

GERARDO DELGADO

Rutas y otros laberintos. 2009 - 2013

Del 7 de marzo al 13 de abril de 2013

Gerardo Delgado

La geometría como forma de expresión

*Tal como el frigio Meandro juega con sus límpidas aguas,
y con zigzagueante curso fluye y refluye, y saliendo
a su propio encuentro contempla las olas que han de llegar...*

Ovidio "Metamorfosis" libro VIII

I

En 1538 aparecía la segunda edición de *Underweisung der Messung* de Durero. Esta se veía enriquecida con dos nuevos grabados en madera que no estaban presentes en la edición de 1525. Uno de ellos presenta una superficie tallada muy alargada y horizontal, dividida en dos partes iguales por un marco enrejado por unos hilos, que actúa de distanciador de las figuras que representan al artista y a su modelo. Este artilugio, que es la representación plástica del que Leonardo había ideado como velo para el estudio de la perspectiva, también se convierte en este caso en una metáfora plástica, o en un emblema de la ventana creada mentalmente por Alberti en su *De Pictura* de 1436.

Durero crea, aquí, un marco físico para la ventana conceptual que el artista sitúa sobre el tema elegido, de manera que la abstracción de la porción sobre el todo cobre importancia y dote de sentido a las intenciones del artista. Es por tanto el vehículo que proporciona al creador la singularidad del tema y, en el fondo, la herramienta que

desarrolla la potencialidad del pensamiento proyectual del artista. Estamos pues, ante la imagen que separa y une los mundos de lo real y lo imaginado. Esta lucha entre esos dos mundos es el conflicto ante el que se enfrenta todo artista, y en su método para resolverlo crea su vocabulario y su propio estilo.

Viene todo esto al caso por el magnífico texto de Gerardo Delgado *Las Palmeras Salvajes. Hacia un espacio aformal*, publicado en el catálogo de su exposición en la galería Kreisler Dos, en 1978.¹ Es un texto teórico, temprano en su producción, que muestra su preocupación por la investigación del espacio y en concreto el de la obra pictórica, analiza la composición y su desarrollo e incluso su prolongación más allá de los límites del formato físico del soporte. Si para Alberti, Leonardo o la mayor parte de los renacentistas italianos, el tema de la representación fidedigna del espacio tridimensional en el plano es la aspiración de todas sus búsquedas, y para ello se arman de todas las herramientas que la composición y la perspectiva les brindan, esta necesidad se va diluyendo para la evolución posterior de la pintura en una indagación de una nueva realidad que pugna por ser en sí misma, sin necesidad de la comparación con una realidad visual organizada, pues el azar o la oposición de formas aleatorias pueden convivir y expandirse sin tener la obligación de una relación íntima entre ellos.

Para Gerardo Delgado el problema es cómo representar desde el interior del lienzo, cómo crear una nueva realidad. La ventana abierta a la interpretación realista de los clásicos se convierte aquí en una realidad en sí misma, ajena a la realidad convencional. Es un límite espacial al que hay que dotar de vida concreta a través de unas técnicas pictóricas. Para ello se ha de desarrollar todo un vocabulario que fije las visiones y para este vocabulario ya no es necesaria la interrelación íntima entre cada uno de los elementos que componen la obra, sino que su contraste, oposición o yuxtaposición, pueden hacer que fluya el proyecto mental del artista.

Este texto de *Las Palmeras Salvajes* venía a conceptualizar el periodo en el que se veía inmerso el artista en ese momento. Es el momento del enfrentamiento en dípticos y polípticos, de obras que en sí son realidades independientes pero que por anexión o yuxtaposición provocan una búsqueda por parte del espectador que tiende a crear realidades mentales propias, jugando así con el concepto de obra abierta. Pero al mismo tiempo este texto y este momento artístico -recordemos que estamos a finales de los años setenta y comienzo de los ochenta- son desveladores de la forma de hacer y de las constantes que al artista le han preocupado a lo largo de toda su vida. Así, podemos rastrear lugares comunes en la creación de series, el acoplamiento en varios paneles pictóricos, la división del campo pictórico en espacios rotundamente geométricos que se ven alterados por una técnica pictórica expresionista, el juego del azar, o mejor dicho de la combinatoria y, en el fondo, la recuperación de un orden a través de un calculado y trabajado caos.

II

La presente exposición, lejos de ser una retrospectiva del devenir artístico de Gerardo Delgado, encierra una unidad conceptual que atraviesa el tiempo y las épocas estilísticas que el autor ha ido viviendo en su producción. De este modo la presencia de las primeras obras junto a las de más novísima creación, pasando por una de las series más productivas de los últimos años y la moderna visita al periodo del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense, forjan el cuerpo de esta muestra que se abre cronológicamente con las obras didácticas, según las adjetiva el propio autor, *Mural para la escuela de Mudapelo* y *Juguete modular para Conchita*, ambos de 1968. Estas piezas son un claro ejemplo de la utilización de la geometría, el volumen y una

simplificación formal que aclare la función concreta de la pieza, en este caso, la necesaria manipulación del espectador para crear nuevas obras. Así, *Juguete para Conchita* nos recuerda certeramente el juego de construcción que fue desarrollado por el taller de escultura de la Bauhaus, bajo diseño de Alma Buscher en 1924. Pero si en aquel se ofrecía al manipulador un repertorio de formas geométricas que le permitieran crear formas reconocibles a imitación de la realidad, como el famoso *Velero*, en las obras de Gerardo Delgado lo que se produce es una necesaria interacción del espectador para recrear nuevas construcciones sin que el resultado deba tener forma figurativa alguna. A través de la manipulación y el juego, es decir la interacción, se educa en la formación de estructuras y espacios tridimensionales que quedan potentemente marcados por el color. Así, en el *Mural*, la acertada combinación de sus piezas permite la recreación de planos de color de forma individualizada o conjunta, creando series combinatorias e incluso experimentando una geometría tridimensional que en el juguete se hacen casi la única vía posible. Está claro pues, el interés pedagógico y la realización de una obra abierta bajo el concepto desarrollado por Umberto Eco, pero también surgen elementos como la construcción modular y su estructura, al tiempo que se manifiesta la generación automática de formas plásticas, aunque el motor del automatismo sea aquí el espectador.

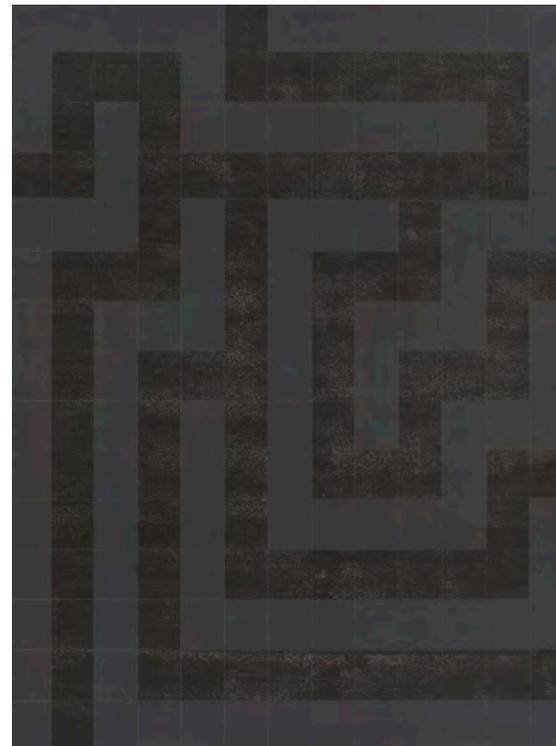
Estos principios, lo llevarían a formar parte del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid entre los años 1969-1972, donde desarrolló una línea de trabajo para la experimentación informática de generación de formas aleatorias dentro de una estructura fija. Aquí se exponen una serie estructuras modulares, como resultado final, y los cuadernos de bocetos que permitieron la generación de las formas informáticas básicas sobre las que se desarrollaron dichas estructuras. La idea generadora es de gran claridad. Se trata del estudio del comportamiento de unas curvas que crecen y se desarrollan dentro de una estructura cuadrículada, lo

que produce una serie de módulos que superpuestos en giros de noventa grados van generando nuevas formas complejas en las que la red estructural subyacente no ha sido modificada en ningún momento. Es decir, sólo la variable superpuesta con sus leyes de proyección será la que tiene capacidad de modificar el resultado final, mientras el espacio sobre el que se muta es fijo e inmutable con independencia de lo que suceda dentro de él. Todo este proceso ha sido revisitado por Gerardo Delgado durante 2010 con resultados plásticos excepcionales gracias a la tecnología actual que permite la animación de esta generación de formas y por tanto el desarrollo en tiempo real de estas tramas superpuestas a la estructura principal.

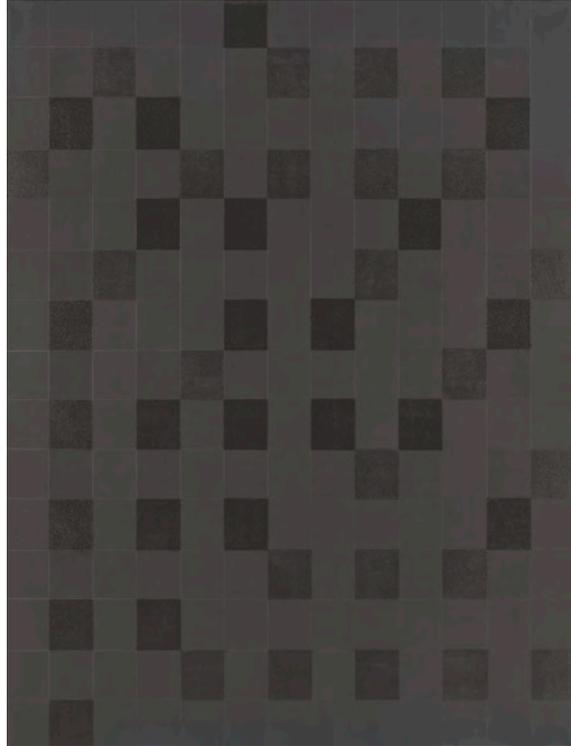
III

Describiendo un amplio arco temporal en el que habría que insertar la obra expresionista, nos acercamos a una de sus series más prolíficas y que está teniendo un mayor desarrollo temporal, como son las *Rutas* (1997-2001), en este caso las *Rutas de San Mateo* (2003-2010). Nos encontramos ante una importante serie que tomando como excusa la Pasión según San Mateo de J. S. Bach, permite a Gerardo Delgado explorar desde una retícula de módulos ligeramente rectangulares las posibilidades de la combinatoria, creando una serie de senderos que se deslizan entre los voluntarios resaltes de unos u otros módulos. Estas son obras complejas en las que el ojo puede quedar enredado en una trampa que le impida captar lo que pasa bajo la retícula. El fondo del cuadro, el fondo de la ventana pictórica, se agita en un trabajo pormenorizado de pentimentos y veladuras que sirven de contrapunto al riguroso orden de la geometría superpuesta creando un nuevo plano expresivo que liga esta serie con las anteriores de los años ochenta, pero que a su vez busca un nuevo enlace

con la generación aleatoria de la época del Centro de Cálculo. Esta dualidad expresiva y matemática permite realizar la comparación con la obra bachiana e intentar explicar estos lienzos bajo la óptica de una fuga musical que va separando los temas hasta volverlos a integrar en un todo indivisible.



Ruta de San Mateo GY II. 2009
Técnica mixta sobre lienzo. 185 x 140 cm.



Ruta de San Mateo GY VIII. 2009.
Técnica mixta sobre lienzo. 185 x 140 cm.

Gerardo Delgado comenzó a trabajar bajo el formato de las series desde finales de los años setenta manteniendo tal método hasta el presente, lo que ha ido describiendo una línea homogénea que le permite dar rienda suelta a las preocupaciones que en cada momento de su carrera han pasado a primer plano de su quehacer artístico. Él mismo aclara en una larga conversación con Kevin Power en 1984 ² que su proceso de trabajo es totalmente reflexivo y analítico quedando prácticamente supeditado al método y al conocimiento científico que obliga a expresar todas las posibilidades que comportan las premisas iniciales. Hay, por tanto, una necesidad de recreación, de re-presentación de lo realizado que modifique continuamente un hecho singular. Creo que esta aproximación al método artístico es uno de los vórtices en los que la obra de Gerardo Delgado puede tocar el universo de la creación efímera, como puede ser la música o el recitado de un poema. Estas disciplinas se están construyendo continuamente. Podríamos decir en términos arquitectónicos que se encuentran en anástilosis perpetua, y eso es lo que ocurre con todas y cada una de las series: son reconstrucciones desde cero del férreo origen que les da pie. De este modo, el resultado irá produciendo unas variaciones a lo largo del camino que puede llegar a estar muy lejos de las premisas iniciales, lo que se resuelve en una nueva temática para una nueva serie. De hecho en la evolución de serie en serie, siempre rastreamos algo de lo anterior, pero nos enfrentaremos a una eterna variación.

IV

Durante el transcurso de *Las Rutas* se inserta la serie de las *Veinte Miradas* y una obra clave, *Precuarteto* (2005). Tras ellas, llegamos a las *Noches* (2007) en las que el autor recupera el formato rectangular y vertical, así como el soporte de la madera. Este conjunto compuesto de tres trípticos tiene una referencia inmediata en la composición de Manuel de Falla, *Noches en los jardines de España*, a través de los tres movimientos en que transcurre la obra del músico gaditano. Pero, como el propio Gerardo Delgado indica en el catálogo,³ existe un poso formal más relacionado con las líneas esbeltas y verticales que se ofrecieron a su mirada durante un viaje a Granada que con la directa influencia musical, aunque la presencia de los recuerdos de los cipreses del Albaicín y del Generalife puedan evocar esos jardines fallescos. En estas *Noches*, se apoya en sus anteriores realizaciones: las series negras de las *Rutas de San Mateo*, que ya hemos visto y, sobre todo, la división del campo pictórico en franjas proporcionales de *Precuarteto*. De este modo, como si fuera en un juego fractal, cada pieza del tríptico se vuelve a dividir en tres franjas equivalentes donde discurren esas líneas verticales que en ocasiones flotan sobre el fondo y en otras surgen, o más bien se agarran a los extremos cortos del cuadro. Pero en todos y en cada uno de ellos está presente, en el costado derecho, una estrecha franja monocroma y lisa que podríamos interpretar como un eco de las series *El Caminante* de 1989 o *Los Autorretratos: el artista en la ventana* de 1993, en donde la división de la obra en dos partes iguales, dejaba a una de ellas en un plano más pasivo que la otra, llegando en ocasiones a una monocromía bajo la que se intuye la presencia del artista observando el resto de la obra.⁴ Esta enigmática franja que reaparecerá en series posteriores, se muestra como un límite, como una sección cimentadora desde la que la obra se puede prolongar por el espacio físico y el imaginado. Es el borde de la ventana, desde donde podemos mirar que ocurre al otro lado.

De este punto de partida surge la serie *Pompeyanas* de 2009. Si en *Noches*, el negro y el verde son los protagonistas, aquí serán los rojos los principales actores, y las líneas verticales y sinuosas que se anuncian en el tríptico *Danza de las Noches*, aquí cobran una libertad rítmica inusual, contraponiéndose a una serie de líneas más cortas que nacen desde el lado inferior, recordando a las túnicas clásicas. Esta serie se compone de dípticos que se afrontan por yuxtaposición, pues ni las dimensiones son homogéneas entre las partes -e incluso la técnica del fondo del espacio pictórico pasa de una velada monocromía que oculta una pulsión de huellas- en los paneles grandes, hasta la descarada visión de ese fondo en los paneles pequeños. En los primeros los pliegues del peplo clásico se materializan en el aire, en los segundos se abren paso en una naturaleza que podríamos ver como hostil. En uno, el orden platónico o apolíneo se enfrenta a la dionisiaca visión del otro.

En la exposición realizada en la Galería Antonio Machón de Madrid en 2009, donde se mostraron por primera vez las *Pompeyanas*, se expusieron también una serie de fotografías tituladas *Mobiliario Urbano* y unas nuevas tablas llamadas *Rastros Urbanos*. Aparte de hallarnos ante una nueva serie cuya excusa temática está en la naturaleza de la ciudad, Gerardo Delgado retoma las líneas curvas que se vienen insinuando desde *Noches* y establece nuevamente una división zonal en la superficie representativa de franjas equivalentes en sentido horizontal. Las líneas surcan de costado a costado estas franjas, segmentándolas una vez más. Una evolución de estas obras serán las *Dunas Urbanas* y las posteriores *Duvernias* y *Duvertinas*, en las que la curva ya es neta. Es figura de proyectiva geométrica que divide las franjas en dos campos de claro y rotundo contraste de color, proporcionando todo un repertorio combinatorio y de ensamblaje entre los módulos, de tal suerte que recuerdan las proyecciones reticulares de los alicatados hispanomusulmanes que estudió bajo su perspectiva profesional de arquitecto entre 1973 y 1986. Son por tanto fragmentos de

una estructura infinita que se prolonga fuera de la ventana plástica para desbordarse en una superficie imaginada. Y la plasmación de lo infinito no deja de ser una reflexión sobre el individuo y su entorno, planteando su relación con el espacio como un soporte vital, lo que nos lleva al viaje como proceso iniciático. Series como *Las Rutas*, *El Caminante*, *El Archipiélago*, *Las ruinas* (1984), *Las Veinte Miradas* y los espacios recreados por las *Instalaciones de telas* (1972-75); son fácilmente relacionables con otras disciplinas artísticas al tiempo que también lo son con el discurrir metafórico por los vericuetos de la existencia y, por extensión, como preocupación ontológica del arte. Es decir por el drama desarrollado en la gestión del conflicto que enfrenta la perfección/belleza/apariencia con la armonía/naturaleza/realidad. Es la aspiración de cualquier disciplina artística dar solución a la lucha entre la medida y la desmesura. Así, podríamos ver la relación de la poesía, la música, el cine o la literatura, frente a la obra plástica de Gerardo Delgado, en pleno diálogo, mejor dicho inmerso en una dialéctica que intenta por contraste aclarar al propio ser humano y al pintor. Por eso, creo que no hay nadie mejor que él mismo para explicarnos su pensamiento, tal y como lo hizo en la entrevista realizada por Sebastián de Olivares con motivo de la exposición de la Galería Montenegro en 1985.

*Yo creo, que a la hora de pintar, no sólo se coge una brocha y un lienzo, sino que también la cabeza pinta: cuando uno es pintor y está en su casa leyendo un libro, está pintando; cuando uno es pintor, y ve por undécima vez "Ciudadano Kane", perdiéndose en sus meandros, está pintando; cuando uno es pintor y está haciendo un montaje, seleccionando y ordenando las obras de otros, del presente y del pasado, está pintando; o cuando uno es pintor y sale a la calle, abandonando el estudio, está pintando.*⁵

José Vallejo Prieto

- 1.- Este texto con algunas variaciones y con ilustraciones fue publicado el mismo año en la revista sevillana de arte Separata. Posteriormente fue recogido en el catálogo de la exposición Gerardo Delgado. Biografía, celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla en 1993-94.
- 2.- POWER, KEVIN. Conversaciones con... Alicante. Diputación Provincial de Alicante, 1985
- 3.- DELGADO, G y NOMICK, I. Noches. Gerardo Delgado. Granada. Archivo Manuel de Falla, 2007.
- 4.- OLMO, SANTIAGO. Gerardo Delgado. En la ventana. Granada. Diputación Provincial de Granada, 2007
- 5.- Catálogo de la galería Montenegro, Madrid 1985, con motivo de la exposición Gerardo Delgado. El Archipiélago.



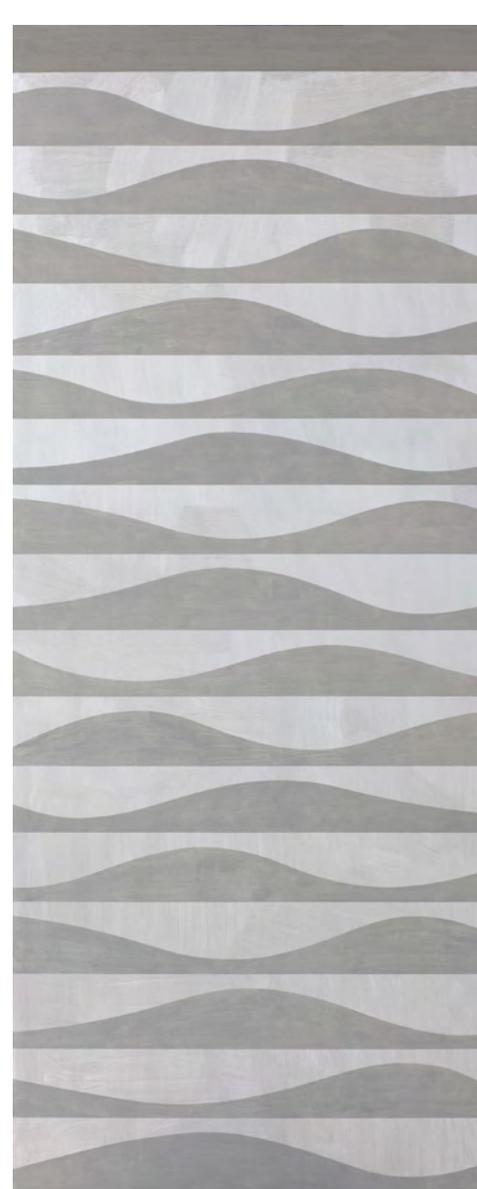
DUNAS URBANAS DORADAS I.
Técnica mixta sobre madera.
203 x 82,5 cm.
2012



DUNAS URBANAS DORADAS II.
Técnica mixta sobre madera.
203 x 82,5 cm.
2012



DUNAS URBANAS PLATEADAS I.
Técnica mixta sobre madera.
203 x 82,5 cm.
2012



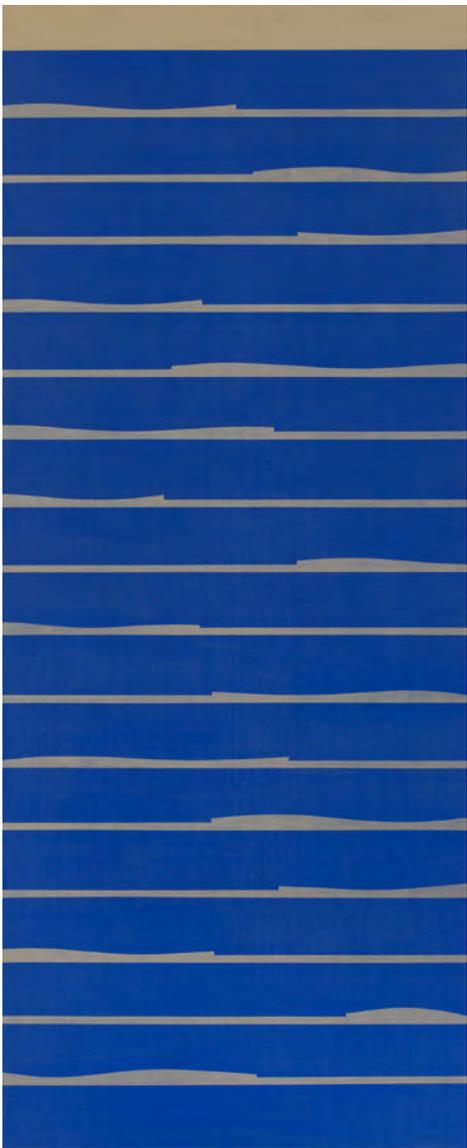
DUNAS URBANAS PLATEADAS II.
Técnica mixta sobre madera.
203 x 82,5 cm.
2012



DUNAS URBANAS. La escala de
Jacob.
Técnica mixta sobre madera.
203 x 82,5 cm.
2012



DUNAS URBANAS DORADAS III.
Técnica mixta sobre madera.
203 x 82,5 cm.
2012



LA HORA DE LA SIESTA (AZUL) VI.
Técnica mixta sobre madera.
203 x 82,5 cm.
2013



LA HORA DE LA SIESTA I.
Técnica mixta sobre madera.
203 x 82,5 cm.
2012



Pequeña siesta a pleno sol. Técnica mixta sobre madera.
90 x 40 cm. 2013



Pequeña siesta marina. Técnica mixta sobre madera.
123 x 60 cm. 2013



Pequeña siesta. Tormenta plateada. Técnica mixta
sobre madera. 90 x 40 cm. 2013



Pequeña siesta mediterranea. Técnica mixta sobre madera.
90 x 40 cm. 2013



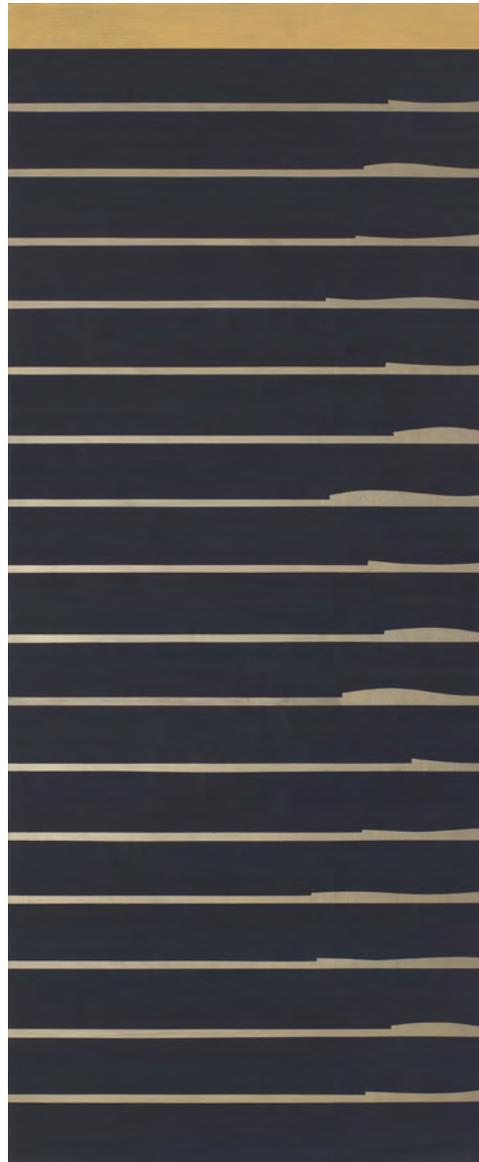
LA HORA DE LA SIESTA II.
Técnica mixta sobre madera.
203 x 82,5 cm.
2012



LA HORA DE LA SIESTA III.
Técnica mixta sobre madera.
203 x 82,5 cm.
2012-13



LA HORA DE LA SIESTA IV.
Técnica mixta sobre madera.
203 x 82,5 cm.
2013



LA HORA DE LA SIESTA II.
Técnica mixta sobre madera.
203 x 82,5 cm.
2013

TRES NOTAS SOBRE VEINTE MIRADAS *

Juan Bosco Díaz-Urmeneta

I

La superficie se distribuye mediante cuidadas franjas o en exactas cuadrículas, tanto que hace pensar en aquellas leyes de organización del espacio que, según Sol LeWitt, podrían generar por sí mismas un número indefinido de obras. Pero la exactitud se desvanece. En algún lugar la pintura deshace el trazado: a veces lo oculta como un velo, otras quiebra sus ángulos, otras parece amenazarlo como una masa líquida o disolverlo simplemente en luz.

Es el encuentro y contraste de dos concepciones del espacio. Un pensamiento presente en nuestra cultura desde el Renacimiento, cuando los artistas se plantean la edificación de espacios humanos, construidos por y a la medida del hombre, y a la vez advierten que tales construcciones están inmersas en *otro* espacio, incontrolable e impredecible, el de la naturaleza. Alberti, en su tratado de arquitectura, quiere dar al edificio la exactitud de las proporciones musicales y convertirlo así en punto de cita entre las medidas humanas y las del universo, pero a la vez declara -no sin admiración- que la naturaleza es una fuerza “que no consiente nunca dejar de vencer”, y por ello recomienda al arquitecto prudencia al elegir el emplazamiento de la edificación.

La idea se repite más radicalmente en la conocida reflexión de Leonardo sobre la caverna: sus afanes por mostrar que la armonía del Universo se revela en las reglas de la perspectiva son simultáneos a la admiración que siente por una naturaleza que encierra innumerables formas que jamás llegaron a la experiencia. Quizá surja de ahí su inclinación a introducir en el cuadro un cierto agonismo: sea en la estilizada inquietud del armiño o en los cabellos de la cabeza de Leda -perturbador cruce entre humanidad y naturaleza- tratados con la fluidez de una corriente de agua.

Estos dos espacios se entrecruzan en nuestra cultura desde el inicio mismo del pensamiento secularizado. Son decisivos para la obra de arte que establece, sin duda, un mundo, pero valiéndose para ello de la sensibilidad, es decir, remitiéndose a nuestro contacto básico con la materia -la dureza del tacto, lo indecible del color- y renovando, por tanto, en cada espectador el descubrimiento de la presencia de lo natural.

En las primeras obras de Delgado aparece ya esta dualidad de espacios del arte: a su reflexión sobre la geometría y su potencialidad constructiva sucede la indagación de lo indeterminado en sus instalaciones con pasillos de grandes telas colgadas que, con la luz, forman entornos inasibles. En ambos casos el espectador puede reiterar la propuesta del autor bien manipulando los módulos geométricos para construir formas posibles o dejándose poseer por los espacios envolventes de las telas al recorrerlos.

II

La época de entreguerras fue para una parte de las vanguardias artísticas un tiempo de responsabilidad. Es algo que no se advierte por la fuerza y la agitación que desempeñó en esos años el surrealismo. Pero frente a la *belleza trémula* de Breton, hay otras direcciones que se esfuerzan en conjugar la energía de la imaginación con la construcción de formas coherentes con el desarrollo racional y sentimental del hombre moderno, de manera que lo salvaguarden de excesos que pudieran llevarlo a la autodestrucción.

Decía Mondrian que el ser humano ni está dominado por la materia ni sumido en exclusiva en el sentimiento, sino que es un *espíritu libre* -puede construir por tanto su propio mundo- *en desarrollo* -sabiendo que tal mundo es abierto-. Esta doble condición es la que anima los lienzos del holandés: sus líneas, sus campos de color puro o de no-colores (diversas tonalidades de blanco-negro) anulan cualquier referencia exterior y articulan el cuadro como una superficie global, integrada, pero animada por un breve dinamismo producto de su sutil asimetría. En la obra se condensa, pues, la doble y contradictoria espacialidad, la dimensión constructiva y la de un dinamismo indeterminado, sólo que en este caso se renuncia a todo ilusionismo: el cuadro deja de ser ventana para convertirse en dinamizador del muro: un agitador de los ordenados interiores de la morada moderna. Ni siquiera hay que recurrir a los campos oblicuos de color propuestos por van Doesburg o a las alteraciones espaciales de los *PROUNS* de Lissitzky: los rectángulos de color dispuestos en el muro, gracias a la materia del pigmento y al ritmo de sus alternancias, llevan la fantasía más allá de las cuatro paredes, es decir, del mundo dado, preciso y determinado, positivo.

La novedad que introduce la obra de Mondrian consiste en que la pintura no tiene que recurrir a la ficción para representar lo determinado -los cuerpos- en un espacio infinito, sino que ella misma puede hacer presente al espectador tal dualidad: gracias a su propio ritmo lo incorpora a la alternancia entre lo definido y lo indefinido, lo determinado y lo posible, lo construido y lo abierto. Más que invitar a la contemplación de esos espacios, la pintura hace participar en ellos haciendo que el cuerpo recupere la doble condición espacial que es realmente la suya.

Tanto en la serie *Constelaciones* como en algunos cuadros de *La naturaleza de las cosas*, Gerardo Delgado reflexionó sobre esta doble condición del espacio recurriendo al formato del díptico. *Cielo acotado o El Jardín* incluían en uno de los lienzos algo parecido a una construcción y en el otro un espacio estrictamente pictórico en el que sucesivas capas de pintura establecían una profundidad indeterminada. Más tarde, la serie *Rutas* - en sus inicios netamente constructiva -, fue poco a poco llenándose de espacios indiferenciados que se relacionaban con la red geométrica casi como un fondo con su figura y que, posteriormente, en las *Rutas de San Mateo*, inundaban el cuadro entero en tensión recíproca con el trazado. La presente serie, *Veinte miradas*, se antoja la culminación de esta evolución. Sólo que la estructura geométrica no resulta invadida por la indeterminación de la pintura sino abolida por ella en virtud de *un gesto* que la deshace, o de un *golpe de vista* que muestra su caducidad. Son obras que reposan en su propio ritmo: es éste quien devuelve al cuerpo su doble condición de ordenador del mundo y de fragmento de la naturaleza.

III

Esta pureza del ritmo como soporte del cuadro se acentúa en esta serie por la opción que hace Delgado de anteponer la luz al color. El protagonista de los cuadros es el blanco. El recurso de Mondrian al color suponía una determinación del espacio pictórico y a la vez una llamada a la fantasía corporal porque, como señala Merleau-Ponty, el color -y la música- puede examinarse como un objeto concreto, positivo, y ser a la vez un hechizo para la mirada -o el oído- que se pierde en su ámbito. En cierto modo el color reúne en sí las dos cualidades del espacio que venimos analizando. Esta posibilidad se pierde al renunciar al color. En ese caso el protagonista de la obra es la luz que realza y al mismo tiempo quiebra las geometrías y, más en general, los espacios determinados.

No parece casual que en los mismos años en los que Mondrian acomete y desarrolla su programa, Laszlò Moholy-Nagy ideara sus *esculturas de luz*. Lo guía un afán parecido al del autor holandés: partir del ámbito de la ciencia y la técnica para construir desde ahí formas no ilusionistas. Aquella extraña máquina que llamó *Requisito lumínico* -una suerte de *anticine* porque no proyectaba imágenes sino variaciones aleatorias de luz- contaba con las paredes de la habitación para emplearlas como pantalla y a la vez disolverlas en ritmos luminosos. Algo de esta desmaterialización hay en los cuadros de Delgado. Parecido porque en su caso la disolución es limitada conscientemente. El blanco no es luz pura sino que se articula sobre muchos recursos cromáticos -vibrantes líneas amarillas, cubiertas superficies azules o rojas- que otorgan diversas calidades al blanco -frialdad, brillo, calidez- y se entregan a él, que,

en última instancia, los incorpora y engloba. El espectador con sensibilidad se dejará tocar por esas calidades y buscará la voz oculta del color. Se dejará además apresar por el turno de transparencia y opacidad que crea la pintura en el que también se revela su materialidad.

No son, pues, estos cuadros de Gerardo Delgado un juego que hace notar lo incontrolable de la luz y menos aún un reclamo de espacios metafísicos como el que anima el *Cuadrado blanco sobre blanco* de Kazimir Malevitch. Su intención está mucho más cerca de nuestra época y de nuestra cultura.

La composición de los cuadros está basada a primera vista en el ritmo. Este hace ver el momento en el que lo constructivo resulta tocado por lo indeterminado. Como en los planos iniciales de *El gatopardo* cuando las cortinas de encaje de la casona de los Salinas flotan a impulsos del viento del exterior y hacen pensar en la precariedad de ese mismo recinto que pronto se prestará a la curiosidad de los nuevos poderes. Es el instante en que brota la caducidad. Y es ese instante el que evocan los cuadros de Delgado: no lo representan sino que lo hacen presente. Es el resultado del ritmo: *in ictu oculi*. Tal vez sea ese su anclaje en nuestra tradición que traslada la grandeza de los espacios sublimes al tiempo y así, en lugar de mostrarnos aquello que nos desborda en la naturaleza, nos lo hace sentir en nuestro propio interior.

Pero el ritmo que hace vibrar la monocromía del cuadro despliega otra dimensión que conecta con nuestra época al margen del anclaje en la tradición barroca. La serie *Miradas* es una reflexión sobre el alcance de la pintura. Cuestionan el ascetismo expresivo de quienes reducen la pintura a estructura y ésta a una matriz generadora de formas por vía del azar y a la vez ponen en duda la ambiciosa elaboración pictórica de espacios sublimes. Los cuadros de

Delgado son sencillamente *pintura*, tanto que se resisten a su reproducción fotográfica y sólo se encuentran en su lugar en el muro, donde sirven de contraste a su blanca uniformidad y ponen en duda su perennidad y solidez. Es cierto que, al hacer presente la caducidad, hacen sentir lo sublime, pero el que provocan es un modesto sentir. No desentierran entusiasmos románticos sino que recuerdan que la pintura -como la palabra- es capaz, sí, de crear mundos, pero que al fin no es más que un gesto que hace vibrar la materia -o el aire-.

De ahí que el despliegue de estos cuadros blancos vayan más allá del juego sin pretender cruzar umbrales metafísicos: se limitan a presentar con sencillez la condición de lo humano que sólo puede decir *soy* en el soporte del tiempo.

Sevilla, febrero de 2005

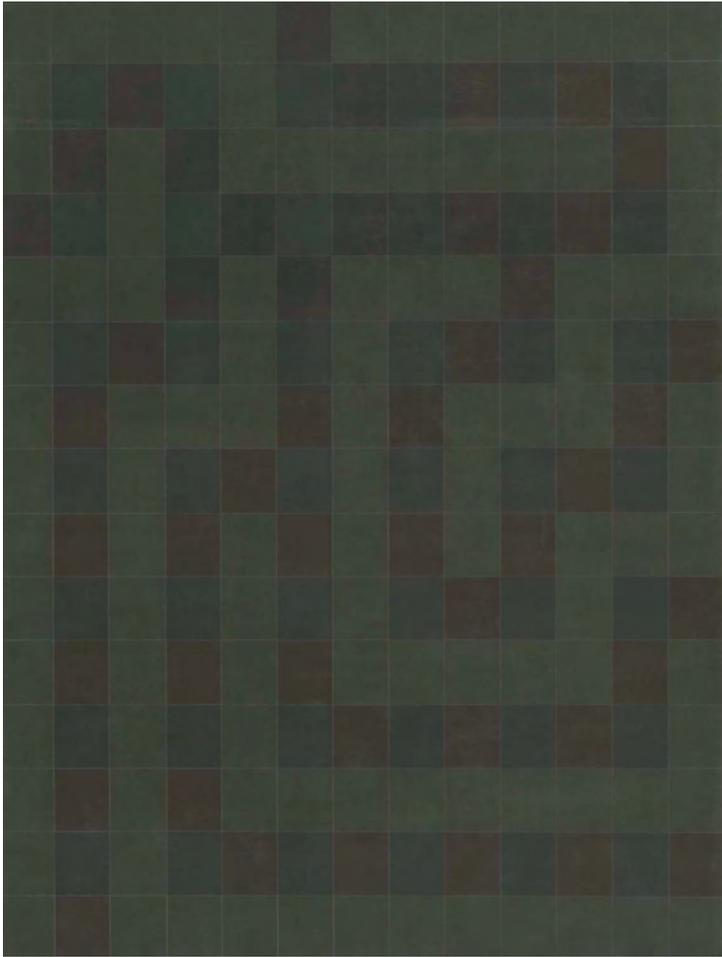


Gerardo Delgado en su estudio delante de Ruta de San Mateo GY I, realizando una Duvertina. Verano de 2010. Foto Adolfo Aguado.

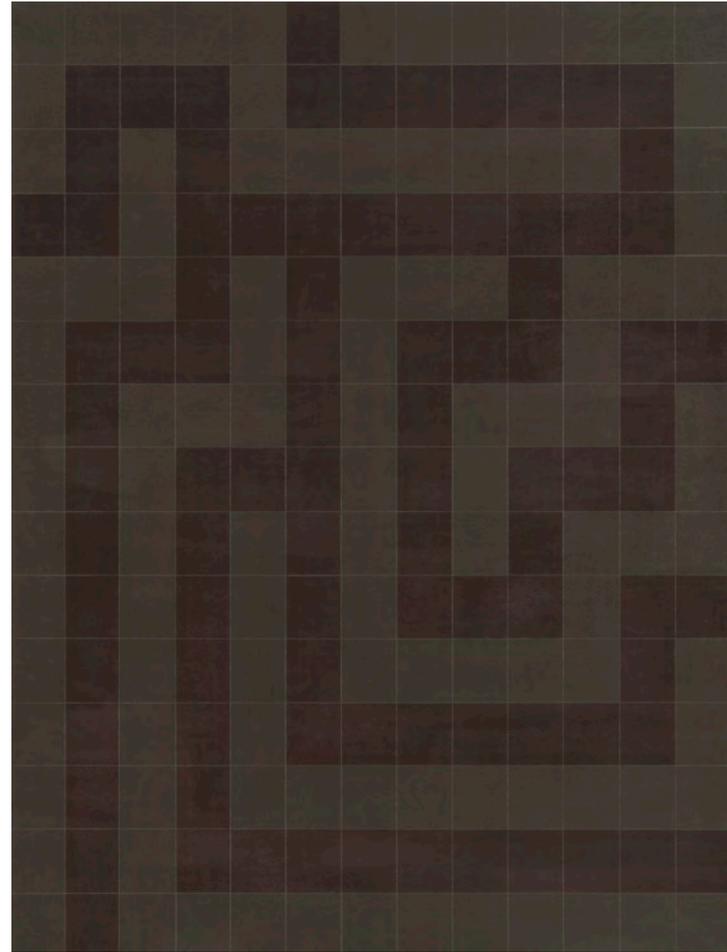


Este texto de Bosco Díaz-Urmeneta fue escrito con motivo de mi exposición en el estudio de arquitectura Abantum de Sevilla en 2005. El año ya es lejano del de esta nueva cita en Madrid pero el escrito conserva toda su profundidad y me resulta profético ante parte de los cuadros de esta exposición. Díaz-Urmeneta aborda la serie blanca Veinte miradas, que toma el título de las Vingt Regards sur l'Enfant Jésus de Messiaen, y analiza como la luz - y sus ritmos luminosos - al convertirse en protagonista de la pintura quiebra la geometría del trazado disolviendo su materialidad fija y determinada. La transparencia y la opacidad se van turnando de manera que se resisten a su reproducción fotográfica - Claudio del Campo, autor de estas fotos para el catalogo, y yo lo hemos comprobado -. Según el autor sólo encuentran su lugar en el muro, donde sirven de contraste a su blanca uniformidad y ponen en duda su perennidad y solidez. En los últimos cuadros de la serie Dunas urbanas, sobre todo los realizados en 2013 con oros y platas ó sus mezclas con otros colores, los ritmos de los instrumentos de pintar se han dejado descarnados acentuando la gestualidad. El espectador es obligado por los reflejos y las transparencias a buscar su propio lugar de visión. Cada cuadro adquiere distintas caras y todas inestables. La luz externa lo transforma. De ahí la importancia de la experiencia directa con la obra y del tiempo detenido necesario para su contemplación.

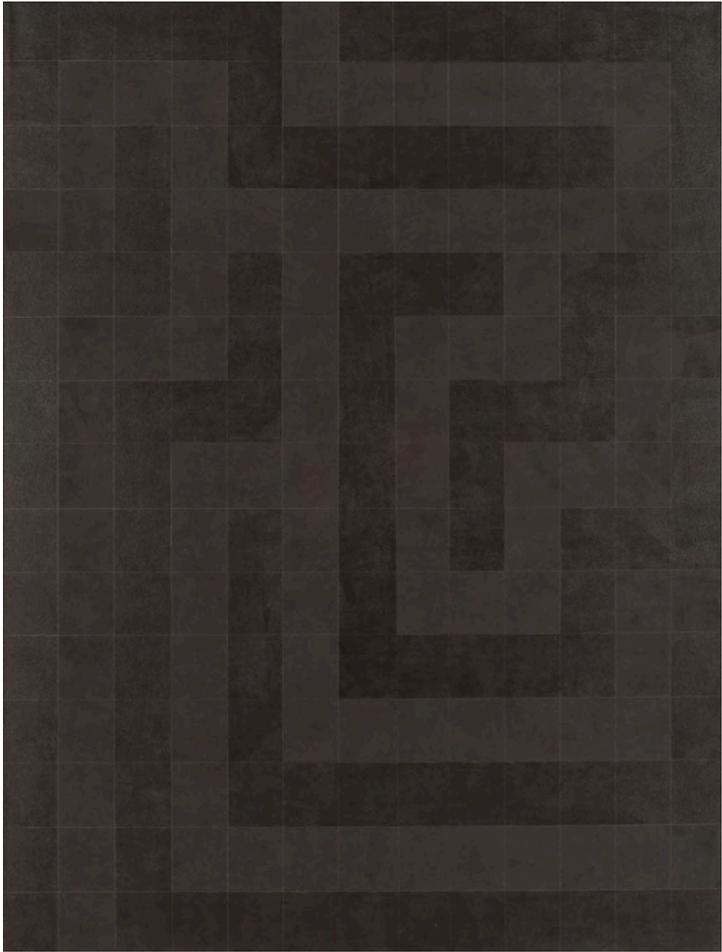
Gerardo Delgado



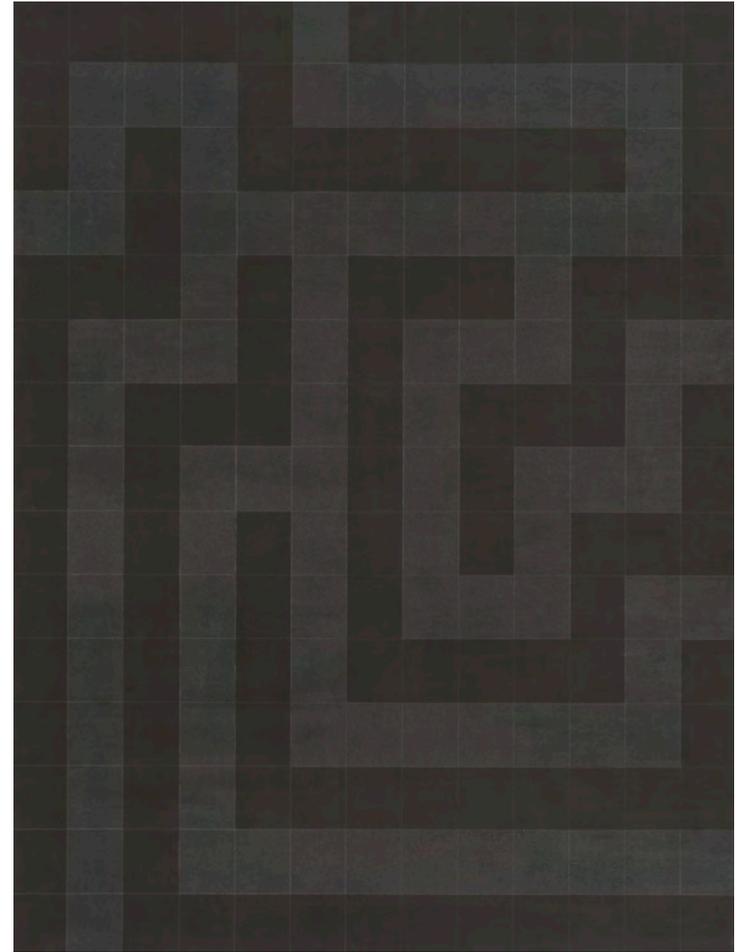
Ruta de San Mateo GY III. Técnica mixta sobre lienzo. 185 x 140 cm. 2009-10



Ruta de San Mateo GY IV. Técnica mixta sobre lienzo. 185 x 140 cm. 2010



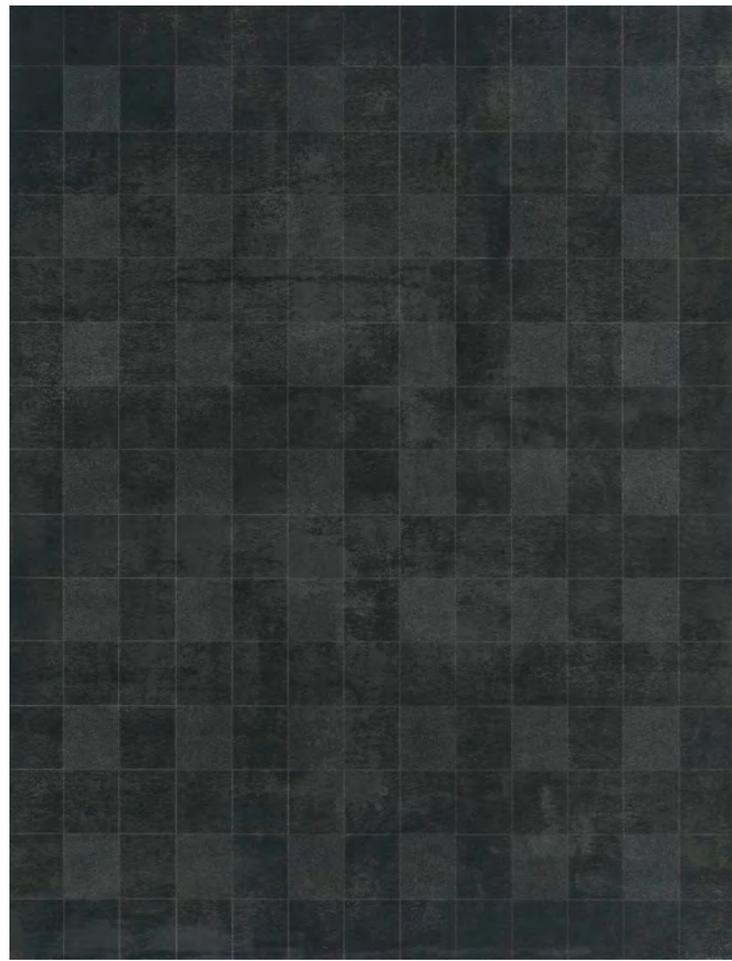
Ruta de San Mateo GY V. Técnica mixta sobre lienzo. 185 x 140 cm. 2009



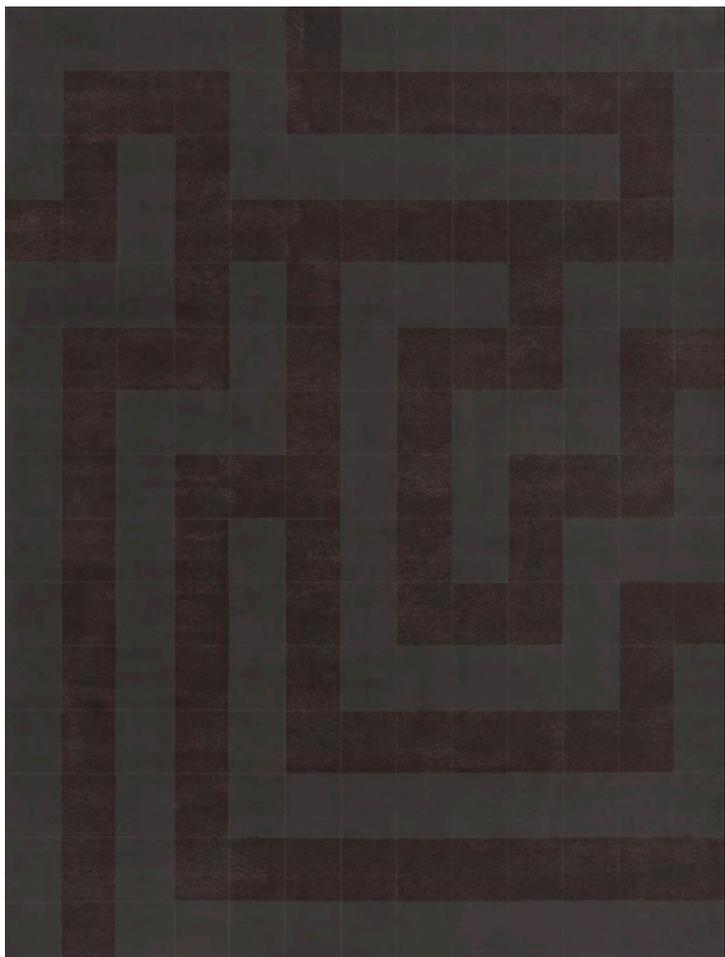
Ruta de San Mateo GY VI. Técnica mixta sobre lienzo. 185 x 140 cm. 2010



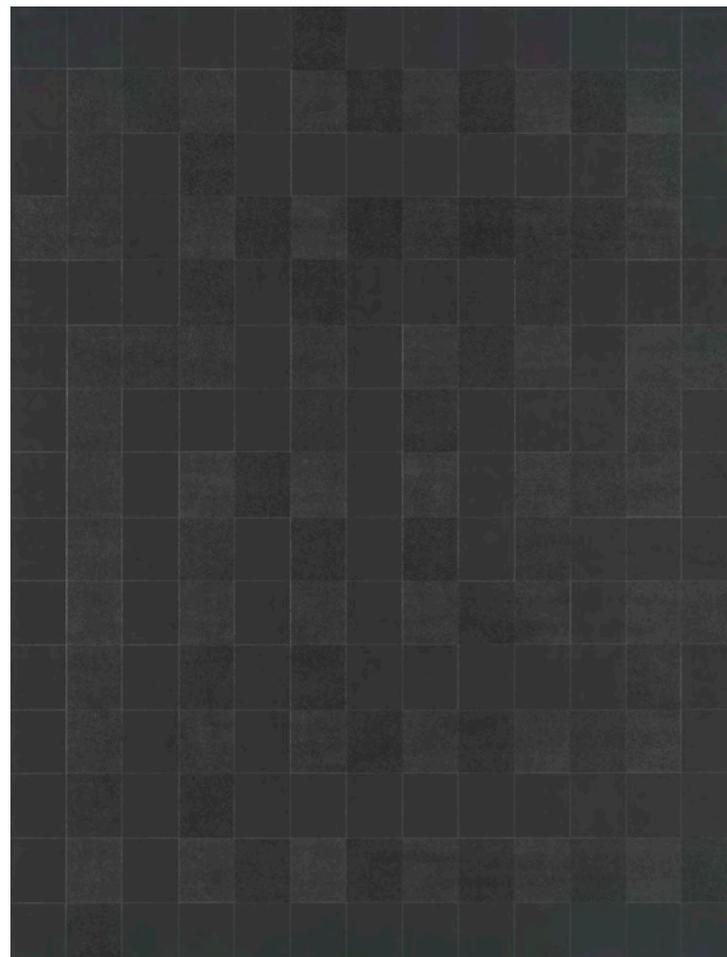
Ruta de San Mateo GY VII. Técnica mixta sobre lienzo. 185 x 140 cm. 2009-10



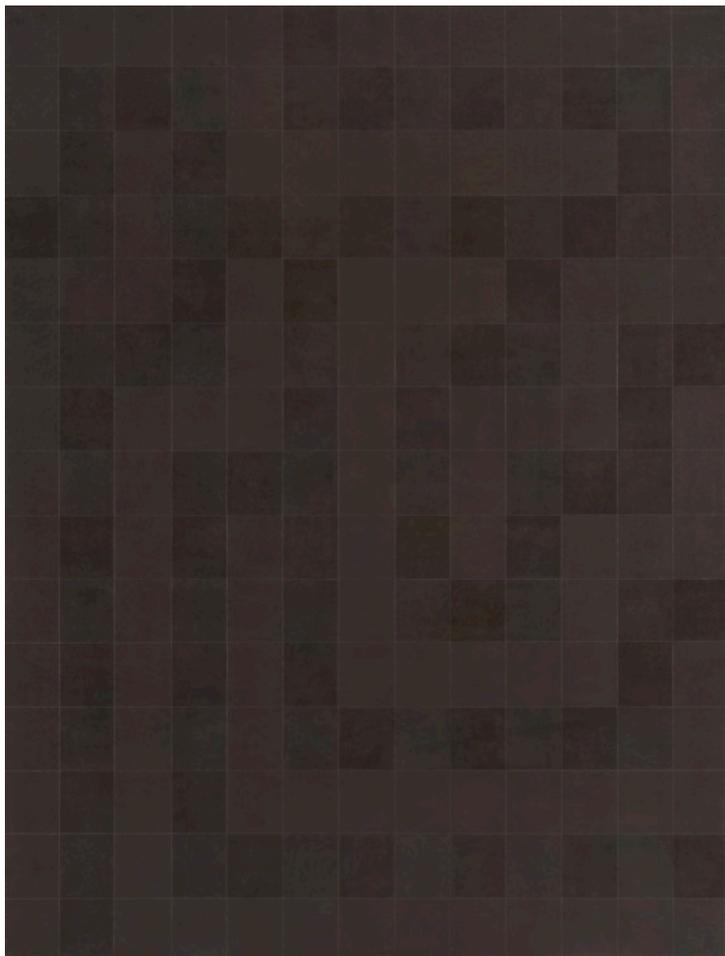
Ruta de San Mateo GY I. Técnica mixta sobre lienzo. 185 x 140 cm. 2009



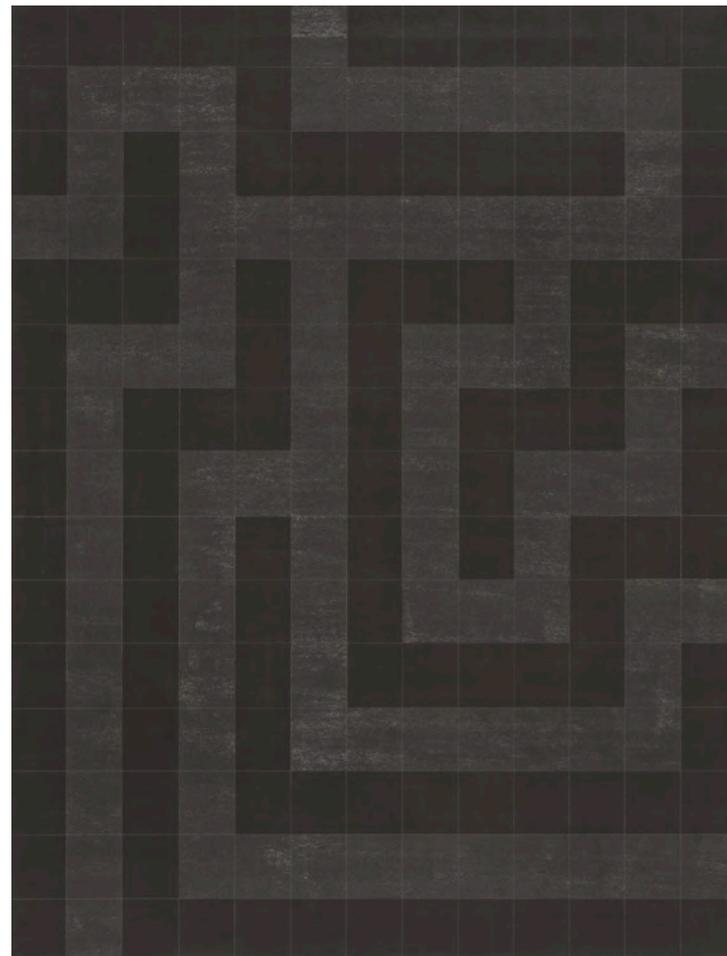
Ruta de San Mateo GY IX. Técnica mixta sobre lienzo. 185 x 140 cm. 2009



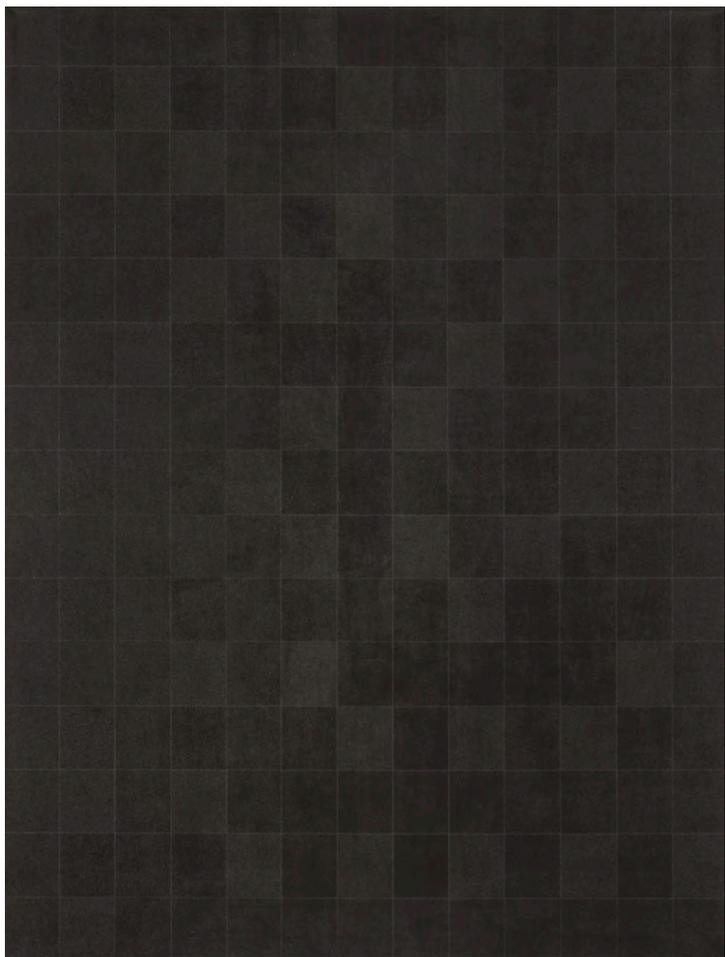
Ruta de San Mateo GY X. Técnica mixta sobre lienzo. 185 x 140 cm. 2010



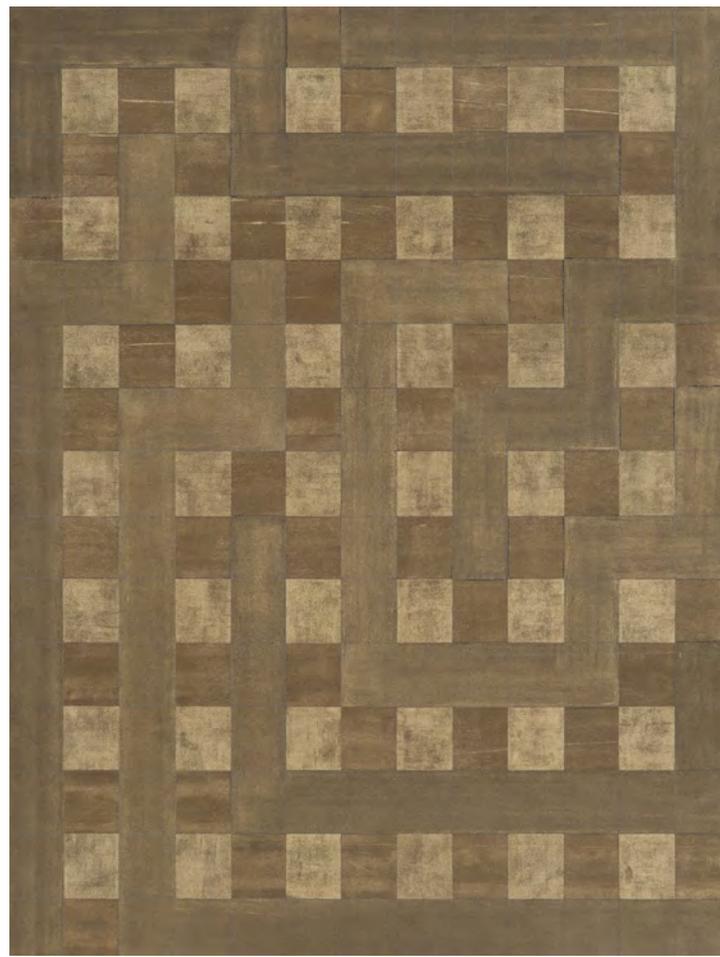
Ruta de San Mateo GY XI. Técnica mixta sobre lienzo. 185 x 140 cm. 2009-10



Ruta de San Mateo GY XII. Técnica mixta sobre lienzo. 185 x 140 cm. 2010



Ruta de San Mateo GY XIII. Técnica mixta sobre lienzo. 185 x 140 cm. 2007-09



Ruta de San Mateo GY XIV. Técnica mixta sobre lienzo. 185 x 140 cm. 2009

EL REDOBLE DEL TAMBOR

Gerardo Delgado

!Rataplán, plan, plan rataplán...!. Rataplán: onomatopeya del redoble del tambor. La palabra en sí recoge todo el sonido percutido por los palillos sobre la piel tensa de la caja de resonancia. Por eso la elegí como título de mi nueva serie. Así quería que funcionaran las pinturas pertenecientes a ella: como sonidos directos provenientes del choque de las formas.

La serie *Rataplán-Redoble*, comenzada en estos primeros meses del 2013, ha tenido una gestación larga y meándrica, extensa en el tiempo y compleja en su relación con las pinturas vecinas. Su concepción ha avanzado - entre nieblas - apoyada en ecos de obras, proyectos y planteamientos teóricos anteriores.

En *Las palmeras salvajes*, un texto de 1978, indagaba sobre las características de lo que yo llamaba espacio antiformal o contraespacio. Escribía que las obras confinadas en este territorio no poseen un aspecto fuertemente formalizado, que su apariencia es caótica y *se rompe toda posibilidad de que se nos presenten con una idea directriz única*. Al no existir una jerarquía entre las formas, las partes, claramente diferenciadas, no están equilibradas entre sí, ni relacionadas, ni compuestas. Los bruscos desequilibrios son frecuentes. Se despliegan como simples acoplamientos y yuxtaposiciones; son "*bricolajes antiformales*" de partes que nunca conllevan estructuras relacionales, y que suelen entrar en pugna más que crear síntesis. Se logra así la ruptura de la unidad visual, que es sustituida por un universo plural, diverso, de materiales de acarreo. Entramos en los *dominios de Kane en Xanadú*.

Esta yuxtaposición de elementos contradictorios, en que cada una de las partes es independiente una de otra, es el germen de los nuevos cuadros, coincidentes en ello con las pinturas coetáneas al texto de las palmeras del cual quería preservar sobre todo el adjetivo *salvaje*. También como estas los concebí en dípticos o trípticos para así facilitar la lucha de contrarios. Y para que la disposición tuviera un funcionamiento más libre, en la serie *Rataplán-Redoble*, preparo los formatos de distintos tamaño y espesor. Conseguiríamos en consecuencia bruscos cambios de escala e improbables ajustes.

Unos pequeños dibujos - simples trazos, realizados una lejana mañana de un sábado de julio de 2005 - surgen de un sueño donde vi los pulmones de Frida Kahlo en la reproducción de su retrato *Las dos hermanas*. Completamente ajenos a la geometría ortogonal, sus formas orgánicas, pulmonares, estaban muy alejados de los esquemas de los cuadros blancos de retículas rotas que pintaba en aquel momento, aunque ya en ellos se habían introducido tímidamente lo curvilíneo y los cuerpos ameboides. Esos garabatos quedaron aparcados y solo dejaron un rastro - como texto - en el catálogo de la exposición en Santa Fe.

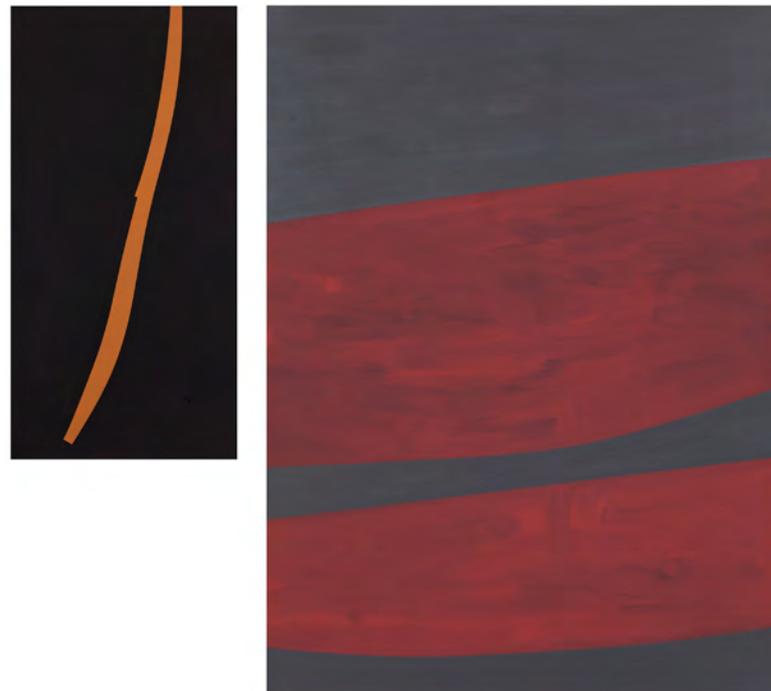
Las superficies de límites curvos no tuvieron desarrollo; sin embargo, las líneas se ondularon y fueron protagonistas del espacio pictórico en los trípticos *Noches*, 2007 y dípticos *Pompeyanas*, 2008. Con su expansión en anchura y su libertad durante el extenso recorrido longitudinal, bailaron -solas ó acompañadas - por toda la superficie. Estas líneas, como relámpagos, como fregonazos, van a aparecer - fuertes golpes del

tambor, *rataplán* - en las nuevas pinturas. Serán motivos sonoros, coloristas, recurrentes - *plan, rataplán* - en cada uno de los cuadros.

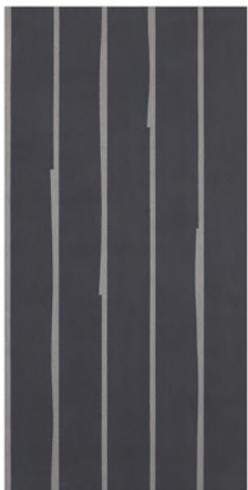
Si las manos al forzar las cintas carroceras trazaron caminos sinuosos en Las noches granadinas, al enmascarar con ellas amplias zonas desechables se descubren sectores curvilíneos musculosos, tensos, cuya tensión se acentúan al ser vistos en perspectiva. Recorro a la cámara fotográfica, escojo detalles que me parecen significativos y ajusto los encuadres. Inicialmente trabajo con el visor de la cámara, pero me falta precisión. José Antonio me ayuda en el ordenador, yo soy un mal informático. Eliminamos lo superfluo, contrastamos las luces y sombras y reducimos las masas a sus perfiles. Aparecen unas líneas limpias, tersas, que cortan seguras el espacio dotándolo de un gran dinamismo. El contraste entre curvas y rectas y su encuentro con los bordes nos segregan áreas autónomas que, a pesar de los procesos de elaboración fría, conservan mucho de la musculatura primigenia.

Ya tenemos masas, o mejor superficies curvilíneas tensas, sobre las que golpear. Y tenemos los instrumentos de percusión - *plan, plan rataplán* -. Pero hay que tener cuidado para que la fiesta no sea tranquila. Se trata de un tambor. Hay que golpear con fuerza. *Rataplán, plan, plan, rataplán...* Hay que hacer chocar con violencia, con vehemencia, las distintas formas. No hay que componer y equilibrar. Se trata - no hay que olvidarlo - de dejar sonar el redoble del tambor.

Olivares, febrero, 2013



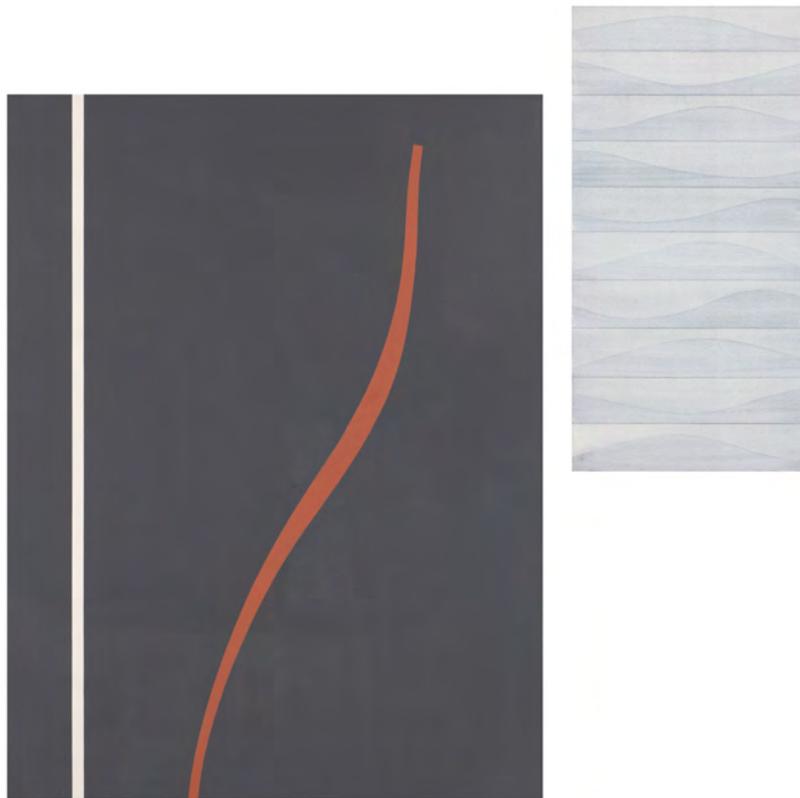
RATAPLAN V: SIMPLE REDOBLE. Técnica mixta sobre lienzo.
Díptico: 185 x 140 y 121 x 60 cm. 2013



RATAPLAN I: PRIMER REDOBLE. Técnica mixta sobre lienzo.
Díptico: 185 x 140 y 121 x 60 cm. 2013



RATAPLAN II: REDOBLE ROJO INTENSO. Técnica mixta sobre lienzo.
Díptico: 185 x 140 y 121 x 60 cm. 2013



RATAPLAN III: REDOBLE CON ECO. Técnica mixta sobre lienzo.
Díptico: 185 x 140 y 121 x 60 cm. 2013



RATAPLAN IV: REDOBLE ACIDO Y SUBRAYADO. Técnica mixta sobre lienzo.
Díptico: 185 x 140 y 121 x 60 cm. 2013

CRONOLOGÍA

1942. Nace en Olivares (Sevilla). **1959.** Inicia estudios de Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla que finaliza en 1967. 1960-65. Experimenta, en los distintos veranos, con pinturas abstractas o figurativas donde la materia tiene una gran importancia con influencias del informalismo español. A partir de 1965 se centra en una pintura figurativa de corte expresionista que evolucionará hasta llegar a la abstracción y posteriormente a una pintura geométrica. **1967.** Recibe, en su tercera convocatoria, el Premio de pintura Galería La Pasarela por dos relieves geométricos que el espectador puede manejar para crear sus propias composiciones. (Concepto de "obra abierta"). Expone con Nueva Generación en la Galería Edurne de Madrid (1967). **1968-75.** Profesor de Elementos de Composición en la Escuela de Arquitectura de Sevilla. Exposición individual en la Galería La Pasarela de Sevilla (1968) donde se exhibe el "Mural para la escuela de Mudapelo". **1969-71.** Forma parte del Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, siendo coordinador durante 1970-71. Exposiciones internacionales de grupo sobre estas investigaciones. **1972.** Participa en los Encuentros de Pamplona. 1970-77. Trabajo de Montaje y Diseño gráfico de exposiciones para el Colegio de Arquitectos de Andalucía. **1972-75.** Retoma la temática del espacio envolvente con las instalaciones hechas por la unión de piezas de telas que se cuelgan del techo de la galería y se adaptan a sus espacios actuando como paredes articuladas que filtran la luz y el color. La primera "Muro" (1972) se expone en "Nuevos Pintores de Sevilla" en la galería Juana de Aizpuru. Esta muestra ampliada se traslada a Madrid, Barcelona y Valencia, con nuevos montajes. Para la Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona (1974), realiza "Marcha Fúnebre. Elegía por la muerte de Saul y Jonatan". Dedicadas a estas instalaciones serán las exposiciones de Galería Vivancos, Córdoba (1975) y "Biografía en espacios reales e imaginarios 1974-76" de las Galerías Juana de Aizpuru y Casa Damas de Sevilla (1976). Periodo intenso de dibujos sobre papel, que se articula con el trabajo de las telas con interferencias recíprocas. **1976.** Consecuencia inmediata de los dibujos son las "Telas pintadas" que se mues-

tran en "Biografía..." de la Galería Juana de Aizpuru (1976) y en "Pintura I" de la Fundación Miró, Barcelona (1976). El montaje de telas ha perdido su tridimensionalidad, configurándose como un plano formado por telas colgadas, sin bastidor sobre las que se ha pintado un grafismo manual semejante al de los dibujos. 1976-90. Vuelve a la Escuela de Arquitectura como profesor de Análisis de Formas Arquitectónicas. **1977.** Comienza a pintar sobre soportes rígidos (directamente sobre madera y después sobre lienzo y madera). Cada cuadro se compone, como las telas, de módulos unidos lateralmente, creando una extensión de color. Las primeras le representan en la exposición "En la pintura" del Palacio de Cristal de Madrid (1977), la Galería Temps de Valencia (1977) y la Galería Iolas-Velasco de Madrid (1978). Nuevo estudio en Sevilla en la calle Pascual de Gayangos. **1978-81.** Dípticas y Trípticos. Aparición de formas. Texto teórico "Las Palmeras Salvajes" que aparece en el catálogo de la Galería Kreisler Dos, Madrid (1978) y con posterioridad, completo, en la revista "Separata". Las pinturas y dibujos de Barcelona, Galería René Metrás (1979), y de la exposición "1980" de Galería Juana Mordó de Madrid (1979), presentan un interés creciente en mezclar orden y caos, con bruscos contrastes de formas y colores. Durante 1980 las formas se vuelven más alusivas ("La Cabeza del Bautista, 1978-80", se termina en ese año), y posteriormente, en 1981, los paneles se van independizando. **1978-81.** Miembro fundador de la revista "Separata" de Literatura, Arte y Pensamiento. 1981-82. El pequeño cuadro "Sin título (El Cubo), 1981" es el comienzo de obras con un único formato donde una sola forma flotante en el espacio concreta el tema. Se expondrán en el Stand de Arco 82 y en la muestra "26 pintores, 13 críticos" de la Fundación Caja de Pensiones. **1982.** Comienza de manera continuada a trabajar en el Diseño gráfico y Montaje de Exposiciones con la Fundación "La Caixa" en Madrid y posteriormente con el Museo Reina Sofía, la Fundación El Monte de Sevilla y otras instituciones, interviniendo en más de setenta exposiciones. 1982-83. Se oscurecen los cuadros con formas y la atmósfera se enrarece. "Fragmento Nocturno, 1982" y "Caja Velada, 1982-83", se exponen en "Pinturas 1979-1983" en Sevilla. **1983.** "En la ciudad blanca, I, 1983", expuesto en la Galería Egam de Madrid (1983), junto con cuadros anteriores, da título a todo el conjunto. Es el primero donde se aborda directamente el hecho figurativo. 1984. Serie "El profeta". Son las últimas obras pintadas en el estudio de Sevilla. Se

exponen en la Sala del Colegio de Arquitectos (1984) de Sevilla y en Madrid en el IV Salón de los 16. **1984-85.** Traslada su estudio a Olivares. Allí retoma "En la ciudad blanca" que se convierte en toda una serie. La cabeza se pone de perfil y de frente, nos mira y se llena de agujeros, disgregándose en el fondo. Estos cuadros se alternan con "Las Ruinas" influyéndose mutuamente. Ambas se exponen en Granada, en el Auditorio Manuel de Falla (1985) y en la Galería Miguel Marcos de Zaragoza (1985). **1985.** El hacer series de obras se convierte en su sistema de trabajo. Realiza una nueva, "El archipiélago", de pequeño formato, donde se introducen, mezclados con la pintura, objetos encontrados. Escribe el texto "Localizando las islas" que dará base posteriormente a una instalación. Exposiciones de la Galería Montenegro de Madrid y Joan Prats de Barcelona. **1986.** Termina "El Archipiélago" con grandes cuadros "El Caminante nº 1 y nº 2" y "Muerte en la Tarde" donde aparecen imágenes recurrentes de pies humanos. Le representan en "Aperto 86" de la Bienal de Venecia. **1987.** Obras de restauración y ampliación de su estudio. Desde entonces vive en Olivares. Instalación "Localizando las islas" sobre un texto anterior (1985), para la inauguración del Canal de Isabel II de Madrid como espacio cultural. **1988-92.** Comienza la serie de "El Caminante" en dípticos de pequeño tamaño. En el panel superior aparecen imágenes de pies y huellas humanos y en el inferior se muestran paisajes invernales abstractos. Es la serie más larga, que dura hasta 1992, culminando en tres grandes cuadros de esta fecha. Se exponen en la Galería Farideh Cadot, en Nueva York (1990) y París (1991), en las galerías Gamarra y Garrigues, Madrid (1992) y Miguel Marcos, Zaragoza (1992). **1993-94.** Exposición "Gerardo Delgado. Biografía" del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla que se traslada al Palacio Episcopal de Málaga. Recoge una selección de su obra desde los Montajes de Telas de 1974 hasta "El Caminante". Comienza "Autorretrato: el artista en la ventana". La serie se inicia con dos grandes dípticos, "Piedras 1993-94" y "Basamento 1993-95" y con series de pequeños dibujos. La exposición "En la Ventana" del Palacio de los Condes de Gábia de Granada (1994) recoge estas últimas obras, junto con la instalación "Retratos", la serie "El Caminante" y los cuadros de 1982. **1995.** Dentro del "Autorretrato..." se comienza el conjunto de "Las Constelaciones" que se continúa hasta hoy. Paralelamente se abordan los cuadros de "La Naturaleza de las cosas" que se retrasan hasta 1998. Exposición en Galería

Rafael Ortiz de Sevilla con "Las Constelaciones". **1996.** Retorna a la Escuela de Arquitectura, incorporándose al Departamento de Proyectos. **1997-98.** Serie "Rutas", que se desliga del esquema de díptico, y dibujos de tramas circulares sobre papel de prensa. **1999.** Exposiciones en Zaragoza, Banco Zaragozano con "Las Constelaciones" y "Rutas", y en Almagro, Galería Fúcares, con "La Naturaleza de las Cosas" y "Rutas". **2000-01.** Prosigue las series anteriores. Expone "Rutas" en la galería Milagros L. Delicado. Exposiciones en Cádiz, en el Museo de Cádiz donde se recoge una evolución de su pintura desde 1980 hasta hoy, y en el Colegio de Arquitectos, donde se muestran las últimas Rutas. En la muestra "Pinturas recientes" de la Sala Robayera de Miengo, se recogen los últimos cuadros de las tres series. **2002.** Exposición en la Galería Antonio Machón de Madrid con las pinturas realizadas durante el año 2001. **2003.** Exposición en Burgos, en el Espacio Caja de Burgos, con los cuadros últimos titulados "La ruta de San Mateo" y "El jardín". Inicia la serie "Veinte Miradas" compuesta de cuadros donde predomina el blanco. **2004.** Prosiguen las series iniciadas que se exponen en el Colegio de Arquitectos de Córdoba. **2005.** Dedicada la exposición en la Galería Antonio Machón de Madrid al conjunto completo de "Veinte Miradas". Exposición en la Galería La Caja China de Sevilla con pinturas sobre papel. Para las muestras "Vivir en Sevilla" y "Modelos Estructuras Formas" del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, se reconstruyen las obras móviles de finales de los sesenta. Participa en "Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español" del MACBA de Barcelona y el Centro Guerrero de Granada. **2006.** En la muestra "Bifurcaciones" del Centro de Artes Tomás y Valiente de Fuenlabrada presenta las obras de los sesenta frente a cuadros actuales. Exposición individual en Abantum, Sevilla, con las series "Rutas de San Mateo" y "Veinte miradas". **2007.** Exposición "Noches" en el Auditorio Manuel de Falla y en el Palacete Alcazar Genil de la Fundación Francisco Ayala en Granada. A las "Rutas de San Mateo" y "Veinte miradas" se añaden tres trípticos sobre madera titulados "Noches" en recuerdo de Falla. **2009.** Dentro de la muestra de la Galería Antonio Machón, Madrid, expone las primeras pinturas sobre soporte de madera de "Las pompeyanas" y "Rastros urbanos", acompañadas de un grupo de fotografías tituladas "Mobiliario urbano" de restos de conducciones callejeras. **2009-10.** Amplía las series anteriores y comienza otras nuevas de nombres

"Dunas urbanas", "Duvernas" y "Duvertinas". Pinta sobre telas las catorce nuevas "Rutas de San Mateo". 2010. En "Gerardo Delgado. Hoy y ayer" del Instituto de América. Centro Damián Bayón de Santa Fe (Granada), se muestran todas ellas junto a las obras de finales de los sesenta y unas animaciones en proceso -"Danza informática", "Borrando las huellas" y "Charca de anguilas"- a partir de las experiencias del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid. **2011.** Participa en Madrid en la exposición conmemorativa de los 40 años de la Galería Juana de Aizpuru que reunió a los siete artistas con los que inauguró su galería en Sevilla en 1970. **2012.** En el Centro de Arte Contemporáneo de Sevilla, participa dentro de la sesión "Abstracción Postpictórica" en la exposición "Abstracción y movimiento" con instalaciones de telas de principio de los 70 y la colección de dibujos de su investigación sobre el alicatado de lazo hispanomusulmán. También en ese mismo recinto, en exposición independiente, se muestran dibujos recogidos del material de archivo de la revista "Separata". Continúa la serie "Dunas urbanas" iniciada para Santa Fe y crea una nueva "La hora de la siesta" introduciendo en las obras pigmentos metalizados, fundamentalmente oro y plata. Comienza a elaborar el proyecto de la nueva serie "Rataplán-Redoble". **2013.** Realiza los primeros cuadros de esta serie para la exposición en la Galería Fernández-Braso de Madrid, donde se exponen junto a lienzos de las últimas "Rutas", los metalizados de "Dunas urbanas" y de "La hora de la siesta".

Gerardo Delgado en su estudio realizando "Rastros urbanos II". 2007. Foto: Ignacio Castillo.



Fernández-Braso

G A L E R I A D E A R T E

Calle Villanueva, 30. 28001. Madrid. 91 575 04 27

www.galeriafernandez-braso.com