



*Impactos*

Ramón Cerezo



# *Impactos*

Ramón Cerezo

del 24 de gener al 18 d'abril de 2020

Fundació Marguerida de Montferrato

C/ Pare Sanahüja 3  
Balaguer 25600  
973 44 56 17

info@fmm.cat  
fmmontferrato@gmail.com  
www.fundaciomargueridademontferrato.cat

#### **Patronat**

President: **Francesc Macià**

President emèrit: **Andrés Viola**

Secretari: **Isaías Peran**

Vocals: **Josep Mª Puig, Josep Mª Llovet, Sebastià Mas, Judith Llovet**

Gerent: **Isaías Peran**

#### **Exposició**

Direcció artística: **José Carlos Balanza**

Suport tècnic i Montatge: **ETF**

Assegurances: **Axa Art**

#### **Catàleg**

Obres: **Ramón Cerezo**

Textos: **Víctor Arrizabalaga y Ramón Cerezo**

Traducció: **Txema Martínez**

Fotografies: **ETF y Juan Muñoz (pp 9, 22, 36, 40, 50, 60, 66, 78, 88, 104)**

Disseny i Maquetació: **José Carlos Balanza**

#### **Edició**

Fundació Marguerida de Montferrato

#### **Impressió**

Gráficas Isasa

Dipòsit legal: L 35-2020

ISBN: 978-84-09-17728-8

Imprès a la U.E.

© Dels textos, els autors

© D'aquesta edició, Fundació Marguerida de Montferrato

© De les fotografies, ETF

<i>Impactos de belleza</i> (Castellà) Víctor Arrizabalaga Salgado	10
<i>Impactes de bellesa</i> (Català) Víctor Arrizabalaga Salgado	24
<i>Impactos</i> Ramón Cerezo	38
<i>Impactos Azul 1</i>	46
<i>Impactos</i>	54
<i>Reflejos</i>	64
<i>Impactos Azul 2</i>	72
<i>Escollera</i>	82
<i>Impactos -Fotografia 1-</i>	92
<i>Impactos -Fotografia 2-</i>	94
<i>Impactos -Fotografia 3-</i>	96
<i>Impactos -Fotografia 4-</i>	98
<i>Impactos -Fotografia 5-</i>	100
<i>Impactos -Fotografia 6-</i>	102
Ramón Cerezo -Currículum-	106

Fundació Marguerida de Montferrato

*Impactos* de Ramón Cerezo recull el procés que genera el seu treball com a artista; l'obra, en la seva continuïtat, produint nova obra. Un procés que va de la contemplació a la destrucció per retornar-nos de nou a la contemplació, i així una i altra vegada en un cicle regeneratiu, aparentment caòtic, que el porta al resultat artístic -el fet artístic-, a cadascun dels estadis des d'on reinicia el seu treball i des d'on avança a través de la metafòrica fractal d'univers que provoca amb la seva acció.

Perquè *Impactos*, en el seu desenvolupament, potser que sigui o que es comporti com una rèplica del caos còsmic: l'explosió i la implosió: la destrucció i la creació: l'expansió i la concentració. Dues accions contràries que, consecutives, compleixen amb la funció de la propagació que les complementa fins al punt que no es poden entendre l'una sense l'altra.

Aquesta mecànica de contraris és la que produeix i es produeix en *Impactos* de Ramón Cerezo. Ens enlluerna amb la bellesa de l'explosió expansiva. Una explosió violenta que destrueix, precisament, per donar la possibilitat a allò que encara no és, a la regeneració de totes aquelles coses que constitueixen el desig de ser: l'art com a constructor del que es pretén, alhora que proposa evitar l'ermès d'un espai àrid i erm mitjançant l'habitació del lloc al qual, sense remei, pertanyem.

Però és a través de la implosió, la gravetat que uneix i dóna forma, com es crea la nova obra, el refugi per a allò que és íntim, el nou espai habitable per a ser, que, al seu torn, serà possibilitador de la continuïtat del procés.

*Impactos*: explosió i implosió, diàstole i sístole, un altre batec més en la vida de Ramón Cerezo que des de la Fundació Marguerida de Montferrato agraïm i fem nostre.





10) *Impactos de belleza*

Víctor Arrizabalaga Salgado

"Todo acto de creación es ante todo un acto de destrucción"

Pablo Picasso

La belleza es un concepto cambiante, que se ha transformado a lo largo de la historia de la humanidad. Cada cultura, en una determinada etapa histórica, ha reconocido que hay cosas que resultan bellas independientemente del deseo y de las sensaciones que experimentemos ante ellas. Podemos disfrutar de distintas formas de la belleza<sup>1</sup>, como por ejemplo la de la naturaleza, la del cuerpo humano, la romántica, la mística, la conceptual... Y también de otras aparentemente menos normalizadas, como la belleza de las ruinas, la belleza cruel y tenebrosa e incluso la belleza de lo feo; por la fascinación que provoca y como contrapunto necesario de lo bello. No es cierto que la belleza lleve siempre implícita la creación de sensaciones y emociones agradables, pero sí es una percepción sensorial que genera un sentimiento de gozo o satisfacción personal.



*Laocoonte y sus hijos*. Grupo escultórico griego, de Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas



*Frankenstein*. Novela gótica de Mary Shelley

1 Eco, Humberto (2004): Historia de la belleza. Editorial Lumen. Barcelona.

- 12) Existe una modalidad o proceso artístico que tiene gran interés y que, sin embargo, no se nombra en los tratados sobre la belleza. Nos referimos a la destrucción como fuente de creación, un acto humano cargado de rebeldía que nos permite vislumbrar nuevos matices de nuestra capacidad de delectación estética. Como afirma Félix López de Silva<sup>2</sup>, la destrucción provoca un cúmulo de sentimientos y significados que la obra concebida para ser bella no abarca. La naturaleza, con su capacidad destructiva, nos ha permitido contemplar cantidad de desastres naturales que nos inducen a su contemplación estética, una belleza basada en su espectacularidad, extrañamiento y alienación. También el hombre ha producido desastres naturales y bélicos que nos generan una terrible dicotomía entre el desastre ecológico o humano y la belleza perturbadora que nos ocasionan.



Erupción volcánica

En 1953 Robert Rauschenberg solicitó a Willem de Kooning una obra para poder borrarla. Después de un tiempo de cuidadoso e intenso borrado, Rauschenberg creó "Erased de Kooning", la primera obra de arte que surgía de la destrucción de otra pieza consagrada en el mundo del Arte. Con dicho acto Rauschenberg demostró que era posible crear destruyendo.

2 López de Silva Carlos, Félix (2011): "Estética y creación en torno a la destrucción. El caso del arte destructivo". En Activarte. Revista independiente de arte. Teoría de las artes, pedagogía y nuevas tecnologías. Asociación Cultural Activarte.

En noviembre de 1961 un grupo de artistas argentinos liderados por Kenneth Kemble, a quien acompañaban Luis Wells, Enrique Barilari, el fotógrafo Jorge Roiger y otros, presentó en la galería Lirolay de Buenos Aires la exposición *Arte Destructivo*. La tensión política internacional derivada de la guerra fría y el latente peligro de una guerra nuclear, fueron el caldo de cultivo de la muestra. En la sala se escuchaban sonidos musicales irritantes producidos por toda clase de elementos que se acompañaban de un conjunto heterogéneo de objetos semidestruídos que parecían residuos de basura, de accidentes y de muertes. El conjunto tenía un hilo conductor: el desastre. Para Kenneth Kemple, la exposición era una forma de canalizar la tendencia destructiva del hombre, siempre dispuesta a explotar. El crítico de arte Aldo Pellegrini, como presentación de la muestra, redactó los *Fundamentos de una estética de la destrucción*<sup>3</sup>.



Kenneth Kemble

Un año más tarde, en 1962, fue el grupo *Fluxus* quien realizó una *performance* con la participación de Wolf Vostell, Benjamin Patterson, George Maciunas, Dick Higgins y Emmett Williams. La acción consistía en la interpretación de una partitura del compositor

<sup>3</sup> Pellegrini, Aldo (1961): "Fundamentos de una estética de la Destrucción". En Arte destructivo: Barilari, Kemble, López Anaya, Roiger, Seguí, Torrás, Wells. Buenos Aires: Galería Lirolay.

- 14) Philip Corner, y al mismo tiempo, acompañados de una sierra de mano, cortaban y golpeaban el piano hasta su destrucción total. Una vez finalizado el concierto los trozos de piano se vendieron entre el público asistente. Los integrantes de *Fluxus* se oponían a la idea del objeto artístico tradicional como mercancía de consumo, y para ello trataron de romper la barrera entre la vida y el arte, entre el artista y el espectador, explorando los límites del arte.

En septiembre de 1966 se produjo el nacimiento oficial del Destructivismo, con el primer simposio de destrucción en el arte organizado en Londres por Gustav Metzger y John Scharkey. En dicho evento participaron artistas como Yoko Ono, Wolf Vostell, Peter Weibel y Al Hansen, y durante el mismo el norteamericano de ascendencia portorriqueña Rafael Montañez Ortiz realizó una serie de conciertos que incluían la destrucción de un piano. En 1968, en Nueva York, se realizó la exposición colectiva *Arte de destrucción-destruir para crear*, en el Museo del Finch College.



Performance de Wolf Vostell, Benjamin Patterson, George Maciunas, Dick Higgins y Emmett Williams.

Las formas de acercamiento al arte destructivo a lo largo de la historia del arte no han sido uniformes, y han experimentado diferentes caminos. Algunos de los más representativos han sido los elegidos por artistas como el alemán Wolf Vostell, que a partir de 1954 realizó

obras con la técnica *décollage*, obras construidas a base de rasgar y cortar carteles publicitarios; el italiano Lucio Fontana, que a partir de 1958 inició la denominada serie de los tajos, agujeros rasgados sobre la tela de sus pinturas con los que pretendía introducir la tercera dimensión en sus lienzos y transformar materia en energía; Ivor Davies, que utilizaba explosivos; John Latham, que realizaba piras para quemar libros; o Hermann Nitsch, que realizaba *performances* rituales en las que llegaba a descuartizar animales. En algunos casos no está claro hasta qué punto no se trata de un acto gratuito, cercano al vandalismo y sin ningún tipo de interés artístico, que lo único que pretende es sorprender a cualquier precio.

Recientemente, el 5 de octubre de 2018, el famoso artista enmascarado, Banksy, ha reivindicado el impulso de destruir como energía creativa y lo ha hecho con un gran montaje teatral, provocando la destrucción controlada de una de sus obras, *Niña con globo*, en una subasta de Sotheby's, para supuestamente denunciar la comercialización del mundo del arte. La gran ironía es que el cuadro no perdió valor, más bien al contrario; incrementó su cotización de mercado. Lo que no sabemos es si todo fue un montaje perfectamente planificado, donde el espectáculo y la especulación fueron cómplices en la ceremonia de la confusión.

Volviendo a un entorno más cercano, también han existido y existen experiencias que han indagado en los procesos destructivos como actos creativos. A principios de los años setenta Joan Miró comenzó a cuestionarse la pintura convencional, y sus investigaciones se vieron plasmadas en las "antipinturas", en las que acuchillaba, quemaba o martilleaba los lienzos. Cuando Georges Raillard le preguntó si quemar las telas no era hacer aparecer la muerte, Miró respondió: "yo hacía nacer la belleza de la materia de una tela o de un papel quemados"<sup>4</sup>. Miró consideraba el fuego un elemento purificador, que servía para crear obras combativas y contestatarias.

El proceso destructivo también puede ser un acto divertido, cargado de ironía, aparentemente banal, y sin embargo con una gran capacidad de crítica sobre el consumo voraz de imágenes intrascendentes. Para el fotógrafo Joan Fontcuberta vivimos en una

4 Raillard Georges (1978): Conversaciones con Miró. Granica Editor. Barcelona.

16) sociedad que ha alcanzado el delirio fotográfico, lo cual ha provocado el advenimiento de un Nuevo Orden Visual. En el año 2016 creó la serie *Gastropoda*, con ayuda de unos caracoles que devoraban tarjetas ilustradas con reproducciones de obras de arte. Como reconoce Fontcuberta, "[...] los caracoles son los autores por delegación ya que yo me limito a explotar su fuerza de trabajo: el caracol efectúa la parte física de la acción y yo simplemente decido el momento de detenerla". La nueva imagen que surge es producto de la destrucción del original, con lo que simbólicamente se alude a la degradación icónica y la necesidad de depurar imágenes superfluas para crear una mirada más selectiva.

Ramón Cerezo (1958), a diferencia de la mayoría de las experiencias artísticas comentadas en este texto, no procede del mundo performativo, videográfico, pictórico o fotográfico; prácticamente toda su trayectoria artística se encuentra ligada al mundo escultórico. Su familia era propietaria de un taller de joyería, y su padre Juan de Dios le transmitió todos sus conocimientos técnicos y artesanales, lo que despertó en Ramón su pasión por el diseño y la creación de nuevas piezas de orfebrería. Poco a poco, su interés por la tridimensionalidad le fue aproximando al mundo del arte y, a partir de 1996, decide dedicarse plenamente a la escultura.

Su gran capacidad técnica le ha permitido utilizar diferentes materiales: madera, bronce, zinc, aluminio, acero, metacrilato, hormigón, vidrio, etc; para, con ellos, desarrollar su trabajo en forma de series: *Tótem* (1998-99), *Templos* (1998-99), *Estudio-Cubos-Dualidad* (1999), *Ensamblajes* (1999), *Volúmenes* (1999), *Ondas-Bloques* (2000), *Tensiones-  
Incisiones* (2000-2001), *Encajes* (2001-02), *Penetraciones* (2001), *Aberturas y máscaras* (2002-03), *Mitad orgánico, mitad mecánico* (2002), *Tensiones incisiones abiertas* (2002-03), *Onduladas* (2003), *Encajes abiertos* (2003), *Vacíos del cilindro* (2003), *Módulos de espacios abiertos* (2003), *Mobiliario escultórico* (2003), *Entornos* (2005), *Arquitecturas del vacío* (2011), *Arquitecturas del Espíritu* (2014), *Vacíos* (2015), *Orígenes* (2017), *El sueño de lo concreto* (2017), *Impactos* (2018), *Infinitos* (2018), *Alma* (2019), *Azul* (2019). Más de 27 series, algunas de las cuales las ha podido realizar en un corto período de tiempo, y otras en cambio le han supuesto varios años de trabajo. Cada serie está formada por multitud de obras, lo cual representa un trabajo titánico que solo se puede realizar desde el convencimiento de que se está respondiendo a una llamada interior.

A través de los títulos de las series se advierten los diferentes intereses y preocupaciones que han inspirado su obra: el espacio, el vacío, el cubo, la arquitectura, el origen, el alma...

Su trabajo no ha tenido un carácter autorreferencial, pero sí ha poseído una vocación de búsqueda y experimentación espacial. Una de las obras más representativas de su trayectoria es el *Vacio del cilindro 20*, una escultura de 7 metros de altura realizada en el año 2007, que forma parte del jardín de esculturas del Museo Würth de La Rioja. Esta obra de alguna forma es un compendio de su trabajo, donde se hallan representados los ecos de su admiración por la escultura vasca de postguerra, fundamentalmente Oteiza, Chillida y Basterretxea. En algunas series como Incisiones, Aberturas y Onduladas también se advierten referencias de artistas como Lucio Fontana, y en series más actuales con obra más minimalista, se muestra cómplice de la deriva iniciada por Tony Smith en 1962 cuando realizó la escultura denominada *Die*, un simple cubo galvanizado, con la que daba inicio a la historia del Minimalismo en el arte<sup>5</sup>.



*Vacio del cilindro 20* de Ramón Cerezo. Museo Würth de La Rioja (2007).

<sup>5</sup> Marchán Fiz, Simón (1994): La historia del cubo: Minimal Arty fenomenología. Sala de Exposiciones Rekalde. Bilbao.

- 18) En el año 2015, Ramón Cerezo empezó a realizar la serie *Vacíos*, en la que el cubo se erigió en protagonista absoluto de su trabajo; cubos realizados en diferentes materiales, con aberturas geométricas que definían un espacio interior vacío. A esa serie le siguieron otras como *Orígenes* (2017), *El sueño de lo Concreto* (2017), *Infinitos* (2018), *Impactos* (2018), *Alma* (2019) o *Azul* (2019). En todas ellas existe un nexo de unión, el cubo, la más esencial de las formas, a la que también se le denomina poliedro regular y sólido perfecto. Su forma de paralelepípedo recto en el que todas las caras son cuadrados y paralelos dos a dos, manifiesta un orden perfecto y un gran potencial estético que Ramón utiliza para ejercitarse la búsqueda y experimentación de sus preocupaciones espaciales.

En su afán de indagación para ensanchar los límites de la creatividad, decide realizar la serie *Impactos*, que ahora se presenta por primera vez de cara al público en la Fundació Marguerida de Montferrato. La materia se convierte en el cuerpo de la obra y en el vehículo del discurso estético, para lo cual trabaja con el cubo de hormigón, forma sólida elemental, que transforma en protagonista de las distintas instalaciones<sup>6</sup>. En una de ellas los cubos recrean un paisaje perfectamente definido por un conjunto de 16 unidades. Esa repetición de lo idéntico explora de un modo explícito la dialéctica con la espacialidad, una prolongación virtual del espacio. Las formas repetidas y la monocromía tienden hacia lo unitario y ofrecen una gran resistencia a la separación perceptiva. Una apreciación que gestiona un sistema visual capaz de detectar un orden relacional entre las partes que articulan la obra y su totalidad. Un lugar que es al mismo tiempo paisaje y arquitectura, y que Rosalind E. Krauss consideró una forma expandida de la escultura, a la que denominó "construcción localizada"<sup>7</sup>. Una especie de paisaje mental que recuerda a los jardines zen, lugar de retiro para la reflexión y aprendizaje. Ese orden perfecto se ve subvertido por la ruptura voluntaria de los cubos, que los divide en dos, y muestran lo más íntimo y profundo. Orden y caos se encuentran y dialogan en armonía.

6 Eisenman, Peter. A nivel compositivo, la obra de Ramón Cerezo, recuerda al Monumento del Holocausto de Berlín (2005), diseñado por el arquitecto estadounidense Peter Eisenman, que realizó una deconstrucción laberíntica del espacio, que parece haber sufrido los efectos de un movimiento telúrico.

7 Krauss, Rosalind E. (1996): *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Editorial. Madrid.



*Alma*, Ramón Cerezo. 2019.

Otra de las piezas presentadas está formada por cubos de diferentes tamaños que forman una instalación o conjunto ordenado de forma aparentemente aleatoria, como si se tratase de una escollera de hormigón que actúa como defensa contra el oleaje. Son cubos que manifiestan su potencia y rotundidad y que mantienen un equilibrio inestable; parecen expectantes ante la llegada de un tsunami destructor. Ramón establece entre los cubos un vínculo oculto, capaz de establecer un orden relacional que transforma nuestra mirada en un acto de conocimiento.

- 20) En la siguiente instalación se muestra lo que parece el resultado de una gran explosión, que nos deslumbra con la belleza producto de la onda expansiva, y la aridez del nuevo espacio<sup>8</sup>. Ramón Cerezo golpea con fuerza los cubos de hormigón y fruto de la colisión surgen unas fuerzas impulsivas que arrojan los fragmentos que de estos se desprenden. Es un momento mágico, en el que se crea un nuevo diálogo, que transforma nuestra mirada ante un espacio enigmático y cautivador. La belleza está en gran medida en lo que ya ha sucedido, es decir, en el gesto del impacto, en el instante de la colisión, y en el momento en que la energía que los orientales llaman el *Chi*, fluye y se desborda en el espacio. Ramón se libera respecto de la forma y su valor representacional y se sumerge en la poética de destruir para crear, en un intento de expandir nuestra mirada, donde parece que todo es confusión.

Dos de las obras presentadas tienen dos características comunes: un cubo de hormigón y el color azul Klein. Este color, que simboliza la mente, el infinito y la inmortalidad, también representa las preocupaciones existenciales de Ramón Cerezo y su apego por la filosofía Zen. Uno de los cubos es lanzado con fuerza contra la pared, y se muestran los efectos del impacto sobre el azul purificador. En el otro caso, el cubo ha caído como si fuese un meteorito, y en su caída provoca impactos que arrastran materia azul. Ambas obras, a diferencia de la anteriormente comentada, no son impactadas, sino que por el contrario son lanzadas y, por tanto, son producto de un ejercicio anaeróbico. En ambos casos, las obras tienen un carácter narrativo y escenifican una colisión congelada en un momento. El registro de la experiencia determina el *tempo*<sup>9</sup> de la obra y la conecta con el universo exterior, con lo que consigue crear un equilibrio inestable entre espacio y tiempo.

La última pieza de esta exposición es la formada por un potente cubo de hormigón que está apoyado en el suelo sobre una de sus aristas y que, al mismo tiempo, descansa sobre un espejo vertical. Simbólicamente el espejo se considera la puerta de entrada a otra dimensión, que es el mundo astral. Si nos colocamos de forma frontal al espejo se produce nuestra autocontemplación y pasaremos a formar parte de la escena. Una imagen ambigua y paradójica; “soy espectador de una realidad física rotunda, que se encuentra

8 Balanza, José Carlos (2018): “Ramón Cerezo, árido e íntimo”. En el catálogo Impactos-Ramón Cerezo.

9 *Tempo*. Movimiento o aire en terminología musical, hace referencia a la velocidad con la que debe ejecutarse una pieza musical. Se trata de una palabra italiana que literalmente significa tiempo.

en primer plano y, sin embargo, formo parte de un espacio irreal y ficticio". Una especie de ilusión óptica bipolar que transforma nuestra mirada y se convierte en testimonio de un nuevo pensamiento sensible.

Con *Impactos*, Ramón Cerezo libera su energía interior, impacta nuestro pensamiento sensible y nos invita a conocer paisajes recónditos<sup>10</sup>, lugares nunca visitados, el límite de lo conocido y la puerta de entrada a una realidad cargada de interrogantes. Y con ello, consigue expandir nuestra mirada; es decir, nuestro espacio de conocimiento.

<sup>10</sup> Arrizabalaga, Víctor (2019): "Paisajes recónditos. Espacio de conocimiento". En el catálogo Azul-Ramón Cerezo. Barcelona.





<sup>24)</sup> *Impactes de bellesa*

Víctor Arrizabalaga Salgado

"Tot acte de creació és abans que res un acte de destrucció"

Pablo Picasso

La bellesa és un concepte canviant, que s'ha transformat al llarg de la història de la humanitat. Cada cultura, en una determinada etapa històrica, ha reconegut que hi ha coses que resulten belles independentment del desig i de les sensacions que experimentem davant d'elles. Podem gaudir de diferents formes de la bellesa<sup>1</sup>, com per exemple la de la naturalesa, la del cos humà, la romàntica, la mística, la conceptual... I també d'altres aparentment menys normalitzades, com la bellesa de les ruïnes, la bellesa cruel i tenebrosa i fins i tot la bellesa de la lletjor, per la fascinació que provoca i com a contrapunt necessari del que és bell. No és cert que la bellesa porti sempre implícita la creació de sensacions i emocions agradables, però sí que és una percepció sensorial que genera un sentiment de goig o satisfacció personal.



*Saturn devorant al seu fill.* Francisco de Goya

1 Eco, Humberto (2004): Historia de la belleza. Editorial Lumen. Barcelona.

- 26) Existeix una modalitat o procés artístic que té gran interès i que, tanmateix, no s'anomena als tractats sobre la bellesa. Ens referim a la destrucció com a font de creació, un acte humà carregat de rebel·lia que ens permet entreveure nous matisos de la nostra capacitat de delectació estètica. Com afirma Félix López de Silva<sup>2</sup>, la destrucció provoca un cùmul de sentiments i significats que l'obra concebuda per ser bella no abasta. La naturalesa, amb la seva capacitat destructiva, ens ha permès contemplar quantitat de desastres naturals que ens induceixen a la contemplació estètica, una bellesa basada en l'espectacularitat, l'estranyament i l'alienació. També l'home ha produït desastres naturals i bè·lics que ens generen una terrible dicotomia entre el desastre ecològic o humà i la bellesa pertorbadora que ens ocasionen.



Bombardeig d'una ciutat Síria

El 1953 Robert Rauschenberg va sol·licitar a Willem de Kooning una obra per poder esborrar-la. Després d'un temps d'acurat i intens esborrament, Rauschenberg va crear Erased de Kooning, la primera obra d'art que sorgia de la destrucció d'una altra peça consagrada al món de l'Art. Amb l'esmentat acte Rauschenberg va demostrar que era possible crear destruint.

2 López de Silva Carlos, Félix (2011): "Estética y creación en torno a la destrucción. El caso del arte destructivo". En Activarte. Revista independiente de arte. Teoría de las artes, pedagogía y nuevas tecnologías. Asociación Cultural Activarte.

El novembre del 1961 un grup d'artistes argentins liderats per Kenneth Kemble, a qui accompanyaven Luis Wells, Enrique Barilari, el fotògraf Jorge Roiger i d'altres, va presentar a la galeria Lirolay de Buenos Aires l'exposició *Art Destructiu*. La tensió política internacional derivada de la guerra freda i el latent perill d'una guerra nuclear van ser el caldo de cultiu de la mostra. A la sala s'escoltaven sons musicals irritants produïts per tota mena d'elements que s'accompanyaven d'un conjunt heterogeni d'objectes semidestrui'ts que semblaven residus d'escombraries, d'accidents i de morts. El conjunt tenia un fil conductor: el desastre. Per a Kenneth Kemble, l'exposició era una manera de canalitzar la tendència destructiva de l'home, sempre disposada a explotar. El crític d'art Aldo Pellegrini, com a presentació de la mostra, va redactar els *Fonaments d'una estètica de la destrucció*<sup>3</sup>.



"Destructive Art", Lirolay Gallery.  
Enrique Barilari, Keneth Kemble, Jorge López Anaya, Jorge Roiger, Antonio Seguí, Silvia Torras, Luis Alberto Wells.  
Fotografia, Jorge Roiger

Un any més tard, el 1962, va ser el grup *Fluxus* qui va realitzar una performance amb la participació de Wolf Vostell, Benjamin Patterson, George Maciunas, Dick Higgins i Emmett Williams. L'acció consistia en la interpretació d'una partitura del compositor Philip Corner

<sup>3</sup> Pellegrini, Aldo (1961): "Fundamentos de una estética de la Destrucción". En Arte destructivo: Barilari, Kemble, López Anaya, Roiger, Seguí, Torrás, Wells. Buenos Aires: Galería Lirolay.

- 28) i, alhora, acompanyats d'una serra de mà, tallaven i colpejaven el piano fins a destruir-lo del tot. Una vegada finalitzat el concert, els trossos de piano es van vendre entre el públic assistent. Els integrants de *Fluxus* s'oposaven a la idea de l'objecte artístic tradicional com a mercaderia de consum i per això van provar de trencar la barrera entre la vida i l'art, entre l'artista i l'espectador, explorant els límits de l'art.

El setembre del 1966 es va produir el naixement oficial del Destructivism, amb el primer simposi de destrucció en l'art organitzat a Londres per Gustav Metzger i John Scharkey. En l'esmentat esdeveniment van participar artistes com Yoko Ono, Wolf Vostell, Peter Weibel i Al Hansen, i el nord-americà d'ascendència porto-riqueny Rafael Montañez Ortiz hi va realitzar una sèrie de concerts que incloïen la destrucció d'un piano. El 1968, a Nova York, es va realitzar l'exposició col·lectiva *Art de destrucció-destruir per crear*, al Museu del Finch College.



Performance de Wolf Vostell,  
Benjamin Patterson, George  
Maciunas, Dick Higgins y  
Emmett Williams.

Les formes d'acostament a l'art destructiu al llarg de la història de l'art no han estat uniformes i han experimentat diferents camins. Alguns dels més representatius han estat els elegits per artistes com l'alemany Wolf Vostell, que a partir del 1954 va realitzar

obres amb la tècnica *décollage*, obres construïdes a base d'esquinçar i tallar cartells publicitaris; l'italià Lucio Fontana, que a partir del 1958 va iniciar la denominada sèrie dels talls, forats esquinçats sobre la tela de les seves pintures amb què pretenia introduir la tercera dimensió en les teles i transformar matèria en energia; Ivor Davies, que utilitzava explosius; John Latham, que realitzava pires per cremar llibres; o Hermann Nitsch, que realitzava *performances* rituals en què arribava a esquarterar animals. En alguns casos no està clar fins a quin punt no es tracta d'un acte gratuït, proper al vandalisme i sense cap tipus d'interès artístic, que l'únic que pretén és sorprendre a qualsevol preu.

Recentment, el 5 d'octubre del 2018, el famós artista emmascarat, Banksy, ha reivindicat l'impuls de destruir com a energia creativa i ho ha fet amb un gran muntatge teatral, provocant la destrucció controlada d'una de les seves obres, *Nena amb globus*, en una subasta de Sotheby's, per suposadament denunciar la comercialització del món de l'art. La gran ironia és que el quadre no va perdre valor, més aviat al contrari; va incrementar la cotització de mercat. El que no sabem és si tot va ser un muntatge perfectament planificat, on l'espectacle i l'especulació van ser còmplices en la cerimònia de la confusió.

Tornant a un entorn més proper, també han existit i existeixen experiències que han indagat en els processos destructius com a actes creatius. A començaments dels anys setanta Joan Miró va començar a qüestionar-se la pintura convencional i les seves investigacions es van veure plasmades a les "antipintures", en les quals apunyalava, cremava o martellejava les teles. Quan Georges Raillard li va preguntar si cremar les teles no era fer aparèixer la mort, Miró va respondre: "Jo feia néixer la bellesa de la matèria d'una tela o d'un paper cremats"<sup>4</sup>. Miró considerava el foc un element purificador, que servia per crear obres combatives i contestatàries.

El procés destructiu també pot ser un acte divertit, carregat d'ironia, aparentment banal, i tanmateix amb una gran capacitat de crítica sobre el consum voràg d'imatges intranscendents. Per al fotògraf Joan Fontcuberta vivim en una societat que ha assolit el deliri fotogràfic, la qual cosa ha provocat l'adveniment d'un Nou Ordre Visual. L'any 2016 va crear la sèrie *Gastropoda*, amb ajuda d'uns caragols que devoraven targetes

4 Raillard Georges (1978): *Conversaciones con Miró*. Granica Editor. Barcelona.

- 30) il·lustrades amb reproduccions d'obres d'art. Com reconeix Fontcuberta, "[...] els caragols són els autors per delegació, ja que jo em limito a explotar la seva força de treball: el caragol efectua la part física de l'acció i jo simplement decideixo el moment d'aturar-la". La nova imatge que sorgeix és producte de la destrucció de l'original, amb la qual cosa simbòlicament s'al·ludeix a la degradació icònica i la necessitat de depurar imatges supèrflues per crear una mirada més selectiva.

Ramón Cerezo (1958), a diferència de la majoria de les experiències artístiques comentades en aquest text, no procedeix del món performatiu, videogràfic, pictòric o fotogràfic; pràcticament tota la seva trajectòria artística està lligada al món escultòric. La seva família era propietària d'un taller de joieria i el seu pare Juan de Dios li va transmetre tots els seus coneixements tècnics i artesanals, la qual cosa va despertar en Ramón la passió pel disseny i la creació de noves peces d'orfebreria. A poc a poc, el seu interès per la tridimensionalitat el va anar aproximant al món de l'art i, a partir del 1996, decideix dedicar-se plenament a l'escultura.

La seva gran capacitat tècnica li ha permès utilitzar diferents materials: fusta, bronze, zinc, alumini, acer, metacrilat, formigó, vidre, etc., per desenvolupar així el seu treball en forma de sèries: *Tótem* (1998-99), *Templos* (1998-99), *Estudio-Cubos-Dualidad* (1999), *Ensamblajes* (1999), *Volúmenes* (1999), *Ondas-Bloques* (2000), *Tensiones-Incisiones* (2000-2001), *Encajes* (2001-02), *Penetraciones* (2001), *Aberturas y máscaras* (2002-03), *Mitad orgánico, mitad mecánico* (2002), *Tensiones incisiones abiertas* (2002-03), *Onduladas* (2003), *Encajes abiertos* (2003), *Vacíos del cilindro* (2003), *Módulos de espacios abiertos* (2003), *Mobiliario escultórico* (2003), *Entornos* (2005), *Arquitecturas del vacío* (2011), *Arquitecturas del Espíritu* (2014), *Vacíos* (2015), *Orígenes* (2017), *El sueño de lo Concreto* (2017), *Impactos* (2018), *Infinitos* (2018), *Alma* (2019) i *Azul* (2019). Més de 27 sèries, algunes de les quals realitzades en un curt període de temps, i d'altres en canvi amb diversos anys de feina. Cada sèrie està formada per multitud d'obres, la qual cosa representa una tasca titànica que només es pot realitzar des del convenciment que es respon a una crida interior.

A través dels títols de les sèries s'adverteixen els diferents interessos i preocupacions que han inspirat la seva obra: l'espai, el buit, el cub, l'arquitectura, l'origen, l'ànima... El seu treball no ha tingut un caràcter autoreferencial, però sí que ha tingut una vocació de recerca i experimentació espacial. Una de les obres més representatives de

la seva trajectòria és *Vacío del cilindro 20*, una escultura de 7 metres d'alçada realitzada l'any 2007, que forma part del jardí d'escultures del Museu Würth de La Rioja. Aquesta obra d'alguna forma és un compendi del seu treball, on es troben representats els ressons de la seva admiració per l'escultura basca de postguerra, fonamentalment Oteiza, Chillida i Basterretxea. En algunes sèries com Incisiones, Aberturas i Onduladas, també s'adverteixen referències d'artistes com Lucio Fontana i en sèries més actuals, amb obra més minimalista, es mostra còmplice de la deriva iniciada per Tony Smith el 1962 quan va realitzar l'escultura denominada Die, un simple cub galvanitzat, amb què encetava la història del Minimalisme en l'art<sup>5</sup>.



*Vacío del cilindro 20* de Ramón Cerezo.  
Museu Würth de La Rioja (2007).

5 Marchán Fiz, Simón (1994): La historia del cubo: Minimal Arty fenomenología. Sala de Exposiciones Rekalde. Bilbao.

- 32) L'any 2015, Ramón Cerezo va començar a realitzar la sèrie Vacíos, en la qual el cub es va erigir en protagonista absolut del seu treball; cubs realitzats en diferents materials, amb obertures geomètriques que definien un espai interior buit. A aquesta sèrie la van seguir d'altres com *Orígenes* (2017), *El sueño de lo Concreto* (2017), *Infinitos* (2018), *Impactos* (2018), *Alma* (2019) o *Azul* (2019). En totes hi ha un nexe d'unió, el cub, la més essencial de les formes, que també es denomina políedre regular i sòlid perfecte. La seva forma de paral·lelepípede recte en el qual totes les cares són quadrats i paral·lels dos a dos, manifesta un ordre perfecte i un gran potencial estètic que Cerezo utilitza per exercitar la recerca i experimentació de les seves preocupacions espacials.

En el seu afany d'indagació per eixamplar els límits de la creativitat, decideix realitzar la sèrie *Impactos*, que ara es presenta per primera vegada de cara al públic a la Fundació Marguerida de Montferrato. La matèria es converteix en el cos de l'obra i en el vehicle del discurs estètic, per a la qual cosa treballa amb el cub de formigó, forma sòlida elemental, que transforma en protagonista de les diferents instal·lacions<sup>6</sup>. En una d'aquestes, els cubs recreen un paisatge perfectament definit per un conjunt de 16 unitats. Aquesta repetició de l'idèntic explora d'una manera explícita la dialèctica amb l'espacialitat, una prolongació virtual de l'espai. Les formes repetides i la monocromia tendeixen cap a la unitat i ofereixen una gran resistència a la separació perceptiva. Una apreciació que gestiona un sistema visual capaç de detectar un ordre relacional entre les parts que articulen l'obra i la seva totalitat. Un lloc que és alhora paisatge i arquitectura, i que Rosalind E. Krauss va considerar una forma expandida de l'escultura, que va denominar "construcció localitzada"<sup>7</sup>. Una mena de paisatge mental que recorda els jardins zen, lloc de retir per a la reflexió i l'aprenentatge. Aquest ordre perfecte es veu subvertit per la ruptura voluntària dels cubs, que divideix en dos, i mostren el més íntim i profund. Ordre i caos es troben i dialoguen en harmonia.

Una altra de les peces presentades la formen cubs de diferents mides que componen una instal·lació o conjunt ordenat de manera aparentment aleatòria, com si es tractés d'una

6 Eisenman, Peter. A nivell compositiu, l'obra de Ramón Cerezo recorda el Monument de l'Holocaust de Berlín (2005), dissenyat per l'arquitecte nord-americà Peter Eisenman, que va realitzar una deconstrucció laberíntica de l'espai, que sembla haver patit els efectes d'un moviment tel·lúric.

7 Krauss, Rosalind E. (1996): *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Editorial. Madrid.



*Alma*, Ramón Cerezo. 2019.

escullera de formigó que actua com a defensa contra l'onatge. Són cubs que manifesten la seva potència i rotunditat i que mantenen un equilibri inestable; semblen expectants davant de l'arribada d'un tsunami destructor. Cerezo estableix entre els cubs un vincle ocult, capaç de bastir un ordre relacional que transforma la nostra mirada en un acte de coneixement.

34) A la següent instal·lació es mostra el que sembla el resultat d'una gran explosió, que ens enlluerna amb la bellesa producte de l'ona expansiva, i l'aridesa del nou espai<sup>8</sup>. Ramón Cerezo colpeja amb força els cubs de formigó i fruit de la col·lisió sorgeixen unes forces impulsives que llancen els fragments que se'n desprenen. És un moment màgic, en el qual es crea un nou diàleg, que transforma la nostra mirada davant d'un espai enigmàtic i captivador. La bellesa està sobretot en el que ja ha succeït, és a dir, en el gest de l'impacte, en l'instant de la col·lisió, i en el moment en què l'energia que els orientals anomenen *txi* flueix i es desborda en l'espai. Cerezo s'allibera respecte de la forma i el seu valor representacional i se submergeix en la poètica de destruir per crear, en un intent d'expandir la nostra mirada, on sembla que tot és confusió.

Dues de les obres presentades tenen característiques comunes: un cub de formigó i el color blau Klein. Aquest color, que simbolitza la ment, l'infinit i la immortalitat, també representa les preocupacions existencials de Ramón Cerezo i el seu gust per la filosofia zen. Un dels cubs és llançat amb força contra la paret i es mostren els efectes de l'impacte sobre el blau purificador. En l'altre cas, el cub ha caigut com si fos un meteorit, i en la caiguda provoca impactes que arrosseguen matèria blava. Ambdues obres, a diferència de l'anteriorment comentada, no són impactades, sinó que al contrari són llançades i, per tant, són producte d'un exercici anaeròbic. En ambdós casos, les obres tenen un caràcter narratiu i escenifiquen una col·lisió congelada en un moment. El registre de l'experiència determina el tempo<sup>9</sup> de l'obra i la connecta amb l'univers exterior, amb la qual cosa aconsegueix crear un equilibri inestable entre espai i temps.

L'última peça de l'exposició és la formada per un potent cub de formigó que està repenjat a terra sobre una de les arestes i que, alhora, descansa sobre un mirall vertical. Simbòlicament el mirall es considera la porta d'entrada a una altra dimensió, que és el món astral. Si ens col·loquem de forma frontal al mirall es produeix la nostra autocontemplació i passarem a formar part de l'escena. Una imatge ambigua i paradoxal: "Sóc espectador d'una realitat física rotunda, que es troba en primer pla i, tanmateix, formo part d'un espai irreal i fictici".

8 Balanza, José Carlos (2018): "Ramón Cerezo, árido e íntimo". Al catàleg Impactos-Ramón Cerezo.

9 *Tempo*. Moviment o aire en terminologia musical, fa referència a la velocitat amb què ha d'executar-se una peça musical. Es tracta d'una paraula italiana que literalment significa temps.

Una mena d'il·lusió òptica bipolar que transforma la nostra mirada i esdevé testimoni d'un nou pensament sensible.

Amb Impactos, Ramón Cerezo allibera la seva energia interior, impacta el nostre pensament sensible i ens convida a conèixer paisatges recòndits<sup>10</sup>, indrets mai visitats, el límit del que coneixem i la porta d'entrada a una realitat carregada d'interrogants. I, així, aconsegueix expandir la nostra mirada, això és, el nostre espai de coneixement.

<sup>10</sup> Arrizabalaga, Víctor (2019): "Paisajes recónditos. Espacio de conocimiento". Al catàleg Azul-Ramón Cerezo. Barcelona.





38) *Impactos*

Ramón Cerezo

Impactos: belleza del caos; origen de todo.

Golpes de martillo,

grietas en lo perpetuo:

desconcierto en lo conocido...

Tierra quemada.

Impactos de un infinito destructivo,

agresivo, presente,

duro y dramático,

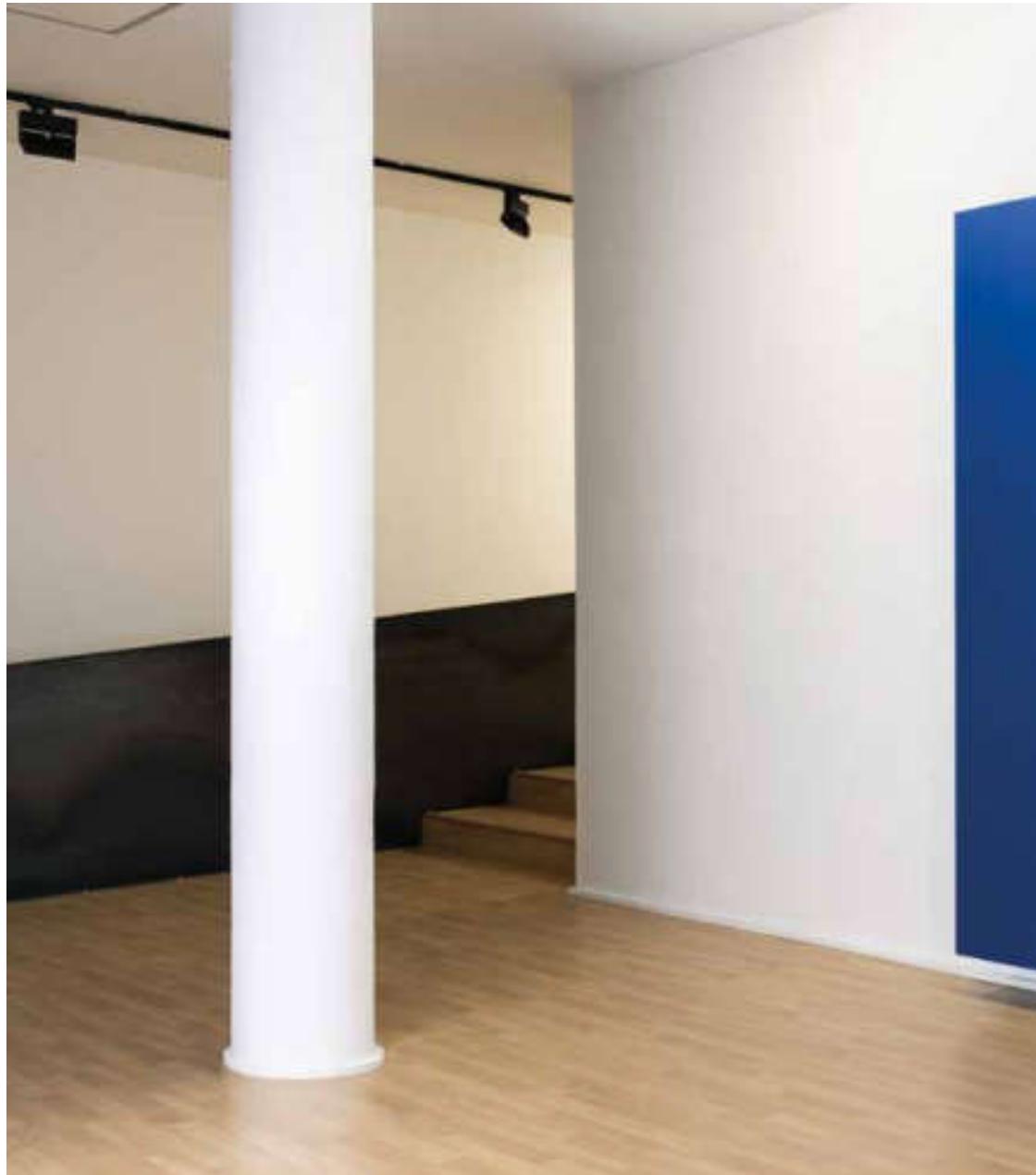
que ciega los ojos para volver a la esencia.

Impactos de vida

y muerte.













46) *Impactos Azul 1*

Formigó, fusta i pintura

245 x 245 x 73 cm

2018

















54) *Impactos*

Formigó

280 x 130 x 60 cm (mesures variables)

2018















64) *Reflejos*

Vidre mirall i formigó

190 x 190 x 57 cm

2018



















<sup>72)</sup> *Impactos Azul 2*

Formigó, fusta i pintura

121 x 121 x 35 cm

2018

Col·lecció Fundació  
Marguerida de Montferrato



















82) *Es collera*

Formigó

250 x 130 x 68 cm (mesures variables)

2018





















92) *Impactos*

fotografia 1 - 1/25

Dibond

40 x 40 cm

2018



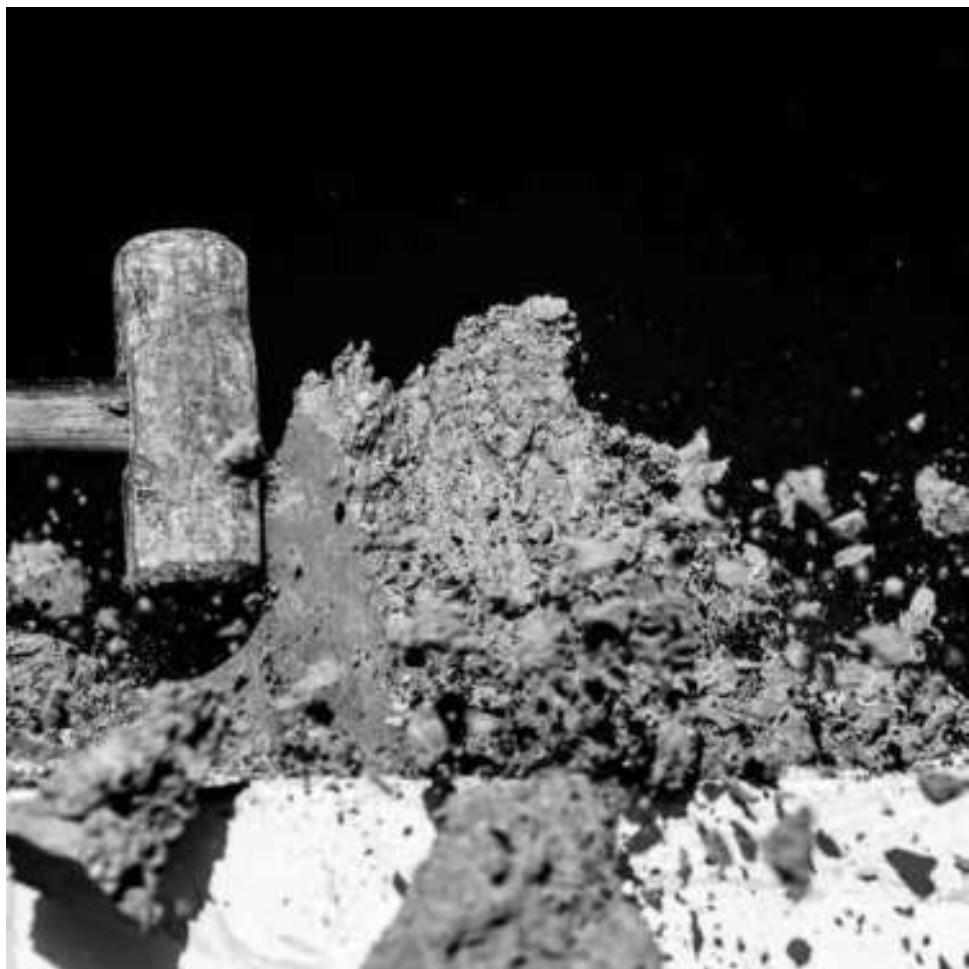
94) *Impactos*

fotografia 2 - 1/25

Dibond

40 x 40 cm

2018



96) *Impactos*

fotografia 3 - 1/25

Dibond

40 x 40 cm

2018



98) *Impactos*

fotografia 4 - 1/25

Dibond

40 x 40 cm

2018



100) *Impactos*

fotografia 5 - 1/25

Dibond

40 x 40 cm

2018



102) *Impactos*

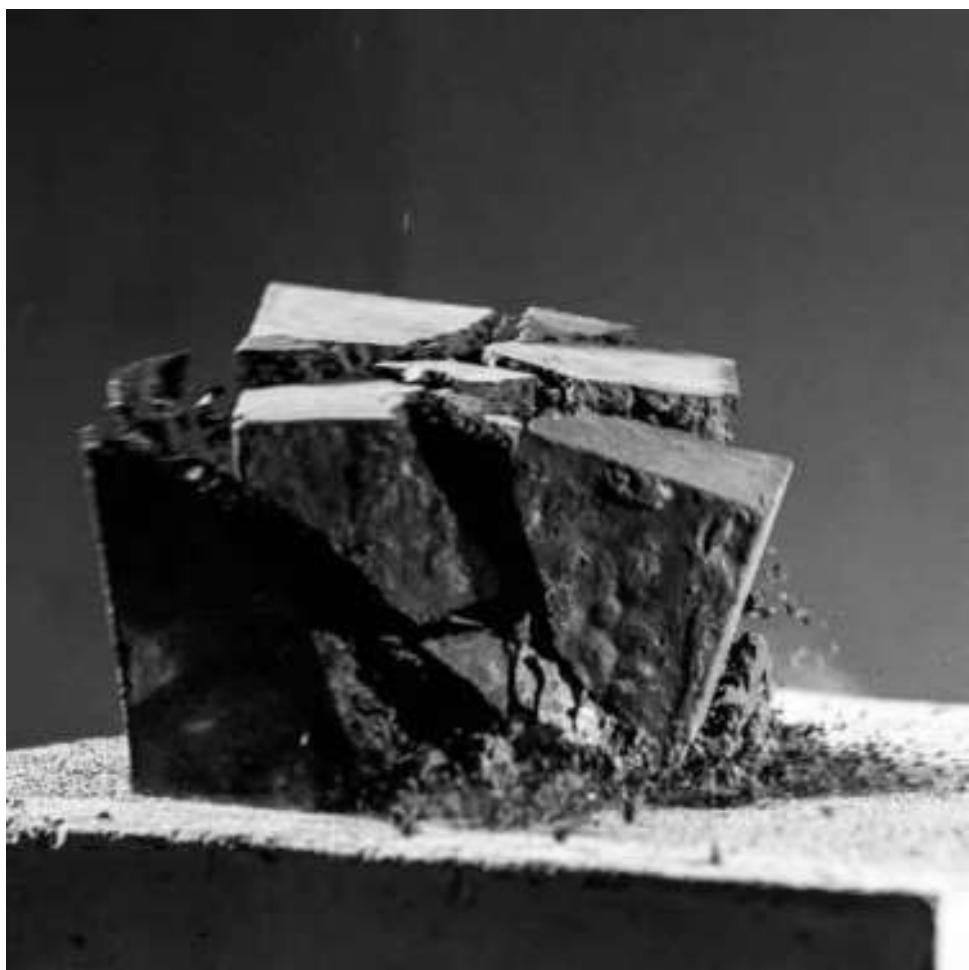
fotografia 6 - 1/25

Dibond

40 x 40 cm

2018

Col·lecció Fundació  
Marguerida de Montferrato







106) Ramón Cerezo

Barberà del Vallès, Barcelona

## **EXPOSICIONES INDIVIDUALES**

2017

Exposición "Virtuales", Galería Marita Segovia (Madrid)

2016

Exposición "Vacíos", Galería de arte Juan Manuel Lumbreras (Bilbao)

Exposición "Virtuales", Galería de arte Marita Segovia (Madrid)

2011

Exposición "Arquitecturas del vacío", Galería de arte Juan Manuel Lumbreras (Bilbao)

2010

Exposición, Galería Juan Manuel Lumbreras (Bilbao)

2009

Exposición "Ars et Scientia", Centro médico Teknon (Barcelona)

2008

Exposición, Galería Königsblau (Stuttgart – Alemania)

Exposición, Galería Set espai d'art (Xàbia – Alicante)

2007

Exposición, "Ars et Scientia" Centro médico Teknon (Barcelona)

2005

Exposición, Galería María Villalba (Barcelona)

2004

Exposición, Galería Arte Contemporáneo (Madrid)

2003

Exposición, Galería Arte Contemporáneo (Madrid)

Exposición, Galería María Villalba (Barcelona)

2002

Exposición, Galería Magdalena Baxeras (Barcelona)

Exposición, Galería d'Art Arxiu Tobella (Terrassa)

Exposición, Galería Arte Contemporáneo (Madrid)

Exposición, Hotel Estela (Sitges – Barcelona)

Exposición, Centro Financiero de Vigo

108) 2001

Exposición, Galería María Villalba (Barcelona)

2000

Exposición, Galería d'Art Arxiu Tobella (Terrassa – Barcelona)

1999

"3Art", Galería Trànsit (Barcelona)

1997

Exposición, Caja Rural (Granada)

Exposición, Centro Cultural Euskal Etxea (Barcelona)

#### **EXPOSICIONES COLECTIVAS**

2019

Feria "Sculto", Galería de arte Juan Manuel Lumbreras (Logroño - La Rioja)

2017

Galería espiral (Noja - Santander)

Art Circle Art Embassy (Eslovenia)

2016

Feria "Art Madrid", Galería Marita Segovia

2014

Feria "Art London", Galería Du Fleuve (Reino Unido)

Exposición, Galería Du Fleuve (París)

Feria "Art Karlsruhe", Galería Du Fleuve (Alemania)

2013

Exposición, Galería Samagra (París)

Feria "Art London", Galería Du Fleuve (Reino Unido)

2012

Feria "Art Karlsruhe", Galería Du Fleuve (Karlsruhe - Alemania)

2011

Exposición Figuración y abstracción, Museo Würth (Palau Solità i Plegamans – Barcelona)

Feria "Art Karlsruhe", Galería Du Fleuve (Karlsruhe - Alemania)

Feria "Art Madrid", Galería Marita Segovia (Madrid)

2010

Feria "Art Karlsruhe", Galería Victor Lopez (Karlsruhe - Alemania)

Feria "Art Madrid", Galería Marita Segovia (Madrid)

2009

Feria "Art Karlsruhe", Galería Königsblau (Karlsruhe - Alemania)

Feria "Art Madrid", Galería Marita Segovia (Madrid)

Exposición fundación, "Cass Sculpture Foundation" (Goodwood - Reino Unido)

2008

Exposición colectiva, Galerie du Fleuve (Paris)

Feria "Art Madrid", Galería Sandra Irigoyen (Madrid)

Feria "Art Karlsruhe", Galería Sandra Irigoyen (Karlsruhe - Alemania)

2007

Exposición, Galería Maria Villalba (Barcelona)

Exposición Figura humana y abstracción, Museo Würth (Agoncillo - La Rioja)

Feria " Art Madrid ", Galería Maria Villalba ( Madrid )

Feria "Art Karlsruhe", Galería Maria Villalba (Karlsruhe - Alemania)

2005

Exposición, Galería Maria Villalba (Barcelona)

2004

Exposición, Galería Arte Contemporáneo (Marbella - Málaga)

- 110) Feria "De Arte", galería Arte Contemporáneo (Madrid)  
Feria "Bcn Futur", Galería María Villalba (Barcelona)
- 2003  
Exposición, Galería Arte Contemporáneo (Madrid)  
Feria "Art Expo", Galería Arte Contemporáneo (Barcelona)
- 2002  
Feria "Art Expo", Galería Arte Contemporáneo (Barcelona)
- 2001  
Feria "De Arte", Galería M. Serres (Madrid)
- 2000  
Exposición, Sala d'art Arxiu Tobella (Terrassa)
- 1999  
Exposición, Galería d'art Cal Talaveró (Verdú)  
Exposición, 3 art bcn (Barcelona)
- 1998  
Exposición, Galería d'art Canals (Sant Cugat del Vallés – Barcelona)  
Feria de arte "Art Expo", Galería d'art Canals (Madrid)  
Exposición, Canals Galería d'art (Sant Cugat del Vallés)  
Exposición, Centro Cultural Euskal Etxea (Barcelona)
- 1997  
Exposición Artistes per un nou segle, Galería d'art Canals (Sant Cugat del Vallés)  
Exposición Canals Art Celler Centre (Sant Cugat del Vallés)
- 1996  
Masía Mass Flasia (Vidreres)
- 1993  
Academia de Belles Arts (Sabadell)
- 1992  
Exposición, Galería Transit (Barcelona)  
Exposición, Art grafic en Galería Transit (Barcelona)
- 1991  
Exposición, Galería Transit (Barcelona)  
Club Leisure (Marbella)

## **FINALISTA EN CONCURSOS ESCULTÓRICOS**

2018

Finalista concurso de escultura Fundación Vila Casas (Palafrugell, Girona)

2012

Finalista concurso de escultura Fundación Vila Casas (Palafrugell, Girona)

2005

Finalista concurso de escultura Fundación Vila Casas (Palafrugell, Girona)

2005

Finalista certamen de escultura de Oropesa de mar (Oropesa del mar, Castellón)

2003

Finalista en el Itenerario escultórico por Alava (Alava)

2001

Finalista en el Itenerario escultórico por Alava (Alava)

## **OBRA PERMANENTE EN MUSEOS Y FUNDACIONES**

Museo Würth La Rioja ( Logroño )

Fundación Vilacasa Can Mario ( Palafrugell, Girona )

Fundación para el arte concreto Roland Phleps ( Freiburg, Alemania )

Fundación Marguerida de Montferrato, 2019 (Balaguer, Lleida)

**11**

***Impactos***

Ramón Cerezo

(2020)

**10**

***Poiesis***

Assumpció Mateu

(2019)

**9**

***Anillos concéntricos en playa terminal***

Sergio Prego

(2019)

**8**

***Movies***

Albert Bayona

(2018)

**7**

***Nostalgia -Somos cuentos de cuentos contando cuentos, seguramente nada-***

Carlos Rosales

(2018)

**6**

***Quan bado res no pesa -Gastropoda-***

Joan Fontcuberta

(2018)

**5**

***Odem Stimuzak***

Agnès Pe

(2017)

**4**

***Ausencias***

Félix Reyes

(2017)

**3**

***I***

Jordi Tolosa

(2016)

**2**

***Tránsito -de lo urbano a lo sensorial-***

Martín Carral y Carmen Anzano

(2016)

**1**

***Sí y Tiempo de luz***

José C. Balanza

(2016)

fundació marguerida de montferrato  
gart con tempraní