

INVITADOS PERTINENTES

A finales de los noventa, cuando aún no había siquiera abierto la galería que lleva su nombre, Rafael Pérez Hernando conoció a Joan Hernández Pijuan y, en 2002, lo llevó a visitar el Monasterio de Santa María de Bujedo. El artista, ante el sorprendente espacio de la iglesia, le sugirió entonces organizar allí no una exposición, sino una intervención pictórica específica para el lugar: tres lienzos de grandes dimensiones sobre los que no concretó nada más.

Lamentablemente, primero la enfermedad del pintor y tras una larga enfermedad su fallecimiento en diciembre de 2005 frustraron aquel proyecto. En 2020 sí pensó en organizar alguna actividad en el Monasterio, pero la pandemia del COVID19, el confinamiento y las dificultades de viajar lo impidieron.

Lo que más le fascina de Bujedo es la singularidad de su espacio, el vacío, la desnudez característica del Císter, que inspira muchos de los montajes que ha realizado en otros lugares y que le ha llevado a concebir este proyecto instalativo.

Su trabajo como galerista, el conocimiento de la obra de sus artistas y el hecho de haberlos reunido primero en 2019 en la muestra colectiva que celebraba el decimoquinto aniversario de la galería y emparejado, después, en distintas ferias de arte, en las que casaban perfectamente, le empujó a concebir la reunión en ese lugar de Susana Solano y Simon Callery. A las obras de ambos se sumaría un lienzo de Francisco de Zurbarán, dedicado al velo de la Verónica. El conjunto se ha agrupado bajo el título común de *Piedra, tela y arena*.

Solano participa con un proyecto específico diseñado para el lugar, con una lógica prolongación en la sala capitular, que ha titulado *Fragmentos y vínculos*. Callery con dos de sus “*flat-paintings*”.

Ciertos detalles biográficos emparentan a Susana Solano y Simon Callery. Su formación escultórica y un éxito relativamente temprano.

Sus orígenes son curiosamente inversos, Solano se inició en la práctica de la pintura para pasar casi inmediatamente a la escultura. Callery, aunque empezó con la pintura tuvo una formación fundamentalmente escultórica, que trasladó, inmediatamente a graduarse, a la pintura.

Callery expuso, en los primeros años noventa, junto a los Jóvenes Artistas Británicos en la Galería Saatchi y en *Sensation* en la Royal Academy of Arts, en 1997.

La acogida positiva de las propuesta de Solano se hizo patente en eventos como la Documenta de Kassel VIII y IX (1987 y 1992) y las bienales de Sao Paulo (1987) y Venecia (1988 y 1993).

Al pintor inglés, que visitó el Monasterio coincidiendo con su primera exposición en España, en septiembre de 2021, lo que más le ha interesado del proyecto es la reunión en un espacio arquitectónico concreto de la instalación de una escultora, una pintura del siglo XVII y otras pinturas de un artista actual, lo que le remite a tiempos pasados, a la Edad Media, a Bizancio, al Románico y el Gótico, cuando arquitectura, escultura y pintura se concebían como un todo. Arquitectos, escultores y pintores pensaban en conjunto un espacio sagrado. Sin embargo, a partir del Renacimiento las obras de estos oficios cobraron independencia.

“Me parece muy importante volver a unir en un mismo espacio obras que como en la Edad Media propicien la visión de conjunto para un proyecto espiritual”, afirma.

En un texto redactado por Callery posteriormente a la inauguración del proyecto, titulado como la exposición, afirma: “No se trata de una exposición de temática religiosa. Sin embargo, hay una importante imagen religiosa en la exposición. No está colgada en el lugar donde esperaríamos encontrarla. Se ha colgado en el lado izquierdo del presbiterio, junto a un hueco arqueado en la pared. Esta es una pista que nos lleva a reconocer que es la materialidad la que conecta las obras de la exposición, más que una imagen o una narración”.

“En este contexto” –explica– “no quiero que mis cuadros estén colgados en una parte del edificio donde esperamos encontrar una obra con función religiosa, por ejemplo, en el presbiterio detrás del altar. Al colocar mis pinturas en los dos transeptos, desempeñan papeles secundarios. Intento limitar, en la medida de lo posible, el exceso de aura religiosa”.

Por su parte, Susana Solano recuerda que visitó Bujedo mucho antes de tener el encargo de intervención.

“Fue interesante” –dice– “porque me permitió una observación libre y total, sin finalidad alguna. Así que lo guardé en mí como parte de una experiencia, que sumaba a tantos otros momentos de características similares.

Cuando Rafael me hizo la propuesta no visité el lugar de nuevo, sólo he trabajado con el registro de mi recuerdo. Tuve que recuperar el espacio vivido con otra intención, para mantenerlo como prioridad con cierta pasión, dinamismo, seducción, obsesión... No sé si el término correcto es registro, tal vez como ocurre con las palabras del pensamiento cuando se ordenan, se dan forma, se cambia el orden, el contenido se simplifica y se altera, pues bien, el proceso que he seguido ha sido próximo a otros trabajos, un zig zag inconsciente.

Así pues, no hay nada nuevo, todo es conocido. Los espacios colectivos; las grandes alturas de los lugares religiosos, las entradas de luz tamizadas por la distancia, la piedra, algo amurallado, los vestigios arqueológicos, la historia.”

La instalación de Susana Solano se compone de un tramo de seis cubetas galvanizadas de 160 x 45 cm. elevadas irregularmente 10 cm. del suelo, que contienen tierra-arena de las cercanías del Monasterio, removida y sin nivelar, en las que se levantan diez velas de longitud calculada para que duren encendidas el tiempo en que la iglesia puede visitarse.

En la sala capitular, adjunta a la iglesia, se ubica una plataforma de 194 x 45 cm. con dos livianas ramas recogidas en la época de la poda de árboles y fundidas en bronce. Una de olivo, encontrada en un contenedor, a la que la artista ha dado forma con otra poda. La otra de morera, en la que apuntaban las yemas y que Solano relaciona con una vara, un látigo o un bastón.

“De inmediato recordé” –evoca la artista– “que tenía una empuñadura de rezos de Lalibela, una ciudad monástica del norte de Etiopía, la segunda ciudad santa del país e importante centro de peregrinación. Mi idea fue unirla a la rama de morera. Son asociaciones frescas y rápidas: desprendimiento, ofrenda...”

La obra sita en la iglesia es una intervención para un espacio de mirada amplia y colectiva. Es un guiño respetuoso (no porque fuera para una Abadía),

podía haber sido igual para una playa, una plaza, un subterráneo... Una experiencia inmediata del espacio del propio cuerpo, indicio de una memoria común.

Al contrario, la elección de las ramas en bronce constituye un interés final ‘el enigma’ donde el individuo se ve obligado a pensar”.

En el texto antes citado, Simon Callery describe sus impresiones ante la pieza de Susana Solano: “Con las puertas cerradas, la iglesia está a oscuras y nos hallamos con las obras de arte con iluminación tenue. La única luz que se introduce en este entorno es la luz amarilla parpadeante que arrojan las llamas de las velas de la obra de Susana Solano. Las velas se colocan en grupos en una secuencia de cubetas de hierro galvanizado ligeramente elevadas y llenas de arena roja. Al pasar su mano directamente por la arena, la artista ha dejado un rastro de marcas, surcos y toques que establecen una relación visual con el detalle del suelo de piedra de la iglesia. Uno de los extremos de esta obra se encuentra en la oscuridad mientras que el otro llega a un punto de la nave en el que entra un haz de luz natural a través de una puerta de cristal. Las velas son elementos simbólicos de los ritos religiosos que esperamos encontrar en una iglesia católica, pero las llamas que producen estas velas ahora funcionan como material para la escultora. La luz de las velas ilumina la arena roja que tiene su eco en los otros rojos y naranjas de las piedras de la iglesia, en las dos pinturas de Simon Callery y en los rastros de sangre en la frente de Cristo en el cuadro de Zurbarán”.

Las pinturas de Simon Callery poseen una naturaleza especial. Son el resultado de un complejo proceso de realización tanto en el paisaje como en los núcleos urbanos, aunque las obras expuestas lo son del primer emplazamiento, el paisaje, lo que conjuga perfectamente con el lugar del Monasterio.

Callery las describe en *Piedra, tela y arena* como sigue: “Zurbarán pintó el rostro de Cristo sobre la representación de un paño, que a su vez está pintada sobre una tela real, el lienzo. Hay un juego con la ilusión y con la realidad de los materiales del artista y cómo interactúan. En mis obras la tela es el cuadro. Al lienzo se le ha aplicado una capa de temple rojo oscura (pigmento de óxido de

hierro con cola de piel de conejo) que hace que uno de los cuadros sea casi idéntico en tono y color a la pared de la que cuelga. Estas obras proceden de un grupo de pinturas que realicé en el norte de Gales cuando trabajaba con arqueólogos de campo. Los lienzos se colocaron en el lugar de la excavación. Gateando sobre la tela, la perforaba y cortaba con un cuchillo donde entraba en contacto con los elementos de la superficie que había debajo. De vuelta al estudio, estos fragmentos de tela se cosieron para formar cuadros con un espacio interior profundo y abierto. Son un registro del contacto con el paisaje, más que una representación del mismo, y se hicieron para la atención del cuerpo tanto como para la vista”.

En respuesta a mi pregunta sobre su método de trabajo, se extiende Callery: “Al final del período de excavación, llevé los elementos de los lienzos cortados y coloreados a mi estudio de Londres, donde algunos de ellos se lavaron nuevamente en una lavadora doméstica y se aplicó más pigmento cuando aún estaban húmedos. Comencé el proceso de construcción de las pinturas definiendo las dimensiones del vacío interior cosiendo un espaciador de madera contrachapada en un bucle de lienzo y cosiendo las partes del lienzo entre sí usando una máquina de coser industrial. Gran parte del trabajo se desarrollaba en el suelo y solo en un punto crítico colgaba el cuadro verticalmente en la pared para tomar decisiones importantes en relación a la profundidad física, la altura o el ancho. Una vez que las pinturas estaban colgadas en la pared, prestaba atención a los detalles de las caras frontales colocando más lienzos o recortando partes.

Estas pinturas no son el resultado de un enfoque sistemático de la pintura basado en el estudio. Son el resultado de un proceso de pintura llevado a cabo tanto en el paisaje como en el estudio, en diferentes ubicaciones geográficas y cambios sugeridos durante el proceso de realización.

A fines de la década de 1990, me invitaron por primera vez a trabajar junto con arqueólogos de la Escuela de Arqueología mientras excavaban un fuerte de la Edad del Hierro llamado Segsbury Camp en Ridgeway en Oxfordshire. Fue una iniciativa de la Universidad de Oxford para crear

colaboraciones interdisciplinarias. En aquel momento yo era un joven pintor que trabajaba en el East End de Londres y esto me dio la oportunidad de enfrentarme al paisaje como tema de la pintura contemporánea a través de la arqueología. He seguido trabajando con ellos durante muchos años.

Los yacimientos arqueológicos son ricos en formas, colores y materiales, y los procesos de excavación, los dibujos de campo y los métodos de registro son fascinantes para un artista. Son lugares en los que el tiempo y la materia (preocupaciones centrales para el pintor) confluyen de forma más convincente con la actividad humana pasada y presente, y son lugares a los que respondemos con todos nuestros sentidos. Ahora veo que durante el tiempo que pasé en estas excavaciones recibí una educación de los sentidos. Aprendí a entender y responder al paisaje/entorno urbano como una experiencia basada en lo físico más que en la imagen”.

Sostiene Susana Solano que en vez de velas podía haber escogido cualquier otro material. “Podía haber utilizado cualquier elemento, objeto, material de lenguaje aún siendo atrevido. Es un reto creativo y la ocupación de un espacio como la Abadía lo permite con libertad por la desnudez del lugar. Por deformación, una primera idea es el inicio y aún modificada, siempre permanece como punto de partida o inicial”.

Sin embargo, las velas o las lamparillas han estado varias veces presentes en la conformación de sus obras, fundamentalmente en algunas de la serie *Meditaciones*, de 1993, y en otras de poéticos títulos como *Diálogo con los muros* o *Puerta del olvido*. Respecto a *Meditaciones n° 9*, que a mis ojos guarda una estrecha relación con el proyecto, escribe Marta Llorente: “La idea de una multitud de llamas encendidas transmite a la memoria de la muerte, y nos hemos habituado a éstas imágenes, muy recientemente quizá. [...] En este caso, la artista recordaba la impresión de un recinto rural, una demarcación de espacio para el ganado típica del paisaje rural que había fotografiado en la isla de El Hierro, cuyas fotos habían desaparecido. Un recuerdo, una pérdida, un pequeño pliegue de la realidad que volvió a revivir en una obra efímera”.

“La vela para mí tiene muchos significados” –cuenta Solano– aunque sí es verdad que es un objeto relacionado o utilizado en muchas religiones, pero la vela y su luz yo las asocio con la oscuridad, la reunión, la intimidad, el poder para comunicarse, distribuirse y verse. Mis veranos con los abuelos, por ejemplo. Cuando estallaba una tormenta, desconectaban la electricidad y si era de noche, sustituían la oscuridad por velas, todo y todos en penumbra”.

“En mi pintura hay un énfasis en la materialidad” –afirma Callery–, estoy profundamente involucrado en el desarrollo de la fisicidad como una cualidad central en lugar de trabajar con la imagen. Soy pintor y todo lo que hago está dentro del contexto de la pintura, incluso cuando me alejo mucho de lo que convencionalmente se entiende por pintura. El volumen y las cualidades espaciales de mis obras están ahí para dar a la pintura un cuerpo físico y alejarla de la planitud que asociamos a las imágenes.

Cuando comencé a trabajar al aire libre en el paisaje (o el entorno urbano) –prosigue– dejé de usar lienzos convencionales estirados sobre bastidores de madera. Ahora utilizo largos lienzos sueltos que puedo enrollar, echarme al hombro y trabajar en ellos, mientras voy de un lugar a otro. Como estas telas para construir pinturas con un espacio interno o vacío, dándole a la obra un ‘cuerpo’. Equiparo este cuerpo con el cuerpo abierto del paisaje excavado y su función es buscar una conexión con el cuerpo del espectador de la obra. He reemplazado muchos de los procesos tradicionales de creación de marcas que se encuentran en la pintura con un equivalente físico; por línea, hago un corte o como una línea; para la ilusión de profundidad, construyo un espacio real, y para la narrativa, dejo constancia de cómo se ha realizado la obra. La función de todas estas contraposiciones es establecer un lenguaje para la pintura basado en la materialidad. Las obras no funcionan como un único punto de vista estático. Animo al espectador a moverse, desde la cara frontal externa de la pintura hacia un lado y luego hacia el otro lado para investigar el espacio interno de la obra, moviéndose sin problemas desde el exterior hacia el interior. Trabajar en el paisaje me enseñó que todos nuestros sentidos están alerta y equilibrados cuando estamos en movimiento”.

La gama cromática de las pinturas de Simon Callery evocan, a ojos de Pérez Hernando, los hábitos de los frailes franciscanos y los ropajes del barroco español del siglo XVII. La desnudez de sus telas raídas remite a las órdenes mendicantes.

El rostro de Cristo se imprime en el velo de la Verónica del mismo modo que la faz de la tierra excavada, la trinchera arqueológica y su color, acaban configurando la imagen material de la pintura de Simon Callery.

Sus pinturas tienen voluntad cierta de volumen. La propuesta de Solano tiene como eje central la luz, un camino de luz que orienta al visitante que, inesperadamente, se encuentra, en los brazos laterales con las pinturas de Callery.

La presencia de la Santa Faz no inviste al resultado final de religiosidad católica ni resta un ápice de la espiritualidad laica, plenamente humana y humanista, que desprende el conjunto. En última instancia lo que vemos no es el rostro de Cristo, sino un paño con un retrato impreso. Un empapado parejo al que Callery emplea en la realización de sus obras.

Las obras no invaden el espacio, están allí cual invitados pertinentes.

Un lugar de silencio y para el silencio en el que las piezas resultan tan despojadas y austeras como el propio sitio.

Transitoriedad y permanencia. Permanencia del edificio y su fábrica. Transitoriedad de las piezas invitadas.

El conjunto revela un sincretismo de diferentes espiritualidades.

La espiritualidad de Susana Solano solo se entiende en su justa medida si tenemos en cuenta su actividad viajera por algunos países de Asia y más profundamente aún en otros de África.

“Me dio por ordenar mi espacio habitable” –cuenta–. “Encontré unas carpetas de recortes de prensa, revistas de unos 40 años atrás, me di cuenta de que una gran mayoría por no decir todos hacían referencia al arte japonés y al arte africano, no solo obras u objetos sino también de las personas que habitan en ellos. Allí estaban miradas de lo zen, de los ritos, de lo simplificado, la esencia, la pureza de líneas, el silencio; y del africano, el color, el atrevimiento, los recursos en la creatividad, el brutalismo, lo desconocido.

La espiritualidad y los silencios están presentes entre otras muchas cosas. Lo espiritual del día a día está escondido, pues tengo que defenderme. A menudo la espiritualidad y los silencios son entendidos como debilidad”.

“Espero que mi pintura contribuya a que el espectador tenga una experiencia más lenta” –concluye Callery–. “He eliminado todo rastro de creación de imágenes de mi pintura para involucrar al espectador en una experiencia que tiene tanto una dimensión física como visual. Esto crea un espacio para una contemplación de la pintura que implica una conciencia del tiempo completamente diferente de nuestro rápido consumo diario de imágenes tan característico de la vida contemporánea”.

A la vista del resultado final, Callery concluye: “La arena, la piedra y la tela son los materiales principales que unen a los artistas y a la arquitectura en esta exposición. Se han utilizado por razones muy diferentes, pero si somos sensibles a la materialidad, establecemos las conexiones que revelan las preocupaciones compartidas subyacentes y el terreno común”.

Mariano Navarro
Junio 2022

Santa María de Bujedo

En los primeros tiempos universitarios del hoy galerista Rafael Pérez Hernando, a principios de los años setenta, su padre, Rafael Pérez Escolar, tuvo noticia de la existencia, a veinticinco kilómetros de Burgos, de las ruinas del monasterio de Santa María de Bujedo de Juarros, un conjunto monumental del siglo XII, perteneciente a la orden del Císter, desamortizado en 1835, declarado Monumento Histórico-Artístico en 1931, que el paso del tiempo había deteriorado muy profundamente, y del que Pérez Escolar, en palabras de su hijo: “se enamoró de aquel lugar”.

Rafael Pérez Hernando a instancias de su padre, lo visitó también a principios de los setenta, y aún recuerda tanto la fascinación que le produjo aquel sitio, así como el sonido de los grajos levantando el vuelo desde la cubierta de la iglesia que parecía un bosque, ya que por aquel entonces estaba llena de vegetación al estar completamente abandonada.

Solventadas mil y una dificultades para su adquisición por la fragmentación de la propiedad, en julio de 1976 empezó la restauración de la iglesia y, posteriormente, en años venideros, el resto de estancias del cenobio.

Del conjunto original solo quedan la iglesia de un románico tardío, cuya construcción es de finales del XII y principios del XIII –considerada como una de las más bellas de las cistercienses existentes en la provincia–, la sala capitular, la sacristía y la sala del prior o locutorio. La iglesia es de muy generosas dimensiones. La sala capitular, relativamente pequeña, lo que nos indica que no fueron muchos los monjes que allí se reunían. En 1981 recibió un premio de la Fundación Hispania Nostra, y a principios de 1983 se dieron por concluidas las obras.

Rafael Pérez Escolar creó también la Fundación Santa María de Bujedo, dedicada al estudio y la divulgación de la historia de Castilla, que colaboró con la editorial La Olmeda en distintas publicaciones.