



yves zurstrassen

yves zurstrassen obra reciente

Guillermo de Osma Galería. Del 27 de abril al 3 de junio de 2011

Claudio Coello 4 - 28001 Madrid
Tel. +34 91 435 59 36 - Fax +34 91 431 31 75
info@guillermodeosma.com - www.guillermodeosma.com

Carreras Mugica. Del 10 de junio al 29 de julio de 2011

Henao 10 - 48009 Bilbao
Tel. +34 944 234 725 - Fax +34 944 241 841
info@carrerasmugica.com - www.carrerasmugica.com

Agradecemos a **Éditions du Regard**, París, por permitirnos publicar los textos de H. Kunde y F. Barré así como a los propios autores

© de este catálogo: Guillermo de Osma Galería

© de los textos: François Barré y Harald Kunde

© fotografía: Christine Bastin, Christophe Baudart, Guy Cardoso, Dominique Libert, Patrick Segers, Jean-Claude Toubeau y Peter Wertz

traducción: Natalia Fisac

coordinación: José Ignacio Abeijón y Miriam Sainz de la Maza

diseño del catálogo: Guillermo de Osma y Miriam Sainz de la Maza

ADVANTIA. Formación, 16. Getafe (Madrid) Depósito Legal: M. 16742-2011

yves zurstrassen
obra reciente


Guillermo de Osma
GALERÍA

CLAUDIO COELLO, 4 28001 MADRID

Tel. +34 91 435 59 36 Fax +34 91 431 31 75

www.guillermodeosma.com info@guillermodeosma.com

del 27 de abril al 3 de junio de 2011

Programa Pictórico Políglota*
Yves Zurstrassen y la Abstracción contemporánea
haraldkunde



QUIEN HAYA VISTO los trabajos actuales de Yves Zurstrassen de primera mano con la iluminación ideal de su estudio en Bruselas queda impresionado por su frescura y su presencia radiante en el espacio. Desde el primer momento de ese encuentro —dejando en un segundo plano las consideraciones históricas del arte en favor de una percepción inmediata— se dejan sentir las primeras emociones, y es la calidad de estas emociones lo que a menudo decide lo que seguirá y la intensidad de un posible acercamiento. Y así, durante una reciente visita al estudio, se estableció una profunda confianza en la capacidad para representar situaciones universales complejas; grandes formatos aparentemente en reposo parecían cargados de una seguridad sensual y emanaban una profunda vitalidad. La interacción entre los pigmentos resplandecientes, de un cromatismo a menudo mediterráneo, y las incontables expresiones pictóricas que se comunican entre sí generaban en la obra un movimiento inherente a la misma que echaba por tierra los paradigmas y estructuras tradicionales rechazando así las relaciones preestablecidas. Raramente se experimentan esas reacciones al frecuentar el arte abstracto y demuestran que aquí se había administrado a las convenciones del arte no figurativo una sana dosis de contemporaneidad, una contemporaneidad cuya naturaleza intelectual y material todavía queda por ser explorada. En el corazón de Bruselas, en medio de fricciones a veces problemáticas entre las comunidades francófona y flamenca, esto se combinaba con la sensación de haber llegado por casualidad a un lugar donde reinan energías muy diferentes, de inspiración más bien neoyorkina, que daban lugar a esa contemporaneidad y establecían esta reserva laberíntica de referencias en las que Yves se apoya con confianza para realizar su trabajo. En esta medida, la polifonía visual que se mostraba se correspondía por completo con la síntesis de realidades que operaban aquí. De ahí la necesidad de examinarlo para encontrar el hilo que nos guíe a través de este laberinto.

Estas referencias se fueron esclareciendo tras posteriores contemplaciones, así como durante nuestras conversaciones, que desvelaron un artista inquieto y muy bien informado que domina perfectamente las diversas tendencias de la abstracción, desde los modernos hasta el período contemporáneo, y que deliberadamente se sitúa a sí mismo en el discurso postmoderno de deconstrucción y de *décollage*. De este modo, a lo largo de la creación de su obra, Yves Zurstrassen ha desarrollado varias afinidades, sobre todo con lo gestual de los informales, con el exceso ornamental y también con la introducción de motivos que pertenecen a la cultura de masas dentro de la esfera de influencia del *pattern painting*, pero sin fijarlos en una “firma” repetitiva y comercial.

Por el contrario, su prolífica obra se distingue por una gran sinceridad y cambios rápidos de perspectiva. Las rupturas y fracturas dan forma a estas circunvalaciones, apuntaladas por la sabiduría propia de la era de los medios de comunicación, que sabe que nada puede reclamar una validez eterna y que en las condiciones actuales cualquier aspiración a la autonomía y lo absoluto de la abstracción clásica del período moderno sólo puede ser considerada como un anacronismo. En esta medida, Yves Zurstrassen es igualmente opuesto a los proyectos “heroicos” de los pioneros, desde Wassily Kandinsky y Casimir Malevich hasta Piet Mondrian, así como a los gigantes de la posguerra Jackson Pollock, Barnett Newman, Ad Reinhardt y Mark Rothko, con los que mantiene una distancia respetuosa pero insalvable.

Le interesan las múltiples estrategias de la abstracción contemporánea, en las que se centra en las extensas fases de su trabajo. Sin embargo sigue siendo muy consciente de las numerosas

*Ensayo publicado en *Yves Zurstrassen. In a silent way*, París, Éditions du Regard, 2010

ramificaciones de sus raíces europeas y a menudo insiste en la continuidad de una tradición pictórica que últimamente ha resultado ser más fuerte que todas las condenas de las vanguardias, siguiendo los pasos de Marcel Duchamp y Marcel Broodthaers. La vitalidad y la resistencia de la pintura no han dejado nunca de fascinar a Yves Zurstrassen.

Otros nombres que emergen de esta corriente de grandes inspiradores y proveedores de impulsos: por supuesto, Gerhard Richter pero también Jacques Villeglé, Emilio Vedova, etc.

En este contexto, podemos considerar también el factor de la simultaneidad, que se refiere a cómo varios artistas están trabajando al mismo tiempo en temas relacionados pero no saben de la existencia de sus respectivos trabajos hasta mucho después, cada uno desarrollando su propio lenguaje formal de una manera original, con referencias comunes que sólo aparecen plenamente con la distancia de una generación.

Así, vienen a la mente los nombres de otros tres artistas que viven en Nueva York y pertenecen a la generación de Yves Zurstrassen: en primer lugar, Jonathan Lasker, cuyas obras paradigmáticas ilustran perfectamente modos de representación no figurativa, y que al mismo tiempo otorgan una particular importancia a la lucha interna entre presentación y representación, entre las texturas pictóricas y gráficas, entre el hermetismo inherente a la pintura y la transparencia del mundo. Por otro lado, Philip Taaffe ofrece una contribución esencial a la rehabilitación del ornamento en el arte en tanto que “lenguaje universal”; sus estratos pictóricos de un cromatismo intenso crean un espacio eficaz para las referencias históricas y sociales de los signos que adopta. Luego tenemos a Christopher Wool, cuyas obras combinan aplicaciones planas de color, superposiciones sucesivas, espontaneidad gestual y un cálculo impregnado de ironía que producen un efecto fascinante. Estas son tres actitudes artísticas con las que Yves Zurstrassen ha sentido desde hace tiempo una cierta afinidad. Él reconoce la necesidad de tener en cuenta estos elementos compartidos y esta nueva pintura abstracta que reivindica la integración de aspectos de la vida diaria, de la sociedad de consumo y la cultura mediática como generadores de formas y que busca reflejar la realidad social en el arte. Sin embargo, sería muy deseable tener algún tipo de punto de contacto con esta realidad. Ya no es posible reaccionar a esta relación tensa entre existencia y trascendencia según los cánones tradicionales de la abstracción, favoreciendo el desapego del mundo y una reducción a lo esencial y ascético. Por el contrario, haría falta una abstracción programáticamente abierta a la vida. Tal abstracción desdibuja los paradigmas, derriba las ambiciones puristas y no tiene miedo a los motivos, ornamentos y arabescos. En suma, tiende al caos de la vida.

Si consideramos sus trabajos más recientes a la luz de estas premisas, observamos que se atienen sistemáticamente a este programa o, mejor aún, lo concretan mediante erupciones híbridas. A modo de ejemplo, tomamos una obra cuyo título indica su fecha de creación –un procedimiento que Yves Zurstrassen practica desde hace tiempo y que resalta que cualquier asociación temática o narrativa destinada a acentuar una temporalidad muy concreta es algo obsoleto. Con un formato de figuras muy equilibrado, *09 04 15* primero se presenta al espectador como una superficie que ha sido barnizada varias veces y en la que subsisten y coexisten rastros de impulsos gestuales y *decollages* de motivos calados que generan fuertes tensiones. El mayor efecto proviene de la intensidad extrema de los colores, rojo y amarillo, que evocan una incandescencia y una superficie en llamas, y que integran todas las formas en suspensión de una corriente térmica vertical. El segundo aspecto que salta a la vista es la complejidad de las numerosas capas pictóricas: mediante un complicado proceso que combina tracerías de pintura y la inserción de adornos que se eliminan posteriormente, Zurstrassen obtiene estratificaciones físicas y mentales que podrían considerarse palimpsestos de hoy en día.

Las aplicaciones más recientes cubren lo que realmente existe y lo rescriben; los motivos desvelados ofrecen puntos de vista a planos más profundos. Es importante percatarse de que con esta práctica de *decollage* Yves Zurstrassen no puede lograr esta complejidad del organismo pictórico en ciernes recurriendo a construcciones sucesivas, sino que tiene que trabajar con eficacia partiendo de un resultado intuitivo. Mediante la aplicación de motivos y adornos al comienzo del proceso, y cubriéndolos después capa a capa, el momento en el que son cuidadosamente despegados con pinzas encierra un cierto elemento de sorpresa y de imprevisibilidad y funciona como contrapunto en un

engranaje conceptual global. De esta forma constantemente recrea este estado creativo a medio camino entre la intuición y la conceptualización. Es más, los pioneros del *poster decollage*, como Mino Rotella y Raymond Hains –artistas a los que Yves Zurstrassen aprecia enormemente– fueron capaces de crear este estado al romper la suave continuidad de los mensajes expuestos rasgándolos y mostrando las primeras capas. Pero a diferencia de estos últimos, su sucesor utiliza motivos y modelos que invaden todo el contenido ornamental; usa formas con connotaciones islámicas así como series geométricas, florales y perforadas. Este repertorio ya inagotable se extiende más mediante procesos informáticos: alineamientos en diagonal y efectos de espejos infinitos se imprimen, como motivos, en un papel fino antes de entrar en contacto con el lienzo, previamente al auténtico acto de pintar. Surgen entonces estructuras de una extrema complejidad, cuyos bordes coloreados con aristas marcadas desvelan las etapas de su creación. Son estructuras con un lenguaje formal híbrido que no reconoce sin embargo ninguna jerarquía en el sentido de primer término o fondo, ni supremacía ni subordinación. Al contrario, como en *09 04 15*, tenemos la impresión de una simultaneidad omnipresente, un fluir concomitante de partículas de significados y significantes en el tiempo y en el espacio que parecen corresponder a prácticas de movilidad e interconexión de urbanistas del mundo occidental, que quizá predominaba en el momento de creación de esta obra. Porque no es por casualidad que la ya mencionada corriente termal de colores reúna un estado de éxtasis y de erupción creativa propia de momentos de responsabilidad libremente aceptada inherentes al acto de pintar. Como tal, este cuadro nos ofrece un panorama sin trabas del laboratorio privado de Yves Zurstrassen y del deslumbrante funcionamiento de su imaginación.

Asimismo, la obra *09 03 04*, fácilmente identificable como perteneciente también a su producción más reciente, ofrece una impresionante demostración de tensión, aunque discreta y casi lírica, entre el tratamiento gestual de la superficie y las aplicaciones de adornos que constituyen la pintura. El contraste dominante rojo/verde se despliega sutilmente para dar tonos de un turquesa mediterráneo y campos de malva. Los motivos de malla recuerdan reflejos de luz en las cúpulas y las celosías de la arquitectura morisca; círculos y óvalos en suspensión sugieren variantes de flores, animales marinos y helechos. Reminiscencias de jardines y oasis estructuran la percepción del espectador y evocan en su memoria pictórica los paraísos poéticos de Klee y los interiores luminosos de Matisse. Yves Zurstrassen, que aprovecha al máximo la posibilidad de pintar en Andalucía y Provenza en los meses de verano, está familiarizado con las referencias evocadas aquí que ya ha interiorizado. Esta influencia meridional, debida, por un lado, a lazos familiares y, por otro, a afinidades escogidas conscientemente, constituye manifiestamente una necesaria contrapartida a su interés por la escena neoyorquina y les confiere a sus trabajos actuales la frescura y vitalidad que ya hemos mencionado antes. En esta medida, en sus obras recientes Yves Zurstrassen parece combinar sin esfuerzo las más diversas influencias, usando un vocabulario plástico que se distingue literal y metafóricamente por una dimensión políglota cuyo objetivo consciente es abarcar el mundo entero.

Normalmente ningún artista podría disponer desde el comienzo de tan amplio arsenal de instrumentos, sino empezar por constituirlo y mejorarlo poco a poco. Sin entrar en detalles de las abruptas transiciones en el camino que ha recorrido, merecen ser mencionados dos períodos por ser fases en las que Zurstrassen acometió importantes investigaciones plásticas, que vistas a posteriori, tienen, en cierta manera, un carácter iniciático. La primera, que comprende toda la década de los



noventa hasta el inicio del nuevo milenio, estaba marcada por el predominio de los fondos oscuros, cuyo espectro se extendía desde el negro saturado hasta lo luminoso, zonas de contraste que sin embargo sólo permitían una extrema economía del color. Un aura de seriedad y una naturaleza profundamente contemplativa envuelve estos trabajos que vagamente recuerdan el *memento mori* de la pintura del Barroco español y rinden homenaje a obras más recientes como las de Antoni Tàpies y Pierre Soulages. No obstante, incluso en este período, la tensión visual inmanente ya se había generado mediante la confrontación entre diversos programas puesta de relieve por sus diferencias recíprocas sin que el artista intente lograr ninguna armonización o subordinación. A título de ejemplo, citemos un trabajo titulado *Overtura #1*, de 2001: es un paisaje oscuro de gran formato cuya superficie tiene inscripciones estampadas y muestra conceptos divergentes. Gestos de una dinámica informal debido al estilo gráfico de la pincelada se encuentran con superficies pictóricas cambiantes. Formas redondas y orgánicas, como rasgadas a mano en el papel, después pegadas y arrancadas de nuevo, se contraponen a los límites del rectángulo. Un negro opaco es perforado sobre fondo gris; la composición contrasta con el caos. Durante este período, es entre polaridades de este género como evoluciona un lenguaje pictórico que, con el tiempo, puede parecer sincero, pero insuficientemente innovador. Este déficit se hizo sentir claramente un día; comienza entonces una nueva fase de experimentación utilizando papeles de colores vivos, con un espíritu de investigación plástica fundamental, que desde ese momento cubrirá los lienzos con alineamientos en serie, superposiciones y escalonamientos que sugerirán el espacio. Sin embargo, los paradigmas de la época —del arte concreto y del Op Art— se sometían a una revisión subjetiva y se asimilaban de forma productiva: efectos psicológicos resultantes de la percepción de colores y formas, relaciones complementarias y antagónicas, búsqueda de equilibrio visual y posicionamiento en el formato. Desde ese momento, la mirada del artista se apropiará de otros artistas como Max Bill y Bridget Riley. Todo lo que podía expresarse con medios elementales y no figurativos constituyó desde entonces el tema de su trabajo. La obra titulada *03 09 16*, de 2003, ilustra bien este punto de vista: un formato cuadrado de dos por dos metros que contiene innumerables estructuras de colores vivos que generan nueve agrupaciones geométricas, cada uno compuesto de dos capas con cuatro cuadrados. Estas estructuras reenmarcan los espacios entre rectángulos y cuadrados, los colores parecen recorrer todo el espectro de contrastes: complementariedad, intensidad, simultaneidad y sucesión. Gracias a la distribución equilibrada de los elementos sobre la superficie, reina una gran estabilidad de conjunto a pesar de las tensiones internas; un sutil equilibrio entre orden y anarquía, entre conformidad y resistencia opera aquí a un nivel ejemplar e inesperadamente extiende un juego formal, sin propósito, hasta el mundo de la analogía social. Vistas desde este ángulo, las exploraciones aparentemente formales de este período jamás se han limitado a la reflexión centrada en uno mismo, sino que buscaban vías —cualquiera que sea la impresión que den— hacia una abstracción contemporánea capaz de albergar la complejidad a la vez que la desorientación propias del sentimiento vital predominante.

Hoy en día, cuando Yves Zurstrassen pasea su mirada por los marcos cuidadosamente ordenados de su amplio estudio, sobre los botes de pintura, pinceles, modelos de motivos y otros utensilios y se pone a trabajar cada día, no tiene más soluciones ya preparadas, válidas para todos los problemas artísticos y vitales, que en el pasado. Ha adquirido sin embargo la experiencia artística, la fuerza y la certeza de disponer de un arsenal plástico muy extenso y de saber utilizarlo en función de las exigencias y de las situaciones. Usando el *décollage* de motivos y adornos ha alcanzado ámbitos de realidad inaccesibles a la abstracción tradicional. Gracias a una combinación virtuosa de programas pictóricos gestuales geométricos, expresivos y conceptuales, ha logrado una flexibilidad dinámica con la que el mundo puede todavía ser representado. En proximidad intelectual con otros artistas, ha contribuido a este renacimiento de la contemporaneidad de una abstracción que, por citar a Jonathan Lasker, se abre ahora “a las texturas de la vida”. □



10 06 16, 2010. Óleo sobre bloco de papel. 30 x 30 cm [cat. núm. 13]



09 06 19, 2009. Óleo sobre lienzo pegado a tabla. 12 x 23 cm [cat. núm. 1]



08 12 16, 2008. Óleo sobre lienzo pegado a tabla. 30 x 40 cm [cat. núm. 15]



08 12 22, 2008. Óleo sobre lienzo pegado a tabla. 30 x 40 cm [cat. núm. 17]



09 08 12, 2009. Óleo sobre lienzo pegado a tabla. 40 x 50 cm [cat. núm. 23]



10 03 18, 2010. Óleo sobre lienzo pegado a tabla. 46 x 61 cm [cat. núm. 30]



10 03 24, 2010. Óleo sobre lienzo pegado a tabla. 46 x 61 cm [cat. núm. 31]



09 01 02, 2009. Óleo sobre lienzo. 50 x 120 cm [cat. núm. 33]



09 01 12, 2009. Óleo sobre lienzo. 50 x 120 cm [cat. núm. 34]



10 04 05, 2010. Óleo sobre lienzo. 120 x 120 cm [cat. núm. 43]



08 01 02, 2008. Óleo sobre lienzo. 160 x 160 cm [cat. núm. 36]



08 12 12, 2008. Óleo sobre lienzo. 170 x 170 cm [cat. núm. 37]



09 03 11, 2008. Óleo sobre lienzo. 180 x 180 cm [cat. núm. 38]



07 06 19, 2008. Óleo sobre lienzo. 190 x 190 cm [cat. núm. 39]



07 11 28, 2008. Óleo sobre lienzo. 190 x 190 cm [cat. núm. 40]



08 12 08, 2008. Óleo sobre lienzo. 190 x 190 cm [cat. núm. 44]

La dimensión oculta*

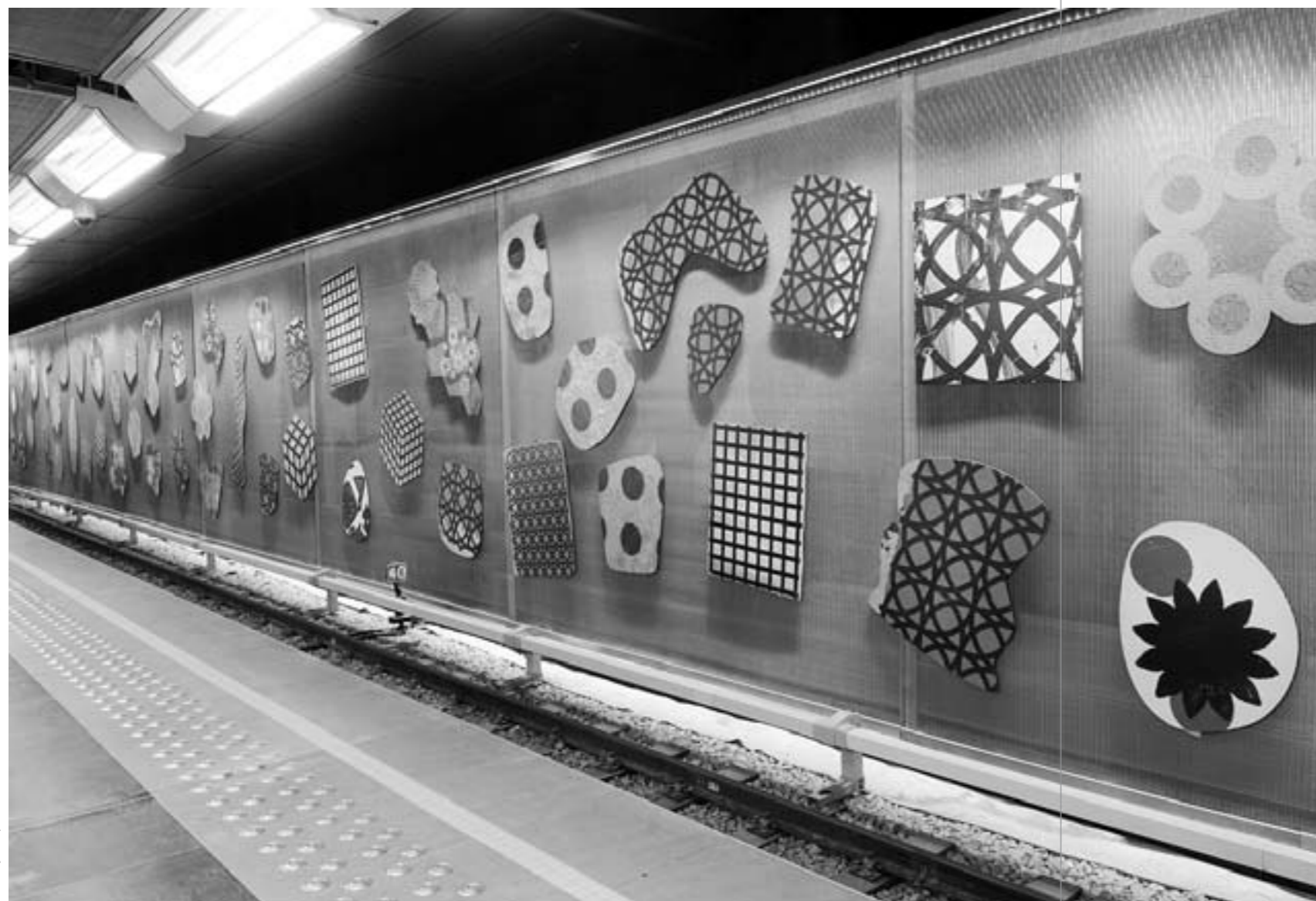
françois**barré**

La forma es simplemente el contenido traído a la superficie
Victor Hugo

PARA IR MÁS ALLÁ “y encontrar nuevas cuadrículas”, como dijo Dubuffet, Zurstrassen se las ha arreglado para preservar la fuerza arrolladora de su pintura y su gesto combinándolo con nuevos procedimientos que ponen en comunicación el tiempo y la visión en una hibridación única. Ha logrado preservar lo que traslucen las capas de color y lo que queda oculto, los contrastes y complementariedades de los colores, las profundidades desveladas y los toques de color en la superficie. Con anterioridad, la relación entre lo que se veía y lo que se vislumbraba dejaba la unidad pintada como un todo y formaba parte de un *continuum* histórico. Cuando usó las tijeras para recortar formas de papel y pegarlas en el lienzo se nos podría haber perdonado por seguir creyendo en esta continuidad o seguir haciendo referencia a los cubistas y a Matisse. Éste no era en absoluto el caso ya que el trozo que él recortaba se fijaba sobre lo que ya había sido pintado y entonces, en la ejecución siguiente, se cubría con más capas de pintura. Al final, la eliminación se transformaba en una revelación que desvelaba alguna posesión olvidada, ilícita, una irrupción no ya desde el gesto apasionado sino desde el entierro, traída a la luz, una forma descubierta, un futuro anterior del espacio/tiempo. De arriba abajo, revela capas inferiores que de repente y sin jerarquías salen a la superficie; el tiempo atrapado, lo último que aparece no es lo último que se pintó. El cuadro es habitado por una nueva población, que introduce efectos de sorpresa, casuales o aleatorios, al disponerse en el tamiz, una cuadrícula de formas, creando signos. Los estratos de debajo y los de la superficie crean una profundidad de campo (una verticalidad casi simbólica), un flujo y reflujo (una horizontalidad casi simbólica), una interpretación y una complejidad. Un desorden aparente se combina con un orden oculto.

Aunque estas formas recortadas no son una representación o figuración, son buen testimonio, sin embargo, de una incursión en la pintura de Zurstrassen. Pertenecen a una secuencia de apariciones exógenas que iluminan e introducen elementos cotidianos o legendarios, cuadrículas o formas decorativas que pueden verse en la arquitectura o paseando por la ciudad, evocando recuerdos y un sentimiento familiar. Luego, el proceso se hizo más radical -las tijeras eran todavía las manos que hablaban- recurriendo a la tecnología informática y al estampado en papel. Este encuentro dio lugar a un auténtico cambio en la obra del pintor.

Acumulando una herencia de signos extraídos de catálogos y bases de datos, o fotografiados con su móvil, Zurstrassen tomó posesión de un vocabulario diferente acorde con la diversidad cultural de nuestro mundo. Pero todavía tenía que descubrir cómo transformar este inventario heteróclito en un lenguaje, una pasta viva -pintura- y así ocupar un territorio virgen. Al mismo tiempo que esa evolución, la pintura se volvió fragmentada añadiendo formas más o menos geométricas, de blanco sobre negro o de color, y después dividiendo el lienzo en partes separadas, creando continentes y archipiélagos o incluso constelaciones formadas por señales



A Beautiful Day: Estación del metro Gare l'Ouest, Bruselas, 2009

*Ensayo publicado en Yves Zurstrassen. *In a silent way*, París, Éditions du Regard, 2010

y laberintos, casi siempre con un fondo pintado con su expresión primaria de color y forma. Esta hibridización y su expresión son excepcionales y aunque, como Harald Kunde, podríamos encontrar proximidades y afinidades con los pintores contemporáneos americanos Philip Taaffe, Christopher Wool y sobre todo Jonathan Lasker, ninguno de ellos combina todos los elementos de construcción de Zurstrassen. Como podemos ver desde sus *pinturas con cuadrículas*, está determinado a introducir, en el valioso mundo del pintor y en un arte que pertenece a una historia compleja, algo de la intensidad de una sociedad atravesada por otras expresiones y comunicaciones, las de los patrones, estándares y señales familiares compartidas por todo el mundo. Este no es el trabajo de un erudito del folclore, sino el de un creador que es sensible a lo que resurge, las contraseñas, los aires legendarios y las señales de vida, alguien que desarrolla un lenguaje compartido, actual y eterno. Cuando Bartok emprendió la búsqueda de músicas populares, cuando el jazz las adoptó transformándolas cada vez con estándares inolvidables, cuando los jóvenes artistas de hoy en día revisan el folclore urbano que inventa gestos y lenguajes, es el mismo impulso, la misma otredad, el mismo deseo imperioso de tiempos y espacios exteriores, de máquinas que generan sorpresas, de luces de fiesta y obstáculos para jugar y saltar mejor. Jirones de recuerdos, los escritos de un palimpsesto interminable vienen y dejan huella y la vida se renueva en un mundo de hospitalidad.

En 2009 con *A beautiful day (Un hermoso día)*, Zurstrassen buscó y reforzó esta presencia de múltiples mundos en el que vivimos y nos abrimos paso. En un área de cien metros de largo por cuatro de alto en la estación de metro *Gare de l'Ouest* de Bruselas, instaló un trabajo compuesto “de signos fácilmente manejables”. A la vista de todos y para su delectación, da lugar a un intercambio en el que se involucra. El ejercicio de pintar apenas ha cambiado a lo largo de los siglos, tanto en la naturaleza del lugar de trabajo como en los materiales y colores (al margen de la evolución en la preparación química, acrílica y de otros tipos), y los ademanes del artista han sido transmitidos sin grandes variaciones. A todos nos son familiares los inmensos estudios magníficamente equipados. Pero en Zurstrassen hay una doble identidad; por un lado, a través de la expresión combinada de un espacio de producción de alta tecnología con la presencia de ayudantes especializados, y por otro, en el silencio y reclusión del tiempo y el espacio al pintar, de repente abandonadas únicamente a las fuerzas y al caos de la creación. Encontramos aquí la fábrica y el claustro. Esta dualidad refleja su elección de introducir en la pintura la pluralidad de signos de nuestro mundo y su dimensión polisémica a través de la mediación suprema de la pintura y la abstracción.

Pero es también la historia de dos vidas, residiendo ambas en el sanctasanctorum y en la persona del pintor; dos tentaciones vitales que se apoyan, rechazan y magnetizan entre sí. Una es reminiscencia del torrente o de la montaña y la otra el poder de los modelos y su circulación. ¿Podemos atarlas a las dos, acercarlas y entretenerlas para formar un cuerpo pictórico que canta y baila? ¿Deberíamos tener miedo de esta abundancia de vigor, de esta energía o rechazar esta avalancha de motivos clasificados dejados en reserva? ¿Se reconoce a sí mismo este sueño, esta riada vislumbrada? ¿Puede la frescura irrigar lo que está en orden? Zurstrassen nos ofrece una magnífica prueba del éxito de esta aventura que es posible porque siempre es incierta pero arde con poder e inventiva. Se debe proteger la fragilidad en sí misma ya que alerta y estimula al corredor de maratón. “Mis mejores años están por llegar... Hay fuego dentro de mí. Queda todo por hacer.” □

F. Barrè es ensayista, crítico y expresidente del Centre Georges Pompidou y del Institut Français d'Architecture

Exposiciones individuales

- 2011 Museo Fundación Antonio Pérez, Cuenca
Museo del Objeto Encontrado, Fundación Antonio Pérez, San Clemente, Cuenca
Guillermo de Osma Galería, Madrid
Le salon d'Art, Bruselas
Carreras Mugica, Bilbao
- 2009 IKOB Museum für Zeitgenössische Kunst Eupen - *Grid Paintings*, Eupen, Bélgica
A Beautiful Day - inauguración de la estación de metro «Gare de l'Ouest», Bruselas
- 2008 Aboa Vetus & Art Nova Museum, Turku, Finlandia
- 2007 Landau Contemporary at Galerie Dominion, Montreal
- 2006 MAMAC-Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Lieja
Le Salon d'Art, Bruselas
- 2004 IKOB Museum für Zeitgenössische Kunst Eupen - Internationales Kunstzentrum Ostbelgien, Eupen, Bélgica
- 2003 Galerie Lea Greddt, Luxemburgo
- 2002 ART Bruselas - Galerie Le Triangle Bleu, Stavelot, Bélgica
- 2001 Galerie Xippas, París
- 2000 ISELP - Institut Supérieur pour l'Etude du Langage Plastique, Bruselas
- 1999 Galerie Le Triangle Bleu, Stavelot, Bélgica
- 1998 Galerie André Simoens, Knokke-Le Zoute, Bélgica
- 1996 Galerie Vedovi, Bruselas
- 1995 Galerie Elisabeth Franck, Knokke-Le Zoute, Bélgica
- 1994 Galerie Bernard Cats, Bruselas
Galerie Le Triangle Bleu, Stavelot, Bélgica
- 1993 Magnus Fine Arts, Gante
Fremmed Tiltraekning, Holstebro Museum, Holstebro, Dinamarca
- 1991 Galerie Bernard Cats, Bruselas
- 1990 Magnus Fine Arts, Gante
- 1989 Galerie Rodolphe Janssen, Bruselas
Galerie d'Art Actuel, Lieja
- 1986 Galerie Le Sacre du Printemps, Bruselas
- 1984 Frans Wachters, Faculty Club/Université de Louvain, Lovaina
- 1983 Lens Fine Art Gallery, Antwerp, Bélgica
- 1982 Galerie Charles Kriwin, Bruselas

Exposiciones colectivas

- 2009 *The IKOB Collection*, Museum van Bommel van Dam, Venlo, Holanda
- 2008 *The IKOB Collection*, MOYA - Museum of Young Art, Viena
Le BAM se dévoile, Musée des Beaux-Arts, Mons, Bélgica
The IKOB Collection, Eupen, Bélgica
- 2007 *IKOB Sammlung-Collection*, BOZAR, Bruselas Art Bruselas
- 2006 *Landau Contemporary*, Galerie Dominion, Montreal
40 jaar werking C.C. St.-Amandsberg, Gante
Abstractions construites en Communauté française de Belgique de 1980 à nos jours, Bruselas
- 2005 *Affinités - 25 ans d'architecture, arts et lettres en Région Wallonne*, Stavelot, Bélgica
- 2003 *ON*, Xippas Gallery, Atenas
Sammlung des IKOB, IKOB – Internationales Kunstzentrum Ostbelgien, Eupen, Bélgica
Abstraction, un siècle d'art abstrait en Wallonie et à Bruxelles, Le Botanique, Bruselas
- 2002 *Abstraction, un siècle d'art abstrait en Belgique francophone*, Musée National, Bucarest; Estonian National Art Museum, Tallin
- 2001 *La peinture au pays de Liège*, Musée d'Art Wallon, Lieja
- 1999 *Quand soufflent les vents du Sud*, Musée Saint Georges, Lieja
Libertés chéries ou l'art comme résistance, Le Botanique et ISELP, Bruselas
FIAC París, Galería Guillermo de Osma, Madrid
- 1997 *Art et Science*, Musée d'Ixelles, Bruselas
- 1995 *Rencontres – un sculpteur, sept peintres*, Galerie BBL, Lieja
Musée Grimaldi, Haut de Cagnes, Francia
Musée d'Ixelles, Bruselas
- 1994 Musée des Beaux-Arts, Verviers, Bélgica
- 1993 Galerie Der Spiegel, Colonia
Galerie Denis Vandeveld, Aalst, Bélgica
L'art pour la Vie, Musée d'Art Moderne, Bruselas
- 1992 *Facetten van hedendaags abstract expressionisme*, Campo Santo, St. Amandsberg, Bélgica
- 1991 *Provocateurs estranges*, Musée des Beaux-arts André Malraux, Le Havre
- 1990 *Rede en Roes*, Magnus Fine Arts, Gante
- 1987 Galerie d'Art Actuel, Lieja
Confrontation 87 Confrontatie, Hôtel de Ville, Bruselas
Boulev'art 87, Nimes
- 1986 Cours Saint Michel, BBL, Bruselas
- 1980 Galerie Alexandra Monett, Bruselas

Catálogo de Obra

1. **09 06 19**, 2009
Óleo sobre lienzo
pegado a tabla
12 x 23 cm
Reproducido en p. 10



2. **10 05 24**, 2010
Óleo sobre lienzo
pegado a tabla
12 x 23 cm



3. **10 06 21**, 2010
Óleo sobre lienzo
pegado a tabla
12 x 23 cm



4. **10 06 22**, 2010
Óleo sobre lienzo
pegado a tabla
12 x 23 cm



5. **10 06 24**, 2010
Óleo sobre lienzo
pegado a tabla
12 x 23 cm



6. **10 06 25**, 2010
Óleo sobre lienzo
pegado a tabla
12 x 23 cm



7. **10 06 28**, 2010
Óleo sobre lienzo
pegado a tabla
12 x 23 cm



8. **10 06 30**, 2010
Óleo sobre lienzo
pegado a tabla
12 x 23 cm



9. **10 07 05**, 2010
Óleo sobre lienzo
pegado a tabla
12 x 23 cm



10. **10 07 06**, 2010
Óleo sobre lienzo
pegado a tabla
12 x 25 cm



11. **10 06 11**, 2010
Óleo sobre bloque
de papel
30 x 30 cm



12. **10 06 14**, 2010
Óleo sobre bloque
de papel
30 x 30 cm



13. **10 06 16**, 2010
Óleo sobre bloque de papel
30 x 30 cm
Reproducido en p. 9



14. **10 06 18**, 2010
Óleo sobre bloque
de papel
30 x 30 cm



15. **08 12 16**, 2008
Óleo sobre lienzo
pegado a tabla
30 x 40 cm
Reproducido en p. 11



16. **08 12 18**, 2008
Óleo sobre lienzo
pegado a tabla
30 x 40 cm



17. **08 12 22**, 2008
Óleo sobre lienzo
pegado a tabla
30 x 40 cm
Reproducido en p. 12



18. **09 08 03**, 2009
Óleo sobre lienzo
pegado a tabla
30 x 40 cm



19. **09 08 05**, 2009
Óleo sobre lienzo
pegado a tabla
30 x 40 cm



20. **10 02 12**, 2010
Óleo sobre lienzo
pegado a tabla
30 x 40 cm



21. **10 02 16**, 2010
Óleo sobre lienzo
pegado a tabla
30 x 40 cm



22. **09 08 10**, 2009
Óleo sobre lienzo
pegado a tabla
40 x 50 cm



23. **09 08 12**, 2009
Óleo sobre lienzo
pegado a tabla
40 x 50 cm
Reproducido en p. 13



24. **09 08 14**, 2009
Óleo sobre lienzo
pegado a tabla
40 x 50 cm



25. **09 08 17**, 2009
Óleo sobre lienzo
pegado a tabla
40 x 50 cm



26. **09 08 19**, 2009
Óleo sobre lienzo
pegado a tabla
40 x 50 cm



27. **09 08 21**, 2009
Óleo sobre lienzo
pegado a tabla
40 x 50 cm



28. **09 08 24**, 2009
Óleo sobre lienzo
pegado a tabla
40 x 50 cm



29. **10 02 24**, 2010
Óleo sobre lienzo
pegado a tabla
40 x 50 cm



30. **10 03 18**, 2010
Óleo sobre lienzo
pegado a tabla
46 x 61 cm
Reproducido en p. 14



31. **10 03 24**, 2010
Óleo sobre lienzo
pegado a tabla
46 x 61 cm
Reproducido en p. 15



32. **10 03 30**, 2010
Óleo sobre lienzo
pegado a tabla
46 x 61 cm



33. **09 01 02**, 2009
Óleo sobre lienzo
50 x 120 cm
Reproducido en p. 16



34. **09 01 12**, 2009
Óleo sobre lienzo
50 x 120 cm
Reproducido en p. 17



35. **09 01 16**, 2009
Óleo sobre lienzo
pegado a tabla
50 x 120 cm



36. **08 01 02**, 2008
Óleo sobre lienzo
160 x 160 cm
Reproducido en p. 19



37. **08 12 12**, 2008
Óleo sobre lienzo
170 x 170 cm
Reproducido en p. 20



38. **09 03 11**, 2008
Óleo sobre lienzo
180 x 180 cm
Reproducido en p. 21



39. **07 06 19**, 2008
Óleo sobre lienzo
190 x 190 cm
Reproducido en p. 22



40. **07 11 28**, 2008
Óleo sobre lienzo
190 x 190 cm
Reproducido en p. 23



41. **10 04 12**, 2010
Óleo sobre lienzo
100 x 100 cm



42. **10 04 14**, 2010
Óleo sobre lienzo
100 x 100 cm



43. **10 04 05**, 2010
Óleo sobre lienzo
120 x 120 cm
Reproducido en p. 18



44. **08 12 08**, 2008
Óleo sobre lienzo
190 x 190 cm
Reproducido en p. 24



Índice

Harald KUNDE

PROGRAMA PICTÓRICO POLÍGLOTA

Yves Zurstrassen y la Abstracción contemporánea

3

Ilustraciones

9

François BARRÉ

LA DIMENSIÓN OCULTA

27

Cronología

29

Catálogo de obra

30

SE ACABÓ DE IMPRIMIR ESTE CATÁLOGO

yves zurstrassen obra reciente

EL 19 DE ABRIL DE 2011,
FESTIVIDAD DE STA. MARTA MÁRTIR,
EN LOS TALLERES DE ADVANTIA
GETAFE (MADRID)



Guillermo de Osma
GALERÍA

CLAUDIO COELLO, 4 • 28001 MADRID
TEL. + 91 435 59 36 • info@guillermodeosma.com