

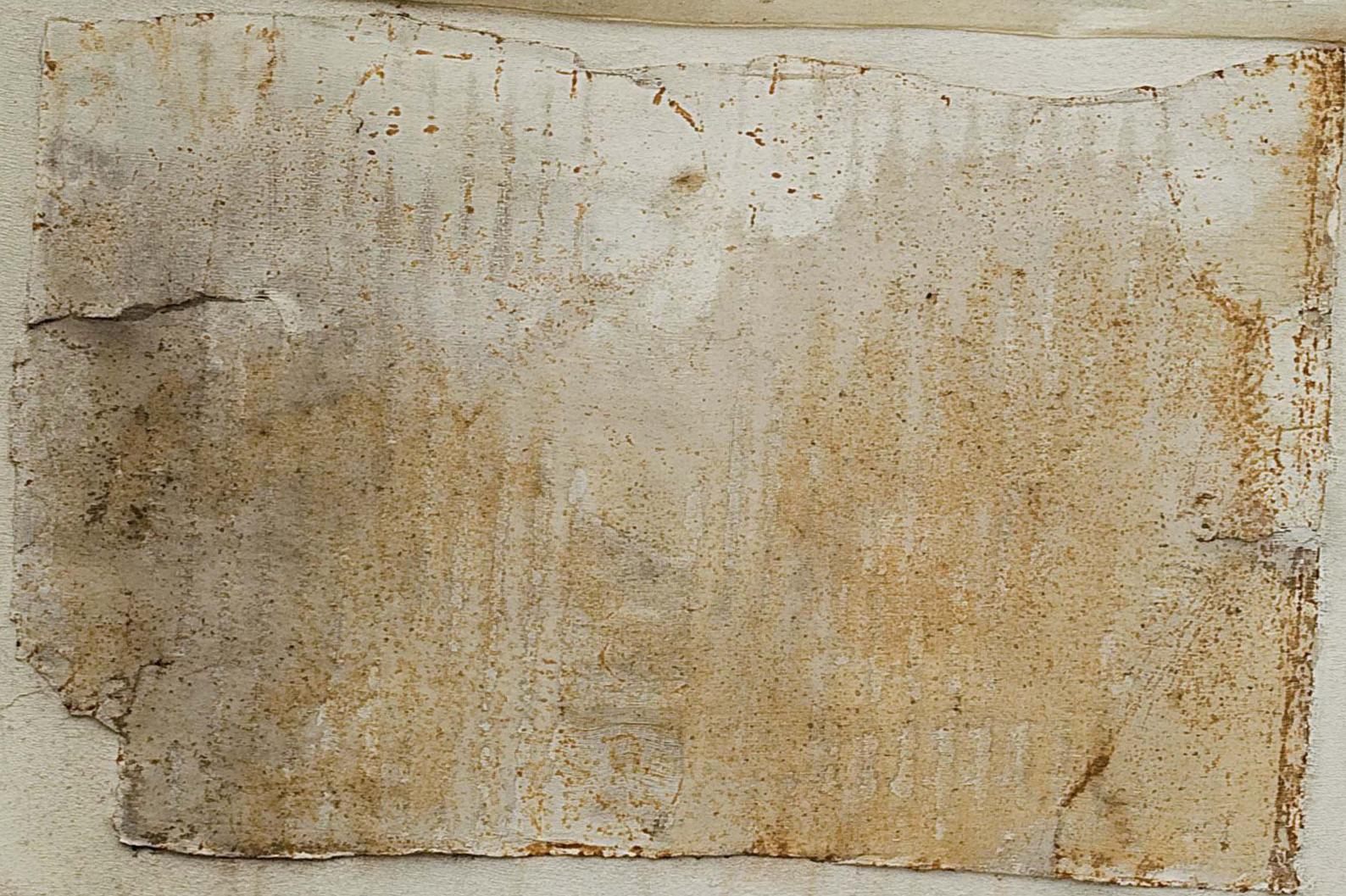


**stippo pranyko**













Stipo Pranyko en su casa de Chalampé, Alsacia, Francia, 1984  
Fotografía de Tristan Pranyko (fragmento)



TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

SANTA CRUZ DE TENERIFE

12.04.12 > 13.01.13



COLABORA



stipo pranyko



CABILDO INSULAR DE TENERIFE

PRESIDENTE DEL EXCMO. CABILDO INSULAR DE TENERIFE **Ricardo Melchior Navarro**  
DIRECTOR INSULAR DE CULTURA Y PATRIMONIO HISTÓRICO **Cristóbal de la Rosa Croissier**

DIRECCIÓN ARTÍSTICA **TEA**

CONSERVADOR JEFE DE LA COLECCIÓN **Isidro Hernández Gutiérrez**  
CONSERVADORA JEFA DE EXPOSICIONES TEMPORALES **Yolanda Peralta Sierra**  
DIRECTOR DEL CENTRO DE FOTOGRAFÍA *ISLA DE TENERIFE* **Antonio Vela de la Torre**

GERENTE **TEA** **Ignacio Domínguez Paniagua**

EXPOSICIÓN

COMISARIO  
**Isidro Hernández Gutiérrez**

TEXTOS MANUSCRITOS  
**Fernando Gómez Aguilera**  
**José Jiménez**  
**Francisco León**  
**Melchor López**  
**Luis Muñoz**  
**Goretti Ramírez**  
**Andrés Sánchez Robayna**  
**Vicente Valero**

COORDINACIÓN DE CONTENIDOS AUDIOVISUALES  
Y DEL ESPACIO ‘EL CUARTO OSCURO’  
**Emilio Ramal Soriano**

PROYECTO AUDIOVISUAL TRÍPTICO *VARIACIONES PRANYKO*  
DIRECCIÓN **David Delgado San Ginés**  
ASISTENCIA Y SONIDO **Pedro García**  
PRODUCCIÓN **Como un sueño Producciones, Melchor López,**  
**Taller de Tiempo**

INSTALACIÓN FOTOGRÁFICA *AMARILLO [POR LA CASA DE STIPO PRANYKO]*  
**Karina Beltrán**

DISEÑO Y CONCEPTO GLOBAL DE MONTAJE  
**Isidro Hernández Gutiérrez**  
**Stipo Pranyko**

MONTAJE DE SECCIONES EXPOSITIVAS  
**Patricia Vara [Dos Manos]**

TRANSCRIPCIÓN DE POEMAS MURALES  
**Fernando Larraz**

MONTAJE DE LA SECCIÓN FOTOGRÁFICA-DOCUMENTAL Y REGISTRO  
**Emilio Prieto Pérez [CFIT]**  
**María Dolores Barrena**

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE OBRAS TEXTILES Y ESCULTURAS  
**Fernanda Guitián [Cúrcuma S.L.]**

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE OBRAS SOBRE PAPEL Y DOCUMENTOS  
**Katarsyna Zych [Papyri Ars]**

TALLER DE ENMARCADOS  
**Miguel Taoro [Artedrago S.L.]**

PRODUCCIÓN  
**Estíbaliz Pérez**

COORDINACIÓN Y GESTIÓN DE PRÉSTAMOS  
DE COLECCIONES FRANCESAS Y ALEMANAS  
**Jean-Claude Altoé**

TRANSPORTE  
**Eugenio Cabrera**  
**Martín e Hijos Tránsitos y Transportes**

INSTALACIONES E ILUMINACIÓN  
**Ignacio Faura Sánchez**

MANTENIMIENTO Y ASISTENCIA EN SALA  
**Francisco Cuadrado Rodríguez**

DISEÑO GRÁFICO  
**Cristina Saavedra**  
**Lars Amundsen**

EDUCACIÓN  
**Paloma Tudela Caño**  
**Alejandra Arbizu**  
**Isabel Díaz Pérez**

COMUNICACIÓN  
**Eugenio Vera Cano**  
**Mayte Méndez Palomares**

INSTITUCIONES COLABORADORAS  
**Ayuntamiento de Yaiza, Lanzarote**  
**Centro de Fotografía *Isla de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife**  
**Como un sueño Producciones, Las Palmas de Gran Canaria**  
**CRAC Alsace - Centre Rhénan d'Art Contemporain, Alsacia**  
**Escuela de Arte Fernando Estévez, Santa Cruz de Tenerife**  
**Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna, Tenerife**  
**Facultad de Filología de la Universidad de La Laguna, Tenerife**  
**Fundación César Manrique, Lanzarote**  
**Instituto Valenciano de Arte Moderno, IVAM, Valencia**  
**Landratsamt Breisgau-Hochschwarzwald, Friburgo**  
**Musée des Beaux-Arts de Mulhouse, Alsacia**  
**Teatro Victoria, Santa Cruz de Tenerife**



## CATÁLOGO

**Isidro Hernández Gutiérrez** (ed.)

PRODUCCIÓN EDITORIAL  
**Ediciones del Umbral**

DISEÑO DE ARTE Y MAQUETA  
**Javier Caballero**

COORDINACIÓN EDITORIAL  
**Maite Martín**

TEXTOS  
**Eliseo G. Izquierdo**  
**Fernando Gómez Aguilera**  
**Isidro Hernández Gutiérrez**  
**Emilio Ramal Soriano**

TRADUCCIONES  
**Lambe&Nieto**

IMPRESIÓN  
**Brizzolis**

ENCUADERNACIÓN  
**Ramos**

### CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

- © TEA, 2012. Fotografías de obras y espacios expositivos
- © Sergio Molina, 2012. Fotografías de montaje y *making of*
- © David Delgado San Ginés, 2011. Fotografías del tríptico audiovisual *Variaciones Pranyko*
- © Karina Beltrán, 2011. Instalación fotográfica *amarillo (por la casa de Stipo Pranyko)*
- © Los museos, las galerías, los centros de arte y otros titulares

- © TEA Tenerife Espacio de las Artes
- © Los autores para sus textos
- © Los museos, galerías y otros titulares para las imágenes

ISBN: 978-84-937979-6-6  
D.L.: TF 1057-2012

## AGRADECIMIENTOS

**Francisco Acosta**  
**María Dolores Barrena**  
**Karina Beltrán**  
**Jacqueline Beer**  
**Michel Boesch**  
**José Cabrera**  
**Cristóbal de la Rosa Croissier**  
**David Delgado San Ginés**  
**Ignacio Domínguez Paniagua**  
**Marta Fuentes Salas**  
**Maxime Gaertner**  
**Cristina Gámez**  
**Elisabeth Germanier**  
**Patrick y Simone Germanier**  
**Eliseo G. Izquierdo**  
**Abunde Heer**  
**Dieter Heer**  
**Jorg Heer**  
**José Jiménez**  
**Darlene Kist**  
**Jean-Louis Kuntzel**  
**Fernando Larraz**  
**Francisco León**  
**Sara Lima Lima**  
**Christian Martin**  
**María Marrero**  
**Rafael Mesa**  
**Luis Muñoz**  
**Carlos Olalla**  
**Kevin Power**  
**Bisi Quevedo**  
**María Ramallo**  
**Goretti Ramírez**  
**Simone Ruessli**  
**Gisela Schmeer**  
**Vicente Valero**  
**y Katarsyna Zych**

### UN AGRADECIMIENTO ESPECIAL A

**Jean-Claude Altoé**  
**Kosme de Barañano**  
**Fernando Gómez Aguilera**  
**Melchor López**  
**Sergio Molina**  
**Roberto Torres**  
**Milena Perisic**  
**y Andrés Sánchez Robayna**

Y A CUANTAS PERSONAS HAN CONTRIBUIDO A LA  
CONSECUCCIÓN DE ESTE ILUSIONANTE PROYECTO





ESCENARIO PARA ALGO BECKETTIANO, 1996. Técnica mixta con cuerdas, madera y materiales textiles, 68 x 83 x 8 cm



13	<p><b>UN HOMBRE VIEJO, UN ARTISTA JOVEN</b> AN OLD MAN, A YOUNG ARTIST</p> <p><b>Isidro Hernández Gutiérrez</b></p>
55	<p><b>STIPO PRANYKO: NUEVOS DIBUJOS [ 2010-2012 ]</b> LA PROFUNDIDAD DE LA LÍNEA EXISTENCIAL</p> <p>STIPO PRANYKO: NEW DRAWINGS [ 2010-2012 ] THE DEPTH OF THE EXISTENCIAL LINE</p> <p><b>Fernando Gómez Aguilera</b></p>
79	<p><b>EL COLOR VERDADERO DE LA ISLA</b> [ NÓMADAS Y VIAJEROS EN CANARIAS ]</p> <p>THE TRUE COLOUR OF THE ISLAND [ NOMADS AND TRAVELLERS IN THE CANARIES ]</p> <p><b>Eliseo G. Izquierdo</b></p>
112	<p><b>OBRA EXPUESTA</b></p>
118	<p><b>ELOGIO DE LA LUZ</b> APUNTES SOBRE EL TRÍPTICO AUDIOVISUAL <i>VARIACIONES PRANYKO</i></p> <p>IN PRAISE OF LIGHT NOTES ON AUDIOVISUAL TRIPTYCH <i>VARIACIONES PRANYKO</i></p> <p><b>Emilio Ramal Soriano</b></p>
121	<p><b>AMARILLO (POR LA CASA DE STIPO PRANYKO)</b></p> <p><b>Karina Beltrán</b></p>

## ESTA SED SÍ QUE ES NUESTRA

Hasta mirar significa aquí partirse en dos, desmoronarse.  
No puede ser nuestro este paisaje que te entrega, al sol, como  
un cadáver mío. ¿Cómo he llegado al fuego a tomar forma  
de hopal o de adelfa? Luego de haber recorrido el horizonte  
de nuestros entes pesados, con su nivel lleno de insectos y  
sus lentos rotos, tuvimos que bajar la brecha de salir  
de aquí. Mediodía de agosto. Las sombras premen, se  
hundren cada vez más. Y el sol, este sol hipnótico, oscuro,  
que crece entre horrores, nos hace confundir el tiempo que  
nos queda con el olor de las raíces suculentas. (Un perro  
ladra en A torente seco desde entonces). Mediodía cuando  
a bel y canto. Esta sed sí que es nuestra.

Walter Vialero

con strips Puentes









CAMA DE UN RESIGNADO FELIZ  
(INVERSIÓN)

Con el cráneo en el suelo sintiera  
la sangre, los granos de arroz, la arena  
por invertidas venas,

Aquí hundiera  
mis huesos desde el aire hasta la tierra,  
fueran las sábanas sudario blanco,  
aquí muriera.

Goretti Ramírez







## AN OLD MAN, A YOUNG ARTIST

## UN HOMBRE VIEJO, UN ARTISTA JOVEN

Isidro Hernández Gutiérrez

*LE PARDON: DRAPEAU BLANC, INVISIBLE DANS UNE TROP GRANDE LUMIÈRE*

Alain Jouffroy

I

As underscored in most critical approximations to the artistic legacy of Stipo Pranyko (Jajce, Bosnia, 1930) over recent years, the artist forms part of the Yugoslavian culture displaced after World War II. And as could not be otherwise, this uprootedness, the condition of being an outsider in any place and any language, has left a decisive mark on him and determined the course of his work. This is not just true of his life path, which is essentially peripatetic and stateless, but also in terms of the form and meaning it acquired: emanating from a highly personal imaginary, detached, without any context to connect to or relate with, completely removed from the spectacle and on the sidelines of contemporary art's media and commercial circuits. In other words, grounded in his own nomadic existence. He set up residence successively in Italy, Germany and France, until slightly over twenty years ago, to be more precise as from 1989, when he came to live in Lanzarote, the perfect place to intensify even further, if possible, his cultural dissidence and anti-academic stance. On this

I

El artista Stipo Pranyko (Jajce, Bosnia, 1930) pertenece a la nómina de la cultura desplazada yugoslava tras la Segunda Guerra Mundial, tal y como ya se ha señalado en todas y cada una de las numerosas aportaciones críticas que en los últimos años se han acercado a su legado artístico. Y como no podía ser de otra manera, este desarraigo, este estar fuera de todo lugar y de todo lenguaje, marca y condiciona de forma decisiva el decurso de su obra, no sólo por una trayectoria vital que se vuelve esencialmente errante y apátrida, sino por la forma y la significación que ésta adquiere: emanada de un imaginario muy personal, desasida, sin contexto al que vincularse o relacionarse, absolutamente al margen del espectáculo y de los circuitos comerciales y mediáticos del arte contemporáneo; arraigada, en fin, a su propio nomadismo. En Italia, Alemania y Francia fijó sucesivas residencias, hasta que hace algo más de veinte años –concretamente, a partir de 1989– se instaló en la isla de Lanzarote, lugar idóneo para intensificar aún más, si cabe, su antiacademismo y disidencia cultural. En este territorio insular, concretamente

en la localidad de Tahíche, adquirió una casa en ruinas que, poco a poco, fue transformando con sus propias manos –encalando sus muros del blanco original del paisaje de su infancia– hasta convertirla, tanto en su hogar, como en una extensión de su obra y de su propia respiración vital.

Si bien una parte de la producción de Stipo Pranyko fue exhibida en sendas muestras celebradas en la Fundación César Manrique (Lanzarote, 1999) y en el IVAM (Valencia, 2004), lo cierto es que basta con pronunciar su nombre para caer en la cuenta de hasta qué punto, aun en Canarias –la región que lo acogiera durante algo más de dos décadas de silencioso trabajo–, el artista de origen bosnio continúa siendo un extraño para muchos, o, al menos, buena parte de su obra se viene a conocer y reconocer en fechas recientes.

Si esta exposición posee un carácter en cierto modo “retrospectivo”, también es cierto que, además de una revisión de su práctica artística, se incorporan trabajos e instalaciones realizadas en 2011 y 2012. Así pues, no hemos abordado una trayectoria artística cerrada y concluida, sino *en proceso*. Este hecho nos ha permitido rechazar la perspectiva historicista –frecuente para el tratamiento diacrónico de un autor con suficiente bagaje– centrándonos en una propuesta expositiva mucho más dinámica, que respete la empatía y el encuentro de unas piezas con otras y la relación de éstas con el espacio expositivo y los diferentes textos poéticos que, desde los muros, pretenden aproximarse al sentido de las obras de Stipo Pranyko. Por otra parte, quisiéramos subrayar que en pocas ocasiones puede asistirse al encuentro, en torno a una misma figura o autor, de distintas miradas desde, también, distintos ámbitos y disciplinas artísticas. En esta exposición, el planteamiento es rigurosamente transversal, de modo que no existe separación entre lenguajes –el fotográfico, el cinematográfico o el poético–, y es posible pasar de una obra textil a un poema, de un poema a un dibujo, de un dibujo a una fotografía, de una fotografía a una pantalla de cine. Así, por ejemplo, escritores residentes en muy distintos lugares –Fernando Gómez Aguilera (Lanzarote), José Jiménez (Madrid), Francisco León (Tenerife),





island, more specifically in the town of Tahíche, Pranyko bought a derelict house which he gradually transformed with his own hands, whitewashing its walls with the colour of his childhood landscape, turning it both into his home and into an extension of his work and of his own life's breath.

And even though Stipo Pranyko's work has been seen in exhibitions held at Fundación César Manrique (Lanzarote, 1999) and IVAM (Valencia, 2004), the truth is that one only has to mention his name to realise just to what extent even in the Canaries, the region that has been his home for more than two decades of silent work, this artist of Bosnian descent is still unknown to many or, at best, a large part of his production has become known and recognised only very recently.

And while this exhibition takes a "retrospective" tack, apart from a wide-ranging overview of Pranyko's practice, it also features works and installations created as recently as 2011 and 2012. As such, we are not viewing his career as a closed and finished project, but as a work in progress. This focus denies the kind of historicist perspective so frequent in any diachronic treatment of an artist with such substantial baggage and instead proposes a much more dynamic exhibition, respecting the mutual empathy and encounters of the pieces and their interaction with the exhibition space and with the various poetic texts on the walls which endeavour to cast light on Stipo Pranyko's work. Likewise, we also wish to underscore how seldom, when dealing with one single figure or artist, one can observe so many different gazes in such a breadth of artistic disciplines and realms. This exhibition takes a strictly transversal approach, with no division of languages such as photography, film or poetry. Here it is possible to move from a textile work to a poem, from a poem to a drawing, from a drawing to a photograph, and from a photograph to a cinema screen. Thus, for instance, writers living in disparate places —Fernando Gómez Aguilera (Lanzarote), José Jiménez (Madrid), Francisco León (Tenerife), Melchor López (Lanzarote), Luis Muñoz (Madrid), Carlos Olalla (Gran Canaria),









LES BAGUETTES, 1977. Técnica mixta con lona, muselina, metacrilato, madera, cuerda, lana artificial y parafina, 105 x 130 x 10 cm



Stipo Pranyko con Karina Beltrán en TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife, abril, 2012. Fotografía de Sergio Molina

Melchor López (Lanzarote), Luis Muñoz (Madrid), Carlos Olalla (Gran Canaria), Goretti Ramírez (Canadá), Andrés Sánchez Robayna (Tenerife) y Vicente Valero (Ibiza)– aceptaron la entrega de textos poéticos especialmente concebidos para dialogar con los objetos, instalaciones, obras textiles y esculturas del artista. En su mayor parte se trata de escritores que en algún momento de su trayectoria se han sentido interesados por la obra de Stipo Pranyko, tal vez porque en la poesía, al igual que en la obra del bosnio, el lenguaje se adelgaza hasta su expresión más extrema y desnuda.

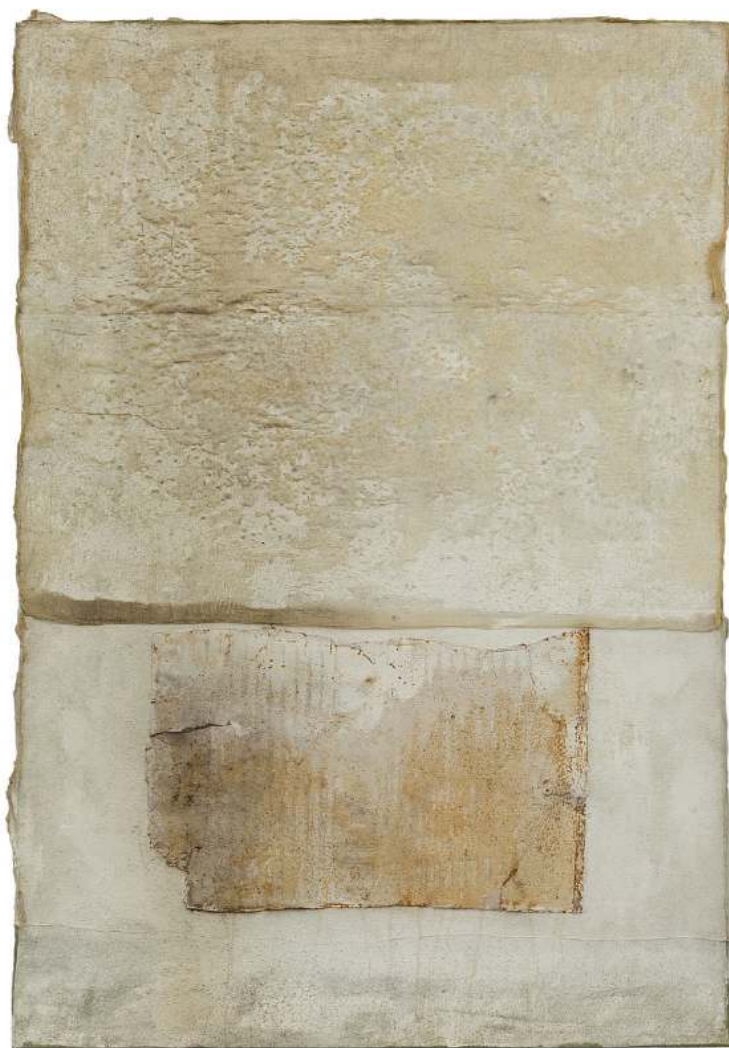
Asimismo, hemos incorporado a la muestra un trabajo fotográfico de Karina Beltrán, *Amarillo (por la casa de Stipo Pranyko)*, realizado en la casa del artista en septiembre de 2011. En él, la fotógrafa centra su atención en los objetos que quedaron abandonados en la casa de Tahíche, concibiéndolos como naturalezas muertas o significantes que pueden transmitir mucho significado de la obra y la vida de quien fuera su propietario. A todo ello se suma el tríptico audiovisual *Variaciones Pranyko*, realizado por David Delgado San Ginés, que se centra en la figura del artista, en su casa de Tahíche y en el legado de su obra.

Goretti Ramírez (Canada), Andrés Sánchez Robayna (Tenerife) and Vicente Valero (Ibiza)— accepted a request to pen poetic texts expressly conceived to engage in a dialogue with the artist's objects, installations, textile works and sculptures. Most of these writers have, at some point in their careers, shown an interest in Stipo Pranyko's practice, perhaps because in poetry, similarly to the work of the Bosnian artist, language may be thinned to its most extreme and barest expression.

Likewise, we have incorporated into the show a suite of photographs by Karina Beltrán called *Amarillo (por la casa de Stipo Pranyko)*, made in September 2011 at Pranyko's home. In it, Beltrán focuses on the objects left behind in the house in Tahíche, addressing them as still lifes or as signifiers capable of conveying a lot of meaning about the work and life of their former owner. Furthermore, one can also see the audiovisual triptych *Variaciones Pranyko*, made by David Delgado San Ginés, which focuses on the persona of the artist at his home in Tahíche and on the legacy of his work.

Finally, and by way of a brief introduction to *Stipo Pranyko*, an exhibition produced by TEA Tenerife Espacio de las Artes, we ought to draw attention to a significant event in Pranyko's life which confirms his condition as a peripatetic artist: he recently left Lanzarote after more than two decades and settled in Munich, his new home, from where he is undertaking new creative paths. It is no accident that Fernando Gómez Aguilera stated in 2004 that "Stipo Pranyko does not belong to any specific place, strictly speaking. His roots are to be found in the path that he has pursued and in the language that he, as an artist, has persisted in constructing: the language with which to give form to his precarious, peripatetic world."<sup>1</sup>

<sup>1</sup> See text in the catalogue published by IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno) in 2004 for the exhibition that institution dedicated to the artist.



Por último, y como breve presentación de *Stipo Pranyko*, una muestra producida por TEA Tenerife Espacio de las Artes, debemos señalar un importante acontecimiento en la trayectoria vital de Pranyko que confirma su condición de artista errante: tras algo más de dos décadas, ha abandonado recientemente la isla de Lanzarote y ha establecido en Mú-nich su nueva residencia, desde donde ha emprendido, en fechas recientes, nuevas vías de creación. No en vano, Fernando Gómez Aguilera afirmaba, en el año 2004, que Stipo Pranyko “no pertenece, estrictamente, a ningún lugar. Su arraigo se encuentra en el propio camino y en el lenguaje que como artista ha perseverado en construir: el idioma con que dar forma a su mundo precario y ambulante”<sup>1</sup>.

## II

Stipo Pranyko ha venido desarrollando una intensa actividad artística, abriéndose paso en el difícil mundo del arte al servicio de una obra desnuda, solitaria y esencialista, formalmente vinculada al denominado *arte pobre*, y en donde el uso de materiales cotidianos y precarios, in-nobles, al alcance de la mano o de uso corriente, ha propiciado la construcción de un arte rehumanizado, próximo al devenir de la vida íntima. El blanco ajado de sus gasas y paños, la herrumbre de los objetos encontrados e incorporados a sus obras, la carcomida textura de los granos de arroz que pigmentan muchas de sus telas o el acabado tosco y frágil de su manufactura artesana, son algunos de los signos que constituyen la base de su actividad plástica. Su obra –subraya José Jiménez– se desarrolla en un continuo proceso de “despojamiento continuo, de búsqueda de la desnudez expresiva, con la intención de eliminar no sólo lo accesorio, sino todo lo que pueda haber de pretensión de solemnidad, de carga o de peso”. Y esa escasez y precariedad de medios, unidas a la austeridad que ha caracterizado su propia vida y a su nomadismo

<sup>1</sup> Consúltese el texto en el catálogo editado por el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) en 2004 con motivo de la exposición consagrada al artista.



continuo, plantea un discurso crítico sobre la sociedad actual de bienestar y de consumo, donde los mercados imponen su ritmo en todos los niveles, y sin que el arte se libre de una creciente e imparable tendencia al espectáculo. En este sentido, en las obras de Stipo Pranyko existe un vínculo con la tierra y con el mundo rural y arcaico donde transcurrió su infancia y adolescencia: en la Yugoslavia de la postguerra. Quizás así puede justificarse la elección de motivos, materiales e imágenes que redundan en la escasez y la pobreza, y que el espectador percibe, asimismo, en algunos de los títulos incorporados a sus composiciones, como en el dibujo *Admirando a un zapatero* (2010). De la misma forma, resultan evidentes las reminiscencias en la instalación con listones de madera realizada en las paredes externas de uno de los muros de su casa, titulada *La carga* (ca. 1997), en la que es posible evocar a los campesinos de su infancia o juventud transportando la leña, sujeta con cuerdas, en caballos. O en *Granero* (1983), un pequeño objeto circular, con la forma de un pan o de un tamborcillo, que conserva, bajo un trozo de cristal, un exiguo puñado de arroz, ahora ajado y carcomido por el paso del tiempo. La pieza, en su conjunto, aparece contenida en los márgenes de un círculo impreciso e imperfecto, trazado a lápiz, de una sola vez y sin rectificación; un límite previo del autor que ha de restringir la expresión, que reduce en lo posible la dimensión del espacio artístico, que insiste en su predilección por la brevedad, el fragmento o carácter menor –modesto– de la obra de arte.

En esta exposición se dan cita, fundamentalmente, piezas realizadas desde mediados de la década de los setenta hasta fechas recientes, es decir, su etapa de madurez, prescindiendo de la obra de juventud que se fragua en el contexto de la escuela rovinjesa; prescindiendo, también, de su etapa de pintura informalista, así como sus composiciones espaciales, de una evidente proximidad a Castellani y Lucio Fontana, período desarrollado por Stipo Pranyko durante sus sucesivas estancias en Rovinj (Istria), Friburgo o Milán, entre 1955 y 1965, y muy especialmente en el contexto del arte povera milanés, de cuyo influjo aprende el uso escaso y precario de los materiales que sustentan la obra de arte. Con todo,



SIN TÍTULO, ca. 1996. Técnica mixta en acrílico, gasa, lana de limpieza, madera, clavos, tela, papel y arpillera, 280 x 235 cm

Stipo Pranyko has been forging an intense artistic practice, beating a path through the tricky art world with a stripped-down, solitary and essentialist body of work, formally dovetailing with *arte povera*, in which the use of mundane everyday materials within anyone's reach has led to the construction of a re-humanised art practice running parallel to the path of inner life. The faded white of his gauzes and cloths, the rust of found objects incorporated into his works, the worm-eaten texture of the grains of rice colouring many of his canvases or the rough yet delicate finish of his handcrafted processes are some of the signature features of his art practice. As José Jiménez points out, his work develops in an ongoing process of "stripping away, of searching for expressive bareness, with the intention of eliminating not merely what is accessory but all that may aspire to solemnity, to burden or weight." And that paucity and precariousness of means, added to the austerity that has defined his own life and ongoing nomadic condition, affords a critical discourse on the present-day welfare and consumerist society, where the markets impose their tempo on all levels and where art cannot free itself from an accelerated and unstoppable drive towards the spectacle. In this regard, Stipo Pranyko's work has a connection with the land and with the archaic rural world of his childhood and adolescence in post-war Yugoslavia. This might perhaps help to justify a choice of motifs, materials and images that reflect a dearth of means and poverty, something which the beholder can also perceive in some of the titles of his compositions, as in the drawing *Admirando a un zapatero* (Admiring a Shoemaker, 2010). Equally evident are the evocations in the installation made with wooden slats on the outer surface of one of the walls of his home, titled *La carga* (ca. 1997), where we can summon up the peasants from his childhood or youth, carrying firewood on horseback tied with ropes. Or in *Granero* (1983), a small circular object under a pane of glass with the shape of a loaf of bread or a little drum which holds a handful of rice which has rotted and putrefied with the passing of time. As a whole, the piece seems to be contained within the confines of an





SIN TÍTULO, ca. 1965. Escultura en madera con agujeros, 45 x 55 x 43 cm aprox.

sí que hemos incluido varias esculturas en madera realizadas entre 1965 y 1968, momento en el que el artista abandona Milán y se traslada a la región alemana de Friburgo con el apoyo y mecenazgo de la familia Heer, que en la actualidad conserva una interesantísima representación de piezas escultóricas de este período. Son años en los que Stipo Pranyko destaca como escultor de gran versatilidad en el uso y manipulación de la madera. Si en sus obras pictóricas descubrimos una tendencia reiterada al diálogo con la nada, situándose –el autor y la obra– en los márgenes poco precisos que separan la existencia de la desaparición, en muchas de estas esculturas encontramos un ánimo semejante. La madera se contorsiona como si se tratase de una raíz; o se osifica y presenta textura ósea; o se horada invitando a penetrar, con dedos y manos, en ella; o se hiende o se quiebra profundamente, porque su consistencia, como materia, no exime de la inconsistencia; porque así –contorsionada, osificada, horadada, hendida o quebrada– la madera da fe de su vitalidad, evolucionando, transformándose o, incluso, desapareciendo.



SIN TÍTULO, ca. 1965. Escultura reversible en madera, 80 x 80 x 55 cm aprox.

imprecise, imperfect circle drawn with a pencil in a single stroke without rectifications of any kind. This would amount to the prior limitation of an artist who must restrict his expression, who reduces the dimension of the art space as much as possible and persists in his partiality for brevity, for the fragment or for the minor —modest— quality of the artwork.

The exhibition is made up mostly of pieces made from the mid-seventies up to the present, that is, from his mature period, omitting the works from his youth created at the Rovignese School, his phase of *informel* painting, and also his spatial compositions, visibly paired to Castellani and Lucio Fontana, a period Stipo Pranyko developed over successive stays in Rovinj (Istria), Freiburg and Milan, from 1955 to 1965, and very particularly within the milieu of Milan's *arte povera* movement which influenced the sparing and precarious use of materials underpinning his artwork. In any case, we have included several wooden sculptures made from 1965 to 1968, a time when the artist left Milan and moved to





SIN TÍTULO, ca. 1965. Escultura en madera con forma de hueso, 80 x 80 x 43 cm

Freiburg in Germany with the support and patronage of the Heer family, which currently possesses a very interesting cross-section of sculptures from that period. In those years, Stipo Pranyko stood out as a sculptor highly versatile in the use and handling of wood. If we can discover a recurrent tendency towards a dialogue with nothingness in his paintings, positioning himself and his work in the fuzzy boundaries separating existence from disappearance, many of those sculptures also partake in a similar spirit. The wood is often twisted as if it were a root, or becomes ossified and takes on a bony texture, or contains perforations as if inviting penetration, or splits or deep ruptures, for its material solidity does not save it from inconsistencies, and because in that way —whether twisted, ossified, perforated, split or broken— the wood bears testimony to its vitality, as it transforms itself or even vanishes.

Other smaller and serialised sculptures, like small windowsills or window frames, contain still lifes in which one notes, yet again, the

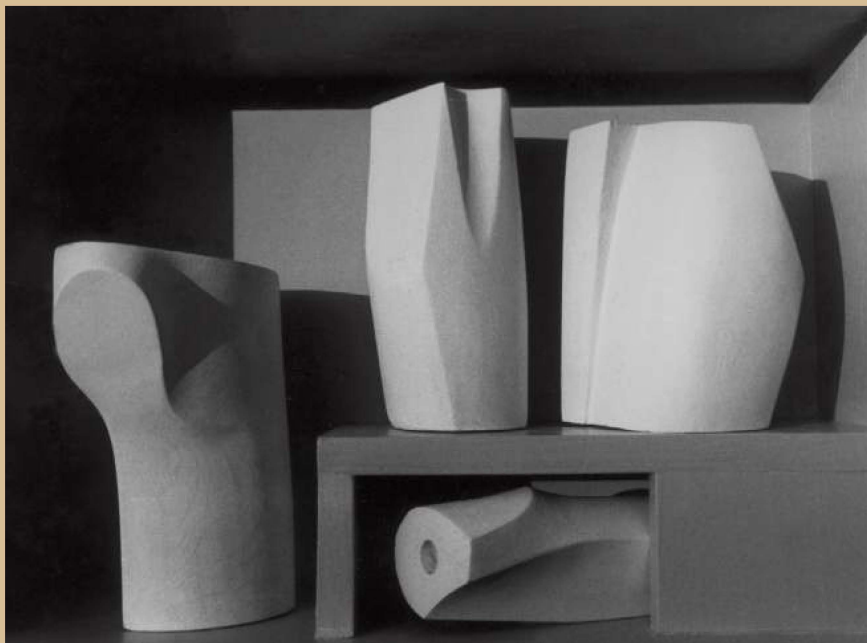
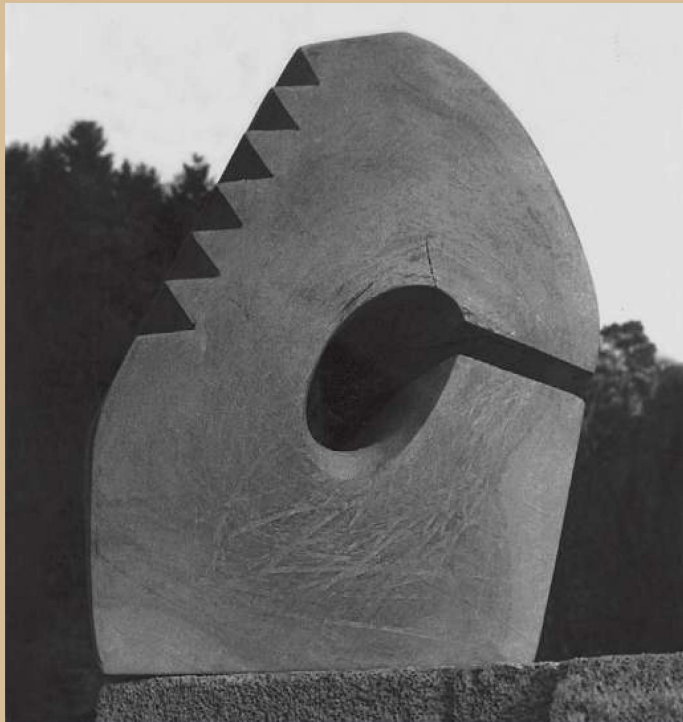


VARIABLE, ca. 1968. Escultura en aluminio. Tres piezas intercambiables y marco base 23 x 33 x 12 cm

En otras esculturas, de menor dimensión y de tendencia serial, tal que pequeños marcos o alféizares de una ventana, se asoman naturalezas muertas, y en ellas, una vez más, se reconoce el motivo óseo ya mencionado. Pero esta forma, en la que creemos reconocer un hueso, al instante se metamorfosea en un pedazo de cuerpo, en una articulación o vértebra, en una letra abstracta; en fin, estamos ante un símbolo sin referente claro, que impide su traducción lógica, que puede existir en nuestra composición de la realidad o, también, precipitarse hacia su puesta en entredicho, hacia la duda, hacia el espacio exclusivo y hermético de la escultura.

Ya a mediados de la década de los años setenta Stipo Pranyko se trasladó a Chalampé, pueblo fronterizo con Alemania, en donde entra en activa relación y participa en diferentes exposiciones colectivas con el grupo "Traces et Signes", compuesto, fundamentalmente, por artistas que trabajan en Alsacia. Es en esos años cuando Stipo Pranyko









"Traces and Signes", colectivo de artistas de la región de Alsacia, Francia, cuya actividad en la década de los años ochenta dio origen al CRAC (Centre Rhénan d'Art Contemporaine)

compone lo que creemos es la base de su obra de madurez: una sintaxis propia, que combina la monocromía con la elección de materiales escasos, contrarios a la abundancia y a la ornamentación. Estas obras de Stipo Pranyko son incompatibles con los formatos tradicionales, sobrepasan la superficie del cuadro para apropiarse de la tridimensionalidad, especialmente con la introducción de objetos que, a la manera de exvotos, hablan sobre la fragilidad de la propia existencia; o con las huellas del paso del tiempo, cada vez más visibles, incorporándose y formando parte de la textura final, precaria y ajada, de sus telares y paños. Nos encontramos con obras realizadas, en muchos casos, con materiales recuperados del olvido e incorporados a la obra de arte: andrajos, objetos de desecho recogidos en los márgenes de un río, vendas, arroz, pedazos de madera, cuerdas, plumas... Cualquier cosa vale si el propósito es realizar una escultura perecedera, una obra que se realiza en un "ahora" y sin pretensiones de permanencia alguna: sólo lo que dé de sí su propia naturaleza efímera. No importa si el papel se mancha de humedad, tampoco si el hierro se oxida o la cuerda se deshilacha o se desprende. Todo esto está previsto, forma parte de la

above-described bony motif. Nonetheless that shape in which we think we see a bone, immediately transforms itself into a fragment of a body, a joint or a vertebra, into an abstract letter. In other words, we are confronted with an ambiguous referent that forecloses any logical translation, that may exist in our composition of reality or put it into question, leaning towards doubt, towards the exclusive and hermetic space of sculpture.

Well into the mid-seventies, Stipo Pranyko moved to Chalampé, a town on the border with Germany, where he became actively involved and exhibited with Traces et Signes, a collective of artists working in Alsace. Those were the years when Stipo Pranyko laid the foundations of what we could consider his mid-career corpus: a personal syntax combining the monochrome with a sparing use of materials, standing in opposition to abundance and ornamentation. These works by Stipo Pranyko are incompatible with traditional formats, overstepping the surface of the picture to take the leap to three-dimensionality, particularly through the introduction of objects which, as if votive offerings, speak of the fragility of life itself; or through the traces of time, more and more visible, incorporating themselves and becoming part of the precarious and worn out final texture of its fabrics and cloths. We are speaking about works made in many cases from materials rescued from oblivion and incorporated into the artwork: rags, waste objects found by a riverbank, bandages, rice, pieces of wood, rope, feathers... Anything goes when the aim is to make an ephemeral sculpture, a work made in the "now" and without any aspiration to remain beyond the limits of its own transient nature. It does not really matter if the paper is stained by damp, or if the iron rusts or the rope frays or breaks. Just as the poet used the word to try and capture the essence of something without gripping or freezing it, without divesting it of its limited temporality, so Stipo Pranyko conceives an art in which time expresses itself, penetrates each one of his pieces and installations to let itself be seen or felt.

El paisaje insular es un paisaje vacío. El exilio es también un territorio desmudo y solitario. El arte es un camino en el desierto. Paisaje, exilio, arte: la vida de Stipio Pranyko está hecha de fragmentos rotos, de imágenes desprendidas, de recuerdos incompatibles, de objetos indeterminados, rescatados siempre del pozo del olvido, puestos a secar después al sol insuportable del mediodía atlántico. La casa es sólo el lugar de la memoria muerta, una reunión de restos rescatados: exposición misérrima de la vida o de lo que ha sido posible salvar de la vida.

Viente Vientos



SIN TÍTULO, ca. 1974. Esculturas en madera pintadas de blanco, 25 cm de altura aprox.





In one of his essays, Italo Calvino uses a poem by Emily Dickinson to address the notion of “lightness” within the field of writing. It does not mean to say dealing with “light” or banal subject matters. On the contrary, lightness in literature emerges when the author achieves a *weightless gravity*, when the unbearable weight of living produces a subtle, airy, light prose or poetry touched by the silky charm of melancholy. This is also the choice Stipo Pranyko freely takes: in many of his works, the passing of time collaborates almost involuntarily, as if a piece were not totally completed without those traces which, initially imperceptible, gradually transform a colour, a material or a composition. In the case of the Bosnian artist, something as inexorable as finitude, with as much specific weight as impossible happiness, solitude or the void are subtly treated with that feeling of lightness, silence and suspension. That is what happens, for instance, in many of his textile pieces, to which he introduces grains of rice, iron bars or badges, as in *Sin título* (1986); or in *Gran arrozal* (1987), on whose canvas, divided by several iron strips reminiscent of the lines in a school notebook, hundreds of rice grains are scattered, mixed with the acrylic paint, gauzes and rust stains. The rust of the various elements introduced in the piece stains the initial white, which thus forfeits its purity. Just as wrinkles and scars change our faces over the years, the work is impregnated with dirt and cracks, is frayed, becomes wizened and snaps off, is eroded, as if it were an allegory of the human condition itself, of that final poverty we will have to face on our last journey —on our own, without any kind of baggage or clothing.

In the make-up of his artistic ethics, which is also a personal ethics, the many rejections Pranyko has suffered throughout his life as an artist have been crucial: from his failed attempts to enrol in the art schools of his hometown, to the refusal of galleries to support and publicise his work, not to mention his ostracism by part of the most academicist sector of art criticism. All this helped to shape his ideas and his spirit, clearly positioning the individual within a different context for creation, establishing distances and differences that would lead, precisely, to a

esencia de su arte. Así como el poeta busca, mediante la palabra, captar la esencia de una cosa sin atazarla ni congelarla, sin privarla de su temporalidad limitada, así Stipo Pranyko concibe un arte a través del cual el tiempo se manifiesta, penetra en cada una de sus piezas e instalaciones para dejarse ver o sentir.

Abriéndose paso con el ejemplo de una poesía de Emily Dickinson, Italo Calvino aborda en uno de sus ensayos el concepto “levedad” referido al ámbito de la escritura: no consiste en abordar temas livianos o intrascendentes; al contrario, la literatura de la levedad surge cuando el escritor consigue la *gravedad sin peso*, que la insondable carga del vivir derive en una prosa o en un verso sutil, aéreo, ingrávito, con el suave encanto de la melancolía. Ésta es también la elección libremente asumida de Stipo Pranyko: en muchas de sus obras el paso del tiempo ejerce una suerte de colaboración involuntaria, como si una pieza no estuviese acabada del todo sin esas huellas que, imperceptiblemente primero, van transformando un color, un material o una composición. Algo tan inexorable como la finitud, con tanto peso específico como una felicidad imposible, como la soledad o el vacío, se tratan, en el caso del artista bosnio, sutilmente, con esa sensación de levedad, de silencio y de suspensión. Así sucede, por ejemplo, en muchos de sus textiles, donde incorpora granos de arroz, barras de hierro o chapas, tales como *Sin título* (1986); o en *Gran arrozal* (1987), en cuya tela, dividida por varias líneas de hierro a la manera de los renglones de un cuaderno escolar, se diseminan cientos de granos de arroz mezclados con acrílicos, gasas y manchas de herrumbre. La oxidación de los diferentes elementos introducidos ensucia el blanco inicial y éste pierde su pureza. Al igual que las arrugas y las cicatrices modelan nuestro rostro a lo largo de los años, la obra se impregna de polvo y de grietas, y se produce el deshilachamiento, el acartonamiento y el desgajamiento, la erosión, como si de una alegoría de la propia condición humana se tratara, de esa pobreza final a la que hemos de enfrentarnos en nuestro último viaje, solos, sin maleta ni atuendo alguno.

En la configuración de esta ética artística que es también una ética personal, han sido determinantes los múltiples rechazos que, a lo largo de toda su vida, Stipo Pranyko ha sufrido como artista, desde sus intentos frustrados por ingresar en las escuelas de arte de su ciudad natal, hasta la negativa de las galerías a apoyar, mostrar y dar a conocer su producción, sin olvidar la condena al ostracismo por parte del sector más academicista de la crítica. Todo esto va modelando ideas y espíritu, va posicionando claramente al individuo en un marco distinto para la creación, va estableciendo distancias y diferencias que, precisamente, redundarán en un designio propio y radical, en una renuncia altamente significativa, en el estigma de la errancia, esa marca que llevan todos aquellos que han descubierto que el único hogar posible carece de puertas y fronteras, y se encuentra, precisamente, allí donde es posible trabajar y crear: en el breve espacio de un taller, en los escuetos límites de una hoja o un lienzo. Kevin Power, comisario de la exposición que le dedicó la FCM en 1999, intentando establecer los fundamentos de la obra del bosnio, realiza un viaje por sus escenarios de juventud, con el propósito de obtener algunas claves que lo ayuden a conocer mejor la obra y la personalidad de Pranyko. “Lo que interesa en la obra de Stipo Pranyko es una actitud vital: su búsqueda de unas medidas adecuadas”, que se despliega en “múltiples niveles, acentuando como si dijéramos, toda una gama de intensidades: la necesidad de que la presencia no sea obstrusiva; la importancia ética de hacer arte con lo que esté más a la mano; la unión del vacío, la sencillez y la luz, que simbolizan tanto un valor trascendental como vital; la falta de apego a las cosas materiales. Se queda deliberadamente fuera, se toma el trabajo de ir contra la moda. Es un perdedor por voluntad propia, si lo que está en juego es el éxito mundano”<sup>2</sup>. En efecto, este artista logra la reconciliación consigo mismo a través de la creación, y con propuestas valientes y auténticas que prescinden de máscaras, poses o modas, mediante el uso de un lenguaje artístico propio que

personal and radical plan, to a highly significant renunciation, to the stigma of wandering, that mark branded on all those who have discovered that the only possible home has neither doors nor boundaries, and that lies precisely where it is possible to work and to create: in the small space of a workshop, in the concise limits of a sheet of paper or a canvas. In trying to establish the critical factors in Pranyko’s work, Kevin Power, curator of the exhibition FCM dedicated to the artist in 1999, embarks on a journey through the different settings of his youth with a view to obtaining keys that would help him to better understand the artist’s work and personality. “What is at stake with Stipo Pranyko is an attitude towards living: the search for adequate measures.” He then went on to say that this search is articulated “at numerous levels, stressing, as it were, a whole range of intensities: the need for unobtrusive presence; the ethical emphasis on making art with whatever is at hand; the espousal of emptiness, simplicity, and Light as symbolising both vital and transcendental value; the non-attachment to material things. It amounts to an existential elaboration of a system of beliefs. He is deliberately, indeed painstakingly, an unfashionable outsider, a willing loser if the stakes are those of the search of mundane success.”<sup>2</sup> Indeed, the artist is reconciled with himself through creation, with courageous and genuine proposals that eschew masks, poses and changing fashions by relying on a personal vernacular that dialogues with the human being’s fundamental needs, that adopts aseptic white as his palette of colours, that breaths in the light emanating from his works, that adds strictly existential aspects —silence, thought, solitude, time, death— to his canvases, drawings, sculptures and installations in order to, in one way, recover a much-prized and forgotten wonderment for life.

In this corpus, the importance of manual work is critical, be it through the materials used or be it for the very finish of the piece —imperfect,

<sup>2</sup> Véase el texto de Kevin Power en el catálogo de la exposición dedicada a Stipo Pranyko por la Fundación César Manrique de Lanzarote en 1999

<sup>2</sup> See Kevin Power’s essay in the catalogue for Stipo Pranyko’s exhibition at Fundación César Manrique, Lanzarote, 1999

deliberately careless— because the process of creation —the initial idea or goal, the preparations, the rectifications— must leave a trace or scar on the canvas. In works like *Sierra* (1986), *Lápiz* (1986) or *La llave de la despensa* (1987) the central guideline or motif around which the composition revolves is, as specified in the titles, the utensil itself or the working tool the piece has been made with, thus transforming the work into an object-picture. Therefore, no further content or transcendence is called for: the spectator is made aware of how the object has been forged. In other cases, the foregrounded tools are those used by the artist to build his home in Tahíche, as in *La paleta* (1995), *Instalación* (2003) or *Collage con veintiocho clavos* (1990). This imprint of the handmade also implies the impossibility of the work passing the test of time, that is, that art and life must necessarily go hand in hand, that art cannot be separated from life but must be fully inserted in it. That is the reason why the elements added to or superimposed on his pieces —gauzes, paraffin, feathers, small boards manipulated with acrylic paint, rags and fragments of used clothes, creases, deformations, pleats, glazes— are bits of his everyday life which, similarly to a diary or a travelogue, help to clarify some personal anecdotes. The end result is a true collage of fragments in mutual coexistence: accumulations, contrasts and textures, juxtaposed and wrinkled, layers on top of other layers he uses to express the sense of transit or of the voyage, of his life journey, as someone who, in lieu of a sculpture or an installation, is writing a page of his personal diary with the utmost care and meticulousness and using fetishes, mementos or insignificant details from everyday life.

If in *Cuadro con cuchara* (2003) the central motif of the canvas is a domestic utensil, the spoon named in the title, substantiating part of a life's routine, of the barely perceptible time that passes by, in *La roba della sposa* (1989), Pranyko introduces the wedding dress of his ex-wife, a love gone badly awry. The impact of this piece lies in the absence of the body, in the creases that absence provokes in a garment that is almost sacred, or at least ritual, and that is now lying inertly and



COLLAGE CON VEINTIOCHO CLAVOS, 1990. Técnica mixta con clavos, gasa y pintura acrílica sobre madera, 111 x 122 x 5 cm

dialoga con las necesidades primordiales del ser humano, que hace del blanco aséptico su paleta de color, que respira en la luz que emana de sus obras, que incorpora en sus lienzos, dibujos, esculturas e instalaciones aspectos rigurosamente existenciales —el silencio, la reflexión, la soledad, el tiempo, la muerte— para, quizás, recuperar así aquelpreciado y olvidado asombro por la vida.

La relevancia del trabajo manual en estas obras es determinante, sea mediante los materiales utilizados, sea por el propio acabado de la pieza —imperfecto y voluntariamente descuidado—, porque el proceso de realización —la reflexión o el propósito inicial, los preparativos, las rectificaciones— ha de dejar un rastro o una cicatriz en la tela. En obras como *Sierra* (1986), *Lápiz* (1986) o *La llave de la despensa* (1987), tal y



como ya se especifica en los títulos, el eje central o el motivo sobre el que versa la composición es el propio utensilio o la herramienta de trabajo con la que se ejecuta la obra, de modo que el cuadro se transforma en un cuadro-objeto. No es necesario más contenido ni trascendencia: el espectador es consciente, así, de cómo se ha fraguado la obra. En otros casos, las herramientas protagonistas son las que el artista utilizó para la construcción de su casa en Tahíche, como en *La paleta* (1995), *Instalación* (2003) o *Collage con veintiocho clavos* (1990). Esta impronta de lo artesanal supone, también, que la obra no pueda resistirse al paso del tiempo; es decir, que el arte y la vida han de darse la mano, necesariamente, que el arte no es algo al margen de la existencia, sino plenamente inserto en ella. Por eso, los elementos que aparecen incorporados o superpuestos en sus piezas –gasas, parafina, plumas, tablillas manipuladas con acrílicos, trapos y pedazos de ropa usada, arrugas, deformaciones, pliegues, veladuras– son las piezas de su vida cotidiana que, como en un diario o en un cuaderno de viaje, ayudan a la explicación de una u otra anécdota personal. El resultado final es un auténtico *collage* de fragmentos en convivencia: acumulaciones, contrastes y texturas, formas superpuestas y rugosas, capas sobre otras capas, que le sirven para dar cuenta del sentido del tránsito o del viaje, de su itinerario vital, como quien en vez de una escultura o una instalación estuviera confeccionando, con delicada fruición y detalle, con pequeños fetiches, recuerdos o detalles insignificantes de la vida cotidiana, una página de su diario personal.

Si en *Cuadro con cuchara* (2003) el motivo central del paño es un utensilio doméstico, la cuchara, en el que se sustancia buena parte de la rutina de una existencia, del tiempo que pasa sin que apenas seamos capaces de percibirlo, en *La roba della sposa* (1989), introduce el traje de novia de su ex-mujer, con la que sufrió un intenso desengaño amoroso. El impacto de esta pieza reside en la ausencia del cuerpo, en las arrugas que esa ausencia provoca en una prenda casi sagrada o, a lo sumo, ritual, y que yace ahora inerte y desordenada sobre una cama. El cuerpo, en su desaparición, desdibuja las suaves formas femeninas

dishevelled on a bed. With its disappearance, the body removes the curved female forms that should have filled out the fabric and given it life. And the artist recovers or recalls that relationship not with a standing figure, but with a recumbent one; not through her presence, but with the definitive proof of a void. Placed and delimited by the frame, the artist draws on the wedding dress archetypal signs that obsess him and that are recurrent in his creation, like a door open or closed to signification, like a tumulus or perhaps a gravestone condemning the ensemble to silence. That type of symbol has already been studied in his work: non-logical, archetypal forms, sometimes protoforms. They are sometimes multiplied in his work, as if they were pockets, or windows, or white flags, perhaps mimicking fragments of memory. A good example would be *Les souvenirs oubliés*, with forms highly reminiscent of those he would have seen in the archaic tombs of the necropolis in Jajce. Subsequently, although we might classify them as obsessive forms not remitting to any recognisable meaning, stripped of all content, we should not totally discard them as a link with the primeval, with a series of ritualistic forms closely related to what is essentially human. In turn, in *Cama de un resignado feliz* (2003)<sup>3</sup>, one of the most outstanding pieces in this exhibition and, to some extent, closely related to *La roba della sposa*, what is left is an external form –that of the shroud creased by use– devoid of content, emptied, lifeless and inanimate. Could it be a sort of allegory of the world and its failures?

Stipo Pranyko has gone a long way in his pursuit of simplicity and expressive containment, as well as in achieving works that envelop and infect the spectator with their silence. One of the keys to his practice is the choice of white as the basic support for his work, and the subsequent rejection of other spectrums and tones. No other landscape like Lanzarote, no other horizon, no other labyrinth of solitude like his house in Tahíche could have inspired or generated such a singular atmosphere

<sup>3</sup> *CAMA DE UN RESIGNADO FELIZ* inspires dancer's Roberto Torres performance and pianist Milena Perisic celebrated november 2012 at TEA.



LA ROBA DELLA SPOSA, 1989. Técnica mixta con traje y pintura sobre tabla, 67 x 87 cm







SIN TÍTULO, 2007. Técnica mixta con madera, materiales textiles, camiseta y pintura, 120 x 112 cm





as this. Stipo Pranyko lives immerse in this white, a white which is a lesson in modesty and reserve, a white capable of articulating any discourse on its own, or capable of “saying” —together with the forms, the composition, the layerings, the different tones of the same white— what any other colour is able to express. In point of fact, how is it possible not to be overcome by a profound sense of anxiety in front of the faded white of the gauzes of his large textiles? There is a reflection on the void and nothingness, and this reflection is not far from the landscape and the time he found in Lanzarote: a full and radical realm of the sun that drives him to total resignation and acceptance of what has been and what is yet to be experienced; white flags invisible in the midst of a blinding light. Something also ratified by the words of the poet Vicente Valero: “the landscape of the island is an empty landscape”, and the life of Stipo Pranyko, an artist exiled in a particularly stark white and solitary insular geography, “made up of broken fragments, sloughed-off images, unshareable memories, indeterminate objects, always rescued from the deep pit of oblivion and then set out to dry beneath the unbearable sun of the Atlantic noon. The house is simply the place of the new memory, a bringing-together of rescued remains: itself an exhibition of life or of the part of life that it has been possible to save.”

Almost paraphrasing Vicente Valero’s words, the photographic work of Karina Beltrán, made in the artist’s house in September 2011, dwells on little scenes of the memory found in corners of the artist’s house. These photos often adopt the small format of the polaroid in order to better adapt to the tiny kingdom of old forgotten keys, a coffee cup, an alarm clock, a blue bag or a used tube of glue, sundry objects without any apparent kinship hanging on the kitchen wall, an old siphon on a white windowsill or an almost broken doorknob. *Amarillo (por la casa de Stipo Pranyko)* recovers lost moments in time through a few everyday things; it dwells on the uncanniness of objects when found on their own, overlooked in their serenity, useless, witnesses to a life lived in precariousness and simplicity, contrary to the pleasures of wellbeing. Objects and utensils that perhaps will be used by the artist in his



CUADRO CON DIECISÉIS FORMAS, ca. 1981. Técnica mixta en tela, poliexpán y parafina  
122 x 129 x 7 cm

que debieron conformar el tejido y darle vida. Y el artista recupera o rememora aquella relación no con una figura erguida sino yacente, no con su presencia, sino con la prueba definitiva de un vacío. Colocado y acotado por el marco, el artista traza sobre el vestido de novia un signo arquetípico que le obsesiona y que repite una y otra vez en sus creaciones, como una puerta abierta o cerrada a la significación, como un túmulo o, quizás, una lápida que condenara al silencio todo el conjunto. Este tipo de símbolos ya han sido estudiados en su obra: formas no-lógicas, arquetípicas, a veces protoformas. En ocasiones, se multiplican en la obra, a modo de bolsillos, o ventanas o banderas blancas, quizás emulando fragmentos de la memoria. En este sentido, sirva *Les souvenirs oubliés*, con figuras muy similares a las que, de niño, contemplara en las tumbas arcaicas de la necrópolis de Jajce. Por tanto, si bien es posible catalogarlas como formas obsesivas que no remiten a ningún significado reconocible, que están libres



de contenido, tampoco resulta descabellado pensar que se trata de un vínculo con lo primigenio, con una serie de trazos rituales en íntima relación con lo esencialmente humano. Por su parte, en *Cama de un resignado feliz* (2003)<sup>3</sup>, una de las piezas destacadas de esta exposición y, en cierto sentido, muy relacionada con *La roba della sposa*, lo que queda es una forma externa –la del sudario arrugado por el uso– sin contenido, vaciada, exánime y sin vida. ¿Una suerte de alegoría sobre el mundo y sus fracasos?

Stipo Pranyko ha llegado muy lejos en la persecución de la sencillez y la contención expresiva, así como en lograr obras que envuelven y contagian al espectador en su silencio. Una de sus claves ha sido la elección del blanco como soporte fundamental de su obra, y la consecuente renuncia al color. Ningún otro paisaje como Lanzarote, ningún otro horizonte, ningún otro laberinto de soledad como su casa de Tahíche podría haber inspirado o generado una atmósfera tan singular como ésta. Stipo Pranyko ha vivido inmerso en ese blanco, un blanco que es lección de modestia y reserva, un blanco capaz de articular, por sí solo, cualquier discurso, o capaz de “decir” –junto con las formas, la composición, las superposiciones, los diferentes tonos del mismo blanco– lo que cualquier otro color puede expresar. De hecho, ¿cómo no experimentar una profunda zozobra frente al blanco desvaído de las gasas de sus grandes textiles? La reflexión sobre el vacío y la nada está ahí, y esta reflexión no dista mucho del paisaje y el tiempo que halló en Lanzarote: una plena y radical heredad de sol que le conduce hacia una total resignación y aceptación de lo vivido y de lo por vivir; unas banderas blancas, invisibles en medio de una luz resplandeciente. También las palabras del poeta Vicente Valero lo ratifican: “El paisaje insular es un paisaje vacío”, y la vida de Stipo Pranyko, autor exiliado en una geografía, la insular, especialmente solitaria, desnuda y blanca, “está hecha de fragmentos rotos, de imá-

<sup>3</sup> CAMA DE UN RESIGNADO FELIZ inspira el performance del bailarín Roberto Torres y la pianista Milena Perisic, celebrado en TEA en noviembre de 2012.

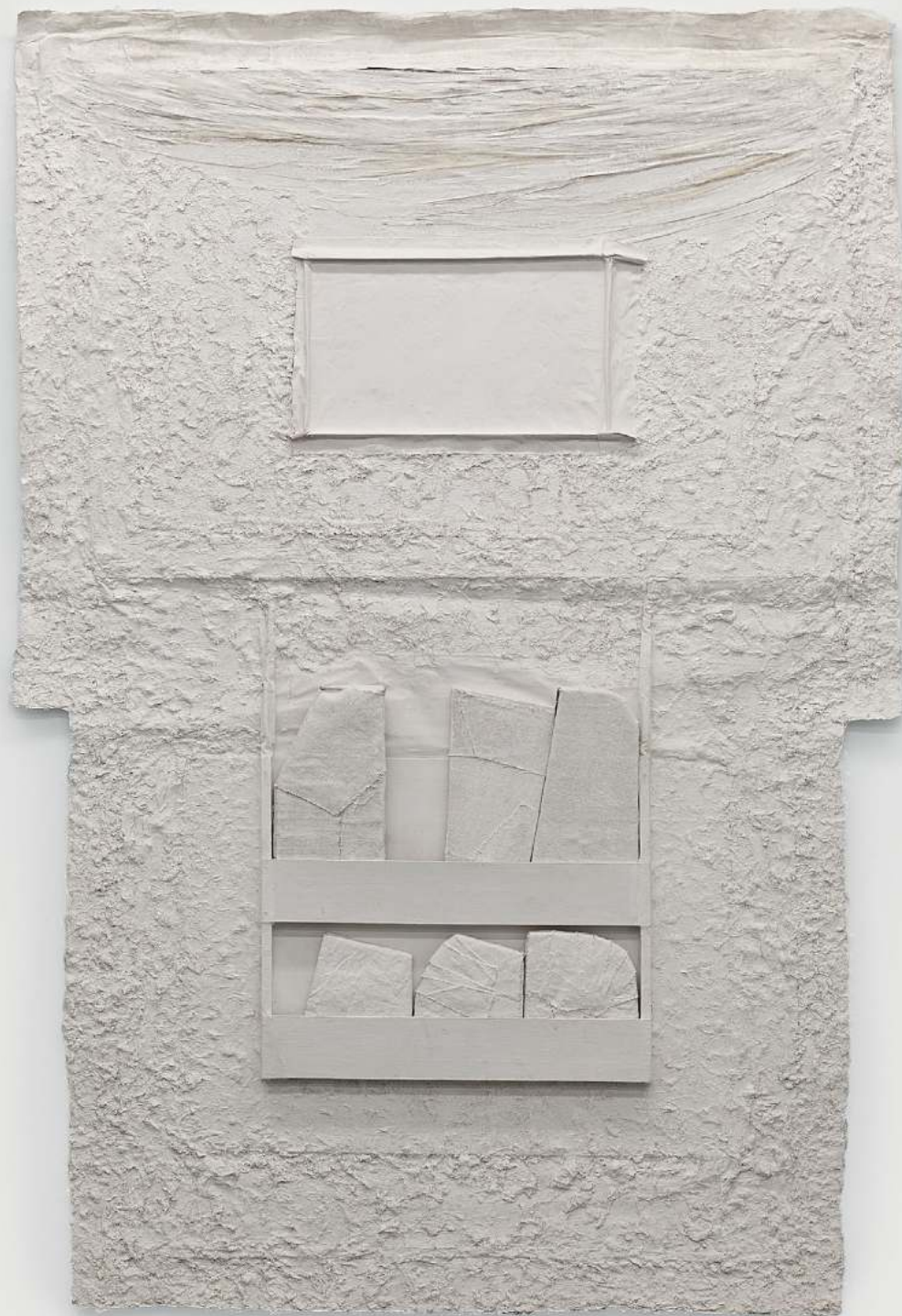


SIN TÍTULO, ca. 1986. Técnica mixta con tubo de plástico y textiles sobre base de madera, 55 x 50 x 5 cm

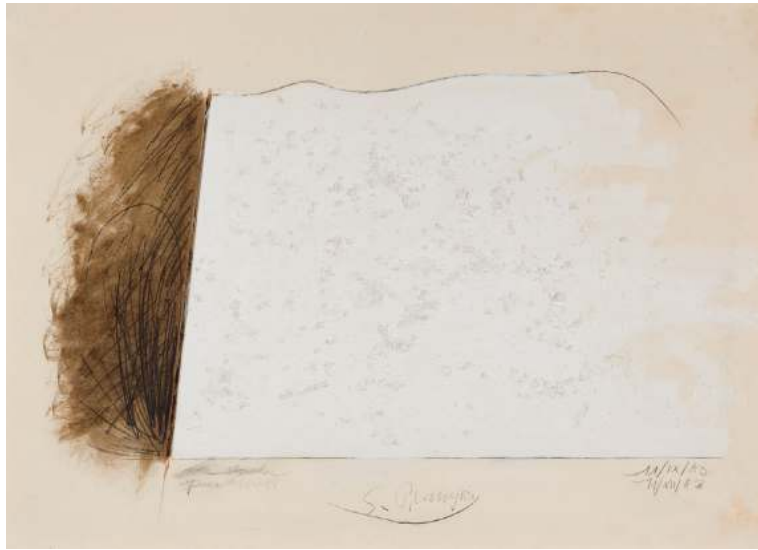
compositions. Space and time fused in a photo. And spilling over each and every one of these little bits of his home is the yellowish, almost white sunlight of noon on the island.

### III

The French poet Yves Bonnefoy has said that “to draw is to abandon, to sacrifice things themselves”, in other words, an exercise in reduction and extreme simplification in which the trace of the pencil is expressed spontaneously and with total freedom, where the drawing goes beyond the mere condition of a preparatory work and takes on an identity and



LA TIENDA ABANDONADA, 2004. Técnica mixta con textiles y  
acrílicos, 318 x 210 x 5 cm



VITAE ABSURDAE / ÓPERA ABSURDA, 1983. Técnica mixta con lápiz, acrílicos y arroz sobre madera, 94 x 130 cm

SIN TÍTULO, 1984. Técnica mixta con acrílico, arroz, tela y lápiz sobre tabla, 97,5 x 133,5 cm

SIN TÍTULO, 1984. Técnica mixta con plumas, lápiz y acrílico 94 x 130 cm



life of its own as a work of art. At the current moment in time, Stipo Pranyko is obsessively creating series of large abstract drawings, which he calls *presentational*, given that they are devoid of themes and anecdotes, and the absolute focus is lent to the line —apparently fragile, unfettered and autonomous. When drawing as if erasing a figure, when creating as if to remove what has been drawn, when reducing forms to mere evocations, the result is the negligible, subtle form of a *presence*. This whole process is then combined with the syntax of layers of white paint which erase the first lines only to immediately create other lines on top of the same surface. This hybrid process somewhere between charcoal and acrylic, between black and white, between inscription and disappearance, evokes the practices of the palimpsest, of a reused material which says as much for what it shows as for what it hides, for what is intuited under the scraping or the subsequent erasure.

As well as these large drawings, the artist is also working on the creation of what he calls *deconstructivist constructions*, made with roughly split white wooden strips and bars assembled one on top of the other, and which he consciously decides to present without sanding or polishing, leaving their wounding touch visible: the splinters that are caused by the breakage. With these recent compositions, the *presentational* drawings and the *deconstructivist constructions*, one can observe how Stipo Pranyko takes another step forward in his production, without falling back on variations, borrowings and repetitions of motifs and techniques he has already used.

As such, we are addressing the work of an old man and of a young artist, an upright artist reinventing himself, though always remaining true to an aesthetic close to *arte povera*, to the reuse of materials and to an economy of means. We are also speaking of a fully current artist, if by current we understand an active engagement with the issues of the contemporary artist, in search of a form of personal expression capable of resolving “the problem of language” which, in the words of Ungaretti —one of his favourite writers— every creator should confront.

genes desprendidas, de recuerdos incompatibles, de objetos indeterminados, rescatados siempre del pozo del olvido, puestos a secar después al sol insoportable del mediodía atlántico. La casa es sólo el lugar de la memoria nueva, una reunión de restos rescatados: exposición misma de la vida o de lo que ha sido posible salvar de la vida”.

Casi parafraseando las palabras de Vicente Valero, el trabajo fotográfico de Karina Beltrán, realizado en la morada del artista en septiembre de 2011, se detiene en pequeñas escenas de la memoria halladas en cualquier rincón de la casa de Pranyko. Sus fotografías adoptan, muchas veces, el pequeño formato de la polaroid para adaptarse al reino diminuto de unas llaves abandonadas e inútiles, una taza de café, un despertador, una bolsa azul o una barra de pegamento usada, unos cuantos objetos sin relación aparente colgados de la pared de la cocina, un viejo sifón sobre un alféizar blanco o el pomo —casi roto— de una puerta. *Amarillo (por la casa de Stipo Pranyko)* recupera instantes perdidos en el tiempo a través de algunas pequeñas cosas de lo cotidiano; se detiene en la extrañeza que descansa en los objetos cuando éstos se encuentran solos, olvidados en su serenidad, inútiles, cómplices de una vida vivida con precariedad y rudeza, contraria a las complacencias del bienestar. Objetos, utensilios que acaso acaben siendo incorporados por el artista a sus composiciones. Espacio y tiempo fundidos en una fotografía. Y derramada sobre cada una de estas pequeñas piezas de su casa, siempre la luz —amarilla, casi blanca— del mediodía insular.

### III

Sostiene el poeta francés Yves Bonnefoy que “dibujar es abandonar, sacrificar los propios bienes”, es decir, un ejercicio de reducción y simplificación extrema donde el trazo del lápiz se expresa con espontaneidad y total autonomía, donde el dibujo sobrepasa la mera condición de trabajo preparatorio para cobrar identidad y vida propia, independiente, como obra de arte. En la actualidad, Stipo Pranyko se entrega de forma







obsesiva a la realización de series de grandes dibujos abstractos, por él llamados *presentativos*, puesto que están desprovistos de tema y de anécdota, y la línea sola –aparentemente frágil, desasida, autónoma– es la protagonista. Al dibujar como quien borra una figura, al crear con el propósito de desnudar lo dibujado, al reducir las formas a mera sugerencia, el resultado es, en estos dibujos, la forma ínfima y sutil de una *presencia*. Todo este proceso mencionado se combina, seguidamente, con una sintaxis de superposición de capas de pintura blanca que borra las líneas primeras para, inmediatamente, volver a realizar otros trazos encima de la misma superficie. Este proceso híbrido entre el carboncillo y el acrílico, entre el negro y el blanco, entre la inscripción y la desaparición, evoca las prácticas del palimpsesto, de un material reutilizado que vale tanto por lo que deja ver como por lo que oculta, por lo que se intuye bajo el raspado o el borrado posterior.

Junto a estos grandes dibujos, el artista trabaja en la creación de lo que él denomina *construcciones deconstructivistas*, realizadas con blancos listones y varillas de madera partidas bruscamente y engarzadas una sobre otra, y que, voluntariamente, presenta sin pulir ni lijar, dejando al descubierto su tacto hiriente: el de las astillas que resultan de la fractura. Con estas composiciones recientes, los dibujos *presentativos* y las *construcciones deconstructivistas*, se observa cómo Stipo Pranyko da un paso adelante más en su producción, sin recurrir a las variaciones, préstamos o repeticiones de motivos o técnicas ya practicados.

Asistimos, por tanto, al trabajo de un hombre viejo y de un artista joven, cabal, reinventándose a sí mismo, aunque siempre fiel a una estética próxima al arte pobre, a la reutilización de los materiales y a la economía de medios. Nos situamos, también, ante un artista plenamente actual, si por actual se entiende en activo y en conflicto con los problemas del artista contemporáneo, a la búsqueda de una forma de expresión personal y capaz de resolver “el problema de lenguaje”, al que, en palabras de Ungaretti –uno de sus escritores predilectos– todo creador debe hacer frente.



Stipo Pranyko junto a una de sus esculturas recientes, Múnich, 2012



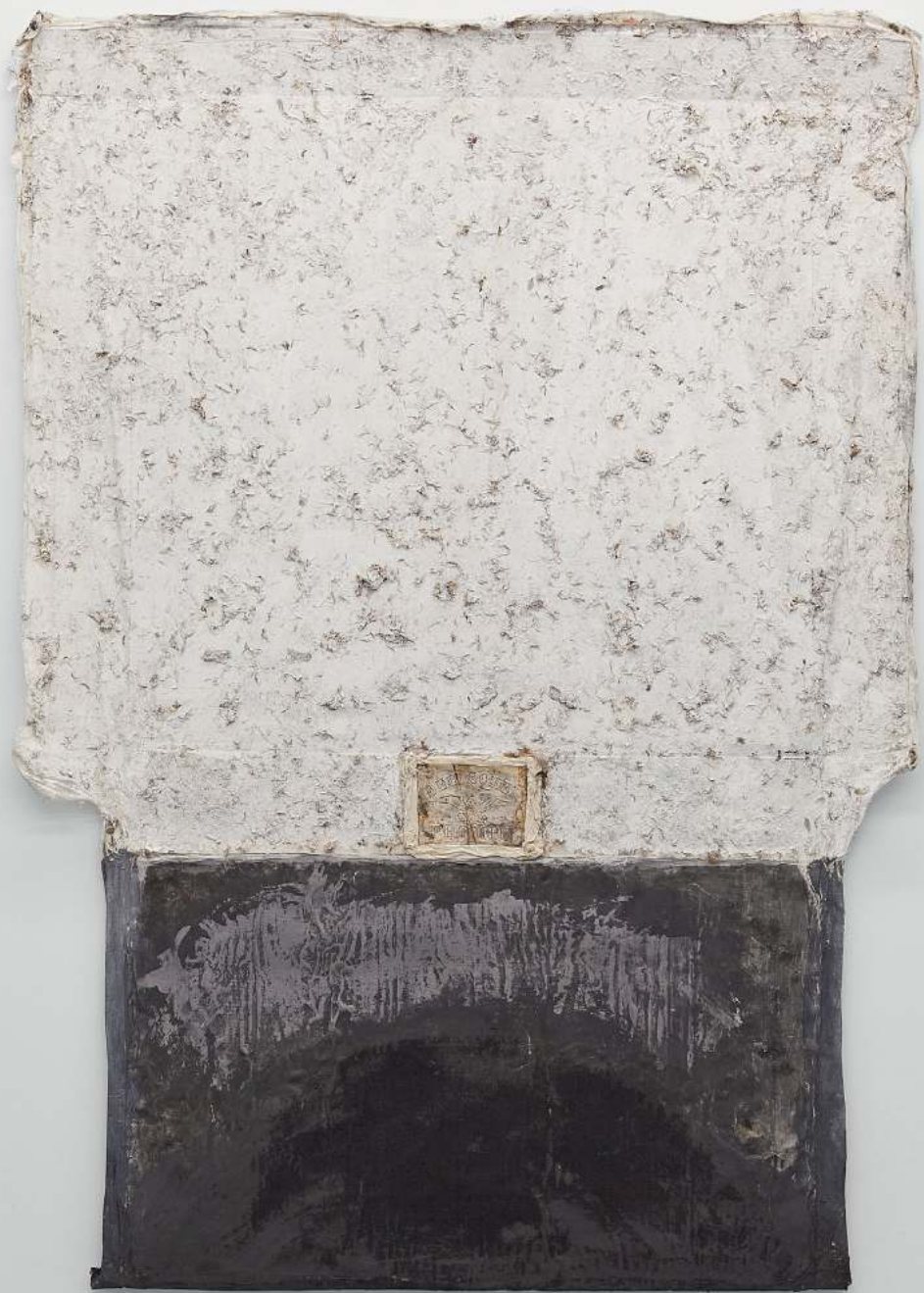
CONSTRUCCIÓN-DECONSTRUCCIÓN I, 2012. Técnica mixta con madera y pintura blanca. 300 x 250 x 10 cm



la arena negra el canto blanco  
 en las grietas de la roca  
 (negra  
 sombra de piedra)  
 el ruido blanco  
  
 sobre sus fases brilla el mar  
 junto a un rumor de dátiles pisados

Andrés Bello  
 no hay,





DEUTSCHER PHOENIX, 2003. Técnica mixta en tela, cola, estopa, acrílico, plomo, hierro y pigmento negro, 302 x 211 cm

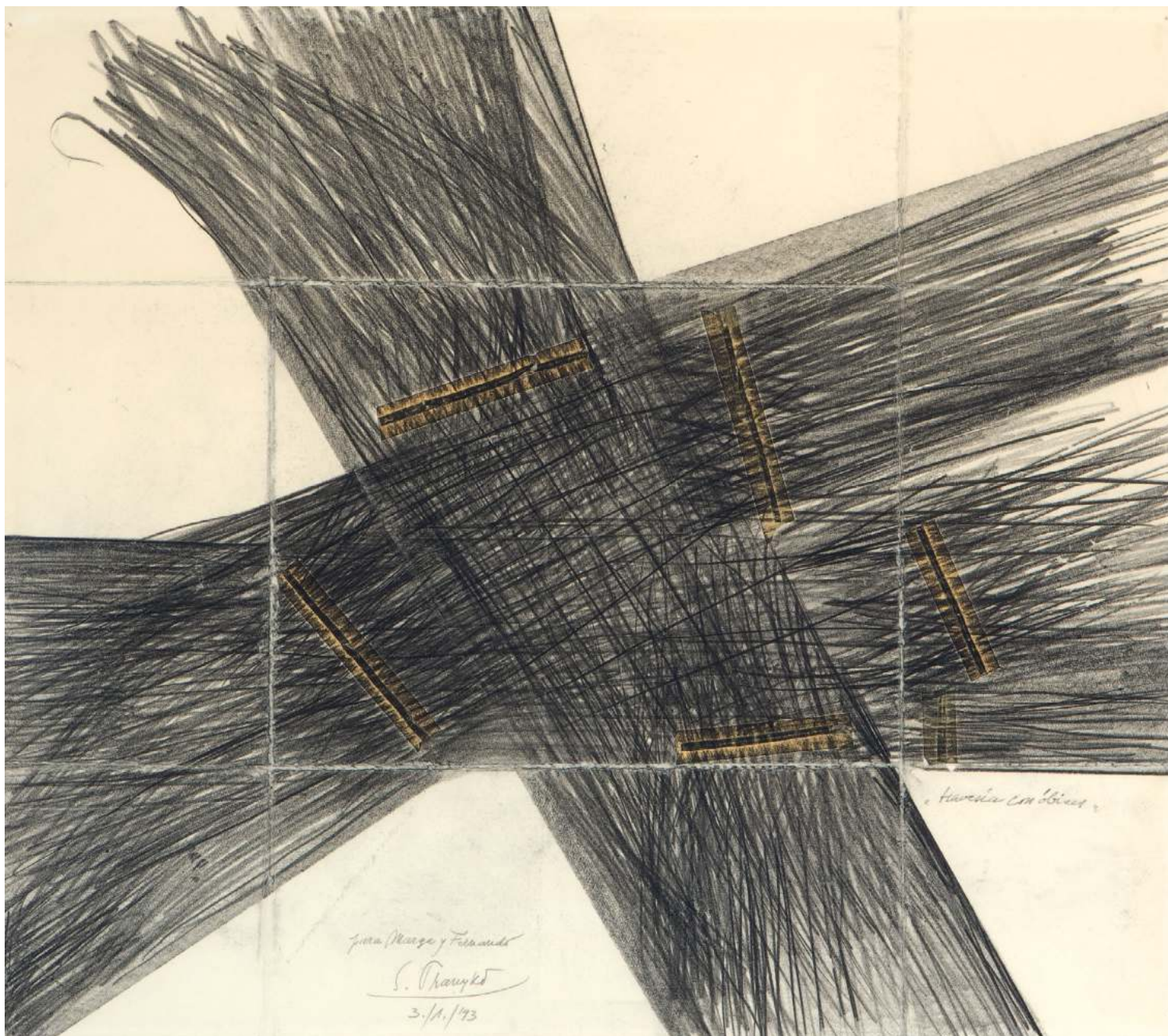
Como la piedra en un vacío:  
donde ser.

Como la hormiga en un iv y venir:  
un hilillo

en paz  
de invierno,  
descalzo, callado, avasbrando  
a la piedra gota de luz.

Fernando José Aguilera



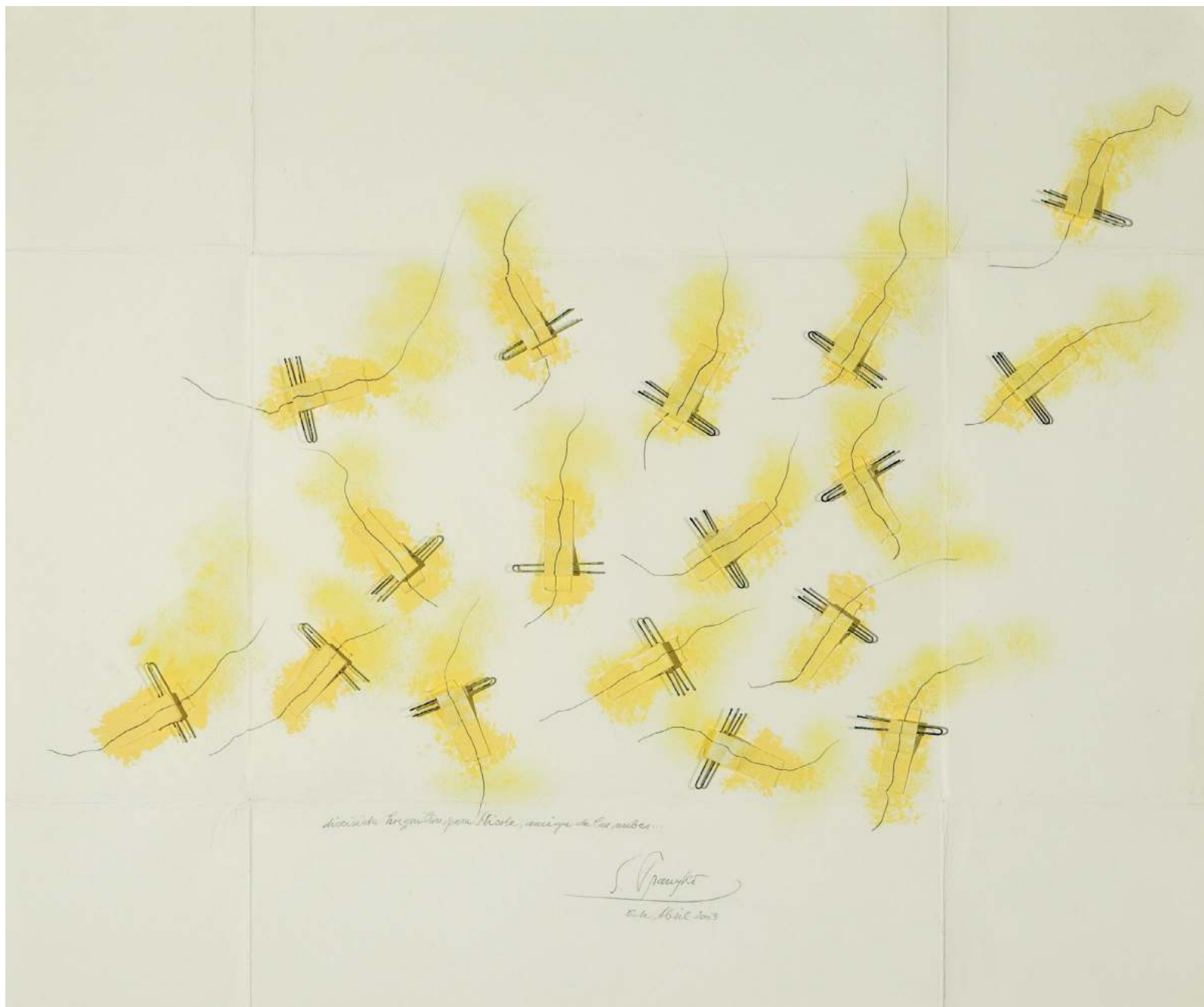




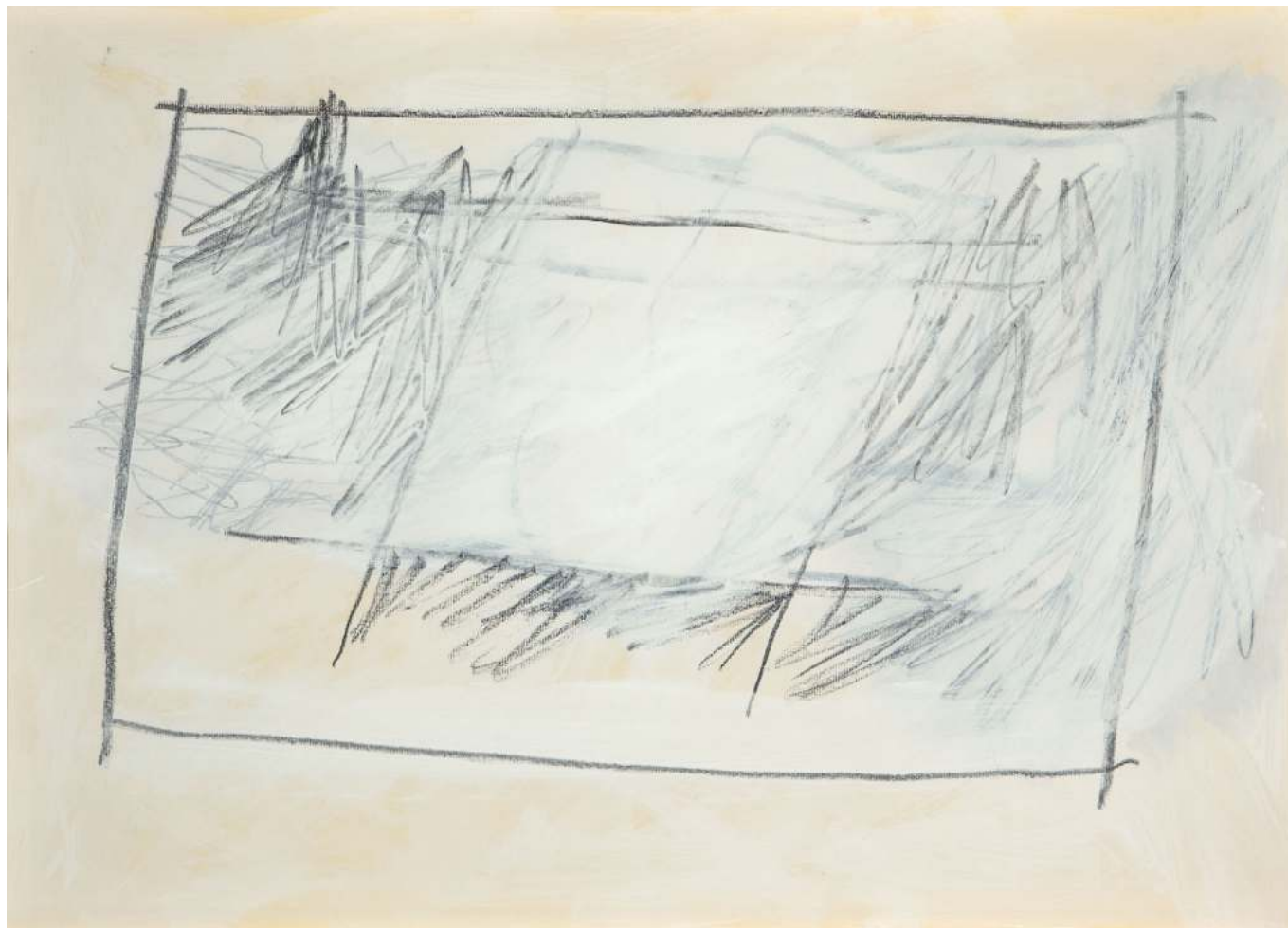


SIN TÍTULO, 1968. Dibujo a lápiz sobre lámina de papel dorado, 34,5 x 47,5 cm

SIN TÍTULO, 1986. Lápiz y recortes de papel sobre papel, 80 x 99 cm



DIECISIETE HORQUILLAS PARA NICOLE, AMIGA DE LAS NUBES..., 2003. Técnica mixta con horquillas y pintura amarilla, 69 x 77 cm







MONÓLOGO, 2009. Técnica mixta y lápiz sobre papel, 44 x 45 cm

SIN TÍTULO I, 2009. Técnica mixta y lápiz sobre papel, 52 x 59 cm

SIN TÍTULO II, 2009. Técnica mixta y lápiz sobre papel, 52 x 59 cm





S.V.

15/8/10

## STIPO PRANYKO: NEW DRAWINGS [ 2010-2012 ] THE DEPTH OF THE EXISTENCIAL LINE

### I ATTITUDE

The fusion of art and life within Stipo Pranyko's practice resonates to form one of its central traits. As the years gradually layer his life's path with greater density, one can witness a momentum towards an increasing, accumulative integration. This path is sketched by a peripatetic existence between Yugoslavia, Italy, Germany, France and Lanzarote, by decentring and by doggedness in the construction of a personal idiom and universe governed by extrinsicality and marginality.

Predicated on a radically earthy expression that finds much of its vocabulary in everyday objects which have been outstripped by time — tools, soap, keys, rice, gauzes, fabrics, cellulose... — his practice ultimately speaks to a utopian horizon. Pranyko avails of pared-down means and scant linguistic resources, prompting a situation of material paucity that enhances the human quality of the work that has given rise to it. Like a veil, the outward appearance of insignificance and banality shrouds his world and takes possession of the gaze. It channels a mood of the spirit and unfolds the ultimate meaning of his *raison d'être*, a rationale stripped to the bone which he picked up in the 1960s in Italy, when he absorbed the influence of Arte Povera and Minimalism following his beginnings at the Rovignese school. At the end of the day, he reveals the existential dimension emanating from each individual piece, from all the pieces as a whole, from a visit to the artist's studio, from his home, with everything connected by the same unmistakable substance that seems to protect the weave from the confusion stirred up by the noise of the market and the liturgy of the spectacle of culture.

## STIPO PRANYKO: NUEVOS DIBUJOS [ 2010-2012 ] LA PROFUNDIDAD DE LA LÍNEA EXISTENCIAL

### Fernando Gómez Aguilera

### I ACTITUD

La fusión de arte y vida resuena en la trayectoria de Stipo Pranyko determinando uno de los ejes sustantivos de su personalidad. Una dinámica de integración acumulativa, creciente, a medida que los años han ido depositando espesor en su itinerario, caracterizado por el nomadismo –Yugoslavia, Italia, Alemania, Francia, Lanzarote–, el descentramiento y la perseverancia en la construcción de un lenguaje y un universo propios, ligados a la contingencia y la marginalidad.

Su quehacer, formalizado a partir de una expresión radicalmente terrena que encuentra buena parte de su vocabulario en los objetos cotidianos desbordados por el tiempo –utensilios, jabón, llaves, arroz, gasas, tejidos, celulosa...–, remite, en última instancia, a un horizonte utópico. Emplea medios austeros y recursos lingüísticos escasos, generando un clima de pobreza material que potencia la cualidad humana del trabajo que lo ha originado. La apariencia de insignificancia y banalidad cubre como un velo su mundo y se apodera de la mirada. Encauza un estado de espíritu, despliega el sentido último que ordena su razón de ser, una lógica despojada de la que se imbuyó en la década de los sesenta, en Italia, bebiendo de las fuentes del Povera y del Minimalismo, tras sus inicios en la escuela rovignesa. Refleja, en última instancia, la dimensión existencial que se desprende de cada pieza, de su conjunto, del taller del artista cuando se visita, de su casa, ligado todo por una misma sustancia inequívoca, que parece proteger ese tejido de la confusión provocada por el ruido del mercado y la liturgia del espectáculo de la cultura.



Si el diálogo de la obra de arte con el espacio ha constituido una preocupación central para Pranyko, la derivada de la temporalidad adquiere también un valor relevante. La caducidad traspasa su quehacer, se infiltra como un fluido vital latiendo en los interiores y vibrando en las superficies. Una presencia dinámica, que alude a la condición del hombre, recuerda la inestabilidad del tránsito y actualiza nuestro inhóspito, ineludible destino: ser para la muerte. De tal modo que la herida, el deterioro, la oxidación y el envejecimiento forman parte constitutiva de su metabolismo plástico.

Stipo Pranyko desmitifica la dimensión aurática del arte. Combate activamente, por igual, el esteticismo, la discursividad y la grandilocuencia. Su propuesta, antirretiniana, esquivo tanto la representatividad como la belleza codificada en sí misma, alejándose de cualquier forma de ilusionismo. En consonancia con la respiración diaria, no ha habido lugar para otro optimismo que el de vivir difícilmente de aquí para allá, como un extranjero arraigado en el deseo de construir un país mental con apoyo en fragmentos físicos renovados en su conciencia, en imágenes inéditas provistas por la sensibilidad. Su vigoroso idealismo blanco de raíces mediterráneas interpreta la antropología cultural propia, tamizada por la memoria del exilio, y la proyecta sobre el consuelo creativo, agregando un fondo elegíaco al canto. Ese es su territorio. Una topografía variada, que se reconoce en una conducta aditiva: cuadros, dibujos, esculturas, instalaciones, vestimenta, vivienda... La vida como materia del arte, el arte como fluido de la vida. Un precario intercambio de fragilidades, de pretensiones y de efímeras posibilidades de redención.

En definitiva, la actitud se convierte para el creador en su gran patrimonio, el faro que ilumina la perspectiva de su travesía, y, al mismo tiempo, arroja luz sobre su naturaleza. Stipo Pranyko trabaja desde una posición fuerte, forjada en la fragua de los sesenta, que no ha hecho sino consolidarse y enriquecerse con el paso de los años. A partir de su energía, se ordena e impulsa el sistema artístico, pero también el doméstico, dotados ambos de compartida coherencia y personalidad,

While the dialogue between the artwork and space has been a central concern for Pranyko, there is another issue, rooted in temporality, which is also of primary importance. The idea of transience creeps into his practice, infiltrates it like a bodily fluid, courses through its innards and throbs beneath its surfaces. This vibrancy speaks to the human condition, reminds us of the fleetingness of our passage through life and makes us aware of our inhospitable and inescapable fate: our being-to-die. As such, the wound, enfeeblement, oxidation and aging are constituent elements in the metabolism of his practice.

Stipo Pranyko debunks art's auratic quality. He actively battles against aestheticism, discursiveness and grandiloquence in equal measure. His anti-retinal vocation holds no truck with either representativeness or self-coded beauty, precluding any kind of illusionism. In step with the rhythm of day-to-day living and breathing, there has been no place for any form of optimism other than leading a difficult life from one place to another, as a foreigner chained to the desire to build a mental homeland from physical fragments reconstrued in his consciousness, in hitherto unseen images furnished by sensibility. His forthright, Mediterranean-rooted idealism interprets his own cultural anthropology, filters it through the memory of exile and projects it over creative solace, adding an elegiac accompaniment. That is the territory in which he moves. A varied topography, mirrored by an accumulative approach: paintings, drawings, sculptures, installations, clothing, home... Life as material for art, art as a flowing of life. A tentative exchange of imperfections, of intentions and of ephemeral possibilities for redemption.

In other words, for the artist, attitude is his greatest asset. It is the beacon lighting the way along his journey while, at the same time, throwing light on its nature. Stipo Pranyko works from a solid footing, tempered in the forge of the 1960s, which has only been further bolstered with the passing of the years. He uses his energy to organise and propel an art system, and also a domestic one, both of them sharing the same consistency and qualities, to the point of feeding off one another. It could

in fact be translated as a way of being in life and of being in painting: attitude is the programme.

## II DRAWING

Since his beginnings, drawing has always been consubstantial to this artist, who sees it as a discipline with its own autonomy and by no means vicarious. In 2010, 2011 and 2012 he conceived a large number of abstract pieces, brought together under the generic title of *New Drawings*. They reveal what he himself understands as his “problematic” confrontation with a genre he readily admits a deep respect for: “a drawing is always something very serious,” he declares. To his way of thinking, drawing provides a fitting outlet to channel and further explore his own visual worldview, charging it with metalinguistic depth, a bedrock feature of his specific practice.

Divested of all referential connotations, for Pranyko drawing is more a process than an end product: an act of radical freedom in which he invests his physical energy with liberating results. He enters the studio with an approach similar to a carpenter or a shoemaker, in other words, as an artisan. In fact, he has confessed his admiration for these trades which he has somehow co-opted into his own practice. When it comes to drawing, all concerns vanish. He totally disregards the weight of art and focuses instead on the manual activity, on the technical procedure to which he lends the highest value, because “the material of a drawing is inseparable from the process of drawing. One is born from the other.”<sup>1</sup>

In Stipo Pranyko’s works on paper, the subject matter is of no import, being totally ruled out of the aesthetic aims. In consequence, it is of no concern to the artist, who is exclusively centred on the processual and material aspects related with the execution of the piece. Therefore, his working interests are synthesised in the physical experience and the practical

---

<sup>1</sup> Letter from Stipo Pranyko to Fernando Gómez Aguilera, Munich, 8 February 2012.

hasta retroalimentarse. Podría traducirse como una forma de estar en la vida y de estar en la pintura: la actitud es el programa.

## II DIBUJO

Desde sus inicios, el dibujo ha acompañado al artista, que lo concibe como una disciplina con autonomía propia, no vicaria. Entre 2010 y 2012, ha concebido abundantes piezas abstractas, reunidas bajo la denominación genérica de *Nuevos dibujos*. Muestran lo que él mismo entiende como su confrontación “problemática” con el género, hacia el que manifiesta un confesado respeto: “un dibujo es casi siempre muy serio”, subraya. A su juicio, proporciona un cauce adecuado para ahondar en el pensamiento visual propio, cargándolo de profundidad metalingüística, un rasgo frecuente en su práctica concreta.

Despojado de connotaciones referenciales, el dibujo es para Pranyko un proceso más que un producto: un acto de libertad radical en el que pone en juego su energía física con un resultado emancipador. Entra en el taller con la disposición que, en definitiva, caracteriza a un carpintero, a un zapatero, a un artesano, cuyos oficios –de alguna manera incorporados a su actividad– admira. Si se trata de dibujar, desaparecen las preocupaciones. Se desentiende del peso del arte y se concentra en la actividad manual, en el procedimiento técnico, al que confiere el máximo valor, porque “la materia de un dibujo y el procedimiento de dibujar son inseparables. Uno nace del otro”<sup>1</sup>.

En la obra sobre papel de Stipo Pranyko, la temática pierde toda relevancia, se excluye de los fines estéticos; por consiguiente, no concierne al autor, centrado exclusivamente en los aspectos procesuales y materiales vinculados a la formalización de la pieza. La experiencia física y los retos prácticos resumen, pues, sus intereses de trabajo, desprovistos de cualquier pretensión narrativa, vaciados de carga locutiva.

---

<sup>1</sup> Carta de Stipo Pranyko a Fernando Gómez Aguilera, Múnich, 8 de febrero de 2012.

Resulta así explícita la voluntad de atenuar al máximo la dimensión ilusoria del dibujo, su eventual contenido de representación, conectado con las figuras y situaciones de la realidad visible. Por el contrario, aquí se articulan desafíos mentales, se dilucidan problemas conceptuales, abstractos, cuyo único lazo con el curso del tiempo se reduce conscientemente a la huella humana que se desprende de la ejecución y de cada uno de los actos implicados en la factura de las composiciones –rasgados de papel, trazos, color, letras...–, convertidos en hechos tanto de afirmación de la existencia como de materialización de la memoria. Sobre el papel, Pranyko deposita una efusiva impregnación vital, pero también un empeño de intelección plástica, en un precario y desajustado balance entre azar y voluntad, entre impulso y conciencia, que le provoca, por igual, atracción y temor, cierta ansiedad resuelta en la inmediatez: “Hacer un dibujo es algo muy seductor. Al mismo tiempo, me da miedo, un extraño miedo, un miedo tal que, deseando deliberadamente este miedo, me vienen ganas, muchas ganas, de hacer un dibujo como si fuera un puro trabajo mecánico; es decir, tirar algunas líneas sin ningún respeto, creyendo que después de todo, así se llega a algo de otro y nuevo valor que pueda sorprender mucho con *lo suyo inesperado*”<sup>2</sup>.

Pranyko quiere afirmar elocuentemente esa postura en sus *Nuevos dibujos*. Y la subraya en la textualidad de las propias composiciones, como la fechada el 3 de julio de 2010, donde inscribe las frases *Position Yes. No inspiration* (*Posición sí. Inspiración no*), que toman el valor expresivo de un manifiesto, enfatizando sus convicciones al tiempo que se marcan distancias con respecto a las convenciones clásicas. O sucede, asimismo, con *Ovdje*, fechado el 25 de junio de 2010, en donde la palabra croata *Aquí* vuelca la atención sobre la estricta realidad de lo que existe en el papel y sólo es autónomamente sobre el papel, sin remitir a ninguna otra instancia. Pocas dudas caben de que el artista imprime al sistema de signos empleado en sus dibujos un carácter meramente



<sup>2</sup> Carta de Stipo Pranyko a Fernando Gómez Aguilera, Múnich, 29 de marzo de 2012.



challenges, are devoid of any narrative intention and emptied of any locutionary load. Accordingly, he explicitly states his resolve to mitigate in as far as possible the illusory dimension of drawing, any eventual representational content connected with figures or situations from visible reality. On the contrary, it is a field for dealing with mental challenges and solving conceptual, abstract problems. Problems whose only connection with the course of time is consciously reduced to the human mark left by the execution and by each of the acts involved in the making of the compositions — strips of paper, marks, colours, letters... — now turned into both affirmations of existence and materialisations of memory. Pranyko impregnates the paper with an effusive vitality but also with the traces of an endeavour of visual intellection, in an unstable and skewed balance between randomness and will, between impulse and consciousness, that attracts and frightens him in equal measure, producing an anxiety that is resolved in immediacy: "Making a drawing is very seductive. But at the same time, it frightens me, makes me feel a strange sense of fear, a fear that, though purposely wishing to feel it, sparks a desire, a very strong desire to make a drawing as if it were a purely mechanical task. That is, to draw some lines without the slightest respect, in the belief that, in the end, one arrives at something with a different and new value, with the power to surprise with *its own unexpectedness*."<sup>2</sup>

In his *New Drawings*, Pranyko wants to make this stance clear. And he underlines it through the textuality in the compositions themselves, like the one dated 3 July 2010, where he writes *Position Yes. No inspiration*, two sentences borrowing the expressive value of a manifesto, emphasising his convictions while at the same time opening a gap with classic conventions. The same can be said for *Ovdje*, dated 25 June 2010, where the Croatian word for *Here* focuses attention on the strict reality of what exists on the paper and what only *is* autonomously on the paper, without remitting to any other domain. There is little doubt that he gives



<sup>2</sup> Letter from Stipo Pranyko to Fernando Gómez Aguilera, Munich, 29 Mars 2012.



a merely presentational value to the system of signs he uses in his drawing. It is all about primary entities — stripes or structures — arranged in a linguistic method that accepts the reduction of expression as a sign of identity: poor materials — paper, graphite, or white acrylic — simplification and chromatic uniformity, scarcity of means and human warmth in the rendering. This undoubtedly smacks of the minimalist heritage, but, above all, of Arte Povera, visible in the lack of interest for a beautiful finish and in the indifference towards dexterity or sophistication. Always to the fore in the process of making, handcrafting monopolises the finish in a very characteristic attribute of this artisan-artist who impregnates his creations with vibrant vital marks.

Like Pollock, Stipo Pranyko is interested in swift execution. The time factor is important, while the piece is created within the framework of strict action devoid of any thought, reduced to a rigorous process of gestural abstraction. Technical components impose themselves in the expressive formalism defining the Bosnian-Croatian painter's *New Drawings*, with a particular mention for the forcefulness of the emotional power of the compulsive gesture on the paper surface, on which certain marks or simple figures are superimposed, putting some kind of order on that free impulse. His gesturalism is vitalistic and therapeutic, perhaps in dialogue with life through a sentient imagination, a sceptical attempt at salvation and existential affirmation: I was here, this is the confirmation of my presence. The language of expression is categorically raised above that of representation (Wölfflin).

### III LINE

The linguistic shortcoming bound to the crisis of figuration drove art on a quest for new languages, including self-referentiality. As a central plot to the drawings made from 2010 to 2012, Stipo experimented with the line, a concern deeply engrained in his catalogue. He problematises its identity with a clear resolve to open it up to new dimensions, to confer it with another character, another quality. His resources are clear cut: thick graphite and white pigment on paper. He adopts extreme sobriety



TIRANDO ALGUNAS LÍNEAS, 2012. Técnica mixta sobre papel, 232 x 152 cm

presentativo. Se trata de entidades primarias –rayas o estructuras– habilitadas mediante un método lingüístico que asume como seña de identidad la reducción de la expresión: materiales pobres –papel, grafito, acrílico blanco–, simplificación y uniformidad cromática, medios escasos y calidez humana en la resolución. Resuena, sin duda, la herencia minimalista, pero, sobre todo, del Arte Povera, presente en el desinterés por el remate bello, y el desafecto hacia la destreza y la sofisticación. La artesanía, muy visible en el proceso de manufactura, se apodera del acabado aportando un atributo muy característico de este artista-artesano, que impregna sus creaciones de vibrantes huellas vitales.

Como a Pollock, a Stipo Pranyko le interesa la rapidez en la realización. El factor tiempo resulta relevante mientras se confecciona la pieza en el marco de una estricta acción privada del control de la razón, despojada de pensamiento, reducida a un riguroso proceso de abstracción gestual. Los componentes técnicos se imponen en el formalismo expresivo que caracteriza a los *Nuevos dibujos* del pintor bosnio-croata, en los que destaca el vigor emocional del gesto compulsivo sobre la superficie del papel, al que se superponen ciertos trazos o figuras sencillas que ordenan el impulso de libertad. El suyo es un gestualismo vitalista y terapéutico, quizás, de diálogo con la vida a través de la imaginación sensible, una escéptica tentativa de salvación y de afirmación existencial: yo estuve aquí, esta es la constatación de mi presencia. El lenguaje de la expresión se alza inequívocamente sobre el de la representación (Wölfflin).

### III LÍNEA

La insuficiencia lingüística ligada a la crisis de la figuración introdujo el arte en la búsqueda de nuevos lenguajes, incluida la autorreferencialidad. Pranyko asume como argumento central de los dibujos elaborados entre 2010 y 2012 la investigación sobre la línea, un asunto con arraigo en su catálogo. Problematisa su naturaleza con la determinación de abrirla a nuevas dimensiones, de conferirle otro carácter, otra calidad. Los recursos tangibles aparecen bien tasados: grafito grueso y pigmento



blanco sobre papel. Severa sobriedad y desnudez, para disciplinar su interés en torno a la materialidad de la línea. Persigue imprimirle una nueva concreción, otros valores físicos –sintiéndose próximo, en este punto, a Tàpies–, a través de su *inmersión* en el color blanco. No le concierne aquí la línea directa sobre la superficie del soporte, sino su ligazón con la materia, desenvuelta en un repertorio de tensiones y contrastes: gris/blanco, lápiz/pintura, agitación/serenidad, hondura/superficie, geometría/organicismo, enmascaramiento/afirmación...

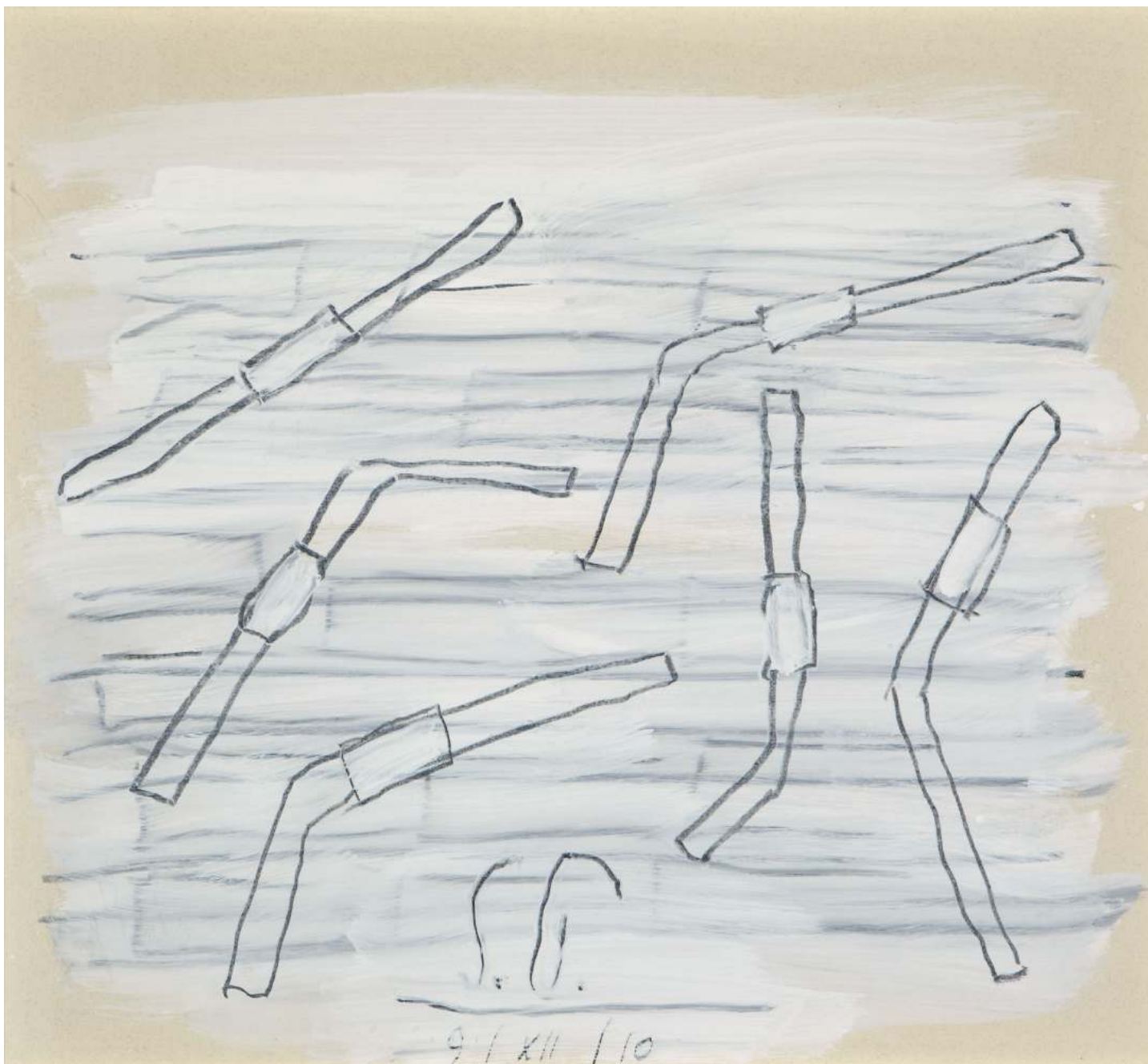
El curso del trabajo implica una secuencia de decisiones espontáneas, veloces, adoptadas sin solución de continuidad: extender una capa, tirar líneas sobre el blanco aún pastoso, equilibrar, recubrir de nuevo y así sucesivamente, llegado el caso. En ocasiones, aprieta con intensidad, para realzar la presencia de la raya, otras veces mitiga su fuerza atenuándola, velándola e incluso negándola. Son líneas enérgicas en su origen, irracionales, sujetas a un dinamismo vigoroso y versátil, a las que transmite la vibración del pulso, las impurezas y el brío de la conciencia. La producción acelerada resulta relevante, al igual que la cristalización final del resultado: debe aparecer una nueva realidad concreta, surgida de la interacción de las fuerzas del subconsciente con las estrategias de formalización material, no una suplantación ni evocación de la realidad.

Pertrechado de medios pobres y de un equipaje elemental de signos –lineales o sustentados en formas básicas–, el artista se adentra en la exploración de la percepción y de categorías fundamentales en la pintura y la experiencia humana, como las relaciones entre plano y fondo, multiplicidad y unidad, movimiento y quietud o instantaneidad y permanencia. En concreto, el concepto de profundidad le ocupa de manera particular. No resulta extraño en un creador proclive a indagar en la espacialidad y la tridimensionalidad plástica, un interés, visible desde los años sesenta, trasladado ahora al dibujo. El tratamiento de la línea y la construcción por capas de sus piezas sobre papel apuntan en esa dirección. No se pretende, sin embargo, aparentar ópticamente la profundidad

and bareness as a way of curbing his interest in the materiality of the line. He attempts to endow it with a new concretion, with other physical values — in that regard bringing him close to Tàpies — through an *immersion* into the colour white. He is not concerned with the line directly executed on the surface of the support, but with its connection with matter, unfolded in a repertoire of tensions and contrasts: grey/white, pencil/paint, agitation/serenity, depth/surface, geometry/organicism, camouflage/affirmation...

The work develops in a sequence of spontaneous, quick decisions taken without pause: spreading a layer of primer, drawing lines on the still thick white, adjusting, covering again, and then yet again if required. Sometimes he applies strong pressure to reinforce the entity of the line; other times he eases the intensity, mitigating, veiling and even negating it. These are initially vigorous, irrational lines, governed by a powerful yet versatile dynamics, and the artist transmits to them the vibration of his pulse, the impurities and the energy of consciousness. The speed of execution is critical, as is the final materialisation: a new specific reality must emerge through the strategies of the material rendering, coming from the interaction of the powers of the unconscious rather than from a substitute or an evocation of reality.

Equipped with modest means and with an elementary baggage of signs — either linear or predicated on basic forms — Pranyko engages in an exploration of perception and of the fundamental categories of painting and human experience such as the relationships between plane and ground, multiplicity and unity, movement and stillness, or instantaneity and permanence. He is specifically and particularly concerned by the concept of depth, something that should not surprise us in an artist keen on research into spatiality and visual three-dimensionality. In fact this interest has been visible since the 1960s and is now transferred to drawing; the treatment of the line and the construction of his pieces in layers point in that direction. Notwithstanding, there is no intention to give an optical appearance of depth to the surface by means of







manufacturing an illusory space capturing the retina, but instead to *create* it through a certain materiality — the addition of strata — in which the artist implicitly commits the derivative of time.

In three of his most recent large-format drawings, he materialises that intention in a highly visible manner: *Esperando a lo inesperado* (2012), *Tirando algunas líneas* (2012) and *Dibujo espacial* (2011), modulated on the frugal basis of the pencil, the colour white and a succession of transparencies. Pranyko's visual thinking is emphatically and forcefully settled in the monumentality of those elegant pieces. The line expresses itself with robust strength and formal versatility, subjected to the rhythmic eloquence of the movement and the resolute projection towards new background dimensions. A temperamental and internal, emotive and cultural, unconditioned, fervent and free line. On some occasions, as in *Dibujo espacial* or in *Tagesnotiz und auch...* (17.9.2010), the lines are organised to give rise to rectangular, non-specific, minimalist forms, accumulating in variable densities and positions. With the goal of lending stability and balance to some compositions undergirded by the power of psychic automatism, he often incorporates certain primary geometric structures which, in turn, add spatial enclosures, as in the entangled density of *Sedam prostrora* (2010).

From the chaos and the compositional order emerges a family of gestural works in which a combination of drawing and collage also finds its place; a resource the artist is fond of using in his three-dimensional practice. He then makes use of open, random forms, coming from manually torn paper, emphasising the vitality of the edges and the volume in a context of frequently lyrical, patent fragility, for instance in *Me on* (2010). Here, the fragments of white cellulose paper adhered to a sheet of cardboard of the same colour evoke the bandage covering a wound and the bareness of nothingness, its recurrent emptying.

Stipo Pranyko's language actively takes part in a purposeful reiteration and serialisation of elements. Repetition and simplicity are formulas

sobre la superficie, fabricando un espacio ilusorio que cautiva la retina, sino *crearla* a partir de ciertas cualidades físicas —la adición de estratos—, en la que se compromete implícitamente la derivada de la temporalidad.

En tres de sus últimos dibujos de gran formato, se encarna de forma bien visible ese propósito: *Esperando a lo inesperado* (2011), *Tirando algunas líneas* (2012) y *Dibujo espacial* (2011), modulados sobre la parca base del lápiz, el blanco y la sucesión de transparencias. En la monumentalidad de estas elegantes piezas, el pensamiento visual de Pranyko se sedimenta con rotundidad y empuje. La línea se expresa con un aliento robusto y profusa versatilidad formal, sujeta a la elocuencia rítmica del movimiento y a la proyección decidida hacia nuevas dimensiones de fondo. Una línea temperamental e interior, emotiva y cultural, descondicionada, fervorosa y libre. En ocasiones, como sucede en *Dibujo espacial* o en *Tagesnotiz und auch...* (2010), las rayas se organizan alumbrando formas rectangulares inespecíficas, minimalistas, que se cruzan o conforman ángulos, desprovistos de significado, acumulándose en densidades y posiciones variables. Con la finalidad de estabilizar y equilibrar las composiciones, marcadas por la fuerza del automatismo psíquico, incorpora habitualmente ciertas estructuras geométricas primarias que, a su vez, agregan recintos espaciales, como sucede en la densidad selvática de *Sedam prostrora* (2010).

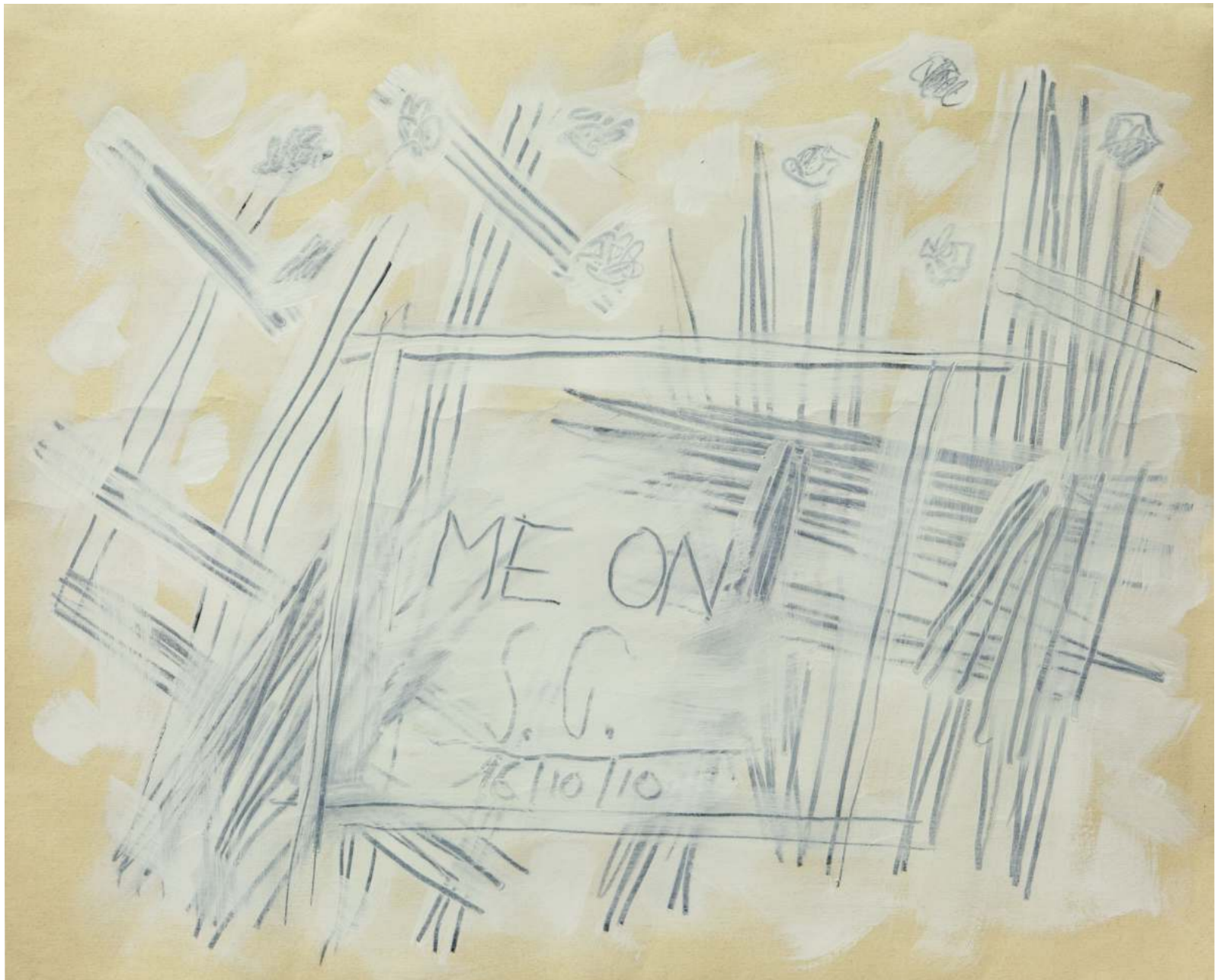
Entre el caos y el orden compositivo, se alumbra esta familia de obras gestuales, en las que también encuentra lugar la combinación del dibujo y el collage, un recurso querido para el artista en el desarrollo de su propuesta tridimensional. Emplea entonces formas abiertas, azarosas, surgidas de papeles rasgados manualmente, en las que se enfatizan la vitalidad de las líneas de borde y el volumen, en un contexto de frecuente fragilidad lírica, patente, por ejemplo, en *Me on* (2010). Aquí los fragmentos de papel de celulosa blanca adheridos a una cartulina del mismo tono suscitan la alusión a la venda que cubre la herida y el despojamiento de la nada, su recurrente vaciamiento.

El vocabulario de Stipo Pranyko participa activamente de la reiteración y seriación deliberada de elementos. La repetición y la simplicidad constituyen fórmulas que liberan de la temporalidad y de la Historia del Arte. Recurre con frecuencia a su empleo, expreso en grandes dibujos, como *Repeticiones* (2012) y *Tirando algunas líneas* (2012), por citar sólo dos casos reveladores, pero de uso generalizado en estas obras ricas en letanías gráficas inconscientes como las orgánicas madejas florales que disemina entre las rayas de unas y otras piezas. La firma del autor y la fecha de conclusión, circunstancialmente repetida en distintas fases del proceso de elaboración, se incorporan con valor visual a los dibujos, al igual que sucede con diversas frases o palabras escritas a mano en estos animosos palimpsestos, atravesados por un raro y desinhibido coraje asentado en la desnudez y la escasez.

El universo ácrómo de Pranyko, su reconocible idealismo albo se extiende también a la piel de sus *Nuevos dibujos*. La reducción monocromática acentúa la parvedad de medios con que el artesano de la luz moldea su mundo de excavaciones plásticas. Un blanco roto, como es habitual, invadido por la degradación del tiempo que se incrusta en la sustancia fungible, aquí contrastado por la neutralidad grisácea del lápiz, participando del juego de delicados antagonismos esenciales que atraviesan su obra. La vibración de los blancos enriquecidos que extiende sobre el cálido, envejecido Frapolino y el ascetismo del grafito conviven severamente en estos dibujos delimitados por marcos de hierro pintados en consonancia, rugosos, sometidos a oxidaciones naturales, que defienden su pertenencia a una continuidad espacial extendida más allá del trazo y el límite del papel. Un territorio, en definitiva, mental, estético, infinito, que anuda la raíz terrestre, el orden oscuro y dolorido de la materia, al luminoso y redentor azar celeste, a una modesta ensoñación acariciada por la luz humana.

cutting loose from temporality and from Art History. He often uses them, expressly in large drawings like *Repeticiones* (2012) and *Tirando algunas líneas* (2012), to name two indicative cases, but more generally in works rich in unconscious graphic litanies like the organic floral skeins he scatters among the lines of these pieces. The artist's signature and the date of completion, circumstantially repeated in the various phases of creation, are incorporated into the drawings with a visual value, similarly to the different sentences or words handwritten in these spirited palimpsests, underpinned by a rare, uninhibited audacity rooted in bareness and dearth.

Pranyko's colourless universe, his recognisable white idealism, also extends to the surface of his *New Drawings*. The monochrome reduction underlines the dearth of means with which this artisan of light moulds his world of visual excavations. The usual off white, mitigated by the degradation of time that buries itself in the fungible substance, is set off here by the greying neutrality of the pencil, taking part in a play of delicate essential oppositions criss-crossing his work. The vibration of the enriched whites he spreads over the warm and aged Frapolino and the frugality of graphite coexist ascetically in these drawings that are delimited by iron frames painted accordingly, jagged and subjected to natural oxidations, that defend their belonging to a spatial continuity that extends beyond the mark and boundaries of the paper. In other words, a mental, aesthetic, infinite territory that binds the earthly root, the dark and wounded order of matter, to a bright and redemptive celestial randomness, to a modest reverie caressed by light.













Me deja estar

Mejor no lo subrayo.

El día pasa  
con su ligero azul sobre las lomas.

Me deja estar en otros.

Me atraviesa sin daño.

Su voluta de sol sobre mi frente.

Su penumbra escarbachada  
al borde del camino.

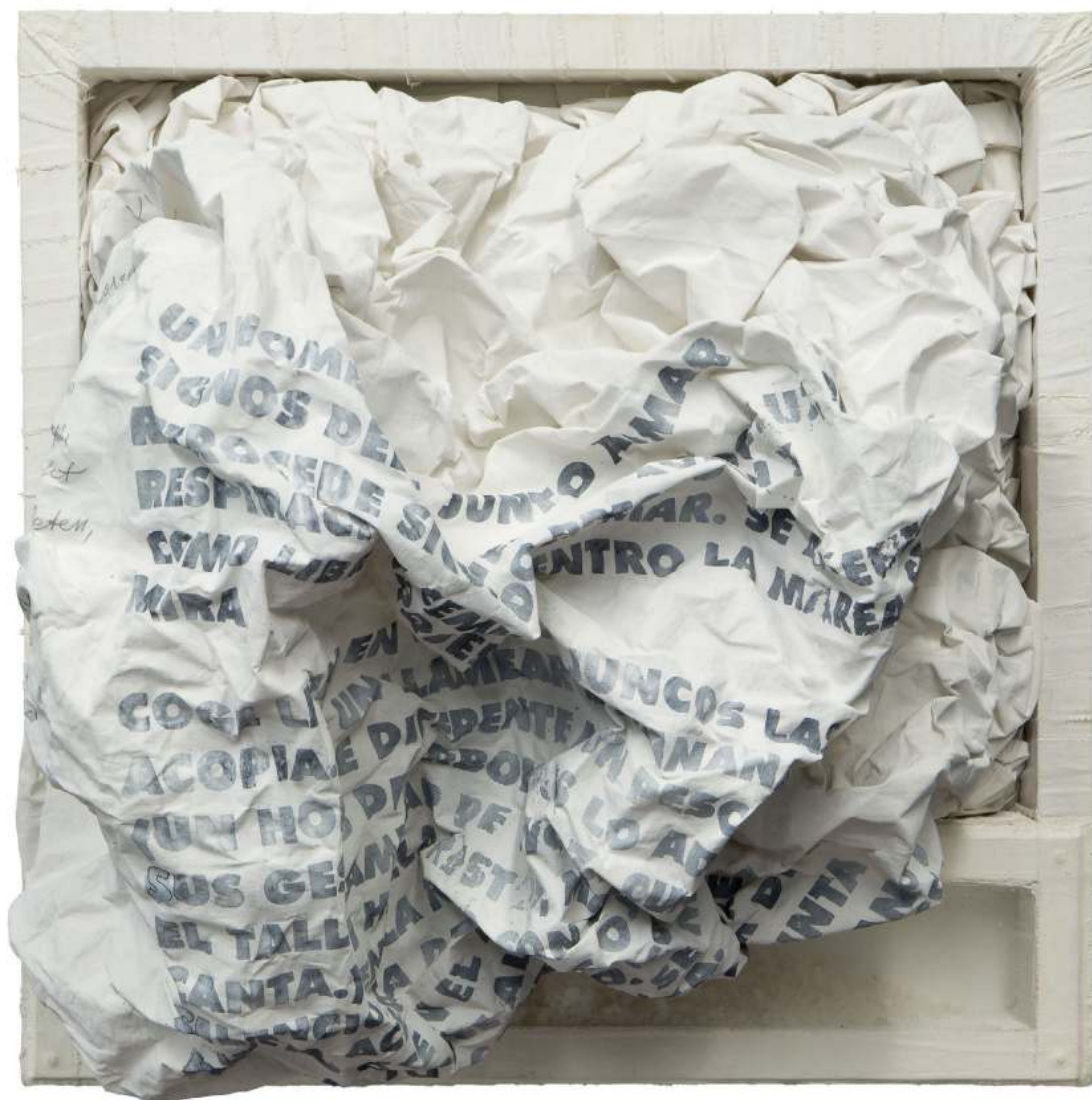
(mi niño)













SUPERFICIE TRANSFORMABLE EN AMARILLO, 1998. Técnica mixta con tela de dimensiones variables, cuerdas y acrílico sobre marco de madera, 138 x 184 cm





VN COLLAR DE HUESOS

PADA

STIRO (TANUKO)

(SAIDA DETANUKO)

LA SAIDA MUEVE  
LO ARGOLE Y MUEVE  
TAMBIÉN AL MUNDO.  
Y A UNA SAULA SIN RISSAGO  
Y AL PINTOR EN SU ESTUDIO.

MELINDA LÓPEZ

(CAMA DE UN REJICUNDO FELIZ)

SORDE LA SÁNDAS,  
COMO UN SATORRE LIEVE,  
LA MUELLA DE UN CUEIRO.  
ES LA CAMA DE UN VIVO  
QUE MEMORA SU MUERTE.

(YATCE, HACIA 1936)

EL NIÑO TALLA,  
DISGOTO, OTRO INDIO.  
SU CORDÓN  
LE ENARDECE CUANDO OYE  
LA VOT DE LOS GITANOS.

(LA CUCHARA)

CON TU CUCHARA  
DAMOS DE COMER. DAMOS  
EL PAN DEL ROSSE,  
LOS REJOTOS DE LAS SODAS,  
LA MIGA DE ALIMENTO.



COLUMNA INFINITA, 2012. Collar de huesos y hierro, 35 x 10 x 10 cm



## THE TRUE COLOUR OF THE ISLAND [ NOMADS AND TRAVELLERS IN THE CANARIES ]

*I HAD TO TRAVEL, TO DISSIPATE THE ENCHANTMENTS  
THAT CROWDED MY BRAIN*

Arthur Rimbaud, *A SEASON IN HELL*

To formulate a precise historical survey of the spectrum of the islands, in the sense of a complex, comprehensive graphic representation, is clearly impossible, because inescapably — albeit fortunately — the familiar and the unfamiliar merge. In the kaleidoscopic mirror of representation and description, the image one has managed to form of oneself is mingled with the perspective of others; the view from too close up, swamped with details, and the view from a distance, which tends to be overarching, though in other cases it can reveal specific, different lighting, tones that are new, but always true. How we have been seen in the past, how we are seen now, how we see ourselves... How we think we are seen. Gazes that are constantly coming and going, nomadic, erratic, peripatetic, and that construct and enrich the repertoire of the islands' imaginary.

In 1969 Gerhard Richter visited the Canaries armed with a camera,<sup>1</sup> portraying landscapes which he later included in his *Atlas* and which also served, at various stages, as the basis for several of his paintings, with the sea and Mount Teide taking pride of place. These photographs

---

<sup>1</sup> See Mark Gisbourne, "Sistemas de paisajes: paisajes ecológicos de mente, memoria y lugar", in *Después del silencio*. Observatorio del Paisaje de Canarias, 2010, pp. 176 & ff.

## EL COLOR VERDADERO DE LA ISLA [ NÓMADAS Y VIAJEROS EN CANARIAS ]

Eliseo G. Izquierdo

*ME VI OBLIGADO A VIAJAR PARA ALEJAR LAS APARICIONES  
ACUMULADAS EN MI CEREBRO*

Arthur Rimbaud, *UNA TEMPORADA EN EL INFIERNO*

La revisión histórica del espectro de las islas, entendido como su representación gráfica compleja, integral, resulta a todas luces imposible de concretar con exactitud, al quedar este diluido de forma irremediable —aunque por fortuna— entre lo propio y lo extraño. Ante el espejo caleidoscópico de lo representado y descrito, se confunde lo que uno ha podido imaginar de sí mismo, con la visión de los otros; la mirada demasiado próxima, inundada de detalles, con la lejana, tendente a lo totalizador, aunque otras veces descubridora de luces concretas y distintas, tonos nuevos, pero siempre verdaderos. Cómo nos han visto, cómo nos ven, cómo nos vemos... Cómo creemos que nos ven. Miradas de ida y vuelta continua, nómadas, erráticas, viajeras, que construyen y enriquecen el inventario del imaginario insular.

En 1969, Gerhard Richter visita Canarias cámara en mano<sup>1</sup>, retratando paisajes que luego incluiría en su *Atlas*, y que sirvieron también de punto de partida, en distintas etapas, para varios lienzos suyos con el mar y el Teide como protagonistas destacados. Fotografías y pinturas

---

<sup>1</sup> Véase Mark Gisbourne, "Sistemas de paisajes: paisajes ecológicos de mente, memoria y lugar", en *Después del silencio*. Observatorio del Paisaje de Canarias, 2010, pp. 176 y ss.



que se caracterizan por haber sido resueltas mediante desenfokes y *esfumatos*, y que, además, serán conocidas fuera de las islas antes que en ellas, pero que ahora resultan un referente importante para cualquier acercamiento que se plantee en torno a la representación del paisaje insular. De manera que, en el caso de sus registros dedicados al Teide, parece inevitable ponerlos en relación con obras como las del naturalista y fotógrafo inglés George Graham-Toler (1850-1929), pero también con las pinturas de Manuel Martín González, la serie dedicada por Pedro González a la Montaña y, más recientemente, los grandes teides, blancos y negros, de Santiago Palenzuela; e incluso con la visión estereotipada de Salvo (1947), con el lirismo amable de las acuarelas de Bonnín, o el erotismo del Teide rodeado de muchachas desnudas de Tatafiore.

El año de la visita de Richter, Domingo Pérez Minik publica su particular acta de registro de *Entrada y salida de viajeros*, donde incluye, entre otros, a Bertrand Russell, al arquitecto Sartoris, a Ignacio Aldecoa y su paraíso insular de amanecida clorofílico<sup>2</sup>, André Breton y su ascensión al Teide, o, también, a *uno de los pocos surrealistas que se han preocupado por el habitante de la isla y por su historia*, la francesa Valentine Penrose (1898-1978). Maud Westerdahl, que actuó como su anfitriona durante el viaje que hizo a Tenerife en los primeros meses de 1957, advierte la coincidencia que existe en los poemas escritos aquí por la poetisa (“El carrito” y “El verdino”) con la visión que su amigo común Óscar Domínguez tiene de la isla, *telúrica, poética, infantil, grandiosa, mítica, confusa y clara, llena de la alegría de la naturaleza y al mismo tiempo del miedo que impone el volcán y sus misteriosas rabias [...]*<sup>3</sup>. Convivencia entre opuestos que subraya un existir difícil; entre el instante edénico y el desasosiego del abismo, entre infierno y paraíso. Imagen esta que el propio Domínguez se había encargado de dibujar en la capital francesa a sus compañeros de grupo, trazando de memoria sobre

<sup>2</sup> Ignacio Aldecoa, *Parte de una historia* (1967). Alfaguara, Madrid, 1995, p. 20.

<sup>3</sup> Maud Westerdahl, “Valentine Penrose”, reproducido en *Eduardo y Maud Westerdahl. 2 miradas del siglo 20*. [Catálogo] CAAM, las Palmas de Gran Canaria, 2005, pp. 52-53.

and paintings are characterised by being produced using out-focusing and sfumato, and moreover they became known more quickly outside the islands than within them, but they are now an important point of reference for any proposed approach to depicting the landscape of the islands. So in the case of his photographic records of Mount Teide, it seems inescapable to relate them to works such as those of the British naturalist and photographer George Graham-Toler (1850-1929), but also the paintings of Manuel Martín González, the series that Pedro González devoted to the Mountain and, more recently, Santiago Palenzuela’s large black and white teides; and even to Salvo’s stereotyped view (1947), the amiable lyricism of Bonnín’s watercolours or the eroticism of Tatafiore’s Teide surrounded by naked girls.

In the same year as Richter’s visit, Domingo Pérez Minik published *Entrada y salida de viajeros* (*Entries and Exits of Travellers*), his own record of notable figures who had visited the islands, including Bertrand Russell, the architect Sartoris, Ignacio Aldecoa and his island paradise with its “chlorophyllic early-morning sky”,<sup>2</sup> André Breton and his ascent of Mount Teide, as well as “one of the few Surrealists to have taken an interest in the inhabitants and the history of the island”, the French writer Valentine Penrose (1898-1978). Maud Westerdahl, who was her hostess during her trip to Tenerife in the early months of 1957, notes the similarity between the poems Penrose wrote here, “Tenerife I: El carrito” and “Tenerife II: El verdino (Le chien vert)”, and their mutual friend Óscar Domínguez’s view of the island: “telluric, poetic, childlike, magnificent, mythical, confused and clear, full of the joy of nature and at the same time full of the fear imposed by the volcano and its mysterious furies [...]”.<sup>3</sup> This conjunction of opposites underlines a difficult existence: between moments of Edenic bliss and apprehension of the abyss, between hell and paradise. It is an image that Domínguez himself had sketched out

<sup>2</sup> Ignacio Aldecoa, *Parte de una historia* (1967). Alfaguara, Madrid, 1995, p. 20.

<sup>3</sup> Maud Westerdahl, “Valentine Penrose”, reproduced in *Eduardo y Maud Westerdahl. 2 miradas del siglo 20* [catalogue]. CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2005, pp. 52-53.

for his fellow Surrealists in Paris, drawing profiles of heroic Guanches, ancient dragon trees, pirates, Guayonje bandits, and myths of the Hesperides, from memory on the black sands of its lost beaches.

Enticed by what Domínguez had told him, Breton, shortly before travelling to the Canaries, wrote *L'air de l'eau*, a poem in which he anticipates the "smoking snow-capped peak" and the "ground of paradise lost" which he duly found afterwards in Tenerife and later portrayed in chapter V of *L'amour fou* (1937), "The Starry Castle", a text in which, as has been pointed out, "the dream of the island and the island itself circulate in an alternating cycle".<sup>4</sup> This double-focus portrait actually seems to be the only possible kind, for it is futile to try to find unequivocal, definitive or dispassionate views of places where one has lived. In this sense, Valentine Penrose's "El carrito" is a fresco "which is and is not Tenerife", as Maud goes on to say, "but is probably Valentine in Tenerife".<sup>5</sup> A Valentine, moreover, who must also have come to the island contaminated by the prior account from her friend Óscar. Like Breton and many others before her, she was simply confirming the capricious circularity that marks the endless process of constructing the image of the island, and that of any other place, in fact. Alexander von Humboldt wrote on arriving in Tenerife that since his early youth he had "dreamed of setting foot on this island",<sup>6</sup> drawn by tales of travellers and of the last great eighteenth-century explorers, and thereby confirmed that there are really no virgin lands that have not already been formed in the imaginary of travellers by a succession of myths, scenes and descriptions, ancient or modern, accounts such as the one he himself later gave — going beyond the bounds of the purely scientific — which opened a fundamental new chapter in the process of reading the Canarian landscape.

<sup>4</sup> Antonio Álvarez de la Rosa, "Prólogo" to André Breton, *El viaje a Tenerife*. Ediciones Idea, Tenerife, 2003, p. 9.

<sup>5</sup> Maud Westerdahl, art. cit.

<sup>6</sup> See Marie-Noëlle Bourguet: "El mundo visto desde lo alto del Teide: Alexander von Humboldt en Tenerife", presented at the symposium *Ciencia y Romanticismo*, Gran Canaria, September 2002. Available at [http://humboldt.mpiwg-berlin.mpg.de/10.bourguet\\_es.pdf](http://humboldt.mpiwg-berlin.mpg.de/10.bourguet_es.pdf)

las arenas negras de sus playas perdidas, perfiles de guanches heroicos, de dragos milenarios, de piratas, astracanes, bandidos de Guayonje o mitos hespéridos.

Tentado por aquellas palabras de Domínguez, Breton escribe *L'air de l'eau*, poco antes de viajar a Canarias, poema en el que anticipa *el pico de humeante nieve y el suelo de paraíso perdido* que, en efecto, hallará luego en Tenerife y retrató más tarde en el capítulo V de *L'amour fou* (1937), "El Castillo Estrellado", texto en el que, como se ha apuntado, *circulan, en un viaje de ida y vuelta, el sueño de la isla y la isla misma*<sup>4</sup>. Este retrato bifocal parece ser, en realidad, el único posible, pues resulta estéril el intento de hallar visiones unívocas, definitivas o desapaionadas de los lugares vividos. En este sentido, "El carrito" de Valentine Penrose es un fresco *que es y no es Tenerife* —añade aun Maud—, *pero que seguramente, es Valentine en Tenerife*<sup>5</sup>. Una Valentine la cual, además, también debió acudir contaminada por el relato previo, entre telúrico y ancestral, de su amigo Óscar. Tanto la poetisa como antes Breton y muchos otros, no hacían sino confirmar la caprichosa circularidad que marca el proceso sin fin de construcción de la imagen insular, y en realidad de todos los lugares. Alexander von Humboldt escribió, a su llegada a Tenerife, que desde su juventud había *soñado con pisar esta isla*<sup>6</sup>, tentado por los relatos de los viajeros y los últimos grandes descubridores del XVIII, confirmando así que, en el fondo, no hay tierras vírgenes que no estén ya fabricadas por una sucesión de mitos, escenas y descripciones, antiguas o modernas, en el imaginario de los viajeros; relato como el que él mismo hará luego —superando la barrera de lo meramente científico—, y que abre un nuevo capítulo fundamental en la lectura del paisaje de Canarias.

<sup>4</sup> Antonio Álvarez de la Rosa, "Prólogo" a André Breton, *El viaje a Tenerife*. Ediciones Idea, Tenerife, 2003, p. 9.

<sup>5</sup> Maud Westerdahl, art. cit.

<sup>6</sup> Cfr. Marie-Noëlle Bourguet: "El mundo visto desde lo alto del Teide: Alexander von Humboldt en Tenerife", leído en el simposio *Ciencia y Romanticismo*, Gran Canaria, septiembre de 2002. Disponible en [http://humboldt.mpiwg-berlin.mpg.de/10.bourguet\\_es.pdf](http://humboldt.mpiwg-berlin.mpg.de/10.bourguet_es.pdf)

*Como mirto y laurel entrelazados, van sobre el archipiélago canario la Historia y la Leyenda. Querer separar una de otra es quebrarlas sin flor, poner en fuga todos los pájaros.* Con estas palabras inicia la poetisa cubana Dulce María Loynaz –por la misma época en que Penrose trazaba aquellos frescos tinerfeños–, su particular relato de viaje *Un verano en Tenerife* (1958). Loynaz vino por primera vez a las islas en 1947. Cuatro años más tarde, en julio del 51, participaba como mantenedora de la Fiesta de Arte del Ateneo lagunero, y pocos días después era homenajeada en el Puerto de la Cruz, entregándosele, además de dos acuarelas de Francisco Bonnín (*anciano pulcro y delicado* a quien dedicó uno de los capítulos de su libro), el título de Hija Adoptiva del municipio.

Precisamente, y no por casualidad, el Puerto de la Cruz fue un importante punto de convergencia artística durante la segunda mitad del XIX y a lo largo de la primera de la centuria siguiente. Por allí, cuna del turismo en Canarias, pasaron o residieron largas temporadas buena parte de los artistas y escritores foráneos que visitaban las islas (Olivia Stone, lord Frederic Leighton, pintor de la Real Academia inglesa; Bertrand Russell, Agatha Christie, Churchill y su amigo Onassis; Humboldt, Breton...), ya fuera por el simple placer de viajar o inmersos en esa especie de necesidad de vagabundeo, de nomadismo inspirador que aqueja con frecuencia a no pocos creadores. Así que el Puerto se convirtió en punto de entrada imprescindible de miradas provenientes de fuera, que abrían nuevas posibilidades para interpretar e imaginar nuestro aislamiento<sup>7</sup>.

Allí, en la ciudad portuense, residió desde joven el empresario inglés Alfred Diston (1793-1861), cuya curiosidad por los tipos, costumbres y paisajes de las islas quedaron reflejados en buen número de apuntes y acuarelas, en muchos aspectos cercanas a las que realizaron sus coetáneos el presbítero Pereyra Pacheco o el portuense Álvarez Rixo. Diston

<sup>7</sup> La historia epistemológica de las Islas Canarias es la del intento por imaginar aislado, incluso ignoto, un territorio que, una y otra vez, era violado por la pulsión epistemológica del visitante, por su vocación iconográfica, por su obsesión por traducir las cosas a palabras o imágenes. Ramón Salas, “¿[Qué] significa una isla?”, en *La Isla Violada*, Gobierno de Canarias, 2011, p. 32.

“Like myrtle and laurel intertwined, the Canary Islands are overlaid with History and Legend. To try to separate one from the other is to break them and prevent them from flowering, and to put all the birds to flight.” With these words the Cuban poet Dulce María Loynaz, around the same time as Penrose was painting those frescoes of Tenerife, began her personal travelogue *Un verano en Tenerife (A Summer in Tenerife)*, 1958. Loynaz first visited the islands in 1947. Four years later, in July 1951, she took part in the Art Fair at the Athenaeum in La Laguna as curator, and a few days later a ceremony was held in her honour in Puerto de la Cruz, at which she was presented with two watercolours by Francisco Bonnín (the “exquisite, delicate old gentleman” to whom she dedicated a chapter of her book) and with the title of Honorary Citizen of the town.

It is no accident that this very place, Puerto de la Cruz, was an important point of convergence for artists during the second half of the nineteenth and throughout the first half of the twentieth. Many of the foreign artists and writers who visited the island passed through this town, the birthplace of tourism in the Canaries, or stayed there for long periods (Olivia Stone, the painter Lord Frederic Leighton, R.A., Bertrand Russell, Agatha Christie, Churchill and his friend Onassis, Humboldt, Breton...), either for the mere pleasure of travelling or out of an absorbing need to wander, a kind of inspirational nomadic impulse that frequently afflicts a good many creative people. So Puerto de la Cruz became an essential entry point for observers from outside, whose gaze opened up new possibilities for interpreting and imagining our isolation.<sup>7</sup>

There in Puerto de la Cruz, from a young age, lived the British businessman Alfred Diston (1793-1861), whose curiosity about the types, customs and landscapes of the islands was reflected in a large number of sketches and watercolours, similar in many respects to those produced

<sup>7</sup> “The epistemological history of the Canary Islands is that of trying to imagine a territory as isolated, or even unknown, when it was being violated again and again by the epistemological impulse of visitors, by their iconographic orientation, by their obsession with translating things into words or images.” Ramón Salas, “¿[Qué] significa una isla?”, in *La Isla Violada*, Gobierno de Canarias, 2011, p. 32.



by his contemporaries, the priest Pereyra Pacheco or the Puerto artist Álvarez Rixo. Diston was a man with a highly enquiring mind and a remarkable spirit of enterprise, fully integrated into the cultural life of the island, and was a friend of the naturalist and historian Sabino Berthelot (1794-1880), with whom he shared an interest in painting. Indeed, they were involved together in the illustrations for Berthelot's *magnum opus*, the *Histoire naturelle des îles Canaries* (Paris, 1835-1850), written jointly with another scientist, Philip Barker Webb, although the bulk of the artwork was produced by the British illustrator James J. Williams,<sup>8</sup> who created some of the most representative images in the iconography of Canarian landscape and flora to have appeared in the nineteenth century, images which have given rise to interesting readings in relation to the idea of the discovery of the sublime and the Romantic appreciation of nature.

Landscape and flora were the features that most attracted and aroused the curiosity of the numerous Victorian travellers, and of all those who contributed to the scientific discovery of the Canaries; however, the Victorians were also interested in the island way of life and the customs and traditions of the time, although these were often portrayed in the manner of a caustic caricature rather than as the charming bucolic scenes some people expected. In 1859 the painter and writer Elizabeth Murray (1819-1901) published a controversial book in which she recounted the years she had spent in Morocco, Spain and the Canaries,<sup>9</sup> arousing considerable misgivings among the local press, which went so far as to denounce a work in which, as they saw it, "we are unjustly depicted in an unfavourable light".<sup>10</sup>

Murray also portrayed island landscapes and characters in her watercolours, including Diston and his daughter Soledad, who was to

fue un hombre de gran inquietud y notable espíritu emprendedor, plenamente integrado en la vida cultural de la isla, y amigo del naturalista e historiador Sabino Berthelot (1794-1880), interesados ambos por la pintura. De hecho, juntos participaron en las ilustraciones de la principal obra legada por Berthelot, escrita en compañía del también científico Philip Barker Webb, la *Histoire naturelle des îles Canaries* (París, 1835-1850), si bien el grueso del trabajo artístico se le debe al inglés James J. Williams<sup>8</sup>, autor de algunas de las imágenes más representativas de la iconografía del paisaje y la flora canarios surgidas en el XIX, y que han dado pie a interesantes lecturas en relación con la idea del hallazgo de lo sublime y de la apreciación romántica de la naturaleza.

El paisaje y la flora fueron los motivos que más atrajeron y despertaron la curiosidad de los numerosos viajeros victorianos –y de todos aquellos que contribuyeron al descubrimiento científico de Canarias–, quienes, no obstante, tampoco olvidaron la forma de vida isleña, las costumbres y tradiciones de entonces, aunque estas fueran retratadas a menudo con aire de ácida caricatura, más que como la escena amable de brisa bucólica por algunos esperada. En 1859 la pintora y escritora Elizabeth Murray (1819-1901) publicó un polémico libro en el que relataba sus años pasados en Marruecos, España y las Canarias, despertando no pocas suspicacias entre la prensa insular<sup>9</sup>, que llegó a denunciar una obra en la que –consideraban– *injustamente se nos pintaba con desfavorables colores*<sup>10</sup>.

Murray también retrató en sus acuarelas los paisajes y personajes de la isla, entre ellos a Diston y a su hija Soledad, que sería su discípula en este arte, igual que el pintor palmero Juan Bautista Fierro. El paso de los artistas extranjeros se convirtió en una referencia importante para muchos de los pintores locales, que copiaron o buscaron inspiración en su

<sup>8</sup> See José L. García Pérez, *Viajeros ingleses en las Islas Canarias durante el siglo XIX*. Ediciones Idea, Tenerife, 2007, pp. 291-294.

<sup>9</sup> *Sixteen years of an Artist's life in Morocco, Spain and the Canary Islands*, Hurst&Blackett, London, 1859.

<sup>10</sup> *El Ómnibus*, 8 October 1859. See Melecio Hernández, "E. Murray, pintora y escritora, enamorada del Puerto", *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 24 March 1991.

<sup>8</sup> Véase José L. García Pérez, *Viajeros ingleses en las Islas Canarias durante el siglo XIX*. Ediciones Idea, Tenerife, 2007, pp. 291-294.

<sup>9</sup> *Sixteen years of an Artist's life in Morocco, Spain and the Canary Islands*, Hurst&Blackett, London, 1859.

<sup>10</sup> *El Ómnibus*, 8 de octubre de 1859. Cfr. Melecio Hernández, "E. Murray, pintora y escritora, enamorada del Puerto", *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 24 de marzo de 1991.

obra y que, en determinados casos, encontrarán en estos autores buenos maestros para el perfeccionamiento técnico. Desde comienzos del XIX, por ejemplo, se había establecido en La Laguna el francés Louis Le Gross, personaje algo oscuro que ejerció la docencia en la Escuela del Consulado de Mar, y al que el alemán Leopold von Buch adjudica el mérito de haber promovido el *buen gusto* entre los habitantes de la ciudad<sup>11</sup>. O, pasado el tiempo, y aparte del ejemplo de Murray, ya hacia los años 30 del siglo XX, la artista británica Margaret Boutflower, también afincada en el Puerto de la Cruz, se dedicó a la enseñanza de la acuarela, técnica de profunda raigambre en la pintura inglesa y del norte de Europa<sup>12</sup>.

Francisco Bonnín, sin ir más lejos, no ocultó la importancia que para su arte había tenido, en determinadas épocas, la presencia de los turistas, buenos compradores de estampas de tema local. Pero sobre todo la de los artistas ingleses, cuya obra conoció en el Puerto de la Cruz durante su juventud. Caso evidente es el de Ella Du Cane, autora de una serie de acuarelas incluidas en el libro de su hermana Florence *The Canary Islands* (Londres, 1911), que serían conocidas y transcritas con exactitud por el pincel de más de un pintor isleño, entre ellos el habilidoso Crosita o el propio Bonnín. Este último relató, además, cómo había copiado obras<sup>13</sup> del también acuarelista James Paterson (1854-1932), miembro de la Royal Society of Painters in Watercolours, que visitó Tenerife con cierta regularidad. Y todavía algunos años después, su lenguaje preciosista y exacto sufrirá una enriquecedora convulsión –finalmente pasajera–, al contacto con las pinturas del trotamundos germano Bruno Brandt (1893-1962), de dicción espontánea, expresionista.

En el paso de la década de los años veinte a los treinta del siglo pasado, confluyen una serie de episodios en la historia artística insular que

follow him as an exponent of this art form, as well as the painter Juan Bautista Fierro, from La Palma. The visits of foreign artists became an important point of reference for many of the local painters, who copied or sought inspiration in their work, and in certain cases they found those artists to be good teachers who helped them refine their technique. From the early-nineteenth century, for example, the French draughtsman Louis Le Gross had settled in La Laguna; Le Gros, a somewhat obscure figure who taught at the Escuela del Consulado de Mar, was credited by the German writer Leopold von Buch with having promoted “good taste” among the inhabitants of the city.<sup>11</sup> Later, in addition to the example of Murray, the British artist Margaret Boutflower, who also settled in Puerto de la Cruz, taught watercolour painting, a technique with a long tradition in Britain and Northern Europe, around the 1930s.<sup>12</sup>

Francisco Bonnín, to cite just one example, openly acknowledged that his art owed a great deal, in certain periods, to the presence of tourists, who were keen buyers of prints on local subjects, but above all to that of British artists, whose work he got to know in Puerto de la Cruz in his youth. An obvious case is Ella Du Cane, who painted a series of watercolours that were included in her sister Florence’s book *The Canary Islands* (London, 1911) and were copied and reproduced in exact detail by more than one local painter, including the accomplished artist Crosita and Bonnín himself. The latter also tells us that he copied works<sup>13</sup> by another watercolourist, James Paterson (1854-1932), a member of the Royal Society of Painters in Watercolours, who visited Tenerife fairly regularly. And a few years later still his refined, precise style was to undergo an enriching, though ultimately short-lived, upheaval when he came into contact with the work of the peripatetic German painter Bruno Brandt (1893-1962), with his spontaneous, expressionistic idiom.

<sup>11</sup> Cfr. M.A. Alloza Moreno, *La pintura en Canarias en el siglo XIX*. ACT, Santa Cruz de Tenerife, 1981, p. 185.

<sup>12</sup> Vid. Yolanda Peralta, *Mujer y arte en Canarias*. Tesis doctoral, ULL, La Laguna, Tenerife, 2006. Señala entre sus alumnos a la pintora Eva Fernández.

<sup>13</sup> Vid. Alfonso Trujillo, *Francisco Bonnín, sentimental y acuarelista*. Caja de Ahorros, Santa Cruz de Tenerife, 1974, p. 24.

<sup>11</sup> See M.A. Alloza Moreno, *La pintura en Canarias en el siglo XIX*. ACT, Santa Cruz de Tenerife, 1981, p. 185.

<sup>12</sup> See Yolanda Peralta, *Mujer y arte en Canarias*. Doctoral thesis, ULL, La Laguna, Tenerife, 2006. Eva Fernández is mentioned as one of her pupils.

<sup>13</sup> See Alfonso Trujillo, *Francisco Bonnín, sentimental y acuarelista*. Caja de Ahorros, Santa Cruz de Tenerife, 1974, p. 24.

As the 1920s gave way to the 1930s, a series of events in the history of Canarian art combined to mark fundamental changes in the presence of the landscape of the islands in literature and art, producing a turning point in the lyrical, paradisiacal vision promoted by the British colony. Agustín Espinosa published *Lancelot 28<sup>0</sup>-7<sup>0</sup>* (1928), with which he began the process of inventing and constructing a new, poetic, cultured Lanzarote, as well as “appreciating unusual landscapes rather than conventional ones”<sup>14</sup>. Two years later Brandt made his second trip to the Canaries, travelling round the islands for nine months with the aim of collecting material for a book. In this tour he included Fuerteventura and Lanzarote, where he painted over 600 watercolours<sup>15</sup>. But the book was never published and the copious material he had assembled for the project (watercolours and texts) was lost in 1932 when Brandt, who later settled on the island of La Palma, moved out of his house in El Pardo<sup>16</sup>.

However, in October 1930 Brandt had exhibited forty-one of these Canarian landscapes at the Círculo de Bellas Artes in Santa Cruz de Tenerife, including two of the island of Lanzarote and one of La Graciosa. Soon after the exhibition closed, the Tenerife critic Ernesto Pestana published an article describing Brandt as the “discoverer of our islands through painting”, the “decipherer” of a landscape which “up to now [...] has been almost entirely absent from works of art”, and paid particular attention to the very series that was not exhibited — apart from the three works mentioned — drawn from Lanzarote and Fuerteventura, which led him to reflect that if Espinosa, the literary discoverer of Lanzarote, had been writing his book at the time, “he would not have had to go elsewhere in search of his examples of paintings. Because Lanzarote now has examples of its own. And he

marcarán cambios fundamentales en relación con la presencia del paisaje de Canarias en la literatura y el arte, generando un importante punto de inflexión respecto a la visión lírica y paradisiaca que había fundamentado la colonia inglesa. Agustín Espinosa publica *Lancelot 28<sup>0</sup>-7<sup>0</sup>* (1928), con la que inicia la invención y construcción de un Lanzarote nuevo, poético, culto, así como *la valoración del paisaje insólito frente al paisaje convencional*<sup>14</sup>. Dos años más tarde Brandt viaja por segunda vez a Canarias, recorriendo las islas durante nueve meses con el propósito de reunir material para un libro. Incluye en este periplo las de Fuerteventura y Lanzarote, en las que pinta más de 600 acuarelas<sup>15</sup>. Pero el libro no llegaría a publicarse, y el abundante material reunido para el proyecto (acuarelas y textos) se pierde en 1932, al abandonar el pintor, luego afincado en la isla de La Palma, su casa de El Pardo<sup>16</sup>.

No obstante, en octubre de 1930 Brandt había expuesto cuarenta y uno de estos paisajes sobre Canarias en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, entre los que se encontraban dos de la isla de Lanzarote y uno de La Graciosa. Recién clausurada la muestra, el crítico tinerfeño Ernesto Pestana publica un artículo valorando la figura de Brandt como la de *descubridor pictórico de nuestras islas*, el *desentrañador* de un paisaje que *hasta ahora [...] casi ha sido algo externo a la obra de arte*, y presta especial interés, precisamente, a la serie no expuesta –salvo las tres obras indicadas– salida de Lanzarote y Fuerteventura, que le lleva a reflexionar que, si Espinosa, descubridor literario de Lanzarote, hubiese escrito en ese momento su libro, *no tendría que ir fuera a buscar sus ejemplos pictóricos. Porque ya Lanzarote los tiene suyos. Y sólo pensaría en Brandt, formidable cazador de todas las albas, de todos los atardeceres, de todos los paisajes de la isla*<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> José Carlos Mainer, “Las vanguardias canarias”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 513, Madrid, March 1993, p. 124.

<sup>15</sup> Anon., “En el Círculo de Bellas Artes. El pintor alemán Brandt y Canarias”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 24 October 1930, p. 5.

<sup>16</sup> See Luz D. García & Carlos E. Pinto, *Bruno Brandt 1893-1962*. Caja General de Ahorros de Canarias, 1984, pp. 18-20.

<sup>14</sup> José Carlos Mainer, “Las vanguardias canarias”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº. 513, Madrid, marzo de 1993, p. 124.

<sup>15</sup> Anónimo, “En el Círculo de Bellas Artes. El pintor alemán Brandt y Canarias”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 24 de octubre de 1930, p. 5.

<sup>16</sup> Véase Luz D. García / Carlos E. Pinto, *Bruno Brandt 1893-1962*. Caja General de Ahorros de Canarias, 1984, pp. 18-20.

<sup>17</sup> Ernesto Pestana, “Cuaderno de Estética. Brandt y el paisaje”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 1 de noviembre de 1930, p. 1.



Como Espinosa, Eduardo Westerdahl *irá fuera* para buscar sus *ejemplos* estéticos, en su caso emprendiendo en 1931 un revelador viaje a Europa, cuya principal consecuencia va a ser la fundación, al año siguiente, de *Gaceta de arte*, con una clara aspiración internacional. La revista prestó atención frecuente a todo aporte externo que ocurría en las islas: Gustavo Gulde, Hans Tombrock (quien bosquejó un particular retrato social de la isla), el pintor y ceramista Carl Drerup... Además, Westerdahl había mostrado desde tiempo atrás su admiración hacia la cultura y los creadores germanos, y por la vanguardia europea en general, algo que tendría reflejo lógico en la publicación que dirigía, y que quedará expresado con contundencia en los sucesivos *Manifiestos* y en las crónicas literarias y de exposiciones. Así, por ejemplo, en el número 2 de *Gaceta* Westerdahl se acerca a las muestras celebradas durante 1932 en el Círculo de Bellas Artes (c.b.a.), entre ellas las de Francisco Bonnín, pero también las del expresionista Robert Gumbrecht (calificado algo más tarde como *uno de los artistas más sinceros y tendenciosos que producen en Canarias*<sup>18</sup>) y el segoviano Servando del Pilar, además de la que preparaba en ese momento Curtius Schulten (*hábil retratista de caracteres raciales*, en cuyos apuntes advierte *propiedades de post-expresión*<sup>19</sup>). Años antes, en 1928, Westerdahl ya había acudido a un autor alemán, el profesor Otto Hettner, quien también expuso en el Círculo de Bellas Artes tinerfeño, para valorar cuál podía ser –en su opinión y en aquel momento– el camino aproximado por el que debía transitar el regionalismo, como fórmula para exportar la imagen de Canarias a Europa<sup>20</sup>.

Casi al tiempo que nacía aquel Lanzarote nuevo, bautizado por las aguas vivificantes de la literatura y el arte, el 30 de julio de 1930 veía su luz primera en la pequeña aldea bosnia de Jajce el pintor Stipo Pranyko.

<sup>18</sup> Cfr. *Gaceta de arte*, nº. 16, junio de 1933, p. 1.

<sup>19</sup> Cfr. *Gaceta de arte*, nº. 2, marzo de 1932, p. 4.

<sup>20</sup> Cfr. Federico Castro Morales, *La imagen de Canarias en la vanguardia regional*. Ayuntamiento de La Laguna / CCPC, 1992.

would think only of Brandt, that formidable hunter of every dawn, every sunset, every landscape in the island”<sup>17</sup>.

Like Espinosa, Eduardo Westerdahl “went elsewhere” in search of his aesthetic “examples”, in his case by embarking on a revelatory trip to Europe in 1931, the main result of which was to be the foundation the following year of the *Gaceta de arte*, which had clear international aspirations. This journal paid frequent attention to every contribution from outsiders that took place in the islands: Gustavo Gulde, Hans Tombrock (who sketched his own social portrait of the island), the painter and ceramist Karl Drerup... Moreover, Westerdahl had long since shown his admiration for German culture and artists and for the European avant-garde in general, and this was naturally reflected in the publication he edited and was to be emphatically expressed in successive *Manifestos* and in reviews of literature and exhibitions. In the second issue of the *Gaceta*, for example, Westerdahl focused attention on the shows held during 1932 in the Círculo de Bellas Artes, including that of Francisco Bonnín, but also those of the Expressionist Robert Gumbrecht (later described as “one of the most sincere and committed artists working in the Canaries”<sup>18</sup>) and the Segovian painter Servando del Pilar, as well as the exhibition being prepared at the time by Curtius Schulten (a “skilful portrayer of racial types”, in whose sketches he detected “post-expressionist qualities.”<sup>19</sup>) A few years before this, in 1928, Westerdahl had already consulted a German author, the artist and teacher Otto Hettner, who also exhibited at the Círculo de Bellas Artes in Tenerife, to assess what, in his view, might be the approximate path that regionalism should follow at that time, as a formula for exporting the image of the Canaries to Europe.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Ernesto Pestana, “Cuaderno de estética. Brandt y el paisaje”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 1 November 1930, p. 1.

<sup>18</sup> See *Gaceta de arte*, no. 16, June 1933, p. 1.

<sup>19</sup> See *Gaceta de arte*, no. 2, March 1932, p. 4.

<sup>20</sup> Cfr. Federico Castro Morales, *La imagen de Canarias en la vanguardia regional*. Ayuntamiento de La Laguna / CCPC, 1992.



SIN TÍTULO, 1978. Técnica mixta con tela, cuerdas, madera y parafina, 51 x 61 x 8 cm



CUADRO CON ESCALERA, ca. 1986. Técnica mixta con gasa, arroz, acrílico, madera y parafina sobre lona, 250 x 200 cm

On 30 July 1930, just as the new Lanzarote was being born and baptised in the life-giving waters of literature and art, the painter Stipo Pranyko first saw the light of day in the little Bosnian village of Jajce. It was a period of deep economic depression and major political upheaval; the Kingdom of Yugoslavia had recently been founded and was soon to be occupied by the Nazis. And then came the devastation of the war and the deep wounds it inflicted, constantly reopened by the subsequent crisis. Naturally enough, this concatenation of conflicts and depression had disastrous consequences for the Canary Islands as well, despite their remoteness. After the burgeoning tourist industry in the islands had been brought to a standstill by the First World War, the period between the wars allowed it to make a feeble recovery, mainly thanks to the arrival of British and German cruise ships, though it was to be curtailed once more by the outbreak of the Civil War.

But quite apart from the phenomenon of tourism, the islands continued to offer a temporary retreat for a variety of individuals who found that the remote and distinctive geography of the Canaries<sup>21</sup> offered much-needed isolation from the turmoil of the western world. The American painter, adventurer and (apparently) spy Cadwallader Washburn (1866-1965) settled first in Gran Canaria and then in Tenerife, in Puerto de la Cruz, between 1934 and 1940.<sup>22</sup> He had been persuaded to come by another painter, the German artist Hans Paap (1890-1966), who spoke to him about the attractions of the islands' climate and landscape. Paap exhibited in the two Canarian capital cities in 1935, having been there for some months, and by comparison with Washburn, who passed almost unnoticed, his presence did arouse some interest among the islands' intellectuals. In the press, Agustín Espinosa again invited readers to attend this world traveller's exhibition: "Go to the Gabinete

<sup>21</sup> This circumstance of remoteness will be exploited, even time then by personages as the falsifier Tom Keating, who lived a few years in the South of Tenerife, until his arrest.

<sup>22</sup> See Ana Luisa González, *El pintor y grabador Cadwallader Washburn. Estancia en Canarias*. Gobierno de Canarias / Ayuntamiento de Puerto de la Cruz, 2010.



Literario. Hans Paap's paintings are there. The war of sea and island is there. The battle of stone and water."<sup>23</sup>

Paap revisited the islands in the late 1950s, just as the first steps were being taken to gear our economy towards mass tourism. Eduardo Westerdahl himself, having resumed his work as a critic after the long interruption of the war, complained on one occasion that most visits by foreign artists, which could have been "used to arouse local painters from their inertia", were "deliberately ignored" by most of them. At that very moment, for example, in the high summer of 1957, those present included reputable artists and intellectuals such as Alberto Sartoris, the German painter Max Ackermann (1887-1975), then residing in Bajamar, the Cubist and later Futurist Henry Valensi and the Canadian muralist York Wilson (1907-1984), highly regarded in his own country, who visited the islands several times with his wife and was a close friend of the Westerdahls and of other figures in the cultural life of Tenerife. Wilson had shown lacquer paintings at the Círculo in June 1951 (two months before the English abstract painter Tony Stubbing, connected with the Altamira School, exhibited there through the good offices of Westerdahl), and again the following year at the Municipal Museum in Tenerife. This work did not pass unnoticed by artists of the period such as Fredy Szmull (born in Argentina, who learned the technique from Wilson) and the Tenerife painters Enrique Lite and Carlos Chevilly. Moreover, Wilson was one of the first artists to exhibit paintings on fibreboard in the islands; this medium, common among Americans, was used from then on by some artists and amateur painters in the Canaries.<sup>24</sup>

Another artist closely connected with Szmull's work — by the influence it had on him — and with Westerdahl, York Wilson and the architect Sartoris — by friendship — was the Belgian painter Luc Peire, who live

Era una época de profunda depresión económica e importantes vaivenes políticos, recién creado el Reino de Yugoslavia, que pronto iba a ser ocupado por los nazis. Y luego vendría el zarpazo de la guerra y sus profundas cicatrices, reabiertas continuamente por la crisis posterior. Como es lógico, y pese a la lejanía, la concatenación de conflictos y depresiones tuvo consecuencias nefastas también en Canarias. Tras el gran parón que la primera Guerra Mundial había supuesto para la creciente industria turística en las islas, el periodo de entreguerras permitió una tímida reactivación, gracias sobre todo a la llegada de cruceros ingleses y alemanes, si bien se vería de nuevo cortada con el estallido de la Guerra Civil.

Pero, aparte del fenómeno del turismo, las islas seguirán siendo lugar de retiro temporal de personajes diversos, que encuentran en la geografía particular y lejana de Canarias<sup>21</sup> el aislamiento necesario frente al convulso mundo occidental. Una geografía que además ha sido estratégica desde el punto de vista militar y económico. El pintor, aventurero y, al parecer, espía, el norteamericano Cadwallader Washburn (1866-1965), estuvo afincado primero en Gran Canaria y luego en Tenerife, en el Puerto de la Cruz, entre los años 1934 y 1940<sup>22</sup>. Había llegado aquí convencido por otro pintor, el alemán Hans Paap (1890-1966), quien le habló sobre las bondades climáticas y paisajísticas de las islas. Paap expuso en las dos capitales canarias en 1935, después de meses de estancia, y, frente al paso casi inadvertido de Washburn, su presencia sí despertó cierto interés entre los intelectuales de las islas. En la prensa, de nuevo Agustín Espinosa invitaba a acudir a la exposición de este viajero del mundo: *Vete al Gabinete Literario. Allí los cuadros de Hans Paap. Allí la guerra del mar y la isla. La liza de la piedra y el agua*<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Agustín Espinosa, "Nueva plástica de Gran Canaria. La lucha del mar y la isla en los cuadros de Hans Paap", *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 23 March 1935.

<sup>24</sup> See R., "Arte. Exposición Barrocal", *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 23 January 1954, p. 4.

<sup>21</sup> Esta circunstancia de la lejanía será aprovechada, incluso tiempo después, por personajes como el falsificador Tom Keating, que vivió unos años en el sur de Tenerife, hasta su detención.

<sup>22</sup> Vid. Ana Luisa González, *El pintor y grabador Cadwallader Washburn. Estancia en Canarias*. Gobierno de Canarias / Ayuntamiento de Puerto de la Cruz, 2010.

<sup>23</sup> Agustín Espinosa, "Nueva plástica de Gran Canaria. La lucha del mar y la isla en los cuadros de Hans Paap", *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 23 de marzo de 1935.

Paap repetiría visita a finales de la década de los 50, cuando empezaban a darse los primeros pasos que encaminaban nuestra economía hacia el turismo de masas. Precisamente, Eduardo Westerdahl, una vez reactivada su labor crítica tras el largo parón de la guerra, iba a quejarse en alguna ocasión sobre el hecho de que la mayoría de las visitas de artistas extranjeros, que podrían haber sido *aprovechadas para despertar la inercia de los pintores locales*, sin embargo resultaban *voluntariamente ignoradas* por la mayoría de ellos. Sin ir más lejos, en ese momento, en pleno verano de 1957, pasan por aquí reputados artistas e intelectuales como Alberto Sartoris, el pintor alemán Max Ackermann (1887-1975), residente entonces en Bajamar; el cubista y luego futurista Henry Valensi, o el muralista canadiense York Wilson (1907-1984), de gran prestigio en su país, quien junto a su mujer visitó las islas varias veces, manteniendo estrecha amistad con los Westerdahl y otros personajes de la vida cultural tinerfeña. Wilson había expuesto en el Círculo, en junio del 51 (dos meses antes de que lo hiciera, gracias a las gestiones de Westerdahl, el inglés Tony Stubbing, pintor abstracto ligado a la Escuela de Altamira), pinturas al duco, y al año siguiente en el Museo Municipal de Tenerife, obra que no pasó inadvertida para artistas de la época como Fredy Szmull (nacido en Argentina, y quien aprendió esa técnica del canadiense) o los tinerfeños Enrique Lite y Carlos Chevilly. Además, Wilson fue uno de los primeros en exponer en las islas cuadros realizados sobre tableros de fibras, habituales entre los americanos y a partir de entonces utilizados por algunos artistas y aficionados a la pintura en Canarias<sup>24</sup>.

También estrechamente ligado a la obra de Szmull –por la influencia que en él tuvo– y a Westerdahl, a York Wilson y al arquitecto Sartoris –de quienes fue amigo– estuvo el belga Luc Peire, que residió algunos meses en Tenerife, primero en 1952, de camino al Congo Belga, y luego a lo largo de 1953, ya de regreso del país africano. Peire expuso en esta

in Tenerife for a few months, first in 1952, bound for the Belgian Congo, and then during 1953, on his way back from Africa. On this second occasion Peire exhibited at the Instituto de Estudios Hispánicos in Puerto de la Cruz, which had just opened that year at the same time as the Museo de Arte Contemporáneo Eduardo Westerdahl; both are undoubtedly of crucial importance in any account of the presence and exhibition activity of foreign artists in the island.<sup>25</sup> The Museo, a pioneering institution in Spain, made possible by the numerous contacts Westerdahl had acquired since the *Gaceta* period (especially with Alberto Sartoris), remained in operation until 1965. Having reopened years later, it is currently still struggling to establish itself and consolidate what ought to be its natural place in the field of contemporary art.

As we enter the second half of the century, artistic activity in the Canaries during the sixties was marked, in broad terms, by the presence of two groups, Espacio in Gran Canaria and Nuestro Arte in Tenerife, the latter of which enlivened the scene on the island by its distinctive characteristic of not (necessarily) adhering to any particular affiliation, style or rules. Nuestro Arte functioned as an open, heterogeneous group, whose main mission was to re-establish cultural activity in itself, in contrast to the previous “stifling situation, and to establish a common front to incorporate art into what had been happening for years on the international scene”.<sup>26</sup> One of its many members was the Polish painter Vicki Penfold (1918), from Austrian artist Oskar Kokoschka’s School of Seeing, who had arrived here in the mid-sixties after a life marked by being a concentration camp prisoner and subsequently travelling and staying in various countries, including a long period in Africa, which had a great influence on her. One of her fellow members of Nuestro Arte, moreover, was the Swedish artist Tanja Tamvelius (1901-1969), who produced colourist paintings with an

<sup>24</sup> Vid. R.: “Arte. Exposición Barrocal”, *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 23 de enero de 1954, p. 4.

<sup>25</sup> See, among others, Ana Luisa González, Federico Castro & Celestino Hernández, *Museo de Arte Contemporáneo Eduardo Westerdahl*. [Catálogo]. MACEW, Puerto de la Cruz, 2010.

<sup>26</sup> In the words of Pedro González, reproduced in *Nuestro Arte*. Viceconsejería de Cultura y Deportes, Canarias, 1998, p. 15.

ingenuous, naive look, which sometimes establish an interesting dialogue with the enamels of her friend Maud Westerdahl, also closely associated with the group.

Shortly before Nuestro Arte ceased its activities, the New York painter Walter Meigs (1918-1988) came to live in the Canaries. Meigs, who lived and exhibited in the islands during the seventies, made his mark here, both technically — through his use of acrylics — and aesthetically, in that his synthesising vision of the landscape contributed to a re-evaluation and new reading of the subject among the artists of the generation that was just beginning to explore new expressive channels of art in the islands. After teaching for a few years Meigs travelled all over Europe, settling in Tenerife in 1968, until his return to the USA in 1981. As well as his individual shows at the Sala Conca, Meigs took part in collective exhibitions such as *Arte Actual en Canarias* (San Sebastián de La Gomera, 1973) and *Arte Canario* (Madrid, 1976), selected by Eduardo Westerdahl and Juan Antonio Aguirre, a show which also included the Swedish artist Per Lillieström (1932) — who had lived in Tenerife since the mid-fifties and was selected here “as yet one more Canarian artist in this group” — and Maud Westerdahl, already mentioned above, an expert in the technique of enamelling, which she applied in her jewellery designs but also in her paintings, notably the series “Homenajes”.

In that same year, 1976, José Corredor-Matheos wrote a “Provisional Assessment of Canarian Art”,<sup>27</sup> seen “from outside the Canaries” (as he hastened to make clear at the beginning of his article), setting out his view of the contribution the islands had made to contemporary Spanish art up to that time, as well as pondering the “more difficult and debatable” question of whether a true Canarian school existed. In this article Corredor-Matheos included an extensive list of the names he regarded as significant in the Canarian art scene (always from the

segunda ocasión en el Instituto de Estudios Hispánicos del Puerto de la Cruz, recién inaugurado ese mismo año, al tiempo que el Museo de Arte Contemporáneo Eduardo Westerdahl, instituciones sin duda fundamentales a la hora de trazar cualquier recorrido que recoja la presencia y actividad expositiva de artistas foráneos en la isla<sup>25</sup>. Centro pionero en España, que fue posible gracias a los numerosos contactos reunidos por Westerdahl desde la época de *Gaceta* (especialmente el de Alberto Sartoris), el Museo permaneció en funcionamiento hasta 1965. Reabierto años más tarde, en la actualidad aún lucha por poder establecerse y consolidar el que debería de ser su papel lógico en torno al arte contemporáneo.

Sobrepasado el medio siglo, la actividad artística en Canarias durante la década de los sesenta estuvo marcada, a grandes rasgos, por la presencia de los grupos “Espacio”, en Gran Canaria, y “Nuestro Arte”, en Tenerife, este último animando la escena insular con la particularidad de no responder (necesariamente) a una adscripción concreta, a un estilo o a normas determinadas. “Nuestro Arte” funcionó como grupo abierto, heterogéneo, cuya búsqueda principal fue la recuperación de la propia actividad cultural frente a la anterior *situación asfixiante*, y *abrir un frente común en favor de la incorporación del arte a lo que se estaba haciendo en la escena internacional desde hacía años*<sup>26</sup>. Una de sus numerosos componentes fue la polaca Vicky Penfold (1918), proveniente de la Escuela de la Visión del austriaco Kokoschka, pintora que había llegado aquí a mediados de la década de los sesenta, tras una vida marcada por su reclusión en un campo de concentración y los posteriores viajes y estancias en diversos países, incluido un largo periodo en África, de gran influencia para ella. En “Nuestro Arte” coincidirá, además, con la artista sueca Tanja Tamvelius (1901-1969), autora de una pintura colorista, de aspecto ingenuo, *naïf*, que en ocasiones

<sup>27</sup> This article appeared in December 1976 in issue no. 68 of *Fablas*, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 29-44.

<sup>25</sup> Véase, entre otros, Ana Luisa González, Federico Castro y Celestino Hernández, *Museo de Arte Contemporáneo Eduardo Westerdahl*. (Catálogo). MACEW, Puerto de la Cruz, 2010.

<sup>26</sup> Palabras de Pedro González recogidas en *Nuestro Arte*. Viceconsejería de Cultura y Deportes, Canarias, 1998, p. 15.



establece diálogos interesantes con los esmaltes de su amiga Maud Westerdahl, próxima asimismo al grupo.

Poco antes del cese de las actividades de “Nuestro Arte”, se instala en Canarias el neoyorquino Walter Meigs (1918-1988), pintor que residió y expuso en las islas en la década de los setenta, dejando aquí cierta impronta técnica –debida al uso del acrílico– y también estética, contribuyendo con su visión sintetizadora del paisaje a una valoración y lectura renovada del tema entre los artistas de la generación que en ese momento comenzaba a roturar nuevas vías expresivas del arte en las islas. Tras unos años como docente, Meigs viajará por toda Europa, estableciéndose en Tenerife en 1968, hasta su regreso a EEUU en 1981. Aparte de sus individuales en la Sala Conca, Meigs figuró en exposiciones colectivas como *Arte Actual en Canarias* (San Sebastián de La Gomera, 1973), o *Arte Canario* (Madrid, 1976), seleccionado entonces por Eduardo Westerdahl y Juan Antonio Aguirre, muestra en la que se incluía, además, al artista sueco Per Lillieström (1932) –establecido en Tenerife desde mediados de los cincuenta y seleccionado aquí *como un artista canario más en este grupo*– y a la ya citada Maud Westerdahl, buena conocedora de la técnica del esmalte, que aplicó en el diseño de joyas pero también en sus cuadros, destacando la serie de “Homenajes”.

Ese mismo año de 1976, José Corredor-Matheos hace un “Balance provisional del arte canario”<sup>27</sup>, visto *desde fuera de Canarias* –como se apresura a aclarar al comienzo de su artículo–, planteando la aportación que desde las islas se había hecho hasta ese momento al arte contemporáneo español, aparte de cuestionarse sobre la existencia, *más difícil y discutible*, de una verdadera escuela canaria. En dicho artículo Corredor-Matheos hará relación extensa de los nombres que considera destacables en el panorama insular (siempre bajo la óptica de su conocimiento en la Península), entre los que incluye a dos mujeres afincadas

perspective of his knowledge from mainland Spain), in which he included two women who were long-standing residents of the Canary Islands, Yolanda Graziani (born in Las Palmas, though of Italian origin) and Maud Westerdahl, adding afterwards that “among the foreign artists resident in the Canaries we must mention the Swede Per Lillieström, the German Uwe Grumann and the Frenchwoman Andrea Bizagut”, a painter in a naive style who had died recently.

As for Uwe Grumann (1913-2010), a native of Hamburg who later emigrated to Chile fleeing from Nazi barbarity, he belonged to this long list of foreign artists who visited or settled in the Canary Islands during the last stages of Franco’s dictatorship. Active in Las Palmas from 1968 until 1979, and then from 1999 until his death, he maintained intensive contacts with local artists and exhibited on a number of occasions, including a wide-ranging retrospective in 2004. One of those local artists, and a member of the generations strongly marked by the ravages of the Second World War (like Pranyko), was another German, Rudolf Ackermann (1927-1997), whose work fluctuated between Expressionism and Abstraction, both in painting and sculpture. Also present in Gran Canaria was the abstract painter Dieter Korbanka (1936), initially passing through on his way to Sub-Saharan Africa and later settling there for three decades, in the course of which he produced several murals and exhibited on various occasions. And so, very fleetingly, was the Swiss artist Walter Bockhorn (1929), who painted with Millares and Fleitas in the Tirajana ravine in 1950<sup>28</sup>. As for Hildegard Hahn (1938), born in Bohemia but soon exiled to Germany after the Second World War, she lived in Las Palmas from 1975. Two years before this she had got to know Lanzarote, discovering there what she had sought in her head “as a starting point for my thoughts and the execution of my creative ideas [...] and I, as an ‘outsider’, looking with a gaze full of prejudices, aspiring to know [...]”<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> Este artículo apareció en el número 68, de diciembre de 1976, de *Fablas*, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 29-44.

<sup>28</sup> Jonathan Allen, “El caso de Walter Bockhorn”, *Canarias* 7, 12 April 2000.

<sup>29</sup> Reproduced in [www.culturacanaria.com/arte/hildegard/vida.htm](http://www.culturacanaria.com/arte/hildegard/vida.htm).

Nature on the island of La Gomera has also exercised a special attraction among German and Central European tourists, serving, moreover, as a refuge from the rigours of everyday life on the mainland. Hence it is no surprise to find characters like Guido Kolitscher (1950), a self-taught printmaker who settled there in the early seventies. The island of Garajonay Natural Park, with the exuberance of its age-old laurel forests, became the central focus of the work of this Austrian, a naturalised Spanish citizen, who is at the centre of two important cultural projects: the Luna Gallery in San Sebastián, which took part for a few years in the Estampa multiple art fair, and the Fundación Canaria Guido Kolitscher, conceived as a centre for promoting printmaking and sponsoring cultural heritage.

La Gomera has become a paradigm of a contemporary paradise, with examples such as the settlement of El Cabrito, nowadays exploited as a tourist attraction. This commune was involved in (at least) one controversial episode, in which the leading character was the Viennese artist Otto Mühl, one of the best known representatives of Viennese Actionism and the founder, in 1971, of the AAO commune (Aktion-sanalytische Organisation), which had its summer headquarters in La Gomera from 1971, as a place to flee from the terror of Chernobyl and “everything that was going on in Europe”.<sup>30</sup> There they rebuilt this large estate, formerly devoted to growing bananas and tomatoes and accessible only from the sea. The commune (or at least its previous structure) was dissolved in 1990, when Mühl was accused and later convicted in Austria of various sexual offences. Nevertheless, the figure of Mühl and Actionism were rehabilitated and their presence in historiography and museography was consolidated during the following years. Indeed, the exhibition *El Arte de la Acción*, organised by the Department of Culture and Sport of the Regional Government of the Canary Islands and devoted to the artists

<sup>30</sup> Federico González Ramírez, “Una noche con la Comuna del Cabrito: soñar con Van Gogh”, *Canarias*, 7, Las Palmas de Gran Canaria, 10 April 1990, p. 14.

<sup>31</sup> José Antonio Sarmiento, *El Arte de la Acción*. [Catalogue] Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1999.

desde tiempo atrás en Canarias, Yolanda Graziani (nacida en Las Palmas aunque de origen italiano) y Maud Westerdahl, añadiendo luego que *entre los extranjeros residentes en Canarias hay que mencionar al sueco Per Lillieström, al alemán Uwe Grumann y a la francesa Andrea Bizagut*, pintora de tendencia *naïf* fallecida poco tiempo antes.

En cuanto a Uwe Grumann (1913-2010), natural de Hamburgo y luego emigrado a Chile huyendo de la barbarie nazi, pertenece a esta amplia nómina de artistas foráneos que transitan o se establecieron en Canarias coincidiendo con el tramo final de la dictadura franquista. Activo en Las Palmas a partir de 1968 y hasta 1979, y luego desde 1999 hasta su fallecimiento, mantuvo un intenso contacto con los artistas locales y expuso en diversas ocasiones, incluida una amplia retrospectiva en 2004. Entre esos creadores locales, e incluido en las generaciones fuertemente marcadas por los estragos de la segunda Guerra Mundial (caso de Pranyko), estaba otro alemán, Rudolf Ackermann (1927-1997), cuya obra se moverá entre el expresionismo y la abstracción, tanto en pintura como en escultura. También en Gran Canaria estuvo el pintor abstracto Dieter Korbanka (1936), en principio de paso hacia el África negra y luego establecido allí durante tres décadas, a lo largo de las cuales realizó varios murales y expuso en diversas ocasiones. Y, muy fugazmente, el suizo Walter Bockhorn (1929), que en 1950 pintaba junto a Millares y Fleitas en el barranco de Tirajana<sup>28</sup>. En cuanto a Hildegard Hahn (1938), nacida en Bohemia pero despatriada pronto en Alemania después de la segunda Guerra Mundial, reside en Las Palmas desde 1975. Dos años antes había conocido Lanzarote, descubriendo allí aquello que en su cabeza *había buscado como punto de partida para mis pensamientos y la ejecución de mis ideas creadoras... y yo, como “forastera” con la vista libre de prejuicios, con la ambición de conocer...*<sup>29</sup>

La naturaleza de la isla de La Gomera también ha despertado especial atracción entre el turismo alemán y centroeuropeo, sirviendo además

<sup>28</sup> Jonathan Allen, “El caso de Walter Bockhorn”, *Canarias* 7, 12 de abril de 2000.

<sup>29</sup> Reproducido en [www.culturacanaria.com/arte/hildegard/vida.htm](http://www.culturacanaria.com/arte/hildegard/vida.htm).

de refugio frente al cotidiano feroz del Continente. De ahí que no resulte extraña la presencia de personajes como Guido Kolitscher (1950), grabador autodidacta establecido allí desde principios de los setenta. La isla del Garajonay y la exuberancia milenaria de sus montes de laurisilva se convierten en el eje central de la obra de este austríaco, nacionalizado español, en torno al que van a girar dos proyectos culturales significativos: la Galería Luna, en San Sebastián, que durante algunos años tuvo participación en la feria de arte múltiple Estampa; y la Fundación Canaria Guido Kolitscher, concebida como un centro para la difusión del grabado y el patrocinio del patrimonio cultural.

La Gomera se ha convertido en paradigma de paraíso contemporáneo, con ejemplos como el del asentamiento de El Cabrito, en la actualidad dedicado a la explotación turística. Esta comuna fue protagonista de un (cuanto menos) polémico episodio, cuyo personaje principal es el artista vienés Otto Mühl, uno de los representantes más conocidos del accionismo vienés y fundador en 1971 de la comuna AAO (Organización de Análisis Accional), que tuvo en La Gomera, a partir de 1987, su sede de veraneo y de huida del terror de Chernobyl y de *todo lo que se hace en Europa*<sup>30</sup>. Allí reconstruyeron esta amplia finca, antiguamente dedicada al cultivo de plátanos y tomates, con acceso solo por mar. La disolución de la comuna (o de su anterior estructura) ocurriría en 1990, cuando Mühl fue acusado y luego juzgado en Austria por diversos delitos sexuales. No obstante, la figura de Mühl y del Accionismo rehabilitará y consolidará su presencia en la historiografía y la museografía durante los años posteriores. Sin ir más lejos, entre 1999 y 2000, organizada por la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, tiene lugar en Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria la exposición *El Arte de la Acción*, dedicada a los artistas Nitsch, Mühl, Brus y Schwarzkogler<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Federico González Ramírez, "Una noche con la Comuna del Cabrito: soñar con Van Gogh", *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 10 de abril de 1990, p. 14.

<sup>31</sup> José Antonio Sarmiento, *El Arte de la Acción*. [Catálogo] Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1999.

Nitsch, Mühl, Brus and Schwarzkogler, was held in Santa Cruz de Tenerife and Las Palmas de Gran Canaria in 1999-2000.<sup>31</sup>

In his study of this matter of El Cabrito<sup>32</sup> and of the idea of "life as art" proposed by the members of AAO (where free love had a prominent place), José Díaz Cuyás draws a connection between the important variations on the idea of the "popular" and the collective that lay behind avant-garde movements: tourism, as the most popular form of travel for mass society, and paradise, as a final, logical destination to which a utopian scheme like this commune should aspire. This paradise was apparently found in La Gomera, around 1986, by one of the group's members, the painter Theo Altenberg (1952), a frequent visitor to El Cabrito (who produced copious photographic material on the life and activities conducted there), like other artists such as the controversial figure of Günter Brus (1938) or the critic Harald Szeemann (1933-2005). With all these elements, as Díaz Cuyás remarks, "setting up a commune or setting up a hotel complex would simply amount to two extreme ways of 'populating paradise'". El Cabrito, a remarkable experiment in creating a communal Eden, but isolated and veiled in somewhat excessive secrecy, ran a programme of exhibitions and artists-in-residence, adopting the intriguing name of "Atelier del Sur" ("Southern Studio"), which was conceived, moreover, as "a first step towards establishing a museum of contemporary art, to be permanently open in La Gomera".<sup>33</sup> The "Sala de Plátanos" ("Banana Room") at El Cabrito<sup>34</sup> housed genuinely top-class shows, such as the inaugural collective exhibition by Günter Brus, Jiri Georg Dokoupil, Otto Mühl and A.R. Penck (May-June 1989), which included works produced there by the artists while staying on the island, with Altenberg and Szeemann, already

<sup>32</sup> José Díaz Cuyás, "Popular el paraíso: la AAO en El Cabrito", *Desacuerdos*, 5, Granada, 2009: 115-128.

<sup>33</sup> Cfr. Ricardo Peytavi, "Una exposición introduce a La Gomera en la vanguardia del arte europeo", *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 1 June 1989, p. 15.

<sup>34</sup> According to statements by Theo Altenberg, the room was rehabilitated with the help of the Austrian architect Adolf Krischanitz (1946). Cfr. Ricardo Peytavi, art. cit.

<sup>35</sup> Nicola Trezzi, "Peripheries become the Center: Gauguin's Legacy", *Flash Art*, no. 274, October 2010, pp. 62-63.



mentioned above, acting as promoters. Or the later one by Almut Linde, Manuel Ludeña and Santiago Sierra, in 1992, as well as other solo exhibitions. In this way, as Nicola Trezzi has pointed out,<sup>35</sup> following the lesson of Gauguin, who managed to escape from the metropolis, the periphery succeeds in becoming the centre, so that the usual opposition between the two seems to have been surpassed.

This artists-in-residence project, linked, moreover, to the creation of a contemporary art museum, has a number of precedents in the Canary Islands. A very familiar example is the proposal, in which Eduardo Westerdahl and the architect Alberto Sartoris were involved, to create a residence here for foreign intellectuals and artists; initially it was to be in Las Palmas de Gran Canaria,<sup>36</sup> and then the idea was transferred to Puerto de la Cruz. But as was to be expected (this was in the early 1950s, at the height of Franco's dictatorship), none of these ideas came to fruition, although the aforementioned Museum of Contemporary Art did go ahead, at least for a few years.

More than twenty years after Westerdahl and Sartoris's proposals, the French watercolourist Yves Brayer (1907-1990) visited the islands of Gran Canaria and Lanzarote in 1974 as a "VIP tourist", at the invitation of the Caja de Ahorros (thanks to Juan Márquez's advice), to give his opinion on a possible project to create artists' studios on the islands, in which the Casa de Velázquez in Madrid was also going to take part. Brayer suggested that the ideal places for "intellectual exchanges" would be the capital of Gran Canaria, specifically "the old quarter", and Tegui in Lanzarote. Moreover, he added, "by asking each artist to donate at least one work, this operation would gradually make it possible to form a museum for the greater glory of the Canary Islands".<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Eduardo Westerdahl, "La Residencia de Artistas", *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 7 September 1950, pp. 2-3.

<sup>37</sup> See A.C., "Yves Brayer en Las Palmas", *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 19 February 1974, p. 29; "Informe del pintor Yves Brayer", *Aguayro*, Las Palmas de Gran Canaria, no. 50, April 1974, pp. 14-15; "Nuestras islas, en la paleta de Yves Brayer", *Aguayro*, Las Palmas de Gran Canaria, no. 51, May 1974, pp. 12-16.

En su estudio sobre este asunto de El Cabrito<sup>32</sup>, y de la propuesta de *la vida como arte* hecha por los integrantes de AAO (donde la sexualidad libre tenía un lugar destacado), José Díaz Cuyás pone en relación las importantes variaciones de la idea de lo "popular" y lo colectivo tras las vanguardias; el turismo, como la forma de viaje más popular de la sociedad de masas; y el paraíso, como destino final y lógico al que una propuesta utópica de las características de esta comuna corresponde aspirar. Un paraíso que habría sido hallado en La Gomera, hacia 1986, por uno de sus integrantes, el pintor Theo Altenberg (1952), visitante frecuente de El Cabrito (y autor de abundante material fotográfico sobre la vida y actividades llevadas a cabo allí), igual que otros artistas como el controvertido Günter Brus (1938) o el crítico Harald Szeemann (1933-2005). Con todos estos elementos, advierte Díaz Cuyás que *montar una comuna o montar un complejo hotelero no vendrían a ser sino dos formas extremas de "popular el paraíso"*. Experimento singular de edén comunal, pero aislado y envuelto en cierto secretismo, El Cabrito mantuvo un programa de exposiciones y de artistas en residencia, adoptando la sugestiva denominación de "Atelier del Sur", que se concebía, además, como *un primer paso hacia la consecución de un museo de arte contemporáneo que esté abierto permanentemente en La Gomera*<sup>33</sup>. La "Sala de Plátanos" de El Cabrito<sup>34</sup> acogió muestras de auténtico primer nivel, como la colectiva inaugural de Günter Brus, Jiri Georg Dokoupil, Otto Mühl y A.R. Penck (mayo-junio de 1989), en la que se incluían obras realizadas allí por los artistas durante su estancia en la isla, con la participación de los citados Altenberg y Szeemann como promotores. O la posterior de Almut Linde, Manuel Ludeña y Santiago Sierra, en el año 1992, aparte de otras individuales. Tal y como ha señalado Nicola Trezzi<sup>35</sup>, de esta forma, y siguiendo la lección de Gauguin, que logró huir de la

<sup>32</sup> José Díaz Cuyás, "Popular el paraíso: la AAO en El Cabrito", en *Desacuerdos*, 5, Granada, 2009, pp. 115-128.

<sup>33</sup> Cfr. Ricardo Peytavi, "Una exposición introduce a La Gomera en la vanguardia del arte europeo", *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 1 de junio de 1989, p. 15.

<sup>34</sup> Según declaraciones de Theo Altenberg, la sala fue rehabilitada con la colaboración del arquitecto austriaco Adolf Krischanitz (1946). Cfr. Ricardo Peytavi, art. cit.

metrópoli, la periferia consigue convertirse en el centro, de manera que la oposición habitual entre ambos parece superarse.

Este proyecto de artistas en residencia, vinculado, además, con la creación de un museo de arte contemporáneo, tiene diversos precedentes en Canarias. Más que conocida es la propuesta en la que se implicaron Eduardo Westerdahl y el arquitecto Alberto Sartoris, para la creación aquí de una residencia destinada a intelectuales y artistas extranjeros; primero en Las Palmas de Gran Canaria<sup>36</sup>, trasladando luego la idea al Puerto de la Cruz. Pero, como era de esperar (estamos en plena dictadura franquista, a comienzos de los años 50 del siglo pasado), en ninguno de los casos la idea prosperó, si bien sí que saldría adelante, al menos durante unos años, el citado Museo de Arte Contemporáneo.

Más de veinte años después de las propuestas de Westerdahl y Sartoris, en 1974 el acuarelista francés Yves Brayer (1907-1990) visita las islas de Gran Canaria y Lanzarote como *turista de excepción*, invitado por la Caja de Ahorros –gracias al asesoramiento de Juan Márquez– para que diera su parecer en relación a un posible proyecto de creación de estudios de artistas extranjeros en las islas, en el que también tendría participación la Casa de Velázquez de Madrid. Al respecto, Brayer sugirió que los lugares idóneos para *los intercambios intelectuales* serían la capital de Gran Canaria, en concreto *su barrio viejo*, y Tegui en Lanzarote. Además, según el francés, *esta operación permitiría poco a poco, solicitando a cada artista el regalo de una obra al menos, constituir un museo a la gloria de las Islas Canarias*<sup>37</sup>.

Poco después de la propuesta de Brayer (que en eso quedó), en diciembre de 1976 se inauguraría otro proyecto con aspiración internacional,

<sup>36</sup> Eduardo Westerdahl, "La Residencia de Artistas", *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 7 de septiembre de 1950, pp. 2 y 3.

<sup>37</sup> Vid. A.C., "Yves Brayer en Las Palmas", *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 19 de febrero de 1974, p. 29; "Informe del pintor Yves Brayer", *Aguayro*, Las Palmas de Gran Canaria, nº 50, abril de 1974, pp. 14-15; "Nuestras islas, en la paleta de Yves Brayer", *Aguayro*, Las Palmas de Gran Canaria, nº 51, mayo de 1974, pp. 12-16.

In December 1976, soon after Brayer's proposal (for so it remained), another project with international aspirations was launched, the Museum of Contemporary Art in Lanzarote, in the Castle of San José in Arrecife, refurbished for this purpose by César Manrique with the clear intention of turning it into one of the most important elements with which to put into practice his idea of a fusion of nature and culture, and to "enhance the economic and cultural worth of an island landscape of high aesthetic value".<sup>38</sup> An essential component of this cultural project of Manrique's was the establishment, years later, of the Fundación César Manrique in Lanzarote, which officially opened in 1992. One element of the foundation's activities was precisely an artists-in-residence programme, linked particularly to the series of exhibitions with the common theme of Art-Nature. Moreover, the foundation has purchased an estate and a building adjoining its headquarters and hopes to be able to fit it out as a work base for the artists taking part in the project, which so far has involved figures like the Dutch engraver Jan Hendrix (1949), the "walking artist" Hamish Fulton (1946), and the photographers Axel Hütte (1951) and Thomas Joshua Cooper (1946).

Manrique designed his house and studio (which now house the foundation) according to the art-nature/nature-art ideas he developed in his landscape work. He began building it in 1968, after returning from New York, making use of five large natural volcanic bubbles, in one of which he placed his workshop. The inspiration for Manrique's home is an intermingling of traditional buildings in Lanzarote and modern spatial elements and treatments, with special emphasis on achieving a particular symbiosis between architecture and nature. In this sense, a certain parallel could be drawn between Manrique's studio house and the one that Stipo Pranyko had himself been gradually building over the years he had been living on the island. Starting from a traditional dwelling, gradually expanded using a method that is very common in the

<sup>38</sup> See Andrés Sánchez Robayna, "El Museo de Arte Contemporáneo y el espacio cultural canario", in *Colección MIAC*. MIAC / Cabildo de Lanzarote, 2000, p. 47.

island [self-build], Pranyko set up a fundamental dialogue between interior space and surrounding nature, “materialised” in his case as light. And whilst Manrique made use of large underground bubbles in the lava flow, Pranyko patiently excavated a grotto in the lava itself. In both cases the house became, at the same time, an art work and a laboratory in which to experiment with a set of ideas. In October 2010 the Swiss performance artist Simone Ruessli, who had lived in Lanzarote for several years, produced the action *In Stipo's House*, in which she explored the spaces in the studio-house in search of inspiration and perceptions. “I smell the light. My soul relaxes.”<sup>39</sup>

Long before this, in 1974, the gleam of a rainbow produced by the sun shining through the broken panes of an old window, in an almost ruined vernacular building, was dazzling enough to lead Manrique and Pepe Dámaso to open El Almacén (“The Store), conceived, precisely, as a “cultural, artistic and commercial laboratory”.<sup>40</sup> It was, moreover, a “multidimensional” centre, which included the art gallery El Aljibe. On its anniversary, in April 1975, Antonio Zaya declared that Lanzarote was “in an excellent position to become a focal point for international art”.<sup>41</sup> Just a few months later, in November, Pierre Alechinsky exhibited his series *Vulcanologie* at El Aljibe.

Alechinsky visited Lanzarote in the late sixties. He had been persuaded by his family to come to the island to relieve certain health problems.<sup>42</sup> Although he was repelled by the grim landscape he found, his work in the next few years was marked by the arresting vision of the land torn open by the volcano and by the majestic shape of its cone, which he reproduced in full action, crowned by fumaroles and serpentine

el Museo de Arte Contemporáneo de Lanzarote, en el Castillo de San José de Arrecife, rehabilitado para tal fin por César Manrique, con la idea clara de convertirlo en una de las piezas fundamentales para poner en práctica su idea de fusión de naturaleza y cultura, y de *revalorizar económica y culturalmente un paisaje de la isla que posee un alto valor estético*<sup>38</sup>. Pieza indispensable en este proyecto cultural de Manrique será, años más tarde, la Fundación César Manrique de Lanzarote, inaugurada oficialmente en 1992. Precisamente, la Fundación incluye en su actividad la dinámica de artistas en residencia, vinculada sobre todo a la serie de exposiciones recogidas bajo el denominador común Arte-Naturaleza. La Fundación ha adquirido, además, una finca y un edificio colindantes con su sede, que esperan poder ser acondicionados como base de trabajo para los creadores que participen en el proyecto, que hasta el momento ha implicado a artistas como el grabador holandés Jan Hendrix (1949), el *walking artist* Hamish Fulton (1946), o los fotógrafos Axel Hütte (1951) y Thomas Joshua Cooper (1946).

Manrique diseñó su casa y taller (que hoy acogen la Fundación) cumpliendo con el ideario arte-naturaleza/naturaleza-arte, que desarrollará en su obra paisajística. En 1968, tras regresar de Nueva York, comienza a construirla aprovechando cinco burbujas volcánicas naturales de gran tamaño, en una de las cuales inserta su taller. La vivienda de Manrique entremezcla la inspiración en las construcciones tradicionales de Lanzarote con elementos y tratamientos espaciales modernos, poniendo especial énfasis en alcanzar una particular simbiosis entre arquitectura y naturaleza. En este sentido, podría establecerse cierto paralelismo entre la casa-taller de Manrique y la que el propio Stipo Pranyko ha ido construyendo a lo largo de sus años de estancia en la isla. Partiendo de una vivienda tradicional, ampliada poco a poco aplicando un sistema muy habitual en las islas (la autoconstrucción), Pranyko establece un diálogo fundamental entre el espacio interior y la naturaleza circundante,

<sup>39</sup> Images and text at <http://www.simone-ruessli.net/casa%20stipo.html>

<sup>40</sup> *Aviso* [notice] presenting El Almacén. Included in *El Almacén, 1974-1976: una reflexión*. [Exhibition] Cabildo de Lanzarote, 2002.

<sup>41</sup> Antonio Zaya, “Lanzarote y El Aljibe”, *Gazeta del Arte*, nº 42, Madrid, 30 April 1975.

<sup>42</sup> According to Serge Bourjea, he was accompanied by the writer of Egyptian origin Joyce Mansour, a leading figure in Surrealism since the 1950s, several of whose books were illustrated by Alechinsky. See Serge Bourjea, “Butor / Alechinsky: débords de la peinture”, in Mireille Calle-Gruber (ed.), *Michel Butor. Déménagements de la littérature*. Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2008, p. 143.

<sup>38</sup> Cfr. Andrés Sánchez Robayna, “El Museo de Arte Contemporáneo y el espacio cultural canario”, en *Colección MIAC*. MIAC / Cabildo de Lanzarote, 2000, p. 47.



“materializada” en su caso como luz. Y mientras Manrique aprovecha las grandes burbujas subterráneas en las coladas, Pranyko excava pacientemente una gruta en la lava. En ambos casos la vivienda se convierte al tiempo en obra, en laboratorio de experimentación de un ideario. En octubre de 2010, la *performer* suiza Simone Ruessli, instalada en Lanzarote desde hace algunos años, lleva a cabo la acción “En Casa de Stipo”, con la que explora los espacios de la casa-taller, buscando en ellos inspiración y percepciones. *Olfateo la luz. Mi alma se estira*<sup>39</sup>.

Mucho antes de esto, hacia 1974, el resplandor de arcoiris producido por el sol al atravesar los cristales rotos de una vieja vidriera, en una construcción popular casi en ruinas, sirvió como deslumbramiento necesario para que Manrique y Pepe Dámaso abrieran El Almacén, concebido –precisamente– como *laboratorio cultural, artístico y comercial*<sup>40</sup>. Era, además, un centro “polidimensional”, que contaba con la galería de arte El Aljibe. Coincidiendo con su aniversario, en abril de 1975, Antonio Zaya afirma que en ese momento Lanzarote se encontraba *en óptimas condiciones para constituirse en el centro de afluencia del arte internacional*<sup>41</sup>. Sólo unos meses después, en noviembre, Pierre Alechinsky expone en El Aljibe su serie *Vulcanologie*.

Alechinsky anduvo por Lanzarote a finales de la década de los sesenta. Había venido a la isla, convencido por su familia, para aliviar algunos problemas de salud<sup>42</sup>. Pese a la reacción de rechazo que provoca en el pintor el paisaje aciago que encuentra, su obra quedará marcada, en los años siguientes, por la visión impactante de las tierras abiertas por el volcán y por la forma majestuosa de su cono, que recrea en plena acción, coronado por fumarolas y seres serpenteantes. *Dragón chino*

<sup>39</sup> Imágenes y texto disponibles en <http://www.simone-ruessli.net/casa%20stipo.html>

<sup>40</sup> Aviso de presentación de El Almacén. Recogido en *El Almacén. 1974-1976. Una reflexión*. [Exposición] Cabildo de Lanzarote, 2002.

<sup>41</sup> Antonio Zaya, “Lanzarote y El Aljibe”, *Gazeta del Arte*, nº 42, Madrid, 30 de abril de 1975.

<sup>42</sup> Según Serge Bourjea, vino en compañía de la escritora de origen egipcio Joyce Mansour, figura primordial del surrealismo desde los años 50, a quien Alechinsky ilustró varios libros. Vid. Serge Bourjea, “Butor / Alechinsky: Débords de la peinture”, en Mireille Calle-Gruber (ed.), Michel Butor. *Déménagements de la littérature*. Presses Sorbonne Nouvelle, París, 2008, p. 143.

creatures. “A Chinese dragon caught unawares by the dawn and the cold, that died, spent, far from its cave. An island of death”, he wrote in his diary, words that betray the disquiet of someone who comes to the island from the mainland and feels isolated, lost in a land hostile to life, lacking the reassurance of his normal frame of reference. “I turn round, and far away, inland, I see the arrested wave of the lethargic volcano. At the same time I have just lost that reassuring mainland habit of gauging the height of things above sea level. I have succumbed to the terror of judging it from now on in relation to the abyss.”<sup>43</sup>

The impact of Lanzarote’s bleak landscape was to leave its mark on Alechinsky’s subsequent work, which returned to the subject between 1973 and 1975, both in that series of prints shown at the time at El Aljibe and also in some of his paintings, such as *La vraie couleur de Lanzarote*.<sup>44</sup> The work of this Belgian artist, a constant traveller, exudes a sense of roaming here and there, the memory of the places and things he is leaving behind, the light and colour of the spaces; travelling continuously in the present to re-encounter the past or the unpostponable.

In a similar vein, Pranyko, rather than a non-place, opted for a constant re-encounter with his remembered places and moments, which he brings into the present immersed in the static silence of his white paintings with their almost imperceptible nuances. In Lanzarote, on the black sand of El Golfo, Pranyko found his childhood memory of the humble spoon his parents shared; the geometric rhythm of the rice fields, hidden among the lines that plough across the fields of lava; the murky white of the paraffin covering the whitewashed walls of the houses; the constant wandering, in a pile of rickety chairs. And the light, constructed by the artist himself, block by block, through the big

<sup>43</sup> Pierre Alechinsky, “Viajes”, *SyNTAXIS*, nos. 16/17, Santa Cruz de Tenerife, Winter–Spring 1988, pp. 159–170.

<sup>44</sup> *La vraie couleur de Lanzarote, 1973-1975*. Acrylic on canvas with a predella on vellum. It belonged to the collection of the gallerist and collector Jean Pollak (owner of Galerie Ariel in Paris), who died recently, and who represented Karel Appel and Alechinsky in France, among others. A few months before his death, in October 2011, this work and others from his collection were auctioned by Artcurial Briest-Poulain-F. Tajan (Sale 2081, Contemporary art “Jean Pollak collection”, Lot 21).



SIERRA, 1986. Técnica mixta con sierra, arroz, gasa y parafina, 102 x 112 x 6,5 cm



CUADRO CON CUCHARA, 2003. Técnica mixta con trapo y cuchara con mango de madera sobre tela, 93 x 92 x 3 cm

*sorprendido por el alba y el frío, muerto ahíto, lejos del antro. Isla de muerte, escribía en su diario, palabras en las que trasluce la desazón del que llega a la isla desde el Continente, y se siente aislado, perdido en una tierra hostil a la vida, sin la tranquilidad de las referencias habituales. Me vuelvo y veo a lo lejos, tierra adentro, la ola detenida del volcán letárgico. Acabo de perder a la vez la costumbre tan continental y tranquilizadora de calibrar una altura a partir del nivel del mar. Caigo en el terror de juzgarla desde ahora con respecto al abismo*<sup>43</sup>.

<sup>43</sup> Pierre Alechinsky, "Viajes", SyNTAXIS, núms. 16/17, Santa Cruz de Tenerife, invierno-primavera de 1988, pp. 159-170.

windows of what used to be his house in Las Breñas. Yet Stipo Pranyko's quiet presence in Lanzarote has not been one of absolute isolation or total estrangement from the artistic and cultural activity going on around him. In the discreet, unhurried manner of a nomad, who looks for a plot of land and builds his house in the certainty that at some point he will no longer live there, the appearance of Pranyko's work in the island and his participation in exhibitions were delayed no longer than necessary. By March 1989 he had returned to Lanzarote and finally acquired his house in Tahíche, which he began to renovate and extend. Exactly a year later, in March 1990, his name already appeared among the *Veintiocho* (Twenty-Eight) who took part in a charity exhibition held at the Casa de la Cultura Agustín de la Hoz in Arrecife. And in December that same year his first solo show on the island took place at the Casa de la Cultura Benito Pérez Armas in Yaiza.

Nevertheless, it must be noted that Lanzarote seems to combine the necessary qualities of those places chosen as spaces for retreat, as laboratories for experimentation and creation away from everything and everyone. During those same years in which Pranyko was tentatively emerging onto the scene, the Scottish painter Wilhelmina Barns-Graham (1912-2004) was working on the island, which she had first visited in the late 1950s. Willie Barns-Graham was a member of the St Ives School, one of the most important centres for British artists from the thirties onwards, where she came into contact with Ben Nicholson, Barbara Hepworth and the Russian artist Naum Gabo. Three decades after that first visit, the island became the setting and the subject of some of Barns-Graham's works. She spent two periods, in 1989-1990 and 1991-1992, working in Lanzarote, in conditions of total anonymity, producing paintings and drawings, in a calligraphic style, in which she studied the geometry and colour rhythms suggested to her by its rocks, volcanic landscapes and villages, its walls and roads amid the lava. The Tate in London has one of her drawings in its collections, *Lava Movement, La Geria* (1993), in which the nervous rhythm of the crayon studies the contrast between the movement suggested by the ridges of





Stipo Pranyko en Tahíche, Lanzarote, 2011. Fotografía para el proyecto audiovisual *Tríptico Variaciones Pranyko* (2012), de David Delgado San Ginés

the great static blocks of lava and the smooth outlines of the mountain peaks standing out against the horizon.

At other times, in contrast to this isolated, solitary approach, exhibitions and art galleries have been responsible for acting as a vortex to attract foreign artists to the islands. For example, Pranyko's solo show in 1990 coincided with a collective exhibition, held in Tenerife and Gran Canaria, under the title *Regreso al futuro* (Return to the Future). It was one of a series of international exhibitions curated by Ángel Luis de la Cruz, owner of the Leyendecker gallery in Santa Cruz, which had begun in December 1988 with *Una hora antes* (An Hour Before) and then continued with *Una novia vuelve (a tiempo)* (A Bride Returns (Timely)), 1989-1990). These shows, and later ones in the series, featured prominent names on the international art scene (generally linked to the gallerist Paul Maenz) who were also essential figures among the foreign artists who have visited the Canary Islands and created work there in

El impacto del paisaje desolador de Lanzarote quedará marcado en la obra posterior de Alechinsky, que entre 1973 y 1975 volverá sobre el tema, tanto en aquella serie gráfica expuesta entonces en El Aljibe, como también en alguna de sus pinturas, caso de *La vraie couleur de Lanzarote* [El verdadero color de Lanzarote]<sup>44</sup>. Viajero constante, la obra del belga destila ese deambular de aquí a allá, el recuerdo de los lugares y cosas que va dejando atrás, la luz y el color de los espacios; un continuo viajar en el presente para reencontrarse con lo pasado o con lo inaplazable.

En una línea similar, Pranyko opta, frente al no-lugar, por un reencuentro constante con sus sitios y momentos recordados, que trae al presente inmersos en el silencio estático de las telas blancas, de sus matices casi imperceptibles. En Lanzarote Pranyko encontró, sobre la arena negra de El Golfo, el recuerdo infantil de la humilde cuchara que compartían sus padres; el ritmo geométrico de los arrozales, escondido entre las líneas que roturan los campos de lavas; el blanco turbio de la parafina, cubriendo los muros enjalbegados de las casas; el deambular continuo, en una pila de sillas desvencijadas. Y la luz, construida por él mismo, bloque a bloque, atravesando los ventanales de la que fue su casa en Las Breñas. El paso silencioso de Stipo Pranyko por Lanzarote no ha sido, sin embargo, de un aislamiento absoluto ni de ruptura total con la actividad artística y cultural circundante. Con la discreción y pausa propias del nómada, que busca un solar y construye su casa con la certeza de que en algún momento volverá a dejar de serlo, la aparición de la obra de Pranyko en la isla y su participación en exposiciones no se hizo esperar, salvo lo necesario. En marzo de 1989 había vuelto a Lanzarote y adquiere, por fin, su casa de Tahíche, que comienza a remozar y ampliar. Justo un año después, en marzo de 1990, ya aparece

<sup>43</sup> Pierre Alechinsky, "Viajes", *SyNTAXIS*, núms. 16/17, Santa Cruz de Tenerife, invierno-primavera de 1988, pp. 159-170.

<sup>44</sup> *La vraie couleur de Lanzarote, 1973-1975*. Acrílico sobre lienzo con predela en papel vitela. Perteneció a la colección del galerista y coleccionista Jean Pollak (propietario de la parisina Galerie Ariell), recientemente fallecido, que entre otros representó en Francia a Karel Appel y a Alechinsky. Pocos meses antes de su muerte, en octubre de 2011, esta y otras obras de su colección fueron subastadas por Artcurial Briest-Poulain-F. Tajan (Sale 2081, Contemporary art "Jean Pollak collection", Lot. 21).

su nombre entre los *Veintiocho* que participan en una exposición benéfica celebrada en la Casa de la Cultura Agustín de la Hoz de Arrecife. Y en diciembre de ese mismo año tiene lugar su primera individual en la isla, en la Casa de la Cultura Benito Pérez Armas, en Yaiza.

Debe advertirse, no obstante, que Lanzarote parece reunir las cualidades necesarias de aquellos lugares elegidos como espacio de retiro, como laboratorio de experimentación y creación al margen de todo y de todos. Por esos mismos años en que Pranyko se asoma tímidamente, la pintora escocesa Wilhelmina Barns-Graham (1912-2004) trabajaba en la isla, donde había estado por primera vez a finales de los 50 del siglo pasado. Willie Barns-Graham formó parte del grupo de St. Ives School, uno de los principales centros artísticos británicos desde los treinta, donde tomó contacto con Ben Nicholson, Barbara Hepworth o el ruso Naum Gabo. Será tres décadas más tarde de aquella primera visita cuando la isla se convierta en escenario y protagonista de algunas de las obras de Barns-Graham. Entre 1989-1990 y 1991-1992 pasa sendos periodos de trabajo en Lanzarote, que transcurren bajo un anonimato total, estudiando en pinturas y dibujos –de tendencia caligráfica– la geometría y los ritmos de color que le sugieren sus rocas, los paisajes volcánicos o los pueblos, sus muros y las carreteras entre la lava. La Tate londinense conserva en sus fondos un dibujo de la escocesa, *Lava movement, La Geria* (1993), en el que el ritmo nervioso del creyón estudia el contraste entre el movimiento sugerido por las aristas de los grandes bloques estáticos de lava, frente al suave perfil de los senos montañosos recortados sobre el horizonte.

Frente a esta postura aislada y solitaria, en otras ocasiones han sido el fenómeno expositivo y las galerías de arte las encargadas de actuar como vórtice atrayente de creadores foráneos a las islas. Por ejemplo, la muestra individual de Pranyko en 1990, coincidirá con una colectiva, celebrada en Tenerife y en Gran Canaria bajo el título *Regreso al futuro*. Pertenece a una serie de exposiciones internacionales comisariadas por Ángel Luis de la Cruz, propietario de la galería santacrucera Leyendecker, que había comenzado en diciembre de 1988 con *Una hora antes*,

recent years: Dokoupil (who has one of his work bases in Tenerife and has become an established model and an important source of support for several Canarian artists), Salvo, from Italy, Roberto Cabot, from Brazil (whose exhibition *Una estancia en la isla* [A Stay on the Island] was held in 1991), Stepanek & Maslin, Walter Dahn (who is very close to Dokoupil), Mark Dagley, and Andreas Schulze, to whom we should add other names closely connected with Leyendecker, such as the Dutch artist Rob Scholte (who has lived in northern Tenerife), Peter Schuyff, Donald Baechler, and Brendan Cass (who expresses his obsession with travel and getaways in colourist watercolours which mix academic formalism with casual, rapid and expressive brushstrokes).

After that initial appearance by Pranyko we had to wait almost a decade to encounter his work in public again. In June 1999 came the *Retrospective* organised by the Fundación César Manrique and curated by Kevin Power, who summed up the interest of Pranyko at that time as his attitude to life, “his search for appropriate means [...] He is a loser by choice if what is at stake is worldly success”. From this point onwards Pranyko’s work has been included in several groups shows, such as the exhibition *Convergencias / Divergencias* (CAAM, 1999), presented as an “approach to the recent art scene”, where he shared the space with other foreign artists, such as Laura Gherardi (1969), from Rome, the Peruvian Eileen Yeager (1969) and Hildegard Hahn, and *Los límites del territorio* (Territorial Boundaries), part of the programme for the first Lanzarote Biennale; and in March 2003 he was one of the signatories of the *Manifiesto contra la guerra* (Manifesto against the War), along with other intellectuals from the island.<sup>45</sup> In October that same year Pranyko took part in the second Lanzarote Biennale.

In 2004 IVAM devoted an extensive exhibition to him, this time under the curatorship of Fernando Gómez Aguilera, who started from the idea that Stipo Pranyko “does not strictly belong to any place. His roots lie in his

<sup>45</sup> “Manifiesto contra la guerra”, *La Isla*, 7 March 2003.



LA LLAVE DE LA DESPENSA, 1987. Técnica mixta con llave y llavero, gasas y acrílicos, 70 x 78 cm



y seguido luego con *Una novia vuelve (a tiempo)* (1989-1990). En ellas, y en las siguientes de la serie, figuraron nombres destacados de la escena artística internacional (por lo general ligados a la figura del galesta Paul Maenz) y fundamentales a la vez entre los foráneos que han visitado y creado en Canarias durante los últimos años: Dokoupil (que tiene en Tenerife una de sus bases de trabajo, habiéndose convertido en referente habitual y en apoyo importante para varios artistas canarios), el italiano Salvo, el brasileño Roberto Cabot (que expuso en 1991 *Una estancia en la isla*), Stepanek & Maslin, Walter Dahn (muy próximo a Dokoupil), Mark Dagley o Andreas Schulze, a los que habría que añadir otros nombres estrechamente ligados a Leyendecker, como el holandés Rob Scholte (que ha residido en el norte de Tenerife), Peter Schuyff, Donald Baechler o Brendan Cass (cuya obsesión por el viaje y la escapada plasma en paisajes coloristas que entremezclan el formalismo académico con la pincelada despreocupada, rápida y expresiva).

Tras aquella aparición inaugural de Pranyko, tendremos que esperar casi una década para encontrarnos nuevamente en público con su obra. En junio de 1999 se inaugura la *Retrospectiva* organizada por la Fundación César Manrique y comisariada por Kevin Power, quien sintetizaba entonces el interés de Pranyko en su actitud vital, *su búsqueda de unas medidas adecuadas [...] Es un perdedor por voluntad propia si lo que está en juego es el éxito mundano*. A partir de aquí, la obra de Pranyko es incluida en Canarias en varias experiencias colectivas, caso de la exposición *Convergencias / Divergencias* (CAAM, 1999), planteada como *aproximación a la reciente escena artística*, donde compartió espacio con otros foráneos como la romana Laura Gherardi (1969), la peruana Eileen Yeager (1969) o Hildegard Hahn; *Los límites del territorio*, dentro de la programación de la I Bienal de Lanzarote (2001); y, en marzo de 2003, aparece entre los firmantes del *Manifiesto contra la guerra*, junto a otros intelectuales de la isla<sup>45</sup>. En octubre de ese mismo año, Pranyko toma parte en la II Bienal de Lanzarote.

<sup>45</sup> "Manifiesto contra la guerra", *La Isla*, 7 de marzo de 2003.

own path and in the language he has persevered in constructing as an artist", and this was confirmed some time later in *La fascinación por la simplicidad* (The Fascination with Simplicity), a new individual exhibition held in the former Convento de Santo Domingo in Tegui in October 2010. But whether it exists or not, Pranyko is grateful to his destiny for bringing him to Lanzarote.

The poet Francisco León has pointed out that there are certain "foreign" cultural signs that are part of "our way of being imagined" and that we should keep in mind: "chapter V of Breton's *L'Amour fou*, the naked girls by Mount Teide painted by Ernesto Tatafiore, the *Vulcanologies* that Pierre Alechinsky silkscreened on his return from Lanzarote, and chapter IX of *Pájaros de la playa* [Beach Birds, by Sarduy]." <sup>46</sup> In a similar vein, Pérez Minik had written that "it does no harm for each generation of men on the island [...] to take stock of those ideas that have passed by their front door". <sup>47</sup> This account does not claim to be exhaustive, and perhaps the time is not yet ripe; not everyone is here, but of those that are, Stipo Pranyko deserves a place of honour at the threshold of the islands, where travellers enter and leave, of their ideas and ways of being imagined, where their true colour finds its ideal light.

<sup>46</sup> Francisco León, "Dicho y escrito. César-Sarduy", *2-C Revista Semanal de Ciencia y Cultura, La Opinión*, Santa Cruz de Tenerife, 26 September 2002.

<sup>47</sup> Domingo Pérez Minik, *Entrada y salida de viajeros*. Ediciones Nuestro Arte, Santa Cruz de Tenerife, 1969, p. 18.



SAVON DE MARSEILLE, 1988. Jabón de Marsella y marco de metal, 10 x 10 x 10 cm

En 2004 el IVAM le dedica una amplia exposición, esta vez bajo la responsabilidad de Fernando Gómez Aguilera, quien parte de la idea de que Stipo Pranyko *no pertenece, estrictamente, a ningún lugar. Su arraigo se encuentra en el propio camino y en el lenguaje que como artista ha perseverado en construir*, tal y como se confirmará, tiempo después, en *La fascinación por la simplicidad*, nueva individual celebrada en el antiguo Convento de Santo Domingo de Tegui, en octubre de 2010. Pero, exista o no, Pranyko agradece a su destino que lo haya traído a Lanzarote.

Señala el poeta Francisco León que hay determinados signos culturales *extranjeros* que pertenecen a *nuestra forma de ser imaginados*, los cuales deberíamos tener presentes: *el capítulo V de L'amour fou de Breton, las muchachas desnudas junto al Teide pintadas por Ernesto Tatafiore, las Vulcanologías que Pierre Alechinsky serigrafó a su regreso de Lanzarote, y el capítulo IX de Pájaros de la playa*<sup>46</sup> [de Sarduy]. En un sentido similar, Pérez Minik había escrito que *no está de más que cada generación de hombres de la isla (...) haga un inventario de esas ideas que han pasado cerca de la puerta de su casa*<sup>47</sup>. Sin pretensión exhaustiva, acaso sin haber alcanzado aun ese tiempo y momento necesario, no están aquí todos los que fueron, pero entre los que son, Stipo Pranyko merece lugar destacado en el umbral de las islas, entrada y salida de viajeros, de sus ideas y formas de ser imaginados, allí donde el color verdadero alcanza su luz exacta.

<sup>46</sup> Francisco León, "Dicho y escrito. César-Sarduy", 2-C Revista Semanal de Ciencia y Cultura, La Opinión, Santa Cruz de Tenerife, 26 septiembre 2002.

<sup>47</sup> Domingo Pérez Minik, *Entrada y salida de viajeros*. Ediciones Nuestro Arte, Santa Cruz de Tenerife, 1969, p. 18.



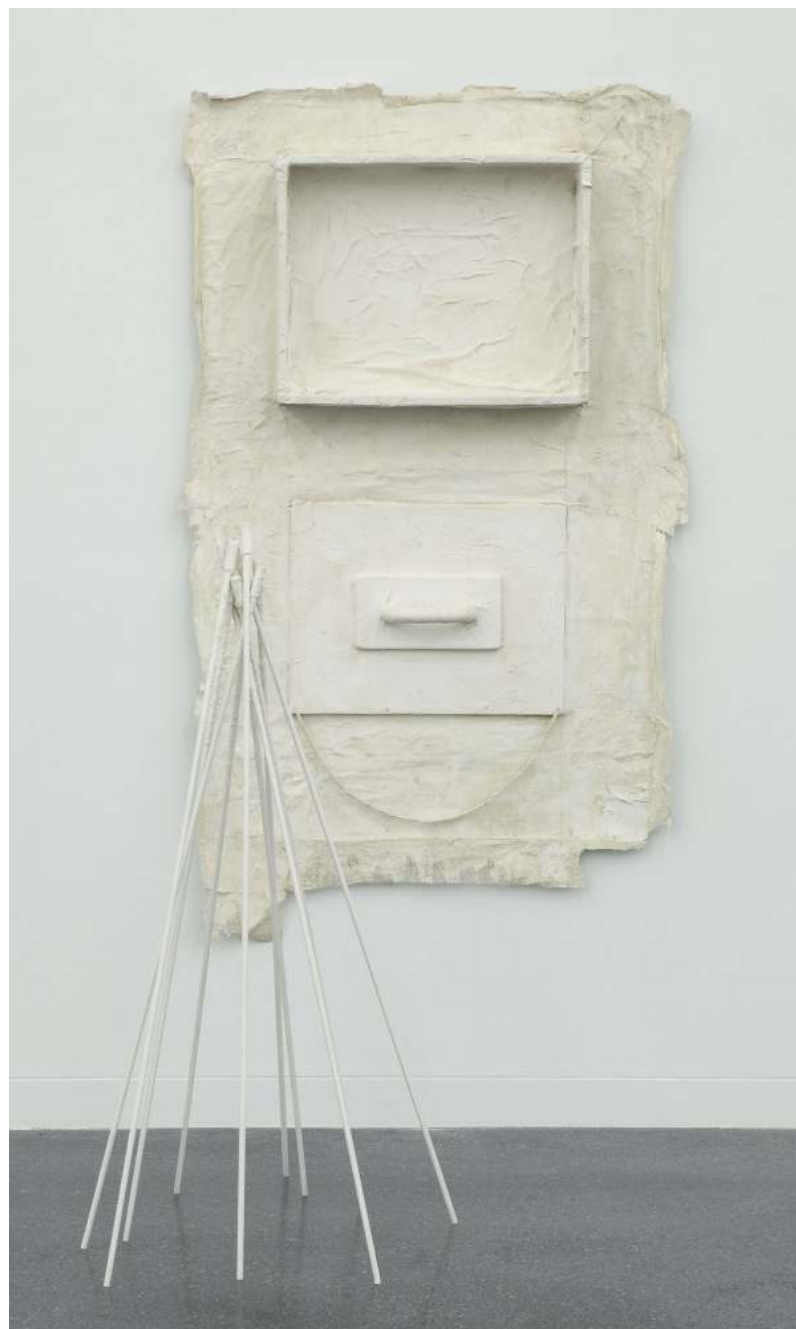
INSTALACIÓN, 1996. Técnica mixta con cartón, telas blancas y hierro. Dimensiones variables. Módulo central, 127 x 230 cm



### CARTA PARA SHIPO PRANYKO

Tal vez usted, señor Shipo Pranyko,  
llegó para entregarnos un mensaje.  
No construyáis la nada con falsas entelequias,  
con el impertinente silogismo  
del gurú posmoderno y sus rediles.  
El arte racional es demasiado,  
la nada misma es demasiado  
como tema de estéticas sublimes.  
Limitemos, mejor, cuando llegue la hora  
al humilde gorrión de los desiertos  
que vive del salario de la luz  
solitario en la noche de los hombres.  
Su indigente república las forman  
espigas y despojos, las heridas reales,  
y no ese simulacro rutilante  
servido en los museos a la hora del whisky.  
Por mucho que su reino sea el cielo  
el monótono blanco no es la nada  
transcendental, ni el topos sartreano  
del crítico sopca sus escépticos horrores.  
El mundo y sus fracasos son ya bastante absurdos.  
El mensaje es el hecho, la pobre tela  
surcada por un canto de gorrión  
(ese pájaro nómada) perdido cuando vuelven  
las sombras torreadas de la tarde.

Francisco León



INSTALACIÓN, 2003. Técnica mixta con varillas con disposición variable  
155 x 95 x 11 cm



Don't let your mind  
be too  
Don't let your mind  
be too  
Don't let your mind  
be too  
Don't let your mind  
be too

Don't let your mind  
be too







SIN TÍTULO, ca. 1985. Técnica mixta con escalera, tela, parafina y arena, 136 x 50 x 81 cm



La obra de Stipo Pranyko remite a un proceso de despojamiento continuo, de búsqueda de la desnudez expresiva, con la intención de eliminar no sólo lo accesorio, sino todo lo que pueda haber de pretensión de solemnidad, de carga o peso, en la propuesta artística.

José Jiménez





## OBRA EXPUESTA

### SIN TÍTULO, *ca.* 1965

Escultura en madera, 38 x 20 x 20 cm

COLECCIÓN PARTICULAR [ p. 76 ]

### SIN TÍTULO, *ca.* 1965

Escultura en madera con agujeros, 45 x 55 x 43 cm. aprox.

COLECCIÓN DIETER HEER, BADEN BADEN [ p. 22 ]

### SIN TÍTULO, *ca.* 1965

Escultura reversible en madera, 80 x 80 x 55 cm. aprox.

COLECCIÓN DIETER HEER, BADEN BADEN [ p. 22 ]

### SIN TÍTULO, *ca.* 1965

Escultura en madera con forma de hueso, 80 x 80 x 43 cm

COLECCIÓN PARTICULAR [ p. 23 ]

### SIN TÍTULO, 1968

Dibujo a lápiz sobre lámina de papel dorado, 34,5 x 47,5 cm

Firmado en el margen inferior derecho "St. Pranyko 1968"

COLECCIÓN PARTICULAR [ p. 50 ]

### VARIABLE, *ca.* 1968

Escultura en aluminio. Tres piezas intercambiables y marco base

23 x 33 x 12 cm [ p. 23 ]

### SIN TÍTULO, *ca.* 1974

Conjunto de nueve esculturas en madera de 25 cm de altura aprox., y pintadas de blanco

COLECCIÓN PARTICULAR [ p. 27 ]

### DAN RADOSTI [Día de la alegría], 1976

Técnica mixta con tela, cartón, tiza blanca de cera y parafina

70 x 82 cm [ p. 16 ]

### LES BAGUETTES, 1977

Técnica mixta con lona, muselina, metacrilato, madera, cuerda, lana artificial y parafina, 105 x 130 x 10 cm [ p. 17 ]

### SUBSTITUTIONELLES, 1977

Técnica mixta, 160 x 135 cm [ p. 15 ]

### SIN TÍTULO, 1978

Técnica mixta con tela, cuerdas, madera y parafina, 51 x 61 x 8 cm

Fechada por el autor en el reverso: "28/9/78"

COLECCIÓN PARTICULAR [ p. 87 ]

### CUADRO CON DIECISÉIS FORMAS, *ca.* 1981

Técnica mixta en tela, poliexpán y parafina, 122 x 129 x 7 cm [ p. 37 ]

### FUR ABUNDE, 1981

Dos dibujos sobre bandejas de cartón, 6 x 10 cm

Firmados en el margen inferior central: "S. Pranyko", y fechados "6.9.81" y "18.11.81"

COLECCIÓN PARTICULAR

### LES SOUVENIRS OUBLIÉS [Los recuerdos olvidados], 1982

Técnica mixta con madera, tela, plástico, plumas, granos de mármol, y parafina, 105 x 152 x 6 cm [ p. 36 ]

### HAMBAR o GRANERO, 1983

Técnica mixta con tela sobre cartón, arroz, cristal y lápiz, 35 x 12 x 8 cm  
[ cubierta ]

### PRIMA LETRERA D'AMORE [Primera carta de amor], 1983

Lápiz y acrílico sobre papel, 62 x 88 cm

### DER ZWEITE LIEBESBRIEF [Segunda carta de amor], 1983

Lápiz y acrílico sobre papel, 62 x 88 cm

### VITAE ABSURDAE / ÓPERA ABSURDA, 1983

Técnica mixta con lápiz, acrílicos y arroz sobre madera, 94 x 130 cm

Firmada en el margen inferior central "S. Pranyko", y fechada "11/IX/83" y "11/XI/83" [ p. 40 ]

### SIN TÍTULO, 1984

Técnica mixta con gasas, arroz, metales y lápiz, 61 x 70,5 cm

Firmada en la parte inferior central "S. Pranyko 14/11/84"

COLECCIÓN PARTICULAR

### SIN TÍTULO, 1984

Técnica mixta con plumas, lápiz y acrílico, 94 x 130 cm

Firmado "S. Pranyko" en el margen inferior central, y fechado "30/3/84" [ p. 40 ]

### SIN TÍTULO, 1984

Técnica mixta con acrílico, arroz, tela y lápiz sobre tabla

97,5 x 133,5 cm

Firmada "S. Pranyko" en el margen inferior central, y fechada "1/4/84"

COLECCIÓN PARTICULAR, ALSACIA, FRANCIA [ p. 40 ]

### SIN TÍTULO, *ca.* 1985

Técnica mixta con escalera, tela, parafina y arena, 136 x 50 x 81 cm

COLECCIÓN CRAC ALSACE, CENTRE RHÉNAN D'ART CONTEMPORAIN, ALTKIRCH, ALSACIA, FRANCIA [ p. 108 ]

SIERRA, 1986

Técnica mixta con sierra, arroz, gasa y parafina, 102 x 112 x 6,5 cm  
Firmada en el margen inferior central: "S. Pranyko", y fechada "1986"  
[ p. 99 ]

LÁPIZ, 1986

Técnica mixta con lápiz, acrílico, tela y parafina, 80 x 82 cm  
Firmada en el margen inferior central: "S. Pranyko", y fechada "4/1/86"

SIN TÍTULO, 1986

Técnica mixta, 39 x 17,5 cm  
COLECCIÓN PARTICULAR [ p. 71 ]

SIN TÍTULO, 1986

Técnica mixta con arroz, gasas, cola y chapa oxidada sobre una superficie de fieltro, 174 x 135 cm  
COLECCIÓN PARTICULAR [ p. 19 ]

SIN TÍTULO, 1986

Técnica mixta en tela, cartón, cañas de bambú, cuerda y parafina  
52 x 74 x 2,5 cm  
COLECCIÓN LANDRATSAMT BREISGAU-HOCHSCHWARZWALD, FRIBURGO, ALEMANIA [ p. 114 ]

SIN TÍTULO, *ca.* 1986

Técnica mixta con tubo de plástico y textiles sobre base de madera  
55 x 50 x 5 cm  
COLECCIÓN PARTICULAR [ p. 38 ]

CUADRO CON ESCALERA, *ca.* 1986

Técnica mixta con gasa, arroz, acrílico, madera y parafina sobre lona,  
250 x 200 cm  
COLECCIÓN DEL AYUNTAMIENTO DE YAIZA, LANZAROTE [ p. 88 ]

SIN TÍTULO, 1986

Lápiz y recortes de papel sobre papel, 80 x 99 cm  
Firmado y fechado en el margen inferior central: "S. Pranyko 4.6.'86"  
COLECCIÓN PARTICULAR [ p. 50 ]

LA LLAVE DE LA DESPENSA, 1987

Técnica mixta con llave y llavero, gasas y acrílicos, 70 x 78 cm  
Firmada en el margen inferior central: "S. Pranyko", y fechada "7/76/87"  
[ p. 103 ]

GRAN ARROZAL, 1987

Técnica mixta con barras de hierro, granos de arroz, gasa, parafina, cola blanca y acrílico, 240 x 320 cm [ p. 28 ]

STIPO PRANYKO JUNTO A SU INSTALACIÓN CON 16 BIDONES, "MOTIVO VERTICAL", [KURPARK, BAD KROZINGEN, ALEMANIA. OBRA DESTRUIDA], 1987  
Fotografía color, 78 x 48 cm  
COLECCIÓN PARTICULAR

SAVON DE MARSEILLE, 1988

Jabón de Marsella y marco de metal, 10 x 10 x 10 cm  
Numerado 2/6 [ p. 105 ]

SIN TÍTULO, 1988

Cartón y cola, 120 x 100 cm  
Firmado y fechado en el margen inferior central: "S. Pranyko-21/5/'88"  
[ p. 14 ]

LA ROBA DELLA SPOSA, 1989

Técnica mixta con traje y pintura sobre tabla, 67 x 87 cm  
COLECCIÓN PARTICULAR [ p. 33 ]

GRAN CUADRO CON CHAPA Y NUBE DE ARROZ, *ca.* 1990

Técnica mixta con chapa metálica, acrílico, madera y arroz  
204 x 148 x 7 cm [ p. 115 ]

SIN TÍTULO, 1990

Técnica mixta con fragmentos de hierro, filamentos y acrílico  
120 x 120 x 5 cm  
COLECCIÓN PARTICULAR [ p. 70 ]

COLLAGE CON VEINTIOCHO CLAVOS, 1990

Técnica mixta con clavos, gasa y pintura acrílica sobre madera  
111 x 122 x 5 cm  
Firmado en el reverso "S.Pranyko. 11/6/90" [ p. 31 ]

HOMBRE JUNTO AL MAR, 1992

Superficie transformable con tela de dimensiones variables, madera, pintura y sal, 50 x 50 cm [ p. 74 ]

SILLA FUNAMBULISTA, *ca.* 1992

Instalación con silla y barra de hierro para el exterior de la casa de Stipo Pranyko en Tahíche

CUADRO CON TANGENTE, 1993

Técnica mixta en tela, acrílico, gasa, barras de hierro y cuerda  
248 x 245 cm; tangente de hierro de 244 cm

TRAVESÍA CON ÓBICES, 1993

Técnica mixta y lápiz sobre papel, 56 x 64 cm  
Dedicado y firmado "para Marga y Fernando S. Pranyko 3/1/'93"  
COLECCIÓN PARTICULAR, LANZAROTE [ p. 49 ]





SIN TÍTULO, 1986. Técnica mixta en tela, cartón, cañas de bambú, cuerda y parafina  
52 x 74 x 2,5 cm

**SIN TÍTULO, ca. 1994**

Múltiple textil con agujeros y formas, dimensiones variables [ p. 72 ]

**LLAVES, 1994**

Técnica mixta con tela, cuerdas, madera y llaves oxidadas  
204 x 207 x 8 cm

**SIN TÍTULO, ca. 1996**

Técnica mixta en acrílico, gasa, lana de limpieza, madera, clavos, tela, papel y arpillera, 280 x 235 cm [ p. 20 ]

**INSTALACIÓN, 1996**

Técnica mixta con cartón, telas blancas y hierro. Dimensiones variables  
Módulo central, 127 x 230 cm [ p. 106 ]

**ESCENARIO PARA ALGO BECKETTIANO, 1996**

Técnica mixta con cuerdas, madera y materiales textiles, 68 x 83 x 8 cm  
Firmado y fechado en el reverso: "7-8/96 S. Pranyko"  
COLECCIÓN PARTICULAR, LANZAROTE [ p. 6 ]

**TOVAR o LA CARGA, ca. 1997**

Técnica mixta con madera y cuerdas, dimensiones variables. Instalación realizada para el exterior de la casa del artista, en Tahíche [ p. 21 ]

**SUPERFICIE TRANSFORMABLE EN AMARILLO, 1998**

Técnica mixta con tela de dimensiones variables, cuerdas y acrílico sobre un marco de madera, 138 x 184 cm [ p. 75 ]

**DE LOS DÍAS DE CANARIAS, 2001**

Técnica mixta con materiales textiles y vieja cernidera  
220 x 256 x 9 cm [ p. 78 ]

**DEUTSCHER PHOENIX [Fénix alemán], 2003**

Técnica mixta en tela, cola, estopa, acrílico, plomo, hierro y pigmento negro, 302 x 211 cm [ p. 47 ]

**CAMA DE UN RESIGNADO FELIZ, 2003**

Técnica mixta con tela, madera, cartón, acrílico y cola  
280 x 180 x 5 cm [ p. 11 ]

**CUADRO CON CUCHARA, 2003**

Técnica mixta con trapo y cuchara con mango de madera sobre tela  
93 x 92 x 3 cm [ p. 100 ]

**SIN TÍTULO, 2003**

Técnica mixta con madera, tela, hilos de colores y cuerdas  
Dimensiones variables a partir de una base de 62,5 x 50 x 5 cm  
COLECCIÓN COLECCIÓN MARLENE KIST [ p. 72 ]

**SIN TÍTULO, 2003**

Collage textil con técnica mixta, 172 x 183 x 8 cm  
COLECCIÓN CHRISTIAN MARTIN, FRANCIA [ p. 10 ]

**INSTALACIÓN, 2003**

Técnica mixta con varillas de disposición variable, 155 x 95 x 11 cm  
COLECCIÓN RAFAEL MESA, LANZAROTE [ p. 107 ]

**DIECISIETE HORQUILLAS PARA NICOLE, AMIGA DE LAS NUBES..., 2003**

Técnica mixta con horquillas y pintura amarilla, 69 x 77 cm  
Firmado y fechado "S. Pranyko 5 de Abril 2003"  
COLECCIÓN MARLENE KIST [ p. 51 ]

**LA TIENDA ABANDONADA, 2004**

Técnica mixta con textiles y acrílicos, 318 x 210 x 5 cm [ p. 39 ]

**SIN TÍTULO, 2007**

Instalación en pizarra y plomo, móvil y con dimensiones variables  
COLECCIÓN CHRISTIAN MARTIN, FRANCIA [ p. 46 ]

**DAS NICHT NICHTET BESTÄNDIG IN MIR, 2007**

Técnica mixta con madera, tela y pintura, 115 x 122 cm [ p. 34 ]

SIN TÍTULO, 2007

Técnica mixta con madera, materiales textiles, camiseta y pintura  
120 x 112 cm [ p. 35 ]

GRAN SUPERFICIE TRANSFORMABLE, 2009

Técnica mixta con tela de dimensiones variables, cuerda, madera y  
acrílico, 250 x 200 cm [ p. 12 ]

DOS ESPACIOS, 2009

Técnica mixta con tela y cola, 57 x 80 cm  
COLECCIÓN DE RONALD Y JOYCE DE RUUK [ p. 73 ]

SIN TÍTULO, 2009

Técnica mixta con lápiz y cola blanca sobre papel, 60 x 100 cm [ p. 52 ]

SIN TÍTULO, 2009

Técnica mixta con alambres, gasas, fragmentos de tela con bandas de  
colores y acrílicos, 75 x 100 cm  
Fechado en el reverso: "Ende septiembre 2009" [ p. 42 ]

SIN TÍTULO, *ca.* 2009

Técnica mixta con textiles, fragmentos de madera, alambres y acrílicos,  
96 x 133 cm [ p. 43 ]

ADMIRANDO A UN ZAPATERO, 2010

Técnica mixta sobre papel, 73 x 88 cm  
Firmado y fechado en el margen inferior derecho: "S. P. octubre '10"  
COLECCIÓN PARTICULAR, LANZAROTE [ p. 64 ]

SIN TÍTULO, 2010

Técnica mixta, lápiz y acrílico sobre papel, 68 x 76 cm  
Firmado "S.P." en el margen inferior central y fechado 15/8/10  
[ p. 54 ]

SIN TÍTULO, 2010

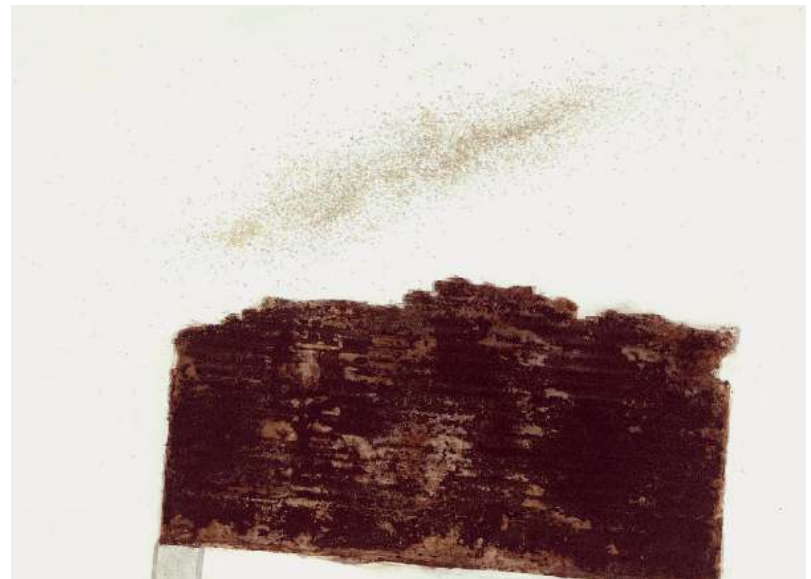
Técnica mixta, lápiz y acrílico sobre papel, 68 x 76 cm  
Firmado y fechado "S.P. 9/XII/10" en el margen inferior central  
[ p. 63 ]

ME ON, 2010

Técnica mixta, lápiz y acrílico sobre papel, 71 x 88 cm  
Firmado y fechado "S.P. 16/10/10" en el margen inferior central  
[ p. 67 ]

PROYECTO PARA MI INSTALACIÓN "CAMPANAS BLANCAS", 2011

Dibujo preparatorio a lápiz, tiza y papel japonés sobre una lámina de  
papel de color, 70 x 50 cm  
Firmado en el margen inferior central, "S. Pranyko 13/agosto/2011" [ p. 116 ]



GRAN CUADRO CON CHAPA Y NUBE DE ARROZ, *ca.* 1990. Técnica mixta con chapa metálica,  
acrílico, madera y arroz, 204 x 148 x 7 cm

CAMPANAS BLANCAS, 2012

Gran instalación con campanas. Técnica mixta en aluminio, botellas de  
oxígeno recortadas, madera, cuerdas y gasas, 400 x 500 x 400 cm aprox.  
[ p. 117 ]

DIBUJO ESPACIAL, 2011. ESPERANDO A LO INESPERADO, 2011. REPETI-  
CIONES, 2012, y TIRANDO ALGUNAS LÍNEAS, 2012

Serie de cuatro grandes dibujos abstractos. Técnica mixta sobre papel,  
232 x 152 cm c.u. [ p. 58, 59, 60 y 61 ]

COLUMNA INFINITA, 2012

Collar de huesos y hierro, 35 x 10 x 10 cm [ p. 77 ]

CONSTRUCCIÓN-DECONSTRUCCIÓN I, (2012)

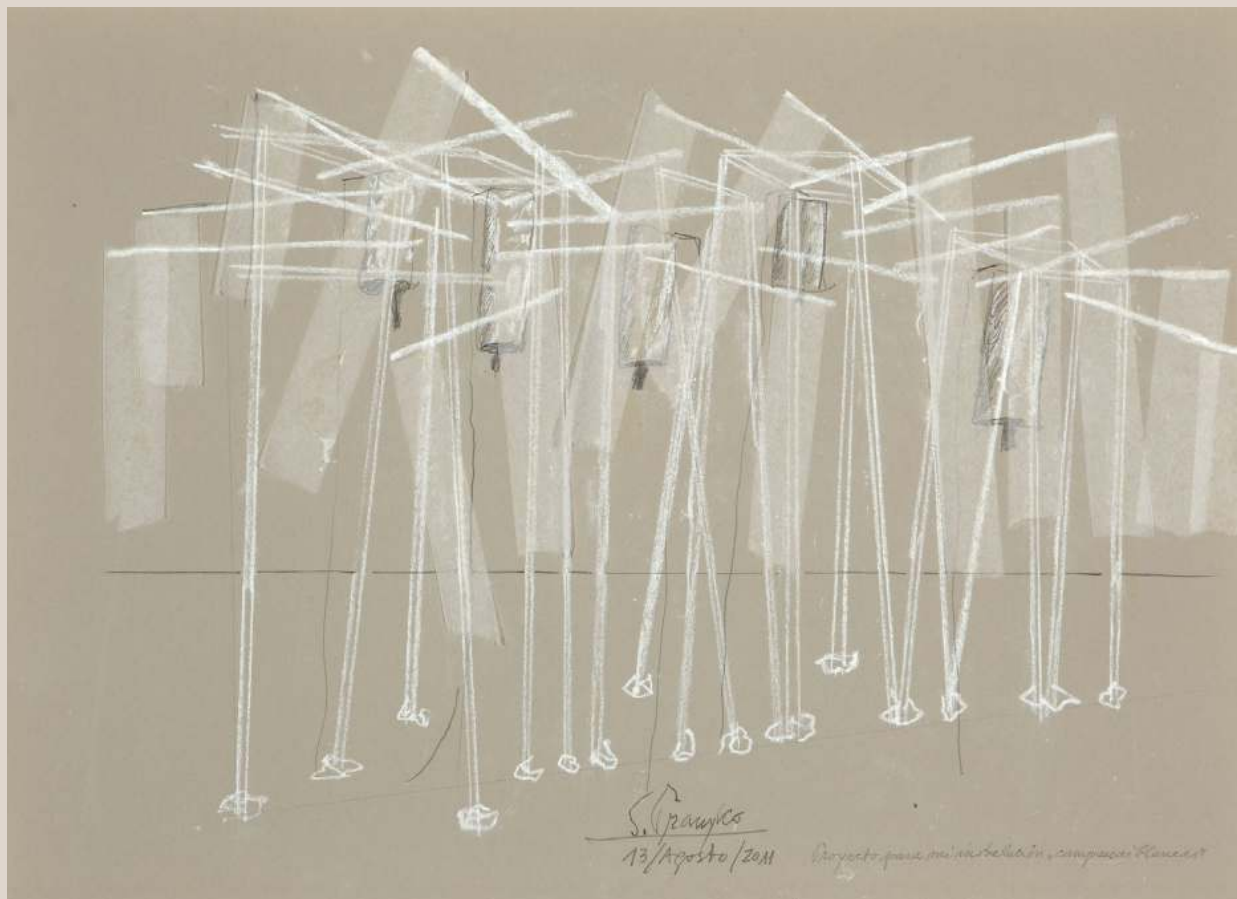
Técnica mixta con madera y pintura blanca, 300 x 250 x 10 cm [ p. 45 ]

CONSTRUCCIÓN-DECONSTRUCCIÓN II, 2012

Técnica mixta con madera y pintura blanca, 110 x 120 x 5 cm [ p. 111 ]

ISLA DE SAL, 2012

Instalación con sal gruesa de la isla de Lanzarote. Dimensiones varia-  
bles [ p. 9 ]





CAMPANAS BLANCAS, 2012. Gran instalación con campanas. Técnica mixta en aluminio, botellas de oxígeno recortadas, madera, cuerdas y gasas. 400 x 500 x 400 cm aprox. TEA Tenerife Espacio de las Artes





## ELOGIO DE LA LUZ

### APUNTES SOBRE EL TRÍPTICO AUDIOVISUAL *VARIACIONES PRANYKO*

Emilio Ramal Soriano / Departamento de Actividades y Audiovisuales de TEA Tenerife Espacio de las Artes

La génesis del tríptico audiovisual sobre Stipo Pranyko, formado por el largometraje documental *Stipo Pranyko con cuadros blancos*, así como por las dos piezas cortas *Stipo, Stefano, Esteban (Ensayo de un diálogo nómada)* y *La luz en los espacios*, la encontramos en la invitación que el poeta Carlos Olalla hace al cineasta grancanario David Delgado San Ginés y a su colega Pedro García, para que en el verano de 2011 acudan a Lanzarote con el propósito de grabar al artista de origen bosnio en su casa-estudio de Tahíche antes de que por cuestiones de salud abandone la isla tras 22 años de estancia en Canarias. Tanto Delgado San Ginés como García desconocían prácticamente todo acerca del artista antes de esa primera propuesta, aunque lo cierto es que estos son el tipo de retos que atraen a dos *outsiders* como los que se embarcaron, literalmente, en la aventura artística y vital que supuso filmar –con un equipo reducido a la mínima expresión, sin apenas presupuesto y con la inestimable colaboración del poeta Melchor López–, una cantidad considerable de material audiovisual del que el propio director desconocía su destino último, una vez finalizadas las dos semanas de rodaje completadas a lo largo de dos meses.

Precisamente TEA Tenerife Espacio de las Artes preparaba, en esos mismos meses, una exposición monográfica sobre Stipo Pranyko que habría de inaugurarse en abril de 2012, y en la que se invita al cineasta canario a mostrar un tríptico audiovisual sobre el artista: un largometraje documental *de autor* sobre la figura y la obra de Pranyko; y dos piezas más breves que abordan los itinerarios nómadas del artista, así como los espacios de lo que fuera casa, taller y refugio de Stipo Pranyko en Lanzarote durante más de dos décadas. El resultado, finalmente, un auténtico políptico, puesto

que a las tres piezas anteriormente citadas habría que añadir un cuarto trabajo, en realidad una versión corta de *Stipo Pranyko con cuadros blancos* que, con sustanciales y significativas diferencias en relación al largometraje homónimo, se exhibió en el Festival de Cine de Lanzarote, además de en *El Cuarto Oscuro*, espacio dedicado a la videocreación y el audiovisual más experimental, bajo la coordinación del Departamento de Audiovisuales de TEA. *Stipo Pranyko con cuadros blancos* fue estrenada en la sala de proyecciones cinematográficas de TEA en abril de 2012 y, a lo largo del mismo año, seleccionada para concursar en diferentes Festivales de Cine, como la VII edición de MiradasDoc (Festival Internacional de Cine Documental de Guía de Isora), el 29º Festival de Cine de Bogotá, o el 13º Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, donde fue galardonada con la Mención Especial del Jurado del Foro Canario.

*Lejos de todo, / en un hueco entre rocas, / fuera de la mirada de otros, / en soledad, / deseo sumirme en la meditación del sufrimiento.*

Saigyô

Estos versos de Saigyô, el poeta, monje y ermitaño japonés del siglo XII, que aparecen en letras blancas sobre el fondo negro de la pantalla que abre el largometraje documental *Stipo Pranyko con cuadros blancos*, supone una decidida declaración de intenciones por parte de su director, David Delgado San Ginés, en su búsqueda por aproximarse al “misterio Pranyko”. Más allá de definir uno de los rasgos de la apuesta vital y artística de Stipo Pranyko, el poema de Saigyô resulta, a la postre, aún más revelador sobre la propia personalidad del cineasta grancanario, ya que en su acercamiento a Pranyko –a la persona, al artista, a su espacio y a su obra, al cabo, un todo indisoluble– encuentra una pureza, una sobriedad e incluso una suerte de ascetismo y desnudez muy cercanas a los postulados cinematográficos sobre los que se asienta el *corpus* fílmico del propio Delgado San Ginés y que, a nuestro parecer, alcanzan su máxima expresión formal y conceptual en los trabajos realizados sobre el artista bosnio. En este sentido, tanto el cineasta como el artista plástico, rehúyen por convicción del boato y la arrogancia que rodean –cuando no contaminan– buena parte del mundo del arte contemporáneo del último medio siglo y, en su productiva simbiosis creativa, el cineasta le regala a Pranyko un hermoso y poético documento audiovisual sobre su obra; al mismo tiempo que Pranyko, recíprocamente, le da a éste la posibilidad de desplegar amplia y libremente todo su potencial narrativo, realizado con un trazo elegante, contemplativo, con unos encuadres llenos de sensibilidad que conforman escenas con un *tempo* pausado pero ajustado, sin prisas, de otro tiempo, de otra época. Como aquellos *cineastas primitivos* que en los comienzos del cine se dejaban llevar por la magia de un instante, de una imagen, de un momento, con la mirada aún virgen e inocente de quienes plantaban su cámara delante de algo o de alguien, sin saber muy bien qué es lo que iban a encontrar, dejándose llevar, sin un guión previo, sin apenas equipo, sólo con la necesidad de rodar, experimentar, y al fin, atrapar la belleza de la luz en los objetos, en un rostro, de un paisaje, el paso del tiempo, la vida o el arte.

## IN PRAISE OF LIGHT

### NOTES ON THE AUDIOVISUAL TRIPTYCH *VARIACIONES PRANYKO*

Emilio Ramal Soriano / Activities & Audiovisuals Dept TEA Tenerife Espacio de las Artes

The starting point for the audiovisual triptych on Stipo Pranyko, consisting of the feature-length documentary *Stipo Pranyko con cuadros blancos* plus the two shorts *Stipo*, *Stefano*, *Esteban* (*Ensayo de un diálogo nómada*) and *La luz en los espacios*, can be traced back to an invitation issued by the poet **Carlos Olalla** to the filmmaker from Gran Canaria **David Delgado San Ginés** and to his colleague **Pedro García**. They were commissioned to visit Lanzarote during the summer of 2011 to film the Bosnian-born artist at his home-studio in Tahiche, before health issues forced him to abandon the island after twenty-two years in the Canaries. Before this initial proposal Delgado San Ginés and García knew virtually nothing about the artist in question. That said, this was precisely the very kind of challenge that attracts these two outsiders. Soon afterwards they literally embarked on the artistic and personal life adventure of filming—with a crew reduced to the minimum expression, with barely any budget and with the invaluable collaboration of the poet **Melchor López**—a considerable amount of audiovisual footage in the two weeks of shooting carried out over a period of two months, even though the director himself had no idea what its ultimate end would be.

At the time, TEA Tenerife Espacio de las Artes was preparing a monographic exhibition on Stipo Pranyko which was pencilled in to open in April 2012. As part of the show, the Canarian filmmaker was invited to show an audiovisual triptych on the Bosnian artist. This was to consist of a feature-length *auteur* documentary film on the life and work of Pranyko as well as two more shorter pieces which would address the artist's nomadic itineraries, as well as the spaces of what was Stipo Pranyko's home, studio and refuge in Lanzarote for over two decades. The end result was a true polyptych, given that the three afore-mentioned pieces would be completed by a fourth work, in point of fact an abbreviated version of *Stipo Pranyko con cuadros blancos*. Containing substantial and significant differences with respect to the feature-length film of the same name, it was exhibited at the Lanzarote Film Festival and at *El Cuarto Oscuro*, a venue dedicated to video art and experimental audiovisuals coordinated by TEA's Audiovisuals Department. *Stipo Pranyko con cuadros blancos*, premiered in the screening theatre at TEA in April 2012 and, throughout the same year, chosen to compete at various film festivals including, among others, the 7th MiradasDoc (International Documentary Film Festival of Guía de Isora); the 29th Bogotá Film Festival; and the 13th International Film Festival of Las Palmas de Gran Canaria, where it won a Special Mention of the Jury.

*Living all alone / In this space between the rocks / Far from the gaze of men, / Here, where no one can see me, / I shall give myself to grief.*

Saigyô

These lines by Saigyô, the twelfth century Japanese poet, monk and hermit, which appear in white letters on the black backdrop of the opening frame

of the documentary *Stipo Pranyko con cuadros blancos*, is a true declaration of intentions by the director, David Delgado San Ginés, in his quest to unravel the "Pranyko mystery". Beyond defining some of the defining features of Stipo Pranyko's life and work, the poem by Saigyô turns out in the end to be even more revealing of the character of the filmmaker, because in his search for the real Pranyko—the person, the artist, his space and his work, ultimately an inextricable whole—Delgado San Ginés finds a purity, a sobriety and even a kind of asceticism and nudity very close to the cinematographic postulates on which the corpus of his films is grounded and which, to our way of thinking, reaches its maximum formal and conceptual expression in the works made on the Bosnian artist. In this regard, both the filmmaker as well as the visual artist shy clear of the ostentation and arrogance that surround—and indeed contaminate—a large part of the contemporary art world of the second half of the last century. In a productive creative symbiosis, the filmmaker gives Pranyko the gift of a beautiful and poetic audiovisual documentary on his work while, in return, Pranyko gives the director the possibility of freely and openly deploying the full extent of his narrative potential, which he expresses elegantly and contemplatively in frames charged with sensibility that form unrushed scenes with a paused yet judicious tempo, as if from another time, from another era. Just like those *primitive filmmakers* at the dawn of cinema who let themselves be carried away by the magic of an instant, of an image, of a moment, with the unsullied and innocent gaze of those who placed their cameras in front of something or someone without really knowing what they were going to find, allowing themselves to be carried along, without a prior script, with scarcely a crew to speak of, only the pressing urgency to shoot, to experiment, and ultimately, to trap the beauty of light in objects, in a face, in a landscape, the passing of time, life and art.

#### FICHA TÉCNICA DEL TRÍPTICO AUDIOVISUAL *VARIACIONES PRANYKO*

DIRECCIÓN y GUIÓN David Delgado San Ginés. PRODUCCIÓN Como un sueño Producciones. Melchor López, Taller de Tiempo. COLABORA TEA Tenerife Espacio de las Artes. FOTOGRAFÍA David Delgado San Ginés. SONIDO DIRECTO Pedro García y Héctor Martín (segundas tomas). DISEÑO DE SONIDO David Delgado, Daniel Mendoza (Factoría de Creación Sonora). INTERVIENEN Stipo Pranyko, Melchor López, David Delgado San Ginés y Pedro García. ACERCAMIENTO A STIPO PRANYKO y TRADUCCIÓN DE SUBTÍTULOS Carlos Olalla. FORMATO DE PROYECCIÓN 16:9. FORMATO DE GRABACIÓN HDV Pro 720 25p. SOPORTE Betacam Digital, Betacam SP, ProRes HQ digitalfile, HDCAM. PAÍS España. AÑO 2012. *STIPO PRANYKO CON CUADROS BLANCOS* versión largometraje, duración 66'. versión medimetraje, duración 32'. *STIPO, STEFANO, ESTEBAN* (*ENSAYO DE UN DIÁLOGO NÓMADA*) duración 13'. *LA LUZ EN LOS ESPACIOS* duración 16'.



## APUNTES (A MANO ALZADA) PARA KARINA BELTRÁN

LABOR DE ESTA MIRADA: REALIZAR LO IRRELEVANTE.  
LA RELEVANCIA DE LO IRRELEVANTE. EN ESTA IRRELEVANCIA REPARA ESTA MIRADA. Y DESCUBRE O SUBRAYA OTRO NIVEL DE REALIDAD. TRAER A LA LUZ UNA REALIDAD DESDEJADA.

LA VIDA CALLADA DE LOS OBJETOS. LA COMEDIA COTIDIANA DE LOS OBJETOS. EL MONÓLOGO DEL TIEMPO SOBRE LOS OBJETOS ELEVA LA OBRA A DRAMA.  
SÓLO EL HOMBRE - AUSENTE AQUÍ - ES TRÁGICO.

MUY POSIBLEMENTE EL PINTOR GIORGIO MORANDI GUSTARÍA DE ESTAS FOTOGRAFÍAS. COMO EL FOTÓGRAFO GIUSEPPE CABALLI. ELLOS, COMO STIPE PRAMKO, ~~SE~~ SE ADEJAN - TRABAJAN EN LA OSCURIDAD DELUMBRANTE DEL BLANCO. EL BLANCO DEL BLANCO. EL BLANCO DE LAS VENDAS. EL BLANCO DEL SEPULCRO. EL BLANCO DE LA LOTA. EL BLANCO DE MÁS ALLÁ Y DE MÁS ACÁ DEL BLANCO. EL BLANCO INVADOR, POSSESIVO, DE STIPE PRAMKO HA TOMADO LAS FOTOGRAFÍAS DE KARINA BELTRÁN.

¿UNA ENFERMEDAD DEL OJO?

ENTOMOLOGÍAS. INSIGNIFICANCIA SIGNIFICANTE. UNA MANERA PARTICULAR DE VER EL MUNDO. UNA REALIDAD AL RAS. UNA MIRADA A LA DULCURA DEL NIÑO. QUE DISPARA LA CÁMARA COMO JUEGO.

TODO ES FRÁGIL. LO FRÁGIL SE CONSTITUYE EN MISTERIO. UNA FOTOGRAFÍA DE JAPONESES KYOTEJES. FUGACIDAD DEL MOMENTO NO AWARE. JAPONESERÍAS INSULARES.

LA DESPOSICIÓN DE AURA EN LOS OBJETOS FOTOGRAFADOS CREA, PARADÓNICAMENTE, OTRA DURA, UN AURA POBRE, PERO, CUANTO MÁS POBRE, MÁS AURÁTICAMENTE MISTERIOSA, IRREDUCTIBLEMENTE MISTERIOSA. ESTE ES UNO DE LOS EFECTOS DEL DATE FOTOGRAFICO DE KARINA BELTRÁN. UNO DE SUS SECRETOS

UNA ENFERMEDAD DEL OJO.

EL AZAR ES UNO DE LOS ELEMENTOS FUNDAMENTALES EN EL ARTE DE STIPE PRAMKO, EL GRAN COLABORADOR. EL AZAR SE CONVIERTE TAMBIÉN EN PROTAGONISTA DE ESTAS FOTOS: LOS OBJETOS ABANDONADOS POR STIPE PRAMKO OBEDECEN A EL DICTADO DEL AZAR. LA MANO DEL ARTISTA Y LA MANO DEL AZAR CREAN, CONJUNTAMENTE, EXTRAÑAS PIEZAS DE ARTE NO CONDICIONADO.

EN LA CASA DE STIPE PRAMKO SE PUEDEN ENCONTRAR NUMEROSOS BODEGONES Y NATURAS MUERTAS. ESOS RECONOCIBLES BODEGONES SON OBJETO DE LA ATENCIÓN DE LA FOTÓGRAFA PERO OTROS BODEGONES - UNA REJILLA SOBRE UNA MEJA BLANCA, UN MANOJO DE LLAVES COLGADO - SON TAMBIÉN ENCONTRADOS, HALLADOS INESPERADAMENTE POR LA MIRADA DE KARINA BELTRÁN.

UN PLATO, UNA CUCHARA, UN BUENTE... ESOS OBJETOS, ESOS UTENSILIOS QUE RECOGEN LAS FOTOS DE KARINA BELTRÁN EN LA CASA DEL ARTISTA (ROATA, PODRÍAN SER ELLOS MISMOS ELEMENTOS QUE ACABAN SIENDO INTEGRADOS EN LAS OBRAS DEL MISMO ARTISTA. CON ESOS OBJETOS POBRES, CON ESTAS NADERÍAS COTIDIANAS TRABAJAN LOS DOS ARTISTAS: EL PINTOR Y LA FOTÓGRAFA. UN PLATO, UNA CUCHARA, UN BUENTE, UN CUADRO, UNA FOTOGRAFÍA.

UNA ENFERMEDAD Y UN DON DEL OJO.

MELHOR LÁZET



**amarillo (por la casa de stipo pranyko)**

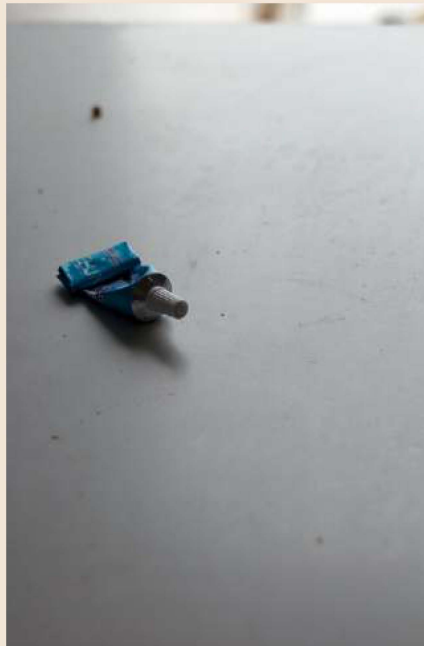
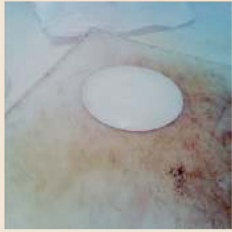
**karina beltrán**

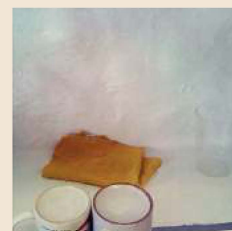
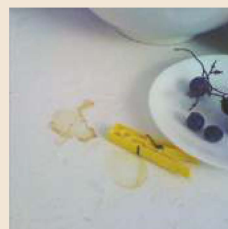
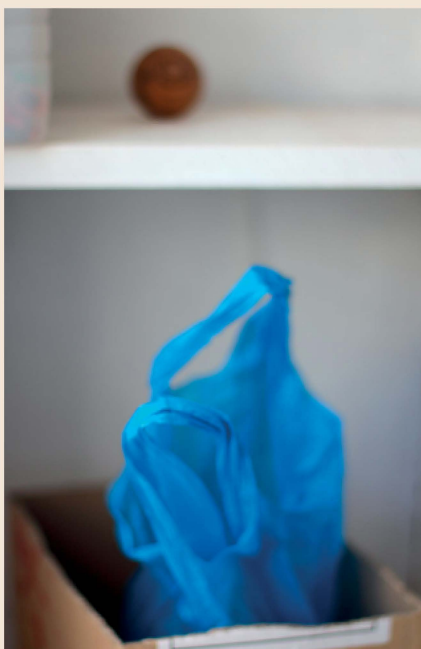
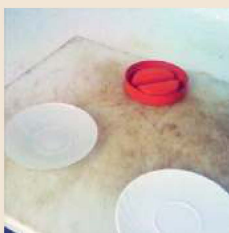
AMARILLO (POR LA CASA DE STIPO PRANYKO), 2011. Fotografía a color, instalación. 22 fotografías de 100 x 69 cm c.u. y 38 fotografías de 17 x 17 cm c.u.



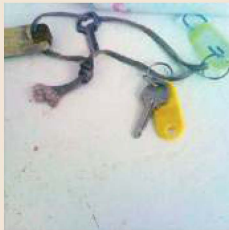


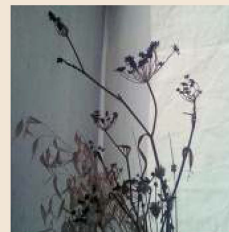


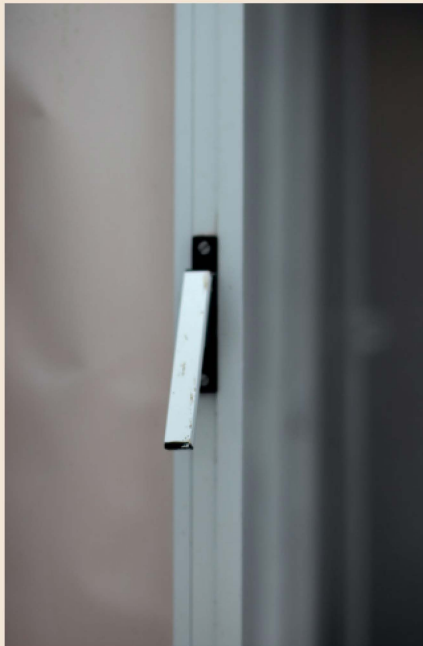
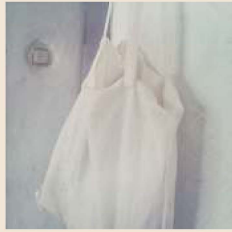






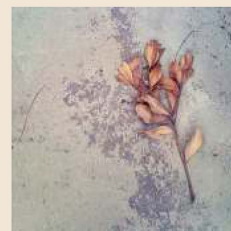


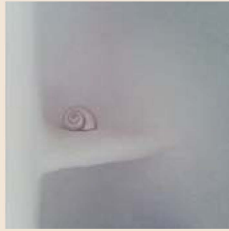






















TEA  
tenerife espacio de Las Artes



COLABORA

JTi