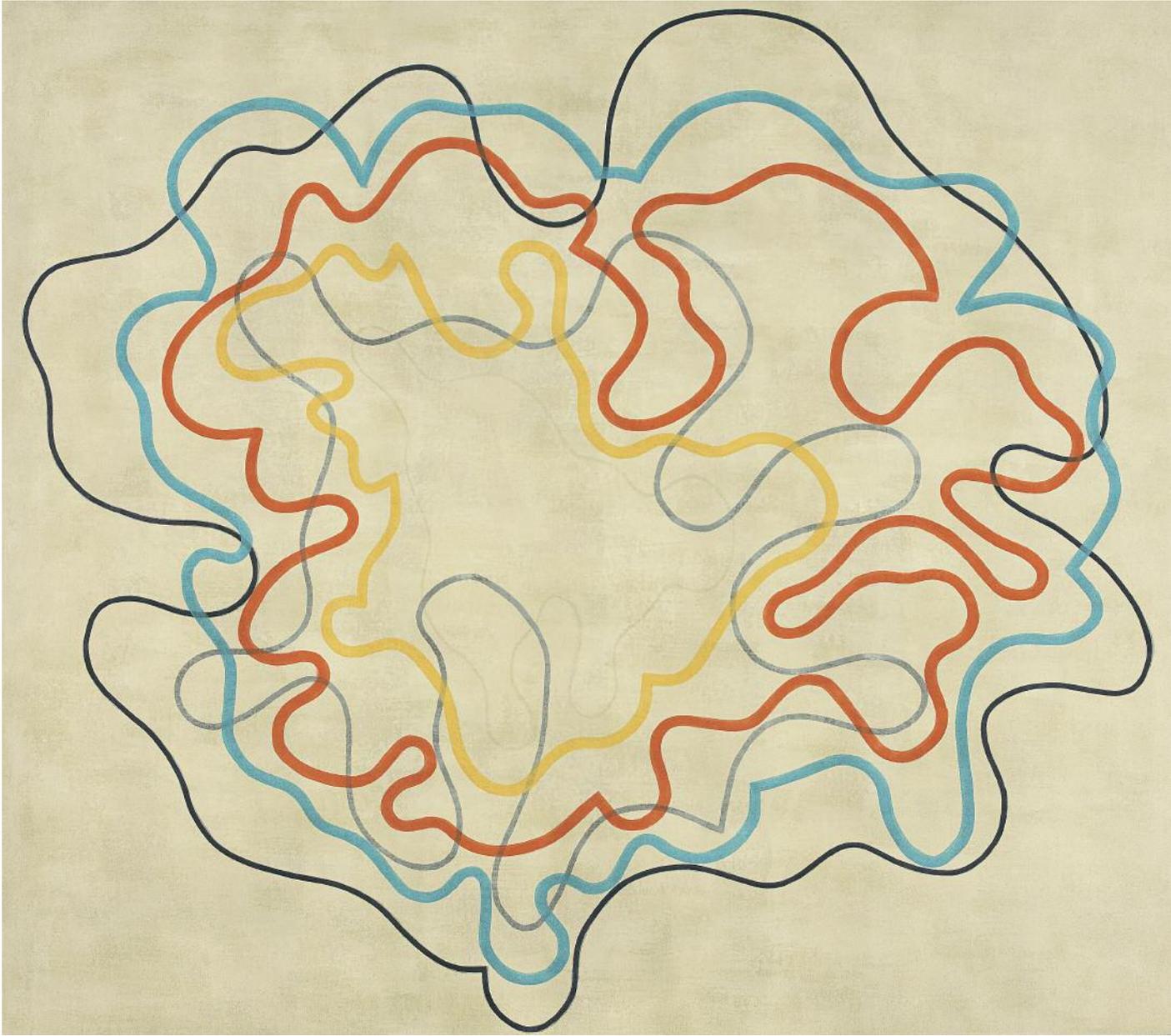
7. *Lo otro* [2008, acrílico sobre tela, 45 x 30 cm]



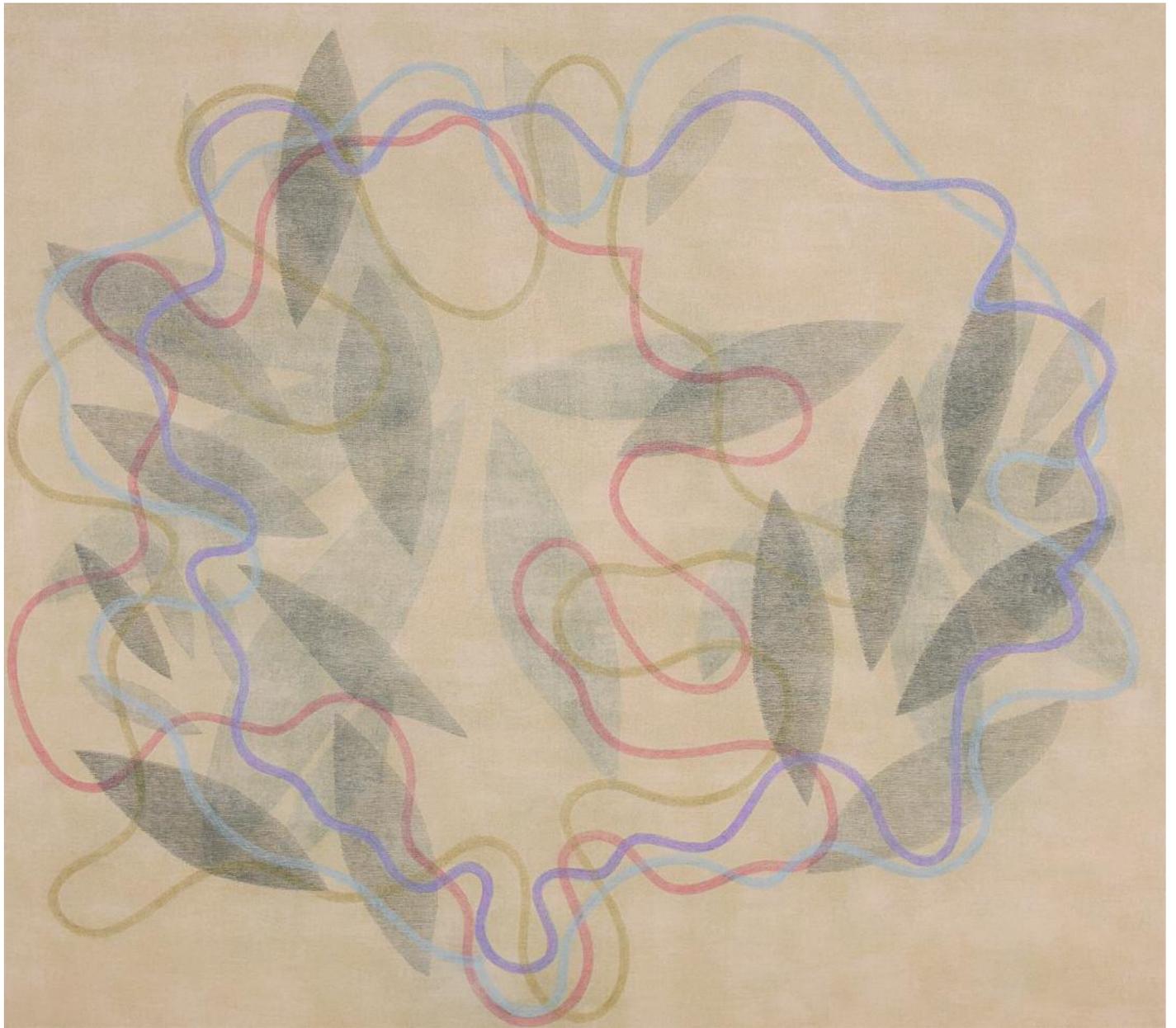
8. *Margarita* [2009, acrílico, grafito y lápiz de color sobre tela, 180 x 190 cm]

9. *El comienzo* [2009, acrílico, grafito y lápiz de color sobre tela, 200 x 250 cm]





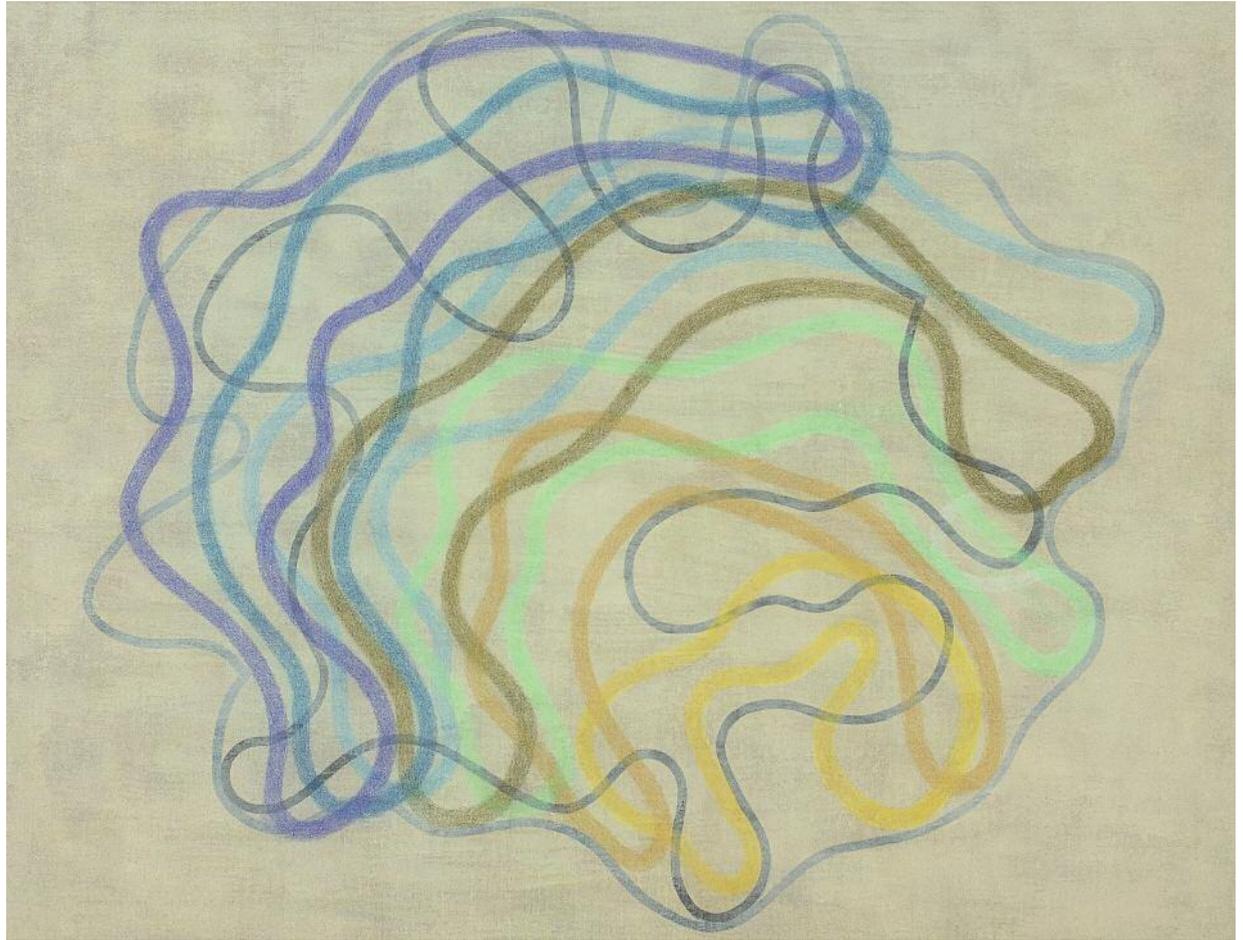
10. *Murmullo de mundo* [2009, acrílico sobre tela, 160 x 180 cm]



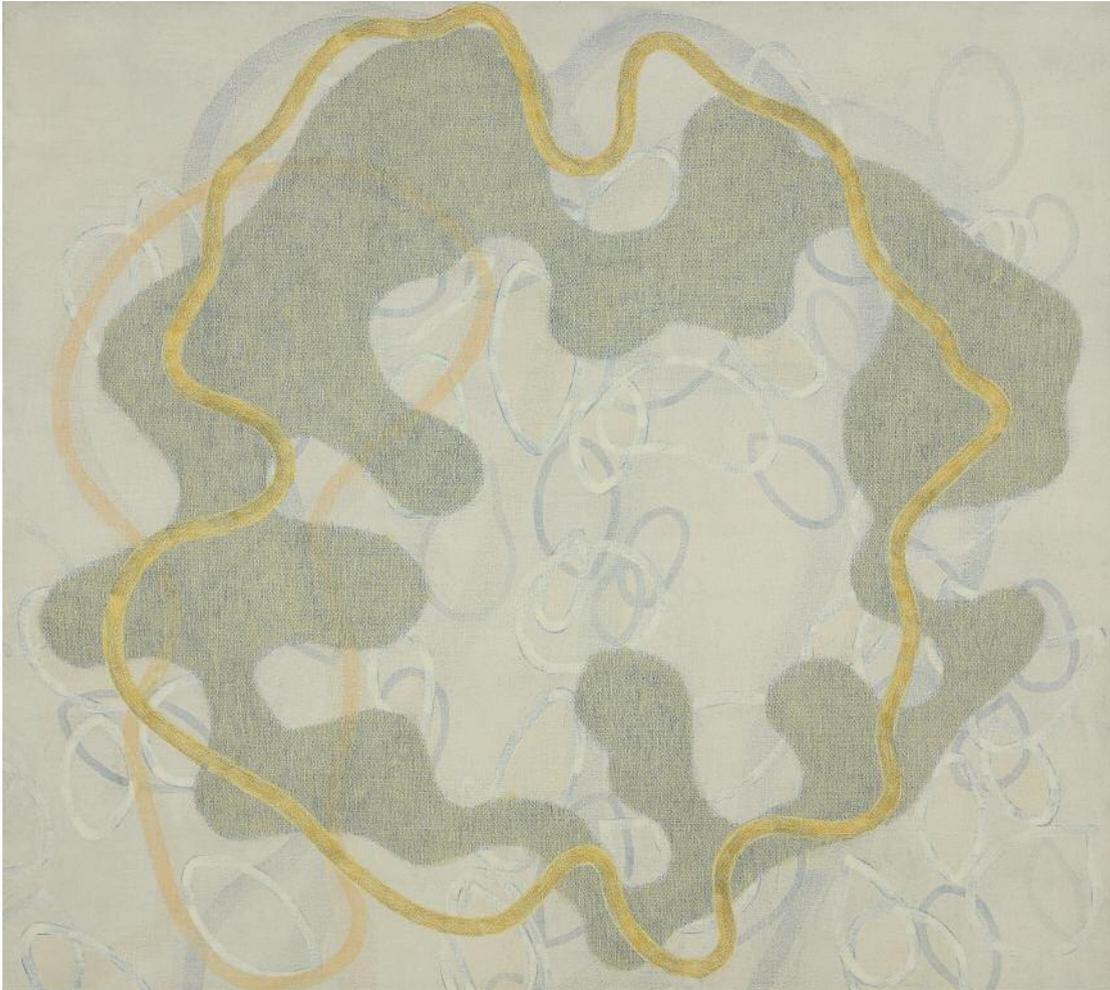
11. *Hablo mundo* [2009, acrílico, grafito y lápiz de color sobre tela, 160 x 180 cm]



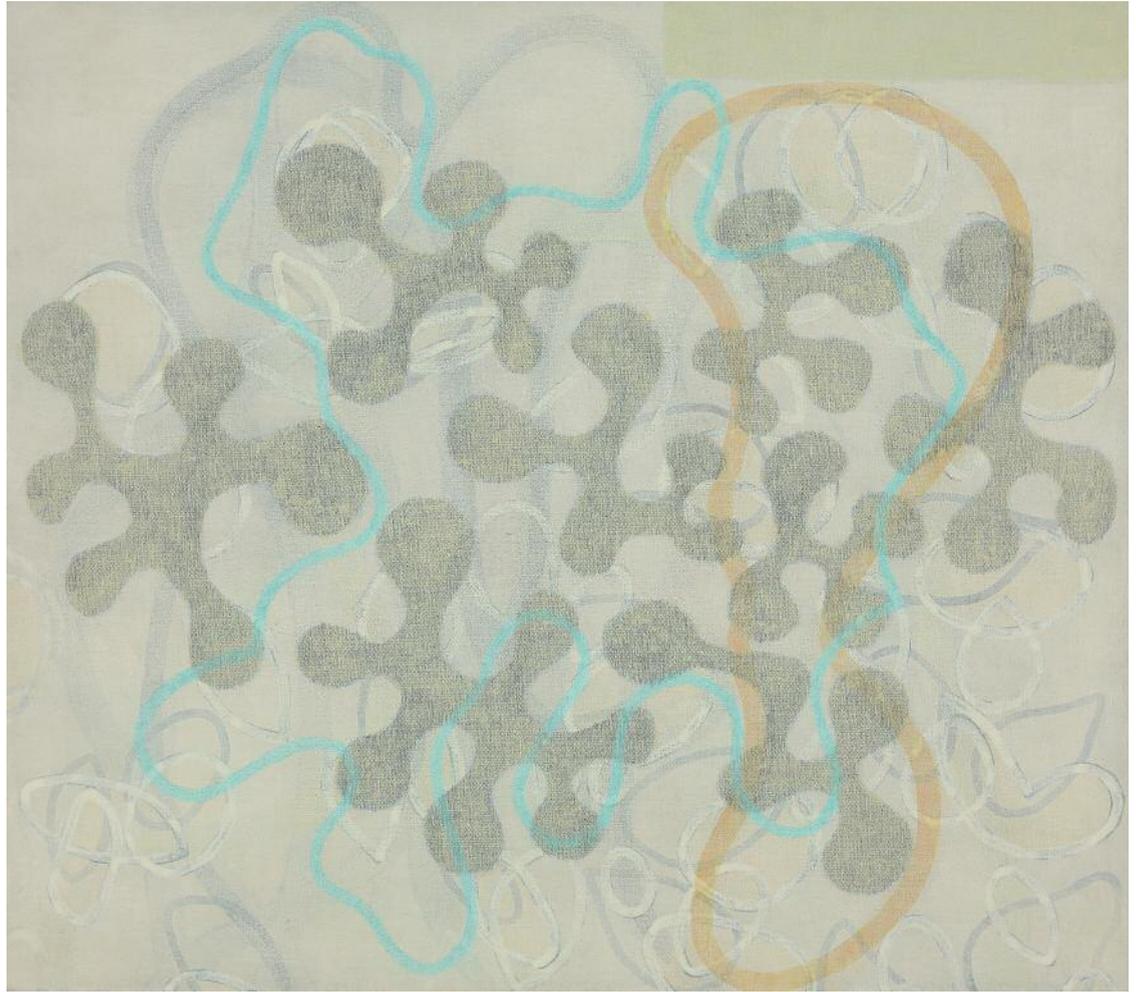
12. *El ciclo de los vientos (díptico)* [2009, acrílico sobre tela, 50 x 70 cm]



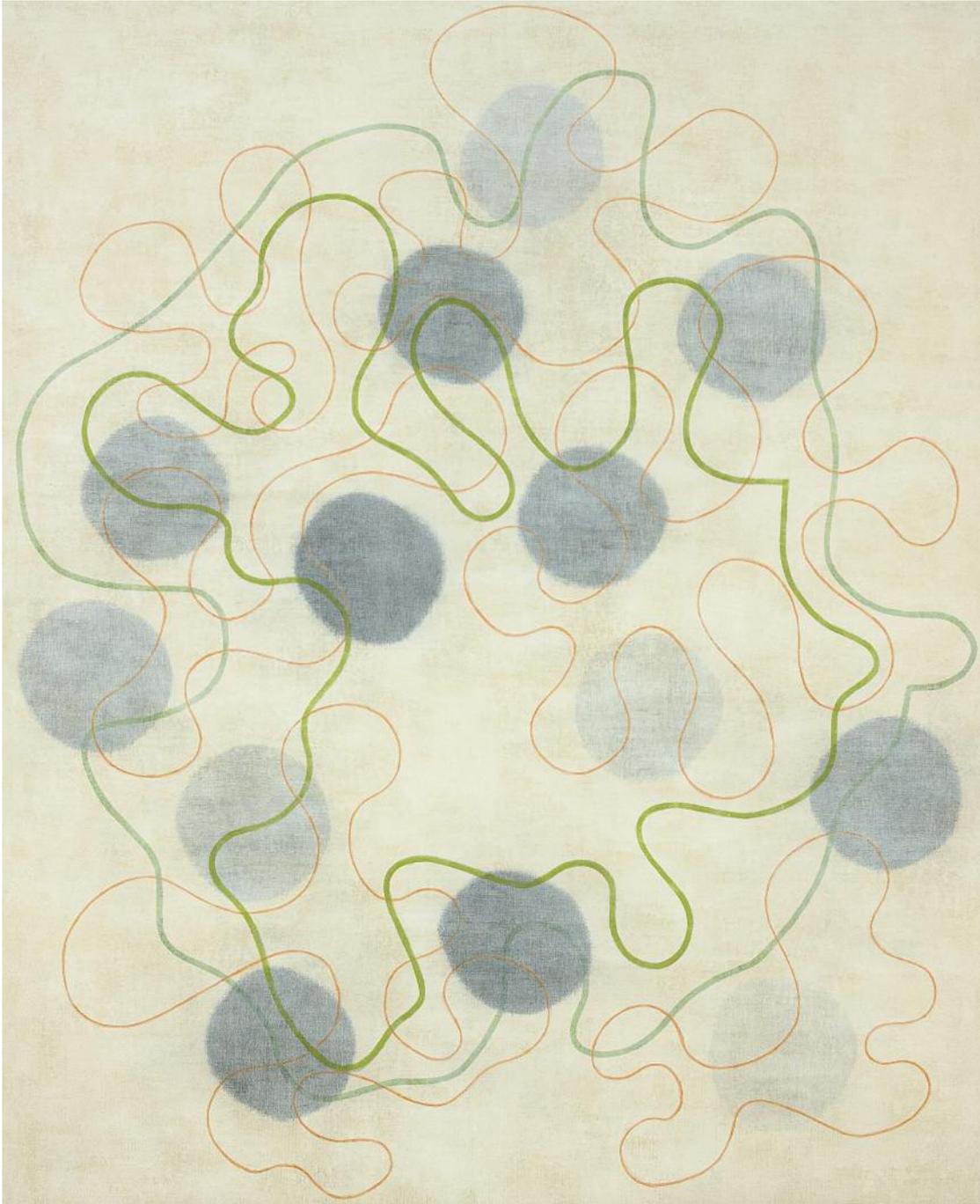
13. *El centro de tu vida* [2009, acrílico y lápiz de color sobre tela, 100 x 130 cm]



14. *Los bordes de tus palabras I* [2009, acrílico, grafito y lápiz de color sobre tela, 80 x 90 cm]



15. *Los bordes de tus palabras II* [2009, acrílico, grafito y lápiz de color sobre tela, 80 x 90 cm]



16. *Melodías inventadas* [2009, acrílico y grafito sobre tela, 160 x 130 cm]

Lista de obras

1. *Resplandor amarillo* p. 11
[2009, acrílico, grafito y lápiz de color sobre tela, 230 × 170 cm]
2. *El obsequio* pp. 12-13
[2009, acrílico, grafito y lápiz de color sobre tela, 190 × 390 cm]
3. *La celebración I* p. 14
[2009, acrílico y grafito sobre tela, 160 × 130 cm]
4. *La celebración II* p. 15
[2009, acrílico, grafito y lápiz de color sobre tela, 160 × 130 cm]
5. *La elevación I* p. 16
[2008, acrílico y lápiz de color sobre tela, 140 × 130 cm]
6. *La elevación II* p. 17
[2009, acrílico, grafito y lápiz de color sobre tela, 140 × 130 cm]
7. *Lo otro* p. 18
[2008, acrílico sobre tela, 45 × 30 cm]
8. *Margarita* p. 19
[2009, acrílico, grafito y lápiz de color sobre tela, 180 × 190 cm]
9. *El comienzo* p. 21
[2009, acrílico, grafito y lápiz de color sobre tela, 200 × 250 cm]
10. *Murmullo de mundo* p. 22
[2009, acrílico sobre tela, 160 × 180 cm]
11. *Hablo mundo* p. 23
[2009, acrílico, grafito y lápiz de color sobre tela, 160 × 180 cm]
12. *El ciclo de los vientos (díptico)* p. 24
[2009, acrílico sobre tela, 50 × 70 cm]
13. *El centro de tu vida* p. 25
[2009, acrílico y lápiz de color sobre tela, 100 × 130 cm]
14. *Los bordes de tus palabras I* p. 26
[2009, acrílico, grafito y lápiz de color sobre tela, 80 × 90 cm]
15. *Los bordes de tus palabras II* p. 27
[2009, acrílico, grafito y lápiz de color sobre tela, 80 × 90 cm]
16. *Melodías inventadas* p. 28
[2009, acrílico y grafito sobre tela, 160 × 130 cm]
17. *Océano* p. 2
[2009, acrílico y grafito sobre tela, 22 × 27 cm]
18. *Suite: Un jardín para Lara* pp. 4, 5, 7 y 9
[2009, acrílico, acuarela, grafito y lápiz de color sobre tela, 24 × 19 cm c/u]

alejandro corujeira

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



FOTO: Francisco Fernández

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 2010 *El comienzo*, Marlborough, Madrid.
- 2009 *Lo accesible, vestido de sales*, Marlborough Gallery, Chelsea, Nueva York.
- 2008 *El fruto y lo leve* (dibujos), Galería Marlborough, Madrid.
Resplandor amarillo, Galería Miguel Marcos, Barcelona.
Los rastros de la llama, Sala de Puerta Real, Granada.
- 2006 *Lo que queda de la certeza y otros lugares*, Galería Marlborough, Madrid.
Lo que crece y nos invita, IVAM, Valencia.
Galería La Nave, Valencia.
- 2005 *Obras sobre papel*, Galería Marlborough, Madrid.
- 2003 Galería Arteconsult, Ciudad de Panamá, 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 Galería 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.
Galería Elite Fine Art, Coral Gables, Miami.
- 1997 *Sol Cuello*, Galería May Moré, Madrid.
Galería 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 Galería Elite Fine Art, Coral Gables, Miami.
- 1994 Galería Sebastía Jané, Barcelona.
Museo de Arte Contemporáneo, Ciudad de Panamá.
- 1992 Galería Detursa, Madrid.
Galería Van Riel, Buenos Aires.
- 1991 Galería Elite Fine Art, Coral Gables, Miami.
Galería Juan Martín, México, D.F.
- 1990 Galería 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.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 2010 *Art i literatura*, Galería Marlborough, Barcelona.
Arco '10, Madrid, Marlborough Gallery, Nueva York.
- 2009 *Hay Festival*, Casa Molino Ángel Ganivet, Granada.
Arco '09, Madrid, Marlborough Gallery, Nueva York.
- 2008 *En Plenitud*, Galería Gemma Llamazares, Gijón.
Altazor. Ilustrando a Huidobro, Museo de América, Madrid.
Propuesta, Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria, Canaria.
Espacios de Agitación, Galería Marlborough Barcelona.
- Arco '08*, Madrid, Marlborough Gallery, Nueva York.
ArteBA 08, Buenos Aires, Galería Van Riel.
- 2007 *Vaivenes. Interferencias entre arquitectura y pintura*, Fundación COAM, Madrid
Es cuando duermo que veo claro, Galería Marlborough Barcelona.
9 Verdades creativas, Torreón de Lozoya, Segovia.
Arco '07, Madrid, Marlborough Gallery, Nueva York.
- 2006 Blanton Museum of Art, Texas, Austin.
Arco '06, Madrid, Marlborough Gallery, Nueva York.
Galería La Nave, Valencia.
- 2005 *Arte Abstracto (hoy)*, Centro de España en Buenos Aires.
Arte en las planchas, Red Itiner, Comunidad de Madrid.
Impresiones Argentinas, Círculo 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, Madrid, Marlborough Gallery, Nueva York.
- 2003 *Argentinos de dos mundos*, Aranjuez.
Art Espagnol Contemporain, Marlborough Monaco, Mónaco.
Arco '03, Madrid, Marlborough Gallery, Nueva York.
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.
- 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, Galería Sur, Madrid.

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, Italia.
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, Círculo de Bellas Artes, Madrid.

1995 ArtFrankfurt, Lisenberg Arte Internacional, Frankfurt.
Galería 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 Galería Elite Fine Art, Coral Gables, Miami.
The Art and Culture Centre of Hollywood, Florida, Estados Unidos.

1993 La escuela del sur, Museo Rufino Tamayo, México, D.F.
Galería Juan Martín, México, D.F.
Galería 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.
Museum of Modern Art of Latin America, Washington D.C.

1991 Archer Huntington Art Gallery, Austin, Texas.
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, Madrid.
III Bienal de la Habana, Centro Wifredo Lam, Cuba.
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, Museo Sívori, 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.
Premio Braque, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires.
Pasado y presente en el arte latinoamericano, Museo de Bellas Artes, La Plata, Argentina.

PREMIOS

2004 Residencia en la Fundación Josef and Anni Albers, Bethany, Connecticut, Estados Unidos.

2002 I Premio XVI Bienal de Pintura, ciudad de Zamora, 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 1997, Asociación Argentina de Críticos de Arte, Buenos Aires.

1997 Beca Academia Española en Roma, Roma.

1996 Diploma, 1 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.

1988 I Premio Fundación Alejandro Shaw, Buenos Aires.

MUSEOS Y COLECCIONES PÚBLICAS

Patricia Phelps de Cisneros Collection, Nueva York.
Jack S. Blanton Museum of Art, Texas.
Colección Unión Fenosa, La Coruña.
Museo de Arte Contemporáneo de Panamá.
Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Ímber (MACCSI), Caracas.
Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
Colección Banco de España, Madrid.
Museo Municipal de Madrid.
Colección Fundación Coca Cola, Madrid.
Ministerio de Asuntos 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.

Marlborough

Nueva York

Marlborough Gallery Inc.
40 West 57th Street
New York, NY 10019
Teléfono 212 541 4900
Fax 212 541 4948
mny@marlboroughgallery.com
www.marlboroughgallery.com

Marlborough Chelsea

545 West 25th Street
New York, NY 10011
Teléfono 212 463 8634
Fax 212 463 9658
chelsea@marlboroughgallery.com
www.marlboroughchelsea.com

AGENTES DE

Magdalena Abakanowicz
Michael Anderson
Avidgor Arikha
L.C. Armstrong
Chakaia Booker
Fernando Botero
Claudio Bravo
Grisha Bruskin
Steven Charles
Dale Chihuly
Chu Teh-Chun
Vincent Desiderio
Thierry W Despont
Jane Dickson
Richard Estes
Feng Shuo
Red Grooms
Don Gummer
Israel Hershberg
Bill Jacklin
Kcho
Julio Larraz
Ricardo Maffei
Michele Oka Doner
Tom Otterness
Aaron Parazette
Beverly Pepper
Arnaldo Pomodoro
Bruce Robbins
Will Ryman
Tomás Sánchez
Hans Silvester
Hunt Slonem
Clive Smith
Kenneth Snelson
Stephen Talasnik
Tie Ying
Manolo Valdés
Viswanadhan
Robert Weingarten
Zao Wou-Ki
Legado de R. B. Kitaj
Legado de Jacques Lipchitz
Legado de Clemente Meadmore
Legado de George Rickey

Londres

Marlborough Fine Art (London) Ltd.
6 Albemarle Street
London, W1S 4BY
Teléfono 44 (0) 20 7629 5161
Fax 44 (0) 20 7629 6338
mfa@marlboroughfineart.com
www.marlboroughfineart.com

AGENTES DE

Frank Auerbach
Matthew Carr
Stephen Conroy
Christopher Couch
John Davies
David Dawson
Daniel Enkaoua
Karl Gerstner
Francis Giacobetti
Catherine Goodman
Daniela Gullotta
Dieter Hacker
Maggi Hambling
Clive Head
Charlotte Hodes
Paul Hodgson
John Hubbard
Bill Jacklin
Raymond Mason
Thérèse Oulton
Celia Paul
Cathie Pilkington
Paula Rego
Vladimir Velickovic
John Virtue
Legado de Steven Campbell
Legado de Chen Yifei
Legado de Ken Kiff
Legado de Oskar Kokoschka
Legado de Victor Pasmore
Legado de Sarah Raphael
Legado de Euan Uglow
Legado de Evan Uglow
Legado de Victor Willing

Madrid

Galería Marlborough, s.A.
Orfila, 5
28010 Madrid
Teléfono 34 91 319 14 14
Fax 34 91 308 43 45
info@galeriamarlborough.com
www.galeriamarlborough.com

AGENTES DE

Alfonso Albacete
Juan José Aquerreta
Martín Chirino
Rafael Cidoncha
Alberto Corazón
Juan Correa
Alejandro Corujeira
Carlos Franco
Manuel Franquelo
Juan Genovés
Luis Gordillo
Abraham Lacalle
Francisco Leiro
Antonio López García
Blanca Muñoz
Juan Navarro Baldeweg
Pelayo Ortega
Daniel Quintero
David Rodríguez Caballero
Sergio Sanz
Darío Villalba
Legado de Lucio Muñoz

Barcelona

València, 284
08007 Barcelona
Teléfono 34 93 467 44 54
Fax 34 93 467 44 51
infobarcelona@galeriamarlborough.com

Montecarlo

Marlborough Monaco
4 Quai Antoine 1er
MC 98000 Mónaco
Teléfono 377 977 025 50
Fax 377 977 025 59
art@marlborough-monaco.com
www.marlborough-monaco.com

AGENTES DE

Roberto Barni
Davide Benati
Legado de Alberto Magnelli

Santiago de Chile

Galería A. M. S. Marlborough
Nueva Costanera, 3723
Vitacura. Santiago, Chile
Teléfono 562 7998 3180
Fax 562 799 3181
amsmarlborough@entelchile.net
www.galeriaanamariastagno.cl

Obra a la venta de

Impresionistas y
Postimpresionistas
Maestros europeos del siglo xx
Expresionistas alemanes
Artistas americanos de la posguerra

Marlborough Graphics

40 West 57th Street
New York, NY 10019
Teléfono 212 541 4900
Fax 212 541 4948
graphics@marlboroughgallery.com

Marlborough Graphics Ltd.
6 Albemarle Street
London, W1S 4BY
Teléfono 44 (0) 20 7629 5161
Fax 44 (0) 20 7629 6338
graphics@marlboroughfineart.com

Marlborough Madrid
Orfila, 5
28010 Madrid
Teléfono 34 91 319 14 14
Fax 34 91 308 43 45

alejandro corujeira

El comienzo

Marlborough Madrid

Del 11 de febrero al 20 de marzo de 2010

Marlborough

Nueva York

Londres

Mónaco

Madrid

Santiago de Chile