

PÁG.

JUAN A. VÁZQUEZ

3 PRESENTACIÓN

VICENTE
DOMÍNGUEZ

5 **HYPERSONIC
PAINTINGS.**
UNA EPIFANÍA CROMÁTICA

VÍCTOR NIETO
ALCAIDE

21 **¿PODEMOS TOCAR
EL COLOR?**
LA SENSACIÓN DE
LA LUZ

JULIO CÉSAR ABAD
VIDAL

29 **EL FUEGO INMOVIL DE
RAMÓN ISIDORO**

39 CURRÍCULUM

PRESENTACIÓN

La Universidad de Oviedo como entidad educativa y cultural, sigue teniendo un decidido compromiso con la sociedad asturiana, mostrando y apoyando las iniciativas culturales contemporáneas, abriendo nuevos modos de expresión, caso de esta muestra de Ramón Isidoro que ocupa la sala de exposiciones del Edificio Histórico.

Se trata de una de estas iniciativas, que sorprende por aunar diferentes artes visuales y, con un planteamiento novedoso, musicales. Pintura, fotografía, escenografía y música mezclados en un mismo espacio, diferentes territorios creativos en los que Ramón Isidoro viene desarrollando su trabajo en estos últimos años, trabajos que no se quedan en lo meramente mural, sino que quieren asaltar al visitante en todos sus sentidos. La materia, lo real, lo imaginario, el vacío, la plenitud, y en el fondo de todo esto, la querencia de conquistar el espacio.

El artista nos ofrece esta instalación, con la utilización de la luz y el color, ya sea con aplicaciones a un soporte pictórico o fotografiados, sobre materiales clásicos o de última creación. Inspirado en los trabajos musicales de los componentes del grupo musical Manta Ray, nos brinda la posibilidad de cruzar el espacio y habitarlo, algo tentador para un espectador con ganas de ser seducido.

Una exposición que demuestra la viveza del arte actual asturiano de la mano de un polifacético artista que aúna su visión de pintor con la de escenógrafo, intentando captar imágenes fijas que presentan matices de alto sentido pictórico.

Juan A. Vázquez

Rector de la Universidad de Oviedo



VICENTE DOMÍNGUEZ

HYPERSONIC PAINTINGS. UNA EPIFANÍA CROMÁTICA

Besé tus caricias dentro del corazón
y no fueron tiernas como tu color.

«Como la Sal», Manta Ray, Torres de Electricidad

1. John Gage, *Color y cultura*, Madrid, Ediciones Siruela, 1993: 232.

2. Vicente Molina Foix, «Cien días», *El País*, 19-5-2006.

El dique de embarque del T-4 del Aeropuerto Internacional de Madrid, edificio diseñado por el arquitecto británico Richard Rogers, es un estilizado módulo de planta rectangular con sus muros largos de cristal. Los pilares centrales que soportan la cubierta en forma de alas de este espacio son semejantes a rayos luminosos de acero, pues el diámetro de su circular sección transversal va aumentando desde el techo elegantemente revestido de láminas de bambú hasta su apoyo sobre bases de hormigón. Estos rayos luminosos metálicos son individualmente monocromos, aunque pintados de diferentes colores: de un extremo al otro del dique, y por este orden, rojo, naranja, amarillo, verde, azul, añil y violeta, precisamente las siete notas cromáticas del *sinestésico* arco iris de Newton, quien introdujo el índigo (añil) únicamente, como dice John Gage, “por la necesidad de construir los siete sonidos de la octava musical”.¹ Por supuesto, esta visión del dique de embarque del T-4 como una hermosa y precisa composición newtoniana (luz, cristal y color) es subjetiva. De hecho, para Vicente Molina Foix, “el arco iris de los pilares exteriores recuerda demasiado el colorido de las medias estilo Ágata Ruiz de la Prada”.² En fin, *para gustos, colores*.

En el vídeo de la canción *Daft Punk is playing in my house*, de LCD Soundsystem, aparecen columnas de individuos de dos, tres o cuatro en fondo que, por filas, visten ceñidos buzos de lycra de color rojo, amarillo y verde. Simulan las columnas de LED's (Ligth-Emitting Diode) de algunos de los componentes de sistemas de sonido que indican el nivel de entrada, de saturación de señal, etc. Como las columnas de LED's, el número de filas de buzos de colores aumenta o disminuye al compás de la canción. Las luces verdes, amarillas y rojas, procedentes de focos diversos, semáforos, lámparas, faros de coches, etc., son el motivo cromático absolutamente dominante del vídeo. Incluso las ventanas de un edificio de cuatro pisos, en el que se está celebrando una *party cool* con dj, se iluminan por plantas de verde, amarillo y rojo, igualmente al compás de la música, en una nueva simulación de una columna de LED's.

Los colores eléctricos del vídeo de LCD Soundsystem recuerdan sin esfuerzo el cromatismo luminoso de las instalaciones de Dan Flavin, James Turrell o David Batchelor, quien, en su ensayo *Cromophobia*, escribe lo siguiente:

La cromofobia se manifiesta en los muchos y variados intentos de depurar al color de la cultura, de restarle valor, de disminuir su trascendencia, de negar su complejidad. Esta expiación del color suele realizarse, en la práctica, de dos formas distintas. En la primera de ellas, se sugiere que el color es patrimonio de un ente «extraño»: habitualmente lo

3. David Batchelor, *Cromofobia*, Madrid, Síntesis, 2001: 25.

4. El diseño de Owen, que se conserva en The Victoria and Albert Museum de Londres (pluma, tinta y colores, 47,6 x 54,9), se reproduce en John Gage, *Color y cultura*, Madrid, Siruela, 1993: 20. Ver, también, John Gage, *ib.* pág. 11. Además, según el autor de *Color y cultura*, una reproducción de la Venus en su hornacina, tal como se pudo contemplar en la Exposición Internacional de Londres, se encuentra en T. Matthews, *John Gibson*, 1911.

5. Tom Wolfe, *La palabra pintada* (1975), Barcelona, Anagrama, 1976: 12.

6. DK 68 A 125.

femenino, lo primitivo, lo infantil, lo vulgar, lo homosexual o lo patológico. En la segunda, el color queda relegado a la esfera de lo superficial, de lo accesorio, de lo superfluo o de lo cosmético. En el primer caso, el color es considerado como algo ajeno y, por tanto, peligroso; en el segundo caso, se percibe meramente como una cualidad experimental de orden secundario y, en consecuencia, no merece la más mínima consideración. El color es peligroso, o banal, o ambas cosas a la vez. (Algo típico de los prejuicios es combinar lo siniestro y lo superficial) Tanto en un caso como en otro, el color suele quedar excluido de las preocupaciones más elevadas de la Mente. Es ajeno a los valores más elevados de la cultura occidental. O quizá la cultura es ajena a los valores más intensos del color. O, tal vez, el color representa la corrupción de la cultura».³

Extraño diagnóstico el de Batchelor sobre una cultura que, desde la polícroma escultura griega clásica hasta nuestros días, quedaría retratada verdaderamente con la inscripción que coronaba la hornacina de un templo de colorido brillante diseñada por el arquitecto y decorador inglés Owen Jones para contener la escultura *The tinted Venus*, de John Gibson, en la Exposición Internacional de Londres en 1862: *Nec Vita Nec Sanitas Nec Pulchritudo Nec Sine Colore Iuventus*, «Ni vida, ni salud, ni belleza, ni juventud, sin el color».⁴ Por no hablar de las vanguardias pictóricas del siglo XX, que el siempre corrosivo e imprescindible Tom Wolfe describe con estas palabras en *The painted word*:

el arte por el arte, la forma y el color exclusivamente por amor al color y a la forma. En Europa, poco antes de 1914, los artistas inventaron estilos modernos con fanática energía (Fauvismo, Futurismo, Cubismo, Expresionismo, Orfismo, Suprematismo, Vorticismo) pero todos estaban de acuerdo en una premisa: de ahora en adelante, nadie pintará «acerca de algo, querida tía», para decirlo con las palabras de un famoso chiste del *Punch*. Uno *pinta*, simplemente. El arte debe dejar de ser un espejo que refleje la imagen del hombre o de la naturaleza. Un cuadro debe imponerse por sí mismo a quien lo contemple: por su síntesis de colores y formas en un lienzo».⁵ En cualquier caso, de lo que aquí se trata es del color.

Demócrito de Abdera, filósofo presocrático que vivió entre el V y el IV a.C, parece haber afirmado que «por naturaleza, nada tiene color».⁶ Siglos más tarde, en el I a.C., el filósofo romano Lucrecio, en *De rerum natura*, poema didáctico a través del cual divulga las doctrinas físicas de Epicuro y los atomistas, escribe lo siguiente:

No vayas a pensar que acaso los objetos blancos que ves resplandecer ante tus ojos estén hechos de principios blancos o que los que negrean provengan de negra simiente, ni creas que los objetos que están impregnados de

7. *De rerum natura* II, 731-738 (Traducción de Francisco Socas, Lucrecio, *La Naturaleza*, Madrid, Gredos, 2003).

8. «El color está en el límite, o es él mismo el límite (...) Se halla, en efecto, el color en el límite del cuerpo, pero no es el límite del cuerpo, sino que es preciso pensar que la misma naturaleza que presenta un color en el exterior existe también en el interior». Aristóteles, *De sensu et sensibili* 439 a 30-4 (Traducción de Alberto Bernabé en Aristóteles, *Tratados breves de Historia Natural*, Madrid, Gredos, 1987). En resumen, como dice Rein Ferwerda «según Aristóteles, los colores no existen separados de los objetos, sino que son propiedades o atributos suyos» (Rein Ferwerda & P. Struycken, *Aristoteles Over Kleuren*, Damon, Budel, 2001. La cita procede de la introducción de esta obra, y está tomada de la traducción que se incluye en *Sobre los colores. Aristóteles*, Vitoria-Gasteiz, Bassarai, 2006: 70).

9. «El color no es visible si no hay luz». Aristóteles, *Acerca del alma*, 418 a 33 (trad. Tomás Calvo, *Aristóteles. Acerca del alma*, Madrid, Gredos, 1978).

10. John Locke, *An Essay concerning human understanding* II, VIII 10.

11. «El aspecto cromático del material recibe el nombre de "color de cuerpo". Unos materiales diferentes se distinguen en su aspecto cromático por el hecho de que absorben distintos sectores espectrales de la luz existente. Por consiguiente, el color de cuerpo se produce a consecuencia de la capacidad de absorción individual del material. Ahora bien, la información le llega al observador a través de la parte no absorbida de la luz, que el ojo registra como "estímulo de color". En el caso de material opaco, esta parte de luz es remitida o devuelta, mientras que el material transparente la transmite o deja pasar. Por consiguiente, la gama de color percibido es el "resto de luz" que llega hasta el ojo humano». En Harald Küppers, *Fundamentos de la teoría de los colores* (1978), Barcelona, G.Gili, 2002: 9.

cualquier otro color lo muestran precisamente porque los cuerpos de materia están teñidos de un color parecido al suyo. Pues ningún color en absoluto hay en los cuerpos de la materia, ni semejante al del objeto ni tampoco desemejante.⁷

La exactitud de estas ideas es sencillamente extraordinaria. Sobre todo, teniendo en cuenta que entre Demócrito y Lucrecio, nada menos que Aristóteles se había ocupado del color con cierto interés en obras diversas como *De anima* y *De sensu et sensibili*, si no contamos como del filósofo griego una obra con un título tan explícito como *De coloribus*. Dejando aquí de lado los matices que en torno al color se detectan entre estas obras aristotélicas, el estagirita consideraba el color como algo inherente a los cuerpos,⁸ que la luz hace visible.⁹ Pero lo cierto es que Demócrito y Lucrecio no erraron ni un grado. Por lo tanto, si, por adoptar un enfoque fenomenológico, se le atribuye a los cuerpos la cualidad del color, debe saberse que se hace en el sentido en el que Locke definía las cualidades secundarias en su *Essay concerning human understanding*, es decir, «cualidades que en verdad no son nada en los objetos mismos sino potencia (power) para producir sensaciones diversas en nosotros a través de las cualidades primarias de aquellos».¹⁰ Por supuesto, Locke contaba el color entre las cualidades secundarias.

Llámesse «potencia», llámense «pigmentos orgánicos o inorgánicos», es decir, sustancias presentes en los cuerpos con distinta capacidad de absorción de la luz blanca, de la luz cuya longitud de onda va aproximadamente de 770 a 380 nanómetros, el color no está en los objetos. De hecho, el color que atribuimos a las cosas se sintetiza con «restos de luz», con «residuos de luz», como dice Harald Küppers.¹¹ Así, cuando contemplamos admirados y relajados un hermoso valle con extensas praderas, el verde maravilloso que lo colorea es el único color que no tiene, la única luz que no se ha quedado pastando, y que vuela a velocidades inconcebibles hacia nuestros ojos.

La parte del espectro de la luz blanca que no ha sido devorada y digerida por la materia lleva la información exacta de un color determinado. Pero, en sí misma, esa luz que ha sobrevivido al naufragio en las profundidades atómicas de los cuerpos tampoco es el color. Newton, en su *Óptica*, lo expresó así:

Si en algún momento hablo de luces o rayos de colores o digo que están dotados de colores, ha de entenderse que no estoy hablando filosóficamente o con propiedad, sino groseramente y según esos conceptos que las personas ordinarias habrían de tramar frente a todos estos experimentos, pues, propiamente hablando, los rayos no tienen colores. En ellos, no existe más que una capacidad o disposición para despertar este o ese color. Del mismo modo que el sonido en una campana o en una cuerda musical u otro cuerpo sonoro no es otra cosa que un movimiento vibratorio,

12. Issac Newton, *Óptica o tratado de las reflexiones, refracciones, inflexiones y colores de la luz*, Libro I, parte II, Definición (Tr. de Carlos Solís, Madrid, Alfaguara, 1977).

13. Virgilio, *Eneida*, IV, 609-701.

14. «En primer lugar, me ha sido fácil juzgar que tal efecto se produce porque los rayos de luz inciden sobre las gotas de agua y se reflejan contra nuestros ojos, pues he observado que este arco no aparece solamente en el cielo, sino también cerca de nosotros si varias gotas de agua son iluminadas por el sol» Descartes, *Meteora*, A-T, VI, 325 (Traducción de Guillermo Quintás Alonso, en *René Descartes. Discurso del método, Dióptrica, Meteoros y Geometría*, Madrid, Alfaguara, 1981).

15. Como apunta, por ejemplo, Philip Ball, no todos los colores se generan con los restos de luz no absorbida por la materia: «el carácter multicolor del arco iris no se debe a que las gotas de agua absorban la luz, sino a que la refractan: a la refracción de rayos de distintas longitudes de onda a través de diferentes ángulos. Este es un ejemplo de dispersión de la luz, que es el principal medio físico en que se produce el color. La absorción de la luz, en cambio, depende de la composición química de la sustancia» (Ph. Ball, *La invención del color*, Madrid, Turner-Fondo de Cultura Económica, 2003: 47).

16. «La dispersión de la luz ocurre más o menos así: rayos con distintas frecuencias (y por tanto con distintas energías) se dispersan en diferentes ángulos, y sólo algunos de ellos –ciertos colores– se dispersan hacia nuestros ojos. El cielo es azul porque el polvo de la atmósfera dispersa la luz azul con más fuerza que la luz roja, y por eso parece venir desde

todas direcciones (...) A medida que el sol desciende por el cielo, sus rayos atraviesan una sección más densa de la atmósfera antes de llegar hasta el observador, y el componente azul de la luz se dispersa con tanta fuerza que nunca llega hasta nuestros ojos» (Ph. Ball, *La invención del color*, Madrid, Turner-Fondo de Cultura Económica, 2003: 48).

17. «Cuando se pone el sol, su luz atraviesa la atmósfera en un trayecto cada vez más largo que culmina en el ojo. Así, en su viaje desde el sol hasta nosotros, la luz atraviesa el medio penumbroso (...) del aire. En el interin, surgen todos los colores cálidos. Esta es la relación arquetípica entre luz y obscuridad donde florecen el rojo, el naranja, el amarillo, la luz atravesando la obscuridad. Cuanto más pronunciada es la obscuridad, más rojo es el color.

La bóveda azul del cielo diurno nos ofrece el ejemplo arquetípico del otro polo del color. Aquí la luz no atraviesa la obscuridad sino que, por el contrario, la obscuridad atraviesa la luz. Mirando hacia arriba, vemos las oscuras honduras del espacio, pero una vez más interviene la atmósfera. Ahora, sin embargo, desempeña otro papel. En este caso, el aire atrapa la luz. Miramos la obscuridad, pues, a través del medio luminoso de la atmósfera» (Arthur Zajonc, *Atrapando la luz. Historia de la luz y de la mente* (1993), Barcelona, Andrés Bello, 1996: 203-4. Arthur Zajonc es profesor de Física Teórica en Amherst College, y especialista en Física cuántica).

18. Dice Zajonc que «la esencia de la luz continúa siendo un enigma», *ib.*, pág. 272.

19. Zajonc, *ib.*, pág. 2.

en el aire no es otra cosa que movimiento propagado desde el objeto y en el sensorio no es otra cosa que la sensación de movimiento bajo la forma de sonido, así el color no es en el objeto más que una disposición a reflejar este o aquel tipo de rayos más copiosamente que el resto. En los rayos no existe más que esa disposición a propagar este o aquel movimiento hasta el sensorio y, en este, se dan las sensaciones de dichos movimientos bajo forma de colores». ¹²

Por otro lado, los colores no se aparecen únicamente a partir de restos de luz no abismada en la materia. Porque, además de por absorción, los colores también llegan a ser tras refracciones y dispersiones. Así se aparecen los de la estela de mil colores variados que Iris deja a su espalda cuando, contra el sol, recorre el cielo agitando sus «alas de azafrán cubiertas de rocío», como escribió de forma preciosa Virgilio en su *Eneida*. ¹³ En efecto, el rastro celeste de Iris, el arco iris, un nombre mucho más poético que el prosaico y descriptivo *arc-en-ciel*, esa «maravilla de la Naturaleza tan sorprendente», en palabras de quien fue capaz de explicar su geometría, aunque no sus colores, Descartes, ¹⁴ no envía información de *colores químicos*, sino de *colores físicos*. ¹⁵ El mismo fenómeno físico de la dispersión de la luz es la razón del azulear del cielo a nuestros ojos. Pero también del rubor del sol cuando, como diría Homero, acompaña al amanecer a *Eos rododáktylos*, aurora de dedos rosados, o se sumerge en las aguas de Océano, río circular que rodea a la tierra, y en el que el astro rey se baña todos los días ¹⁶. No obstante, el rojo del sol y el azul del cielo también se pueden concebir respectivamente como los colores que vemos al contemplar la luz a través de la oscuridad, y la intensa oscuridad del profundo Universo a través de la luz, en palabras de Arthur Zajonc. ¹⁷

Los colores no están en las cosas. En el Universo todo es incoloro, empezando por lo que siempre yace a nuestras espaldas, a pesar de que nos resulte imposible y absurdo imaginarnos una irreductible discontinuidad entre el color que vemos ante nuestros ojos y el aspecto de lo que hay detrás de nosotros.

El color tampoco es la luz, esa naturaleza dual fotón-onda electromagnética ¹⁸ a la que «el ojo tiene que agradecer su Ser (Dasein)», como dijo Goethe en la introducción de su antinewtoniana *Teoría de los colores*. Y, como suele ocurrir en las creaciones demiúrgicas, la obra, aunque sea el mismísimo ojo, es ciega con respecto a su creadora, pues «la luz es invisible. Uno sólo ve cosas, objetos, nunca la luz». ¹⁹ Tan invisible, además, como el paradigma supremo de la invisibilidad, Dios. Y, ahora, tras estas arbitrarias y artificiales asociaciones, quizá se ofrezca una vaga posibilidad para poder comprender el mensaje que proclama San Juan en su epístola primera: «Dios es luz».

20. James Turrel, *Mapping Spaces*, New York, Peter Blum Editions, 1987.

21. Lucrecio, *De rerum natura* II, 795-6
(Traducción de Francisco Socas, Lucrecio, *La Naturaleza*, Madrid, Gredos, 2003).

22. Goethe, en el prólogo de su *Farbenlehre*, afirma que «los colores son las acciones de la luz, las acciones y las pasiones».

23. Harald Küppers, *Fundamentos de la teoría de los colores* (1978), Barcelona, G.Gili, 2002: 9.

Cientos de años más tarde, Fra Angelico pintó de forma conspicua en su *Anunciación* ese mensaje de San Juan. Pero a finales del siglo XX, después de que Nietzsche decretase y anunciase lo que todo el mundo sabe, un artista como James Turrell invierte los términos del mensaje del Apóstol y del fraile dominico, y diviniza la luz: «Mis obras son acerca de la luz en el sentido de que la luz está presente y ahí; la obra está hecha de luz. No es acerca de la luz o un registro de ésta, sino que es la luz. La luz no es tanto algo que revela, cuanto la revelación en sí misma»²⁰. De cualquier modo, el color no es luz, aunque, como también sentenció Lucrecio en *De rerum natura*, «sin luz no puede haber colores»²¹.

¿Qué es, después de todo, el color? El color es la sensación que resulta de las acciones de la luz sobre los ojos, de las acciones y de las pasiones, parafraseando a Goethe.²² O, como lo dice Harald Küppers, «el color no es más que una percepción en el órgano del sentido visual del contemplador (...) El color no es un fenómeno físico, sino fisiológico. El color es única y exclusivamente la *sensación* de color».²³ Pero para que se desencadene la sensación de color a partir de esa naturaleza dual fotón-onda electromagnética que se desplaza plena de información cromática codificada, y que resulta mermada o afectada por todo aquello que va encontrándose en su vertiginoso viaje, la luz debe atravesar la córnea, pasar por el iris, cruzar el cristalino, el cuerpo vítreo y posarse sobre una retina cargada de millones de fotorreceptores, los conos y los bastones. Entonces, de forma compleja, se opera la transducción (transformación de un tipo de señal en otro distinto) de la luz en información eléctrica, que se canalizará por la formación posterior de la retina, el nervio óptico, hacia el cerebro. Es decir, el color nace de la muda irreversible de la naturaleza de la luz en el ojo.

En conclusión, dada la naturaleza ocular y cerebral concretas del ser humano, y establecido que ni los cuerpos tienen color, ni la luz es color, hemos de admitir que el color es una función de tres argumentos necesariamente dependientes: el medio químico y físico, la luz y el ojo conectado al cerebro.

Pero una vez que el color se aparece, la experiencia cromática es, de forma irremediable, personal e individual, pues automáticamente queda matizada o trastocada por las pasiones y emociones del alma de cada uno, por no resultar más prosaico hablando de competencias del mundo, formación cultural e intelectual, gustos, intereses, fobias, estados alterados de la mente por la mescalina, el peyote o similares, como en el caso de Huxley, en *Las puertas*

24. «La mesalina procura a todos los colores un mayor poder y hace que el perceptor advierta innumerables finos matices para lo que en otras circunstancias es completamente ciego. Se diría que, para la Inteligencia Libre, son primarios los llamados caracteres secundarios de las cosas. Al contrario que Locke, entiende que, de modo manifiesto los colores son más importantes y dignos de atención que las masas, posiciones y dimensiones. Como los que toman mesalina, muchos místicos perciben colores de un brillo sobrenatural, no sólo con la vista interior, sino hasta en el mundo objetivo que los rodea», Aldous Huxley, *Las puertas de la percepción* (1954), Barcelona, Edhasa, 1999: 30.

25. Gorgias, *Sobre la naturaleza*, III, 5-7.

26. Hans Magnus Enzensberger, «Una modesta proposición «para proteger a la juventud frente a los productos de la poesía», en *Mediocridad y delirio*, Barcelona, Anagrama, 1991: 31.

27. P. Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI, 1995: 44.

28. Susan Sontag, *Contra la interpretación* (1961), Madrid, Alfaguara, 1996: 34

de la percepción²⁴ o de Castaneda, en *Las enseñanzas de don Juan*, etc. De ahí que resulte inevitable que la misma pintura «de color» que recubre los pilares metálicos centrales del dique de embarque del T-4 a una persona le recuerde a Newton y su *Experimentum Crucis*, y, a otra diferente, el colorín de una línea de medias de una colorista diseñadora de moda. O que los colores de un vídeo de LCD Soundsystem le evoquen a alguien el cromatismo de Dan Flavin, David Batchelor o James Turrell. En fin, casi parece que Gorgias de Leontinos, sofista que vivió entre los siglos V y IV a.C, estaba pensando en el color cuando afirmaba, más o menos, que nada existe, pero en el supuesto de que algo existiera, resultaría inaprehensible, y aun en el que caso de que algo existente fuese aprehensible, uno sería incapaz de exteriorizarlo y comunicarlo a los demás.²⁵

Una importante corriente no organizada de escritores, como Hans Magnus Erzensberger, Umberto Eco, Paul Valery o Susan Sontag, que, de forma más o menos ocasional, se han ocupado de cuestiones de teoría literaria, está en contra de toda interpretación esencial y única de las obras poéticas y narrativas. Para decirlo con las palabras de Erzensberger, «Toda interpretación es un acto anarquista. Pero la interpretación, y muy en especial aquella que pretende ser la única correcta, se ha propuesto yugular dicho acto».²⁶ O, de una manera más general, «es parte del sentido –escribe Paul Ricoeur– de un texto el estar abierto a un número indefinido de lectores y, por lo tanto, de interpretaciones».²⁷

Según lo anterior, parecería que en torno a una obra como *Hypersonic paintings* no pueden planear las arpías del dogmatismo hermenéutico, o que es invisible para los espectadores o críticos-cíclope de ominosa mirada única. Pues, como dice Susan Sontag «la huida de la interpretación parece ser especialmente característica de la pintura moderna. La pintura abstracta es un intento de no tener contenido, en el sentido ordinario; puesto que no hay contenido, no cabe interpretación».²⁸

Es cierto que la pintura abstracta está menos sometida a la tensión poderosa que genera el querer saber qué es o representa, siquiera simbólica o metafóricamente, aquello que se aparece a la mirada. Y que, parafraseando a Tom Wolfe, un cuadro abstracto (sea una pintura, sea una caja de luz) «debe imponerse por sí mismo a quien lo contemple por su síntesis de colores». Sin embargo, el color es lo que es, por lo que al iluminar una obra de arte con una determinada intensidad, orientación, etc, el artista está ejecutando un ademán autoritario que excluye, de

29. «La palabra que los griegos tenía para “color” era *khroma*. Pero *khroma* significa también “piel”, pues aquella es un derivado de *khros*, que en Homero significa “superficie del cuerpo humano, piel”. Normal, por otro lado, pues el color de cualquier cuerpo es algo que, como dice Aristóteles en *Acerca de la sensación*, está en el límite exterior, en la superficie. Dicho de otro modo, el color *habita* en las superficies, *habita* en la piel del cielo, en la piel de la tierra, en la piel de cualquier objeto, en cualquier piel» (Vicente Domínguez, *Ramón Isidoro. Transparencia*, Lugo, Sala de Exposiciones Centro Uxío Novoneira, 2003).

modo automático, infinidad de matices cromáticos de una materia, cuyo color aparente, entonces, resulta instantáneamente confinado a perpetuidad entre los muros transparentes pero infrangibles de un estrechísimo abanico de matices (¿Qué es más hermoso, el sol ruborizado, el sol dorado, el sol anaranjado? ¿Cuál es su color verdadero?). Pero, quizá, precisamente, la diferencia entre el artista y los que no lo somos ni ahora, ni nunca, ni aunque rezásemos todas las noches por serlo, se halle en el genio de mezclar y disponer materias, y luego, con luz nutricia y demiúrgica, criar tiernamente la epifanía de su colorida piel.²⁹ Y, en todo caso, el momento de la contemplación de una obra como *Hypersonic paintings* inexorablemente conduce a la reacción en cadena que Goethe describió con exquisita precisión en el prólogo a su *Teoría de los colores*: «el mero contemplar una cosa no puede promover nada en nosotros. Cada mirar se convierte en un considerar, cada considerar en un meditar, cada meditar en un relacionar, y así se puede decir que en cada mirada atenta del mundo ya estamos teorizando».





VÍCTOR NIETO ALCAIDE

¿PODEMOS TOCAR EL COLOR?

LA SENSACIÓN DE LA LUZ

Ramón Isidoro no concibe la emoción de la pintura y las sensaciones que nos transmite sino es desde los fundamentos del orden. Siempre en su pintura el color ha aparecido como una de las parcelas fragmentadas con las que articula el cuadro. Porque el color ha sido uno de los principios en que se asienta la forma y establece la relación de partes de cada obra. Puede decirse, en este sentido que Ramón Isidoro se ha comportado siempre como un clásico en el más amplio sentido del término.

LA FORMA Y EL COLOR

Para este artista, los planos de color son la forma y la combinación de las formas la estructura de la obra. Con una estructura formada por un reducido y mínimo número

de componentes ha sabido hacer que lo complejo aparezca como una estructura simple y que de la reducción de componentes pueda producirse un infinito número de combinaciones. Un cuadro dividido en dos partes iguales, una negra y otra azul, amarilla o azul, negra o amarilla, en dos cuadrados desiguales, comporta un orden oculto que o se basa solamente en la forma rectangular de cada plano o en la igualdad de sus dimensiones. El orden se halla por la sutil relación que protagonizan las partes en la composición y por su relación interna y esencial de las partes.

Se diría que un cuadro formado por dos planos iguales de color se basa en una simetría. Evidentemente es simétrico pero de una simetría bilateral y limitada. Sin embargo, Isidoro entiende la simetría en el sentido clásico, no porque dos formas iguales se hallen a los lados de un eje. La idea de simetría para Isidoro es la proporción concebida en el sentido integral de los clásicos. «La simetría o proporción –escribe Vitruvio– es una concordancia uniforme entre la obra entera y sus miembros, y una correspondencia de cada una de las partes separadamente con toda la obra». Es decir, una relación de las partes entre sí y con toda la obra, de forma que cualquier alteración de cada una de sus partes o de su emplazamiento afecte sustancialmente al conjunto. . De lo cual surge un efecto que no es puramente visual, sino imaginativo e intelectual.

Es la trama oculta que estructura la obra para que pueda mostrarse visualmente. Pero, Ramón Isidoro, entiende que cada una de las partes tiene su propia entidad y autonomía. Y, a pesar de su aparente simplicidad y de su engañosa apariencia de tinta plana, cada parcela de color muestra un cúmulo de matices, de sutiles trazos de color que proporcionan a cada color un efecto complejo de resultados espontáneos e irrepetibles como las obras de la serie que expuso bajo el nombre de *Music and living films*. Se trata de unos componentes del cuadro que distancian esta pintura de las inánimes simplificaciones del *minimal* y que introducen una serie de sensaciones a través del color, como en las evanescentes y sugerentes superficies realizadas entre 2000 y 2004, expuestas bajo el epígrafe *Tolvanera y Radiantes* y a las que el pintor se ha referido como *Transparencia*

SENSACIONES

La acumulación plástica de sensaciones ha discurrido en la pintura de Ramón Isidoro de formas diferentes antes de llegar al desarrollo que alcanzan en las obras de esta exposición. En toda su obra la presencia de un elemento esencial la luz ha sido siempre un elemento externo, un fenómeno necesario que se proyecta sobre la superficie del cuadro. El color posee una luminosidad intensa. Sin embargo, es una luminosidad parcial y mutilada que necesita de la luz real para ser percibida. La superficie del cuadro, sus colores, las huellas de los tonos y matices son percibidos por y a través de la luz que se proyecta sobre ellos. Según sea esta luz, según esté proyectada y dirigida, de acuerdo con su intensidad, calor y distancia el cuadro tendrá una apariencia u otra. En el caso del pintor figurativo esto se produce igualmente, si bien en la representación el pintor introduce su propio sistema de iluminación. Puede decirse que el cuadro aparece como un objeto dependiente y atrapado por la luz exterior que lo ilumina.

A lo largo de la historia la pintura ha venido siendo un arte atrapado por la luz natural que los ilumina, por las velas de las iglesias y de los palacios y por los métodos modernos de iluminación de los museos y galerías. La percepción de la pintura, en este sentido ha ido cambiando sucesivamente según los criterios, las modas y las posibilidades técnicas de iluminación. Hasta el punto de que en la percepción de la pintura un elemento externo a ella como la luz ha sido un fenómeno tan determinante como las obras mismas.

A los principios y componentes en los que fundamenta su pintura, Ramón Isidoro ha incorporado, como una nueva forma de expresión de la luz y el color, la idea de translucidez. En obras recientes, como las que pueden verse en esta exposición, el cuadro no recibe una iluminación sobre su superficie, sino a través de la superficie de la obra. Es decir, integra la pintura en una luz que traspasa el cuadro y que, al igual que los vidrieros convierte cada obra en una imagen translúcida. Y digo translúcida para destacar que se trata de algo completamente diferente de una imagen basada en el principio de transparencia.

El cuadro es iluminado por la luz que lo traspasa debido a su translucidez, pero no deja ver, como sería la transparencia de un cristal, la realidad que se halla al otro lado del mismo. El principio es completamente distinto del del cuadro atrapado por la luz. Es lo inverso. La luz se halla atrapada en los cuadros, sugiriendo una serie de

cambios de color, de formas e intensidades luminicas que Ramón Isidoro atrapa, en sus *Hypersonic paintings* , a su vez por otro elemento envolvente y cambiante: la música. En estas obras, en las que predomina una gama de rojos, Ramón Isidoro desarrolla una dimensión de la pintura de alcance integral. La forma y el color, la luz y el cambio como referencias al tiempo, el discurso del sonido, comportan una dimensión distinta en la expresión de un universo de vivencias. Y de unas sensaciones alejadas de lo instantáneo y concebidas como un ejercicio de condensación. Es el resultado que perseguía con ahínco Matisse cuando confesaba, «Lo que pretendo es llegar a ese grado de concentración de todas las sensaciones, que conforma el cuadro». Ante la presencia de lo transitorio de estas obras de Ramón Isidoro queda en el aire una pregunta inquietante: ¿Podemos tocar el color?. O, solamente, sentirlo y percibirlo como una sensación fugaz.

Las obras de Ramón Isidoro que expone ahora son la expresión de una acumulación de vivencias, sensaciones y experiencias proyectadas a través de la luz y el color en un diálogo con el sonido. Ahora bien, no son solamente objetos transmisores sino obras provocadoras y creadoras de nuevas sensaciones que el espectador percibe en el tiempo y en un espacio alterado por ellas sacando a la luz una sensibilidad que, en muchos casos, se hallaba inadvertida u oculta, y que los cuadros de este artista contribuyen a construir y despertar.





JULIO CÉSAR ABAD VIDAL

EL FUEGO INMOVIL DE RAMÓN ISIDORO

La mente
aletargada se eleva hacia la verdad
pasando por lo material.
Y primero sumida en el abismo,
resurge a la vista de esta luz.

Abad Suger

1. Ramón Isidoro nació en 1964 en Valencia de Don Juan, León.

2. La banda fue fundada en 1994. Su discografía se inició con el Ep *Escuezme!* (1994). Limitándonos a los discos grabados de larga duración, la relación es la siguiente: *Manta Ray* (1995), *Pequeñas puertas que se abren y pequeñas puertas que se cierran* (1997), *Esperanza* (2000), *Estratexa* (2003) y el reciente *Torres de Electricidad* (2006). Asimismo, Manta Ray ha grabado discos en colaboración como *Diminuto cielo* (junto a Javier Corcobado, 1997), *La última historia de seducción* (con Diabologum, 1997) y *Heptágono* (junto a Schwarz, 2001). Manta Ray grabó una banda sonora para su escucha en el montaje de la exposición *Hypersonic Paintings*, una muestra individual de la obra de Ramón Isidoro en el Museo Barjola y la galería Espacio Líquido, sedes ambas de Gijón, el pasado 2005. El catálogo de la exposición incluye una copia de esta grabación.

3. Una sugerente introducción a la cuestión se encuentra en NIETO ALCAIDE, Víctor: *La luz, símbolo y sistema visual*. Madrid, Cátedra, 1989.

Atravesar el fuego con la mirada y habitarlo es una experiencia tentadora, hipnótica y narcotizante que seduce al espectador con la ilusión de un peligro que no le amenaza y con la promesa de una superación en la forja de nuestro imaginario. Ramón Isidoro no retrata el fuego, como ha hecho por ejemplo, Isidre Manils (Mollet, Barcelona, 1948) con pinturas al acrílico. Sin embargo, y pese a no proceder a la imitación insensata de éste, Isidoro nos dispone ante una experiencia bastarda del fuego, cuando la mirada viola la imposibilidad de detenerse ante la evolución inmisericorde y lasciva de las llamas. La obra de Isidoro, ya sea pictórica o fotográfica, siempre abstracta, progresa hacia una reflexión cada vez más marcada por la sensibilidad de lo sublime. El carácter de su producción es integrador, teatral en su apetito del cuerpo y del vértigo y por su hermanamiento con el arte musical, el más proclive a la sublimidad, a ese arrebatado, a esa turbación vivificadora que nos arrasa o nos anega.

Dos fechas constituyen las piedras miliare del camino creativo de Ramón Isidoro: 1993 y 1998. La primera corresponde con el año de sus primeras exposiciones individuales de pintura, celebradas tanto en su Castilla natal como en su Asturias de adopción¹. La segunda, es la fecha del inicio de su colaboración como escenógrafo e iluminador de Manta Ray. En efecto, desde entonces, y en paralelo a su obra autónoma, Ramón Isidoro constituye una suerte de miembro protésico de la banda de música Manta Ray, la propuesta más interesante de lo que en los medios de distribución musical de los noventa se llamó Xixón Sound, y, ciertamente, una de las más destacadas de su generación². Sonidos oscuros, hermanados, si tuviéramos que sugerir alguna analogía con bandas dadas a conocer con anterioridad a la fundación de Manta Ray, con la densidad de My Bloody Valentine, Yo la tengo e incluso Sonic Youth, y caracterizados por ser portadores de un lirismo atormentado así como por las evoluciones sónicas que parecen dibujar espirales en el ritmo y la pulsión.

El trabajo pictórico de Ramón Isidoro se está alejando de los planteamientos que le hermanaban con el empastado cromático de algunas de las prácticas abstractas heredadas de los seguidores del expresionismo abstracto para devenir crecientemente en una aproximación personal a una corriente que la historiografía ha bautizado como «mística de la luz»³. Una cosmovisión que se ha presentado en diversos episodios históricos en tradiciones culturales muy asentadas y que consiste en establecer una analogía entre el poder de la luz y la divinidad. *Divina luz*, explícitamente, ha cifrado Isidoro esta relación en el título de una de sus pinturas (2002-2004, técnica mixta

4. Para lo concerniente a Suger y la Abadía de Saint-Denis, puede consultarse, CROSBY, Summer McKnight: *The Royal Abbey of Saint-Denis from Its Beginnings to the Death of Suger*. Yale University Press, 1987. El historiador del arte Erwin Panofsky, editó los textos del Abad Suger en 1946. Existe una reciente traducción española de su edición definitiva; PANOFSKY, Erwin: *El Abad Suger. Sobre la Abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*. Tr. de María Condor y Rosario López Gregorio. Madrid, Cátedra, 2004. Los versos con los que se abre este escrito son los dos de la inscripción grabada en las puertas de la Abadía de Saint-Denis. Fueron transcritas por el autor en uno de sus libros, *De las obras realizadas durante su administración*; *cfr.* PANOFSKY, Erwin, *op. cit.*, p. 65.

5. El libreto le fue entregado a Haydn en Londres en 1795, aunque se cree que había sido escrito originalmente para su puesta en música por Händel, quien ya había compuesto una suerte de oratorio basado en poemas de John Milton, *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, estrenada en 1740. Milton fue señalado repetidamente como el poeta que más logró transmitir la inquietud de la sublimidad, particularmente en la glosa satánica que se halla en su *Paraíso Perdido*. En este sentido se pronunciaron, entre otros, los influyentes teóricos y críticos del momento, Edmund Burke (autor del más importante ensayo dieciochesco dedicado a lo sublime, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, que, traducido por vez primera en España en 1807 y que ha conocido modernas reediciones), Samuel Johnson o Joseph Addison.

6. Los primeros versículos de la Biblia se ocupan de ello; «Al principio creó Dios el cielo y la tierra. La tierra era una soledad caótica y las tinieblas cubrían el abismo, mientras el espíritu de Dios aleteaba sobre las aguas. Y dijo Dios: -Que exista la luz. Y la luz existió» (Gn 1, 1-3).

sobre tela, 73 x 60 cm). En la cultura occidental un hombre, con su apetito, su voluntad y su gestión, parece dominar una época y dirigir sus gustos, no como una estética fría, sino como una posibilidad de abrazar lo excelso: el Abad Suger de Saint-Denis, un visionario que puede considerarse el pionero de la sensibilidad gótica, caracterizada, fundamentalmente, por su esbeltez y la inundación en su interior de una luz filtrada a través de las vidrieras hasta hacer del espacio un orden de invitación a la trascendencia⁴.

Isidoro, como muchas de las corrientes de este misticismo por la materia, ha recurrido al oro, el metal refulgente que traduce visualmente el poder dador del Sol, otra imagen de la divinidad en múltiples culturas. Pero en lugar de servirse de pan de oro, recurre a su imitación en tintas serigráficas. En muchas de sus últimas obras, el soporte se encuentra íntegramente teñido de oro, sobre el cual, surgen formas inidentificables en rojo. En pinturas como *Lo invisible está dentro de la luz, I, II, III y IV* (2005, técnica mixta sobre tabla, 150 x 120 cm, cada una), la identificación con el pan de oro de los iconos bizantinos (comparten asimismo la selección de la madera como soporte) remite consciente o inconscientemente a una lectura religiosa que las grandes manchas rojas conducen a abundar al tiempo que a matizar su sensación como la de un sacrificio. Hay en ellas una pluralidad de lecturas insólitas, que acaso quepa relacionar, por ejemplo, con imágenes macroscópicas, como las constelaciones, o microscópicas, como un territorio celular. Las manchas parecen desbordar cualquier escrutinio racional y nos conducen ante una experiencia del caos. Si entendemos la experiencia de lo sublime como aquella que escapa a nuestro devenir cotidiano, aquello sobre lo que no tenemos medio apropiado de comunicación, entonces el vórtice del caos supone un estado privilegiado para exceder la ambición racional, la castración meridiana que nos amenaza.

No por casualidad una de las páginas musicales que con mayor justicia puede calificarse como sublime del Clasicismo, el movimiento musical que coincide con el momento en que mayor atención se prestó a la reflexión estética de lo Sublime, es el comienzo de un oratorio dedicado a la Creación, muy libremente inspirado en el *Paraíso Perdido* (Paradise Lost) de John Milton, *La Creación* (Die Schöpfung) de Franz Joseph Haydn⁵. Su comienzo, titulado «La Representación del Caos», constituye un prelude instrumental de apenas siete minutos de duración que avanza *in crescendo* desde unos acordes líricos y frágiles, amenazados, y que conduce a una apoteosis en un *tutti* sobrecogedor y con un coro desbordante que anuncia que «Se hizo la Luz» (Und es ward Licht)⁶.

7. Sala ha dedicado un ensayo a Isidoro, SALA, Avelino: «Algunas estrategias de resistencia y esperanza en la obra de Ramón Isidoro», en *Ramón Isidoro. Hypersonic Paintings; op. cit.*, pp. 14-19. Sala encuentra en la obra de Isidoro la de un cómplice cuyo trabajo le fuerza a escribir una nota que, en realidad, parece aplicarse a su propia producción, «la experimentación de la obra de arte verdadera ha de acercarse a lo más profundo, a ámbitos en los que haya una incursión en lo íntimo, la sensación de lo *Sublime* es como una pregunta sin respuesta, algo que, cada uno, experimenta de independiente manera, algo intransferible, único, es este acercamiento particular, privado e íntimo el único válido, el *auténtico*»; *ibid.*, p. 14. El número 14 de la publicación periódica *Sublime* (septiembre de 2004), que entonces dirigía editorialmente en solitario Sala, destacaba el trabajo de Isidoro en sus páginas 38 y 39.

8. *Score* fue grabado en directo en 1998 en el Teatro Jovellanos en el marco de la trigésimo sexta edición del Festival Internacional de Cine de Gijón. Algunas de las pinturas de esta serie, como *Score* (1999, técnica mixta sobre tela, 114 x 300 cm y *Score V, VI, VII y VIII* (1999, técnica mixta sobre tabla, 24 x 102 cm, cada una), constituidas como dípticos, ofrecían en una de sus dos partes un contraste entre el oro y el rojo que ha sido explotado con singular gravedad en las obras de los últimos meses.

Pese a lo afirmado, es notable el hecho, sin embargo, de que Isidoro privilegia un formato, el díptico, que resta rotundidad a su vocación por la atmósfera sublime. En efecto, las dos partes del díptico (una de ellas de carácter monocromático frente al vértigo o la fluidez abstracta de la compañera), ofrecidas sin espacio intersticial, presentan una brecha abrupta entre ambas, ante cuyo escrutinio se impone la racionalidad y el control de las diferencias, circunstancias que, aun inconscientemente, resultan inadecuadas para conducir a esa disolución emocional que es directriz en lo sublime y que consideramos alcanza con mayor destreza en las pinturas autónomas en oro y rojo a las que se aludía con anterioridad.

Creemos que, aunque de un modo menos evidente, Isidoro comparte una relectura de la sublimidad desprendida de cariz religioso alguno que es común a algunos creadores de su generación, como resulta particularmente explícito con la obra última de un creador tan próximo a Isidoro como Avelino Sala (Gijón, 1972), y su adaptación de una cierta iconografía romántica a la estética y a la moda contemporáneas, sin pretensión paródica alguna⁷.

La de Isidoro no es la obra de un aventado. Más parece que se trata de una evolución pausada que conoce la obsesión de la melancolía. Creo que es posible hablar de su obra como una de tiempos lentos, en la que, como ocurre en las composiciones de los grupos a los que se ha referido en múltiples ocasiones en sus títulos, desde un desarrollo repetitivo de temas cadenciosos se culmina en un desbordante torbellino inducido por el propio sacrificio emocional al que se aferra. Pensamos en las composiciones de Sonic Youth –la banda neoyorquina a la que ha dedicado Isidoro una serie de dípticos en 2003– de la naturaleza menos bronca y más doliente que acaso no haya desarrollado más abismalmente que en su canción «JC» (de su noveno álbum *Dirty*, 1992), y la obra más significativa de, obviamente, Manta Ray, lo que demuestra que su compromiso con la banda no es meramente mercenario, sino vívido y compañero.

Ya en 1998, año en el que comienza su colaboración en vivo, Manta Ray es la dedicatoria de una serie (serie M. R.) de pinturas de pequeños y grandes formatos realizadas al óleo y con técnica mixta sobre tabla, mientras que muchas de sus pinturas posteriores se refieren al grupo como las series *Score* realizada en 1999⁸, homónima de la gira de aquel mismo año realizada por el grupo, o *Estratexa*, nombre de uno de los últimos discos de la banda, y que fue editado en 2003. Finalmente, cabría referirse, en este sentido, a Mogwai, la banda escocesa

9. Con razón ha subrayado José Luis Corazón que estas imágenes se hallan ligadas a la «ejecución de una interpretación»; *cfr.* CORAZÓN ARDURA, José Luis: «*Hypersonic Paintings*. Una poética de Ramón Isidoro», en *Ramón Isidoro. Hypersonic Paintings*. Gijón, Museo Barjola, 2006, pp. 34-39. La cita procede de la p. 35. Acordamos con el autor, y al hacerlo, constatamos que se trata, entonces, de dos interpretaciones: la evolución luminica obedece a un acontecimiento (la interpretación musical en directo de la banda) y su resultado mostrado autónomamente sale al encuentro del espectador y su capacidad volitiva, racional y sentimental.

que constituye hoy una de las apuestas más promocionadas del post rock, y cuya mención es explícita en algunas de las obras de Isidoro, como *Mogwai rojo* y *Mogwai verde* (2001-2002, técnica mixta sobre tela, 146 x 224 cm, cada una).

Pero la obra de Isidoro no se desarrolla enteramente en planos pictóricos, sino que conoce un comportamiento de acción (su iluminación de los conciertos de Manta Ray), posteriormente detenida y estudiada para su congelación en fotografías que son expuestas en cajas de luz. Las cajas de luz de Isidoro muestran, como en un bucle, imágenes fragmentadas erigidas en autónomas de las evoluciones lumínicas de la puesta en escena. Hay en ello un rizo barroco. La fotografía, creación con la luz, se dirige a los efectos lumínicos de una puesta en escena⁹. Y son ofrecidas al espectador en sendas cajas de luz, un instrumento de exposición invasor por no recibir la luz sino por proyectarla tenuemente y afectando así a la atmósfera del espacio expositivo, que, al tiempo, es contagiada por la música de Manta Ray, compuesta *ex profeso* para la ocasión. Esta práctica de fragmentar la acción, eliminado el elemento humano, por ejemplo, haciéndola emisora de un tránsito detenido, de una miriada de tonalidades y formas inasibles al control absoluto se manifiestan, con una belleza insólita, como un modo de conferir abstracción a la realidad, de trascenderla de su contorno meridiano, de disolverla, de engañarla para revelar más profundamente nuestra inestabilidad y nuestro arrojo.



Ramón Isidoro

Valencia de Don Juan (León).
Reside en Luanco, Asturias

Selección de exposiciones individuales y otras actividades: **2006** > *Hypersonic Paintings 2.0*, Edificio Histórico. Universidad de Oviedo, Asturias, (cat.). *Tonic Paintings*, Galería Espacio Líquido, Gijón, Asturias. *Hypersonic Paintings*, Museo Barjola, Gijón, Asturias, (cat.). Escenografías para Manta Ray, *Torres de electricidad*. **2005** > *Pinturas tensas*, Palacete Gaviria, Colegio de Arquitectos, León, (cat.). **2004** > *Tolvanera y radiantes*. Galería Vértice, Oviedo, Asturias, (Cat.). **2003** > *Transparencia*, Centro Uxio Novoneyra, Lugo, (cat.). Escenografías para el grupo Manta Ray, *Extratexa*. **2002** > Escenografías *Heptágono* con Manta Ray y Schwarz. *Suite*, Galería Amaga, Avilés, Asturias. *Music and living films*, Galería Cornión, Gijón, Asturias, (cat.). **2001** > Escenografías para Manta Ray. *Na veiga*, Casa de Cultura, Vegadeo, Asturias. *Grabados*, Fundación Italo-Sueca, Venecia, Italia, en colaboración con el Ayuntamiento de Venecia. **2000** > *Felices 2000 colores*, Casa de Cultura, La Caridad, Asturias. *De la pereza y la esperanza*, Galería Vértice, Oviedo, Asturias, (cat.). Escenografías para Manta Ray, *Esperanza*. **1999** > *Desimaginaciones*, Caja España. *Obstinación*, Centro Cultural Antiguo Instituto, Gijón, Asturias. **1998** > Ajimez Arte, *Pinturas*, Fundación de Cultura, Piedras Blancas, Asturias. *Mirando Musarañas*, Galería Gayo Arte, Madrid, (cat.). Escenografías para Manta Ray, *Pequeñas puertas...* Escenografía *Score* Manta Ray, Teatro Jovellanos, Gijón, Asturias, (Disco y video). **1997** > *Pintura*, Cajastur, Asturias, (cat.). **1996** > *Pinturas*, Museo Pablo Serrano, Zaragoza. **1995** > *Pinturas*, Galería Centro Arte, León. **1994** > *Pinturas*, Sala Borrón, Oviedo. **1993** > *Pinturas*, Biblioteca Pública, León. *Pinturas*, Casa de Cultura, Avilés, Asturias.

Selección de exposiciones colectivas y otras actividades: **2006** > Galería Vértice, Oviedo, Asturias. *Últimas salidas*, Galería Octógono, Avilés, Asturias. *Expresión delicada*, 25º Aniversario, Galería Cornión, Gijón, Asturias. **2005** > Galería Amaga, Avilés, Asturias. *Pintores Asturianos 1940-1970*, Galería Gema Llamazares, Gijón, Asturias. *Homenaje a María Zambrano*, Museo de América. Madrid; Sala de exposiciones de Vélez - Málaga, Junta de Andalucía y Museo de Ginebra, Suiza (cat.). **2004** > Galería Vértice, Oviedo, Asturias. *Imágenes Tomadas*, Galería Espacio Líquido, Gijón, Asturias. **2003** > La Carbonera, Asturias (cat.). *Artistas en ARCO*, Galería Vértice, Oviedo. ARCO, Madrid. **2002** > *La Colección*, Palacio Revillagigedo, Gijón, Asturias (cat.). Galería Vértice, Oviedo. *Arte Santander*, Santander. Feria *Arte Lisboa*, Portugal. **2001** > La Carbonera, Asturias (cat.). *Artista in-formato*, Galleria Venezia Viva, Venecia, Italia. Galería Vértice, Oviedo, Asturias. *Fútbol y Pintura*, Oviedo, Asturias (cat.). Galería Cornión, Gijón, Asturias. Galería Espacio Líquido, Gijón, Asturias. **2º Certamen de Dibujo D. M. Pedrayes**, Galería Amaga, Avilés, Asturias. **2000** > *Humo*, Casa de Cultura, Ponferrada, León (cat.). Galería Vértice, Oviedo, Asturias. *Pintar con tierra y fuego*. Casa de la Cultura, Avilés, Asturias (cat.). **1999** > Galería Vértice, Oviedo, Asturias. La Carbonera, Asturias (cat.). **1998** > *Oviedo y sus pintores en la colección de Cajastur*, Centro de Arte Moderno, Oviedo, Asturias (cat.). *La playa y sus ecos*, Fundación de Cultura, Piedras Blancas, Asturias. Certamen de Pintura, Luarca, Asturias. *Visiones de lo invisible*, Centro A.T. Kearney, Madrid (cat.). *Bienal de Arte Ciudad de Oviedo*, Museo de BB AA, Oviedo, Asturias (cat.). Galería Cornión, Gijón, Asturias. **1997** > Galería Vértice, Oviedo, Asturias. Certamen de Pintura, Luarca, Asturias. *10 años de Arte emergente*, Sala Borrón, Oviedo, Asturias (cat.). La Carbonera, Asturias (cat.). *Artista in-formato*, Galleria Venezia Viva, Venecia, Italia. Galería Vértice, Oviedo, Asturias. **1996** > Certamen de Pintura, Luarca, Asturias. **1995** > *Punto y aparte*, Salón de las Artes, Diputación de León y galería Cruze, Madrid (cat.). *Unidos por el arte*, Caja España, León. Certamen de Pintura, Luarca, Asturias. *Grabado Leonés Contemporáneo*, Salón de las Artes, León y Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella, Málaga (cat.). La Carbonera, Asturias (cat.). **1994-1990** > *Nada que ver*, Galería Tráfico de Arte, León. *Arte Joven*, Principado de Asturias (cat.). *Caja España de Pintura*, Castilla y León (cat.). Realización de *Wall Drawing* del artista Sol LeWitt, Palacio Revillagigedo, *Estrategia del Sentido* (J. Kosuth, S. LeWitt, M. Ohelen y G. Herold), Gijón, Asturias (cat.). *Expresión Joven*, Diputación de León. *Por la Insumisión*, Escuela de Artes, Oviedo, Asturias. *De lo Nuevo 91*, Cajastur, Asturias. *Artistas con Amnistía Internacional*, Oviedo, Asturias. *Libros de artista*, Granada y Motril. *Arte Joven*, Castilla y León. La Carbonera, Asturias (cat.).

Obra en: Colección Banco Sabadell; Colección Cajastur; Diputación de León; Ayuntamiento de Langreo-Sociedad Cultural La Carbonera; Fundació Pilar i Joan Miró; Fundación Príncipe de Asturias; Colección Esencias; Principado de Asturias, Museo de Bellas Artes de Asturias; Ayuntamiento de Avilés; Fundación Italo - Sueca, Venecia, Italia; colecciones privadas.

