



# MATARRANZ

*Memoria de los signos. Materia primigenia.*

Museo Barjola | 2016



# MATARRANZ

*Memoria de los signos.*

*Materia primigenia.*



# Matarranz: la materia se hace signo

## 1.

Cuando se habla de un pintor interesado en profundidad por los aspectos técnicos de la pintura y cuando lo que pinta rehúye por completo lo anecdótico o lo convencionalmente expresivo pueden sobrevenir, errónea o al menos injustificadamente, una serie de expectativas teñidas de prejuicios, con toda probabilidad efectos residuales de un siglo de inflación del formalismo, la

autorreferencialidad, el subjetivismo y la experimentación. Que se espere, por ejemplo, que esa pintura se limite a una forma de exhibición virtuosa, el medio para el lucimiento de un menestral ensimismado y desentendido incluso de la posible la banalidad, el solipsismo o la paradójica caída en la rutina de lo que está haciendo. O quizá que se pueda interpretar el resultado de su trabajo como un ejercicio en el que la ausencia de figuras reconocibles y de anclajes externos encripta la pintura en la propia pintura y la convierte, como mucho, en un registro en circuito cerrado de los estados interiores del pintor.

Mariano Matarranz y su pintura se ajustan por completo a los atributos mencionados al principio: indagación técnica y huida de la anécdota. Pocos pintores se me ocurren cuya obra haya sido tan radicalmente *entregada*

a la investigación de los procesos y posibilidades de un quehacer que lleva décadas encontrando nuevas formas de disolver con metódica tenacidad la determinación de la forma definida, tomando el soporte como un crisol en el que provocar –incluso hasta su destrucción– cadenas de reacciones químicas y depurando sin escrúpulo las efusiones y los rastros más triviales de la subjetividad; pero a la vez, es una pintura completamente alejada en intenciones, en tiempos y en resultados del mecánico laboreo formalista o de la frivolidad de cualquier exhibicionismo técnico. En particular en los últimos años, Matarranz ha conseguido presentar con rara rotundidad la pintura como plena pintura; como un objeto asombrosamente compacto y único en el que *todo* es pintura y rotunda materialización del proceso de pintar. Pero, al tiempo, no ha renunciado a hacer de cada uno de sus cuadros un

instrumento de mediación que habla de algo más que de sí mismo y de cómo y quién lo ha producido.

Ese “algo más” del que habla esta pintura es su propio proceso. Pero no simplemente para dejar constancia cumplida de su complejidad o la maestría que gobierna los resultados, sino para emblematizar en ellos y con ellos una serie de temas que se inscriben en un rango mucho mayor de procesos: los de la naturaleza orgánica e inorgánica, referencia constante para Matarranz. De un modo muy afín a la de otros pintores asturianos (en Asturias es particularmente difícil escapar del influjo del medio, y eso fue lo que vino buscando aquí este madrileño), su obra viene a ser una variante del paisajismo que no toma como motivo las formas de la naturaleza, al menos no a escala macroscópica, sino los efectos visibles de la









naturaleza, las marcas y señales de los agentes naturales en la superficie de las cosas, incluida la de los soportes pictóricos, donde ha ido emulando y finalmente catalizando las trazas de la erosión, la corrosión, la precipitación, la evaporación, la combustión o el drenaje. En un principio, esa relación entre la superficie y un creciente arsenal de sustancias y reacciones pudo ser aproximadamente la convencional del soporte con los medios pictóricos que se aplican sobre su plano; pero el soporte mismo pasó poco a poco a ser afectado cada vez más por los agentes químicos, integrado en los procesos, cada vez más similares a los de la experimentación en un laboratorio en el que se buscara un control riguroso de los procedimientos, aunque dejando un creciente protagonismo a la espontaneidad de las reacciones y a la emergencia del azar. En las últimas fases de esa larga y muy paciente investigación,

Matarranz ha conseguido verdaderas *planchas de pintura*, piezas rígidas y opacas en las que la acción química ha solidificado lo que inicialmente era lienzo o bastidor, apropiándose de la misma manera que la atmósfera o el mar acaban por hacer suyo cualquier objeto, desfigurándolo (es decir: diluyendo su figura y por tanto cualquier significado previo asociado a ella) y restituyéndole su carácter natural.

Esta pintura habla con insistencia de todo ello. Pero también de algo más. Del mismo modo que sucede cuando la naturaleza misma es interpretada en su conjunto como un vasto y complejo símbolo, lo que a Matarranz le interesa es presentar las transformaciones narradas en su pintura como un emblema del cambio, del gran flujo de mutaciones que circulan sin descanso entre la génesis y el acabamiento, la creación y una destrucción que es





capaz de volver a generar. Esa tensión se hace particularmente productiva en su obra más próxima. Tendemos a ver cada una de sus *planchas de pintura* como un pecio dignificado, un resto fosilizado en un insólito medio químico, un fragmento indescifrable de algo arruinado, cuando en realidad cada una de ellas (como cada obra de arte) es justamente lo contrario: una forma sorprendida en un momento concreto de su emergencia, el producto cuajado de un proceso que avanzaba y que se ha detenido en determinado punto, generando en ese *frenazo* brusco y arbitrario la energía que se requiere para dar el salto cuántico de lo meramente físico, técnico y poético (la *poiesis* del *hacer*, en esta fase) a lo estético o a lo simbólico (y de nuevo lo poético, pero esta vez en el sentido más habitual del término: una potencia de excitación máxima de nuestras capacidades estéticas e interpretativas).

En esa suerte de *estado intermedio* incrustado entre lo que la pintura conquistó en el siglo XX y buena parte de aquello a lo que había renunciado en muchos casos, se encaja la obra de Matarranz. Exceptuando sus inicios en la figuración, toda la obra precedente es una exposición de los procesos pictóricos convertidos en asunto y argumento (sin despreciar aquí la carga polémica, combativa, de este último término) sobre el horizonte de su condición natural; en ella se enarbola una orgullosa vindicación de la acción de pintar como ejercicio técnico, artesanal y alquímico, y un permanente recordatorio de la naturaleza básicamente material de toda pintura. Pero también se mantiene un ejercicio de representación que remite a un doble motivo. Matarranz presenta la pintura del modo más directo y contundente y además representa —dramatiza en una dramaturgia inmóvil e indirecta— la









propia acción del pintor; y, en un sentido más próximo a la noción tradicional de copia y simulacro, y quizá al género de la naturaleza muerta, también figura en su obra la obra de los agentes del tiempo —el atmosférico y el cronológico— sobre la piel de los objetos. Más o menos como si, en lugar de pintar un barco herrumbroso, una pieza de menaje oxidada, una fruta en pudrición o las señales de la edad en un rostro, pintase detalles extremadamente acotados y precisos de esos temas. Por descontado, esta capa de la representación encierra de forma inevitable una silenciosa lección sobre la belleza de lo peregrino, una valoración poética de la caducidad y una pedagogía para acatar las leyes del deterioro que mira más bien hacia Oriente que hacia Occidente. Toda la operación quizá podría resumirse, al cabo, como el producto de una

especie de sublimación de lo físico en lo simbólico.

## 2.

De ahí que el simbolismo en la pintura de Matarranz se haya plasmado hasta el momento en una forma de hacer que ha llegado a identificar la totalidad informe de cada cuadro con el símbolo mismo, unificándolos de forma indistinguible. Desde esa unidad compacta, rotundamente material, el significado parece liberarse en forma de una emanación difusa, como una sublimación que transubstancia la áspera solidez de la obra en sus interpretaciones posibles, pero sin pasar por el estado intermedio de la figura o del signo. Y de ahí también que la obra que ahora presenta en la capilla de la Trinidad involucre un cambio cualitativo respecto a su trabajo precedente, al menos tan grande como el que pudo



Técnica mixta sobre papel japonés 2015-2016, 122x100 cm.

darse cuando decidió, con todas sus consecuencias, abandonar los códigos de la figuración para sumergirse en la química que opera bajo ella, y que tanto le inquietaba ya entonces.

Si hasta ahora los complejos procedimientos y manipulaciones cuajaban ante todo en un amplio repertorio de accidentes fisicoquímicos, texturas y colores, y en la representación de una escala muy restringida, incluso, por así decir, atómica de la naturaleza y sus flujos internos, esta obra supone un cambio de escala. No solo por las monumentales dimensiones de la pieza que protagoniza la muestra, sino porque en ella se vuelve a *ascender* por los niveles de la materia hasta regresar a su superficie, al lugar donde la pintura se vuelve un campo o un territorio disponible, capaz de albergar configuraciones, signos, trazas que interpelan a la interpretación, señales más o menos

descifrables que se ajustan a la escala de la mirada humana y a sus códigos de comunicación e interpretación. En definitiva: porque en ella se produce un regreso desde la naturaleza hasta la figura y el signo. Hasta la *cultura*. El perpetuo hacer y deshacer alquímico, el ciclo de las disoluciones y las solidificaciones, cobra ahora una dirección determinada, se pone al servicio de una forma definida, delimita los contornos de un significado más preciso (o al menos, invita poderosamente a construirlo).

Como todo en Matarranz, este cambio no ha sido brusco ni impremeditado. Su posición no es (no puede ser a estas alturas de su poética) la del autor que, desde el exterior, impone e inscribe su acción sobre el soporte; de ahí que la *puesta en escena* se mantenga, en coherencia con todo lo que ha hecho antes, presentándola como lo que en realidad



Técnica mixta sobre papel japonés 2015-2016, 122x100 cm.

es, un *proceso interno* de la propia pintura, incluso donde la técnica ha sido otra muy distinta, mucho más controlada y constructiva al menos en una de sus fases, en la que se ha requerido la confección de un armazón de malla de alambre, resinas y pigmentos que aproxima la pintura al relieve escultórico. Esa mezcla de construcción y pintura tal como la entiende Matarranz, ha generado la forma sólida, concreta y definida que opera como el núcleo de todo lo que hay en la capilla, como su centro irregular; que irradia su enigma desde la gran pintura desplegada el muro del altar y en dos réplicas, una dibujada y otra a modo de pieza exenta. Los bordes prominentes y la lustrosa masa de materia entreverada de óxidos y tierras se inspiran en los caparzones de las grandes tortugas; una forma orgánica que, no obstante, parece aquí fosilizada, transubstanciada de lo óseo a lo mineral. Más que las

evocaciones de corte psicologista, que podrían coquetear con una sugerencia de ocultación –la reserva, lo defensivo, lo coriáceo– a la pintura de Matarranz parecen encajarle mejor las resonancias míticas de la iconografía de la tortuga tal y como la honran muchas cosmogonías y mitologías orientales: emblema de sabiduría paciente, tenacidad, lentitud laboriosa y una solidez capaz de sustentar el universo entero o de acoger el cielo bajo su caparazón.

Junto a ese relieve que parece brotar del campo de oxidaciones y tinciones en que Matarranz ha ido convirtiendo la extensión del gran lienzo de arpillera, aparecen dos signos *como tales signos*. Se trata de los símbolos tradicionales del mercurio y del azufre, el par básico de todo el *solve et coagula* alquímico, con todo el complejo sedimento de asociaciones que la tradición ha ido depositando en ellos: disolución y



Técnica mixta sobre papel japonés 2015-2016, 122x100 cm.

combustión, fluidez y consolidación por el fuego, principio femenino y principio masculino, inconsciente y razón, deseo y purificación... No se muestran como signos simplemente inscritos, sino que, como todo en la pintura de Matarranz, parecen haberse autogenerado bajo el efecto de las operaciones íntimas de la propia materia, martirizada (un verbo del repertorio de los alquimistas) por las acciones combinadas de aquellos mismos agentes mercuriales o sulfúricos a los que parece invocarse. Sus trazos semejan abrasiones en la piel del metal o, a la inversa, coagulaciones de las limaduras cicatrizando en el aire el perfil irregular de los viejos simbolismos. Pero, en todo caso, se muestran como una especie de mensaje que apetece inteligibilidad, enviado por las fuerzas profundas que obran en la configuración de la materia pictórica; emblemas descifrables del trabajo del

pintor, a la vez orgulloso y humilde, como un cantero que deja su marca en el sillar. Solo que esta vez sería la propia materia la que deja su marca a través de la mano del artífice.

Aunque, por desgracia, ya no es posible contemplar este trabajo en el contexto en el que fue realizado, el rigor y la sensibilidad de las fotografías de Marcos Morilla dejan perfecta constancia de lo que ha albergado durante meses el interior de una vieja nave industrial en el corazón del barrio fabril de El Natahoyo; y también del modo en que el traslado desde el taller a la capilla ha supuesto una sustancial mutación de significados y simbologías. Visto sobre el mismo suelo donde fue pintado y construido, en horizontal, el lienzo cobra una singular continuidad con el zócalo del gran barracón, impregnado o incluso atacado por las mismas sustancias que se han empleado sobre



Técnica mixta sobre papel japonés 2015-2016, 122x100 cm.

aquel, y con todo lo que la rodea. Descomponiendo la escala y haciendo abstracción de su entorno, la pieza se abre como un territorio cuyos registros y armonías de color viran con la luz que entra por la amplia claraboya, un gran paisaje desértico del cual emerge una prominencia geológica, como un resto arcaico brotando en mitad de un paisaje ferozmente erosionado. Junto a esa prominencia discurren dos signos trazados sobre el erial que solo podrían verse con cierta altura o distancia.

Pero el taller se impone y, de vuelta a la escala adecuada, el gran lienzo aparece más bien como una extraña porción de terreno que altera que por completo el significado y las funciones de lo que la circunda. Una especie de yacimiento arqueológico. Una cota excavada de la que se hubiese exhumado ese enigmático bulto y los dos símbolos encostrados por el paso del

tiempo. Toda la nave parece construida en función de esa presencia, como si hubiese crecido alrededor de ella para permitir el progreso de la excavación y protegerla de la intemperie. El extraño brillo de esa masa pétreo, que contrasta con el campo mate de los óxidos en torno a él, y la sutileza de las pigmentaciones (en muchos casos, reacciones espontáneas y aleatorias de las sustancias y pigmentos), la forma silenciosa en que reclama la atención o el tacto sin decir nada pero desafiando a la interpretación, invitan a pensar en algo radicalmente ajeno, un objeto opaco y refractario a toda interpretación. En algo sagrado, en definitiva.

### 3.

Ese confuso eco de sacralidad se libera por completo cuando la pieza adquiere la disposición vertical y ocupa, como un sobrio retablo, su lugar en





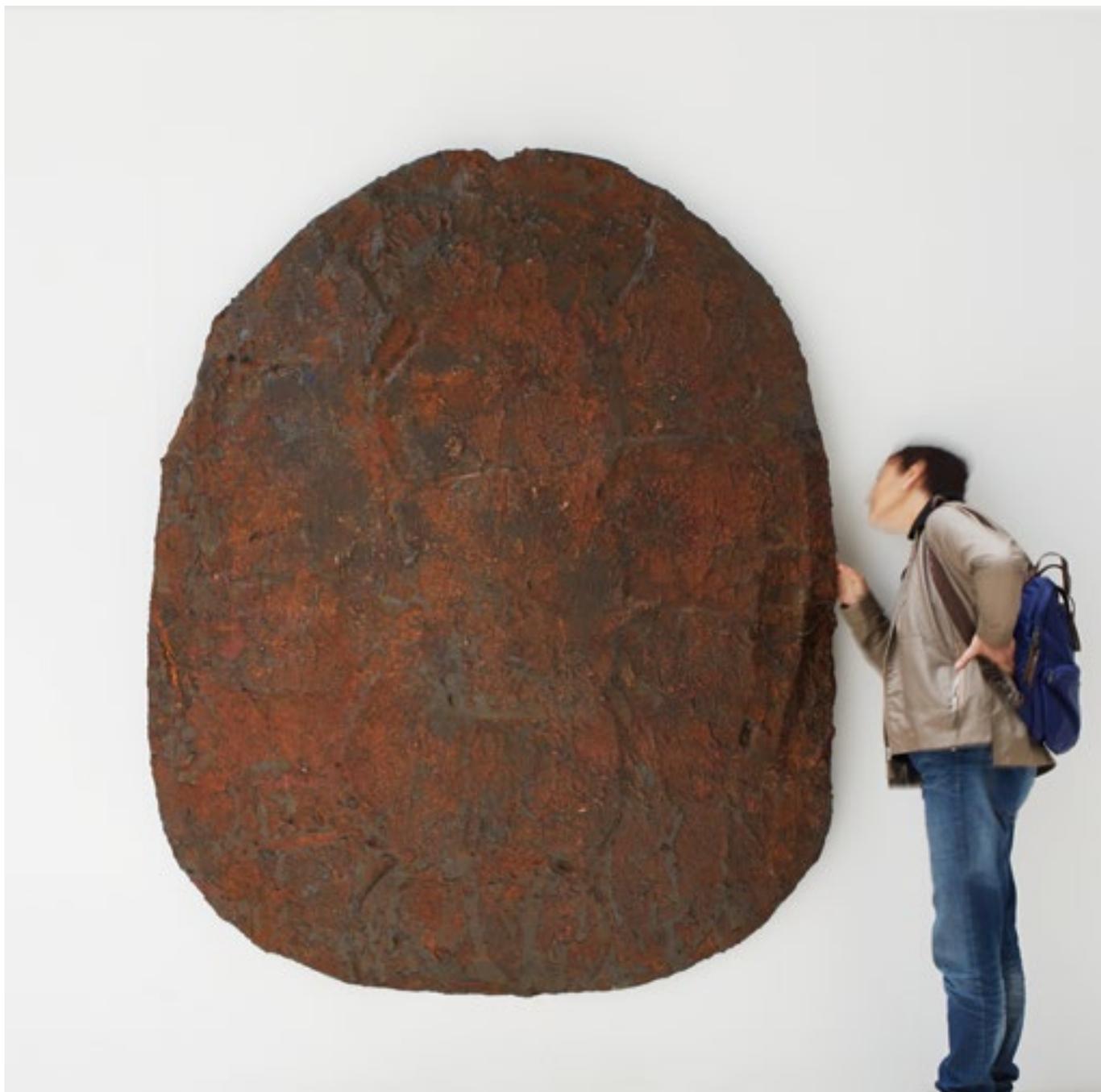




el altar de la capilla de la Trinidad. No solo es que, como cualquier otro objeto o acción que tome este edificio como escenario, se cargue de modo inevitable con la irradiación de las antiguas funciones del recinto; es que más bien aprovecha el viejo templo para amplificar lo que esa pieza emitiría de todos modos en cualquier otro escenario. Recibida la consagración de la verticalidad, el hermetismo rocoso de ese cuerpo oscuro, su gravedad y la resonancia de los viejos signos junto a él abren caminos completamente inéditos en la pintura de Matarranz y explicitan, a la vez, retrospectivamente el fuerte componente místico de su indagación en la sustancia misma de la pintura. Es revelador el modo en que, una vez percibida, esa vibración impregna también las otras piezas incluidas en la exposición: una versión exenta del caparazón y un dibujo que forma parte de una serie de cuatro,

integrados en el proceso de aproximación a la pieza central, y en los que Matarranz consigue arrancar de un soporte tan delicado como el papel japonés una intensa presencia matérica.

Hay una consideración añadida que no quisiera dejar de apuntar, es posible que con exceso de osadía interpretativa. En alguna otra ocasión he señalado la oposición de la pintura de Matarranz –como la de muchos otros artistas interesados en la inmanencia de la materia pictórica– con el venerable concepto del cuadro-como-ventana y de la pintura entendida como la simulación de un medio transparente, un artificio capaz de fingir la apertura hacia lo que queda “del otro lado”. En cierto momento de su trayectoria, los cuadros de Matarranz pudieron ser, más que ventanas, contenedores, cisternas, depósitos de materia, de fluidos, de atmósferas laboriosamente



Técnica mixta sobre resina 2015-2016, 206x167x25 cm.





representadas a través de la pintura (y *en* la pintura); en otra etapa, sus piezas simulaban pecios descompuestos y horadados que rompían todo ilusionismo de profundidad o trascendencia al mostrar por sus roturas que el mundo tras ellos era el mismo desde el cual mirábamos el cuadro. En la última etapa de su obra, finalmente, sus pinturas se habían blindado y compactado de nuevo, cerrando casi por completo sus heridas, pero erguidas ahora como portones o compuertas, batientes cerrados a cal y canto, ocultando herméticamente su trasmundo. Desde ese relato general, quizá pueda conjeturarse que los grandes temas de Matarranz son, en el fondo, la indeterminación final de la materia, su carácter permanentemente inasible y mudable, por un lado, y por otro, la invisibilidad de lo esencial, mostrada de forma paradójica a través de una pintura que, de tan material,

no solo es visible sino que se ha vuelto incluso tangible.

Y desde ese mismo relato, me resulta imposible dejar de ver esta obra en esa clave hermética, puede que incluso en cierto sentido religiosa, a modo de una especie de incompleta epifanía de algo que, como siempre en Matarranz, está operando desde dentro hacia fuera de la pintura. Su intención, plenamente lograda, ha sido la de representar una presencia que emerge del lienzo, la prominencia o la forma exterior generada por algún tipo de empuje interno, pero que en este caso, ni es una pintura-objeto como en sus etapas recientes, ni permanece sin más en la superficie y el plano de la mera pintura. Esa presencia da *rostro* material, aunque indefinido, a una fuerza muy poderosa que parece presionar desde el otro lado de uno de los planos sellados de Matarranz; y representa a la vez

mediante signos la naturaleza profunda de lo que acontece en la pintura. La opacidad sigue ahí, blindando la mayor parte del cuadro y bloqueando cualquier presencia que no sea la de la pintura misma; pero, sea lo que fuere lo que pueda haber tras ella, y tras del altar por consiguiente, *eso* pugna por manifestarse aunque sea a través de una forma indiferenciada. Es difícil resistirse a la idea de una pulsión del significado intentando regresar a la superficie de la pintura, como un semblante que intenta brotar de un tejido elástico sin dejarnos nunca ver sus rasgos precisos. Es quizá la vieja combinación religiosa de manifestación y hermetismo, fascinación sensual y horror sagrado. Y, en todo caso, un paso más en la obra de Mariano Matarranz para hacer visible la imposible transparencia de la pintura, su incapacidad final para mostrar algo más allá de lo que las condiciones naturales, las del

medio y nuestras propias condiciones, nos permiten percibir. Pero también para mostrar que, incluso en esas condiciones restringidas respecto al ideal arcaico de la representación, hay muchísimo que seguir viendo; que el hecho de que toda pintura frustre su propia transparencia no quiere decir que no haya algo *detrás*.

Eso, lo que sea, que sigue estando ahí. Que persiste.

*Juan Carlos Gea Martín*  
*Abril de 2016*







# Matarranz, la naturaleza en la pintura

Ya no podía eludir más tiempo la redacción de un texto sobre la obra de Mariano Matarranz, quizás por la amistad que a él me une, fruto de mi admiración y respeto hacia su obra. Una obra para la que nunca había encontrado palabras que la describiesen, sin caer en la descripción formal de la misma, en buscar fáciles y frágiles comparaciones entre sus piezas y los restos de un naufragio, como han apuntado tanto críticos

como coleccionistas que se han visto atraídos por su obra. Coincido con ellos pero creo que esas consideraciones de quienes observan las obras, es una manera de evitar enfrentarse a sus propios fantasmas, igual que yo he tratado de evitar durante tiempo escribir estas líneas.

La redacción de este texto es un modo de encarar mis inseguridades y muchas de estas desaparecen debido al conocimiento de la obra de Matarranz pero sobre todo de su concepto de pintura, de sus procesos, no solo de creación, sino de su propia concepción de la pintura y del oficio de pintor, que no de artista. Todo ello me permite hacer un tipo de texto más personal, más pasional y sobre todo sincero.

Matarranz es de esos artistas cada vez más inusuales que considera la









pintura, como eso, como pintura, algo que aunque parece obvio, cada día lo es menos. Sus obras nacen de un proceso de conceptualización que se produce en la propia mente del pintor. Donde técnica, oficio y profesión se unen para dar lugar a unas obras en las que se investiga sobre los propios límites de la pintura. Las obras que realiza durante la última década, apuntan esa experimentación con el medio, ese modo de trabajar relacionado con los procesos alquímicos en los que la materia es la suma y la perfecta combinación de diversas sustancias. Matarranz emplea materiales y técnicas tradicionales de la pintura en combinación con nuevos materiales no tan convencionales y en base no al azar sino a dicha investigación fruto de años de oficio y de procesos de prueba y error que caracterizan todo proceso científico.

Una de las características que más me han llamado siempre la atención de la obra de Matarranz es la gran aceptación de la misma por parte de todo tipo de público tanto iniciado como no iniciado en materia artística. Entramos así en un primer análisis formal de sus obras, unas obras que muestran perfectamente los distintos niveles de percepción por parte de dicho público. Distintos puntos de vista que parten de una misma base conceptual o de un concepto que se universaliza. Diversas lecturas formales que confluyen en un sentimiento o recogimiento frente a la misma. El paso del tiempo, el devenir de la vida y el envite a la mera contemplación, a una pausa para la reflexión, a un diálogo similar al que se produce durante la oración o la meditación, en sintonía con ese carácter oriental al que se han referido algunos de quienes han escrito sobre su obra.





Así como el estudio del pintor ha sido el espacio perfecto para la creación de esta obra, el Museo Barjola es el espacio idóneo para mostrarla al público. Tanto por sus dimensiones, como por su carácter. El artista lleva tiempo buscando un espacio así, un lugar que invite a cierto recogimiento y a la mera contemplación de la obra, sin distracciones, y nada mejor que esta antigua capilla en la que todo está pensado para dirigir la mirada del espectador hacia la pared en la que se sitúa esta enorme tela de más de cinco metros.

En dicha tela el artista plasma un enorme caparazón de tortuga de más de dos metros de altura, y sobre ella, en la parte superior izquierda, dos glifos en los que se representan los símbolos químicos del azufre y del mercurio, elementos relacionados con la alquimia.

Llegados a este punto, si lo que pretendemos es evocar ese sentido mágico, esotérico, podríamos perdernos en divagaciones en torno a como los alquimistas consideraban al mercurio y al azufre como dos principios opuestos, cualidades de la materia, representando el primero de ellos la propia materia, el principio pasivo, un principio volátil relacionado con el agua como estado visible líquido, mientras que el Azufre, sería la forma, el principio activo, un principio fijo relacionado con la tierra como estado visible sólido y con el fuego como estado oculto. Como medio de unión entre ambos la Sal, comparada a menudo con el espíritu vital que une el alma al cuerpo, en este caso relacionado con el movimiento, medio por el cual la materia adquiere toda clase de formas.



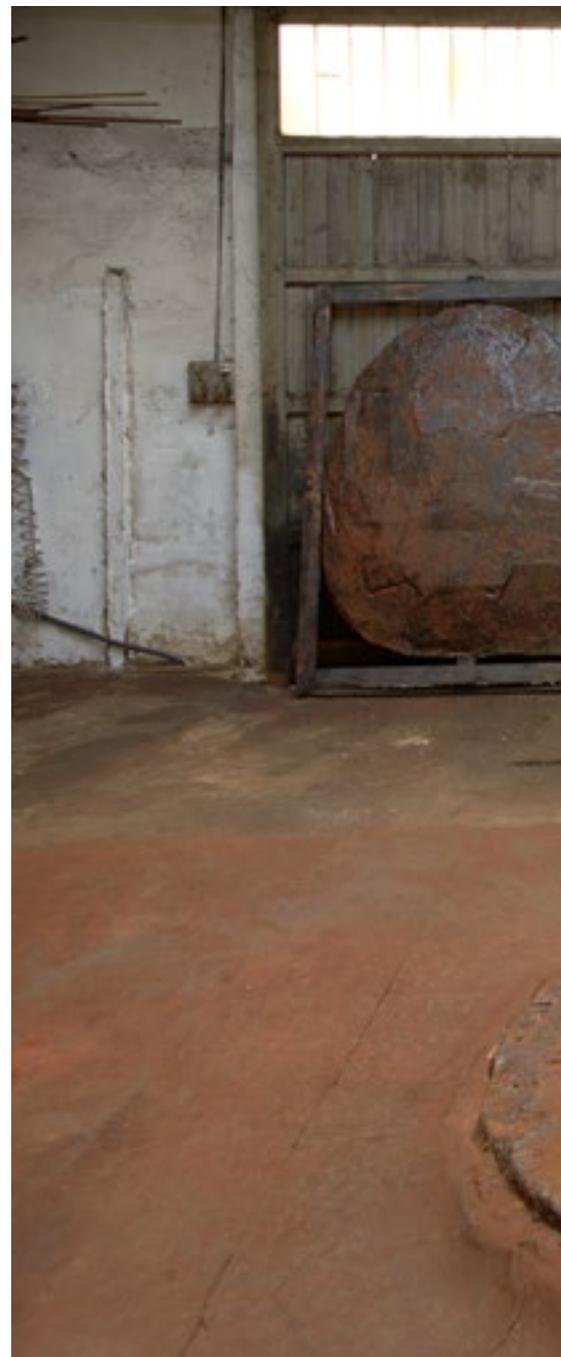


En relación con estas referencias alquímicas, el propio caparazón de la tortuga, elemento empleado por estos precursores de la química moderna para la preparación de algunas de sus fórmulas. La tortuga adquiere un significado cósmico en Extremo Oriente, así la parte superior de la concha representaría el cielo, la parte inferior, la tierra. Volvemos pues a otra relación entre contrarios, similar a la que se establece entre el azufre y el mercurio y, en relación a la alquimia, la masa confusa, la substancia original, o la materia prima que, sometida a un proceso creativo, es la que da origen a la obra de arte. La propia pintura, se convierten en nexo de unión con el cosmos, la materia parece transmutarse alcanzando la tridimensionalidad.

La pintura se convierte en un medio necesario para relacionarse con lo

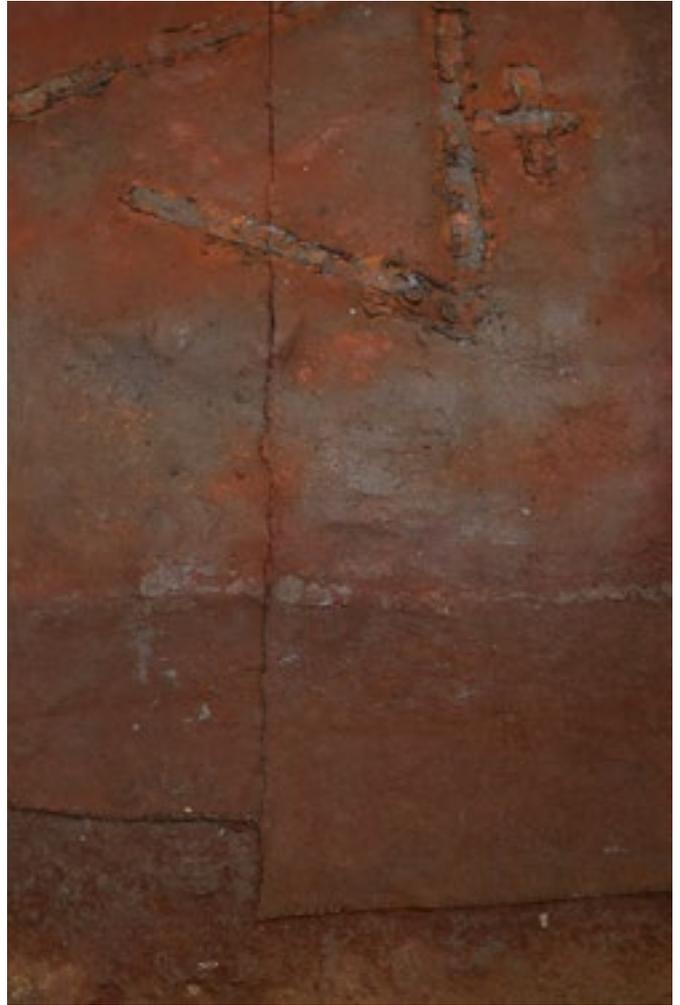
espiritual, el medio por el cual la materia establece una relación con lo espiritual, en la inaccesible búsqueda de lo real.

Ese juego de lo aparente, de lo que parece y no es, evidencia la destreza del artista en el uso de los materiales y las técnicas artísticas, una eterna búsqueda de lo perdurable, una manera de intentar atrapar el tiempo, un juego entre contrarios, con unas obras que alcanzan proporciones escultóricas pero sin renunciar a ser pintura, lo mismo en la gran tela como en los dibujos, en los cuales la fragilidad del papel, soporte del cual no se pierde referencia el tratamiento al que lo somete el artista, lo convierte en un elemento resistente, una especie de petroglifos en los que con firme trazo se muestra el caparazón, aunque no son bocetos preparatorios, son obras autónomas cuyo único nexo









de unión es la imagen o referencia figurativa, pero con tratamientos y planteamientos pictóricos diferentes.

Supone la presente exposición una muestra de la verdadera pintura, de la tradición, del oficio, un compendio de todo lo aprendido durante la historia del arte en cuanto a técnicas como también en obsesiones por captar la realidad, las atmosferas, la materia, el tiempo... siendo en todo momento consciente de las posibilidades que proporcionan los nuevos materiales a los que el pintor tiene acceso para seguir investigando y aportando un conocimiento necesario para la evolución de la pintura, y que mejor forma de reivindicar la pintura que llevándola a sus límites, alcanzando las tres dimensiones, sin olvidar la sublimidad de la obra en relación a quien la contempla, esa capacidad de

conmover, de invitar a la reflexión, de evocar sentimientos o sensaciones, y tantas cosas que sugiere la contemplación de estas obras.

*Pablo Rodríguez  
Fernández de la Vega*





















Técnica mixta sobre tela 2015-2016, 560x400 cm.





**Exposiciones Individuales**

- 2016** Capilla de la Trinidad. *Museo Barjola. Gijón.*
- 2013** Galería Nómada. *Gijón.*
- 2010** Caja de Guadalajara. *Guadalajara.*
- 2008** Galería Vértice. *Oviedo.*
- 2007** Galería Fruela. *Madrid.*
- 2006** Galería Vértice. *Oviedo.*
- 2003** Galería Vértice. *Oviedo.*
- 2002** Galería Pedro Peña Art. *Marbella.*
- 2001** Galería Espacio Líquido. *Gijón.*
- 2000** Centro de Cultura Antiguo Instituto. *Gijón.*
- 1998** Galería Vértice. *Oviedo.*
- 1990** Galería Marie-Louise Wirth. *Zurich.*
- 1988** Galería Hilger. Viena. Galería Hilger. *Frankfurt.*
- 1987** Galería Alexander Hodel. *Zurich.*
- 1986** Galería Egam. *Madrid.*
- 1984** Galería Egam. *Madrid.*
- 1982** Galería Akka. *Roma.*
- 1979** Galería Propac. *Madrid.*
- 1972** Club Internacional de prensa. *Madrid.*

**Exposiciones Colectivas**

- 2015** Exposición inaugural. Tres propuestas para un nuevo espacio: Pablo Genovés, Mariano Matarranz y David Rodríguez Caballero. Aurora Vigil-Escalera Galería de Arte. *Gijón, Asturias.*
- 2010** Encuentros II. Galeria Gema Llamazares.
- 2009** Colectiva. Galería Vértice.
- 2008** Arte Santander. Galería Vértice. Colectiva de verano. Galería Vértice. Art Lisboa. Galería Vértice.
- 2007** Arte Santander. Galería Vértice. Arte Santander. Galería Fruela. Art Lisboa. Galería Vértice. Art Lisboa. Galería Fruela.
- 2006** Arte Santander. Galería Vértice. Art Lisboa. Galería Vértice. Colectiva de Verano. Galería Vértice.
- 2005** Madrid, Arco 05. Galería Vértice. Colectiva de Verano. Galería Vértice. Art Lisboa 05. Galería Vértice. Art Lisboa 05. Galería Pedro Peña.

- 2004** Madrid, Arco 04. Galería Vértice. Arte Santander 04. Galería Vértice. Art Lisboa 04. Galería Vértice.
- 2003** Marbella. Galería Pedro Peña. Galería Vértice. Oviedo. Art Lisboa 03. Galería Vértice.
- 2002** Madrid, Arco 02. Galería Vértice. Arte Santander. Galería Vértice.
- 2001** Madrid, Arco 01. Galería Vértice. Galería Vértice. *Oviedo.* Galería Espacio Líquido. *Gijón.* Lisboa. Art Lisboa 02. Galería Vértice.
- 2000** Galería Espacio Líquido. *Gijón.*
- 1999** Pontevedra, foro Atlántico de Arte Contemporáneo. Galería Vértice. Feria Internacional de Caracas. F.I.A.C..
- 1997** Galería Vértice. *Oviedo.*
- 1990** Art fair Colonia. Galería Marie-Louise Wirth. *Zurich.*
- 1989** Art Chicago'89. Galería Christian Cheneu. *Paris.*
- 1988** Acta'88. Palacio de Velázquez. *Madrid.*
- 1987** Art Basilea'87. Galería Schlesinger. *New York.*

- 1986** Monte de Piedad. Galería Egam. *Sevilla*.  
Galería Egam . *Madrid*.
- 1983** Monte de Piedad. Galería Egam. *Sevilla*.  
Galería Husstege. S'hertogenboch. *Holanda*.  
Feria de Ámsterdam. Galería Husstege. *Holanda*.
- 1974** Galería Círculo de Bellas Artes. *Madrid*.
- 1973** Escuela Superior de Bellas Artes. *Madrid*.
- 1971** Galería Tartessos. *Madrid*.

### Colecciones públicas y privadas

- Museo Jovellanos. *Gijón*.  
Ayuntamiento de *Gijón*.  
Parque Tecnológico. *Gijón*.  
Museo de Bellas Artes. *Oviedo*.  
Fundación Princesa de Asturias. *Oviedo*.  
Fundación Masaveu.  
Cajasol - Caja de Guadalajara.  
El País. Grupo Prisa. *Madrid*.  
Colección Dobe. *Suiza*.  
Colección Dobe. Maine. *EE.UU.*  
Congreso de los Diputados. *Madrid*.

Embajada de España. *Pekín. China*.  
Y otras colecciones en Alemania, Austria, EE.UU., Francia, Holanda, Italia, Portugal, Suiza, etc..

### Bibliografía

- Raúl Chávarri, La Pintura Española Actual. Ibérica Europea de ediciones, 1973.  
El País, Fernando Huici, 1974.  
Diario 16, Miguel Logroño, 1986.  
Tribune des Arts, Ginebra, 1987.  
Tages Anzeiger, Zurich, 1987.  
"Walden". Colección Dobe, 1988.  
Acta/88. Miguel Logroño, Ministerio de Cultura, 1988.  
Art Auction, New York, 1988.  
Art Auction, New York, 1989.  
Enciclopedia del Arte Español del Siglo XX. Francisco Calvo Serraller, 1991.  
ABC cultural. Javier Barón, 1998.  
"En Vertical". Javier Barón, Instituto Jovellanos, 2000.  
"Génesis y Estructura". Carlos Iglesias, Instituto Jovellanos, 2000.  
"Germinaciones y Oxidaciones. Introducción a la Realidad". Ricardo Sánchez de Urbina, Edita Galería Espacio Líquido, 2001.

"La sensibilización de la Materia". Rubén Suárez, 2002. Edita Galería Pedro Peña. Nuevos ingresos en la colección de Arte Contemporáneo. Museo de Bellas Artes de Asturias, 2003.

"Por lo visto". Rubén Suárez. Edita Caja Rural, 2003. Vértice en Arco. Edita Galería Vértice, 2004.

"La Piel del tiempo". Alfonso Palacios. Edita Galería Vértice, 2006.

"Pinturas de Matarranz". Javier Barón. Edita Galería Fruela, 2007.

"El todo de los instantes". Alfonso Palacio. Edita Caja de Guadalajara, 2010.

"Las huellas del mar y el tiempo, como belleza voluntaria". Rubén Suárez. Edita Galería Nómada, 2013.

"Matarranz, la naturaleza en la pintura". Pablo Rodríguez Fernández de la Vega. Capilla de la Trinidad, Museo Barjola, 2016.

"Matarranz: La materia se hace signo". Juan Carlos Gea. Capilla de la Trinidad, Museo Barjola, 2016.

**COMISIÓN ASESORA  
DEL MUSEO BARJOLA  
DE GIJÓN**

**Presidente:**

D. Genaro Alonso Mejido

**Vicepresidente:**

D. Vicente Domínguez García

**Directora Museo Barjola:**

Dña. Lydia Santamarina Pedregal

**Vocales:**

D. Vicente Díez Faixat

D. Calixto Fernández Hernández

Dña. Maite Centol

D. José Antonio Galea Fernández

D. Jaime González Herrero

D. Fernando Alba

**Representante Liberbank**

**Representante Ayto. de Gijón**

**Texto:**

Juan Carlos Gea y Pablo Rodríguez

Fernández de la Vega

**Transporte montaje:**

Manipulo Arte

**Edita:**

Museo Barjola

**Diseño del catálogo:**

Marco Recuero

**Fotos:**

Marcos Morilla

**Imprime:**

Eujoa

**DL:**



GOBIERNO DEL  
PRINCIPADO DE ASTURIAS

MUSEO BARJOLA

Barjola



MUSEO BARJOLA

*Barjola*



GOBIERNO DEL  
PRINCIPADO DE ASTURIAS