

IMAGEN PRIMERA DE YVES ZURSTRASSEN

Bruselas invernal. Bruselas, una de mis ciudades preferidas de Europa. Tres días intensos, un par de conferencias hispano-belgas, el recorrido ritual por los librerías de viejo –especialmente por los de la Galerie Bortier, casi enfrente de la Gare Centrale-, las exposiciones del Orientalismo y de Ensor y de Jules Schmalzigaug –el único pintor futurista belga-, los paseos del lado de la horrible y fascinante mole del Palais de Justice, no muy lejos del cual doy con una placa que me informa de que en ese piso bajo de apariencia anodina, escribió Georges Rodenbach los versos de *La jeunesse blanche*. El primero de estos tres días bruseleses, un lunes, ya anochecido, tras un recorrido laberíntico, incierto, el taxi me deposita en Uccle, un fantasmagórico barrio de extrarradio, que no conocía, una sosa y deliciosa “banlieue” arbolada, y poco iluminada. En la oscuridad de la noche con restos de nieve, brilla, como un refugio, el inmenso estudio –una antigua fábrica textil- de Yves Zurstrassen, pintor belga, nacido en Lieja en 1956, autodidacta, de vida errante en su juventud, y hoy residente en la capital de su país. Las horas pasadas con él, primero en ese estudio, donde además de cuadros y de útiles de pintar, no faltan ni los libros ni la música, y luego en un mínimo y acogedor “bistrot” francés del mismo barrio, permanecen como un momento grato, demasiado breve: buena pintura, buena compañía, buenos manjares y, a trancas y barrancas, un poco de “parler peinture”, por decirlo con la preciosa expresión del pintor cubista y crítico André Lhote, expresión que, como lo recuerdo siempre, le gustaba especialmente a Fernando Zóbel...

El nombre de Zóbel sale en nuestra conversación bruselesa, como salen los de algunos de los pintores –por ejemplo Miguel Ángel Campano, o el alemán Jürgen Partenheimer- para los cuales la Cuenca zobeliana constituyó en su momento, como para mí mismo, una meta, un destino, y a la postre una referencia importante. Esta visita al estudio de Zurstrassen la hago precisamente en clave conque, pues se trata de contemplar lo

A FIRST IMPRESSION OF YVES ZURSTRASSEN

Brussels in winter. Brussels, one of my favourite European cities. After three intensive days giving a couple of Hispano-Belgian lectures, I enjoyed my ritual wander among the second-hand book sellers, especially those in the Galerie Bortier almost opposite the Gare Centrale. I also visited the exhibitions on Orientalism, Ensor and Jules Schmalzigaug (the only Belgian Futurist painter), and strolled by the hideous but fascinating pile of the Palais de Justice, nearby which a plaque informed me that in an anonymous-looking ground floor flat Georges Rodenbach had written his verses of *La jeunesse blanche*. On the first of these three days in Brussels, which was a Monday, at dusk, and following a labyrinthine drive, the taxi left me in Uccle, a ghostly quarter on the outskirts that was previously unknown to me. It was a slightly dull but charming leafy suburb with little street lighting. Glowing like a place of refuge in the darkness of the night and with the remains of snow on the ground was the huge studio (a former textile factory) of Yves Zurstrassen, a Belgian painter born in Liège in 1956. Zurstrassen is a self-taught artist who, after a wandering youth, now lives in Brussels. The hours that I spent with him, first in that studio, where in addition to his painting and working implements he also keeps his books and music, then in a simple, welcoming French bistro in the same quarter, remain in my memory as a gratifying and all too brief episode. Good painting, good company, good food and, with some difficulties, a little *parler peinture*, to use the delightful expression of the Cubist painter and critic André Lhote, an expression that particularly pleased Fernando Zóbel, as I seem to recall.

Zóbel's name came up in our conversation in Brussels, as did those of other painters, such as Miguel Ángel Campano and the German Jürgen Partenheimer, for whom Zóbel's Cuenca was, in its time, as it was for me, a goal or destination, and ultimately an important reference point. My visit to Zurstrassen's studio was in fact related to Cuenca, as I went there to look at the work

que va a exponer la próxima primavera, en la Fundación Antonio Pérez, con la cual Zurstrassen conectó vía ese detector de buena pintura que es nuestro común amigo el coleccionista cubano –y madrileño de adopción- Jorge Virgili. Exposición doble: simultáneamente habrá otra en el Museo de Obra Gráfica de San Clemente. Hablamos también de Antonio Saura, pues Zurstrassen en sus inicios frecuentó a un pintor francés nacido en 1944, Jean-Paul Huftier, del cual el fundador de El Paso, que lo frecuentaba en Stadler, hablaba con entusiasmo. Repasando documentación, compruebo que en 1983 el “senior” y el benjamín celebraron una exposición conjunta en la Galerie Municipale d’Art de la localidad luxemburguesa de Esch-sur-Alzette. Por su parte, en 1991, Zurstrassen y Huftier coincidirían en la colectiva del Musée des Beaux-Arts de Le Havre *Provocateurs étranges*, en la cual sus obras dialogaban con piezas de Oceanía, y en cuyo catálogo se recogen textos de, entre otros, Georges Balandier y Gilles Lapouge. Dos años más tarde, ambos figurarían de nuevo en otra muestra de inspiración similar, en Dinamarca, en el Holstebro Kunstmuseum, y con piezas, en este caso, africanas. Uno de nuestros grandes informalistas y su amistad con un francés entonces joven, Cuenca y el fundador de su Museo, los ochenta españoles... Si hay un rasgo que me resulta generacionalmente cercano en Zurstrassen, es el respeto que siente por la pintura “fifties”, que para él, pintor con memoria de la historia moderna y antigua de su oficio, y pintor curioso de otras esferas de la cultura –y especialmente de la literatura y la música-, constituyó en su momento un paisaje de fondo, un “humus” nutricional. Lo mismo les pasó aquí en su momento –el momento en que *L’enseignement de la peinture*, de Marcelin Pleynet, era de lectura obligada en los estudios- a Broto, Campano, Sicilia y otros, que tanto miraron hacia Willem de Kooning –holandés, no lo olvidemos, de nacimiento-, Sam Francis, Joan Mitchell, Motherwell, Newman, Rothko, Clyfford Still o Cy Twombly.

Zurstrassen vive hoy en Bruselas, pero es un septentrional que siempre ha necesitado como el respirar, la inmersión periódica en la luz del Sur, un Sur en el cual ha vivido, generalmente apartado del mundanal ruido, y en estrecho contacto con la naturaleza: en Creta y las Islas Cícladas durante parte de los años 1979-1980, en la cartuja de La Verne (Var) en 1981-1983, y en Andalucía, en la localidad malagueña y serrana de Casares en 1983-1985, aunque el último de los estudios lo haya seguido frecuentando más allá de esas fechas. Me gustan las fotografías que me enseña de esos lugares, con los cuadros coexistiendo con los árboles y las plantas, algo que me trae a la memoria otras fotografías de aquellos años,

that he would be exhibiting this spring at the Fundación Antonio Pérez, with whom Zurstrassen had made contact through our mutual friend with a fine eye for painting, the Cuban collector (Madrilenian by adoption), Jorge Virgili. This would be a double exhibition as there would be another on display at the same time in the Museo de Obra Gráfica de San Clemente. We also talked about Antonio Saura, given that, as a young man, Zurstrassen had known the French painter Jean-Paul Huftier (born 1944), of whom Saura had spoken enthusiastically and whom he had known in Stadler. Going over the documentation, I realised that in 1983 the older painter and the younger one had shared a joint exhibition at the Galerie Municipale d’Art in Esch-sur-Alzette in Luxembourg. Then, in 1991, Zurstrassen and Huftier were both included in the group exhibition held at the Musée des Beaux-Arts in Le Havre, entitled *Provocateurs étranges*, where their works established a dialogue with Oceanic objects. Its catalogue included texts by Georges Balandier and Gilles Lapouge. Two years later, Zurstrassen and Huftier would also appear in another, similar exhibition, this time in Denmark at the Holstebro Kunstmuseum, showing their work alongside African objects. We thus have a link between one of the great Spanish Informalist painters and his friendship with a young Frenchman, Cuenca and the founder of its Museum, the 1980s in Spain... If there is one trait of Zurstrassen’s that brings me close to him from the viewpoint of my generation, it is his respect for 1950s painting. For a painter with a memory for modern and classic art history and one interested in other areas of culture (specifically, music and literature), 1950s painting had been at one point a background landscape, a rich compost. The same thing happened in Spain in its time – the time when *L’enseignement de la peinture* by Marcelin Pleynet was obligatory reading in painters’ studios – to Broto, Campano, Sicilia and others, all of whom had looked with great interest at Willem de Kooning (a Dutchman by birth, we should remember), Sam Francis, Joan Mitchell, Motherwell, Newman, Rothko, Clyfford Still and Cy Twombly.

Zurstrassen now lives in Brussels, but he is a northerner who has needed to regularly immerse himself in the light of the South, a South in which he has lived, generally far from the “madding crowd” and in close contact with nature. He lived in Crete and the Cyclades between 1979 and 1980, in the Charterhouse at La Verne (Var) between 1981 and 1983, and in Andalusia, in Casares in the Sierra de Málaga, between 1983 and 1985, where he had a studio that he has continued to use since then. I like the photographs that he has shown me of these places, with paintings

de Olivier Debré pintando al aire libre, en los bordes de la Loire. (Olivier Debré, al cual entrevisté para *Arteguía* por aquellos años, fecha incierta pues no tengo a mano la revista).

La primera individual de Zurstrassen tuvo lugar en 1982, en la Galerie Charles Kriwin de Bruselas, ciudad en la cual dos años antes había participado en una colectiva en otra sala, la de Alexandra Monett. Su carrera incluye “one man shows” en varias galerías más de la capital belga, y otras en Amberes, Eupen, Gante, Knokke-Le Zoute, su Lieja natal, Lovaina, Namur, Ostende –la ciudad de James Ensor y de Léon Spilliaert, dos pintores espléndidos cada uno en su estilo-, Stavelot... Más otras fuera de su país: Luxemburgo, Montreal, París, Turku (Finlandia)...

La publicación más antigua que manejo de Zurstrassen, es un libro de 1996, publicado en Bruselas, por Artgo, y en el cual el crítico de arte Claude Lorent, uno de los que a lo largo de las décadas ha seguido más de cerca su trabajo, transcribe una serie de conversaciones con él. Conversaciones especialmente interesantes respecto de los primeros tiempos del pintor, respecto de su conexión con el expresionismo abstracto y las poéticas “fifties” –lo torrencial, la acción, la implicación del cuerpo en la pintura-, respecto de su no-sistematismo, respecto de su interés por ese arte primitivo con el cual se ha medido en colectivas como las antes aludidas, respecto de su atención a lo que han hecho el “Cobra” Asger Jorn –un amigo de Saura- o Jean Dubuffet o Howard Hodgkin –que aquí le debemos a Enrique Juncosa-, respecto de su interés por algunos pintores figurativos (Georg Baselitz, Miquel Barceló, Nicola De Maria, el belga Fred Bervoets...), respecto de su sentimiento del caos (y de la necesidad de ordenarlo, de la cual hablaba Matisse), respecto de lo onírico, respecto del placer y de la dificultad en pintura, respecto de lo barroco... Respecto de la luz, también: “Las pinturas hechas en Francia a comienzos de los años ochenta, poseen una luminosidad dulce, muy francesa, un poco ligera. Las telas realizadas en España poseen una violencia que sólo se explica por su lugar de origen”.

Zurstrassen: un pintor que sigue pintando, primera buena noticia, en estos tiempos que corren. Un pintor que considera que la pintura es un fin en sí mismo, una actividad que no necesita justificación ni excusa otra que la real gana, una actividad que no precisa de ser adjetivada. Un pintor que se entrega con pasión a la acción de pintar. Acción que aquí es fácil acometer, dadas las comodidades que ofrece tan amplio –y tan bien organizado- estudio.

coexisting alongside trees and plants. For me they recall other photographs of that period of Oliver Debré painting outdoors on the banks of the Loire. I interviewed Debré at around that time for *Arteguía*, but I am unable to remember the exact date.

Zurstrassen’s first solo exhibition took place in 1982 at the Galerie Charles Kriwin in Brussels, the city where, two years before, he had participated in a group exhibition at the Alexandra Monett Gallery. His career has included solo exhibition in various galleries in Brussels as well as in Antwerp, Eupen, Ghent, Knokke-Le Zoute, his native city of Liège, Leuven, Namur, Ostend (city of James Ensor and Léon Spilliaert, two splendid painters in their different ways), and Stavelot, among others. Among place outside of Belgium, Zurstrassen has exhibited in Luxembourg, Montreal, Paris, and Turka (Finland).

The oldest text that I have on Zurstrassen was published by Artgo in Brussels in 1996. It includes a series of conversations with the art critic Claude Lorent, who has been among those to most closely follow the artist’s career over the decades. These conversations are particularly interesting with regard to Zurstrassen’s early years and his connection with Abstract Expressionism and 1950s aesthetics (the torrential, action, the involvement of the body in painting); with regard to his non-systemisation, his interest in primitive art, alongside which he has shown his work, as I mentioned above; his interest in the work of the Cobra artist Asger Jorn (a friend of Saura’s), and of Jean Dubuffet and Howard Hodgkin (thanks to Enrique Juncosa); his interest in various figurative painters such as Georg Baselitz, Miquel Barceló, Nicola de Maria, and the Belgian Fred Bervoets; his feeling of chaos and the need to bring order to it, of which Matisse also spoke; his interest in the dreamlike, in pleasure and in the difficulty that painting involves; his interest in the Baroque and in light. As he says: “Paintings produced in France in the early 1980s have a gentle luminosity, very French and rather light. The canvases painted in Spain have a violence that can only be explained by their place of origin.”

Zurstrassen: a painter who keeps painting, which is the first piece of good news given the times that we live in for painting. A painter who considers that painting is an end in itself, an activity that requires no other justification other than that one wants to do it and which does not need embellishing with adjectives. Zurstrassen is a painter who gives himself over passionately to the action of painting: an action that is easy

Atención: pintura de acción, e interés y respeto por las poéticas “fifties”, pero no imitación neo-“fifties”. Tras un primer impulso en los ochenta –un tiempo decisivo de renovación, en Bélgica como en España-, pintura en permanente desarrollo, y cuyo protagonista ha tenido muy en cuenta debates más recientes. Pintura ahora más reflexiva, más analítica, por lo tanto, pintura que se sabe ya los límites de la acción, del “pathos”. Pintura post-richteriana: para él, tal como se lo manifiesta a Claude Lorent, Gerhard Richter es tan importante como Pollock: “extremos inimitables” ambos. Pintura ubicada en las coordenadas de la nueva abstracción. Pintura a propósito de la cual Harald Kunde ha evocado la de dos norteamericanos contemporáneos, cuyo trabajo aprecio yo también: Philip Taaffe, al cual expuse en el IVAM en 2000, y Jonathan Lasker, ídem en el Palacio de Velázquez en 2003.

En perpetuo movimiento, Zurstrassen asume con decisión y valentía, y también con voluntad de desafío, muy de agradecer en esta hora nuevamente de cuaresma y aburrimiento pardo conceptuales, ciertas seducciones decorativas, como las asumió en su día Henri Matisse, como las asumieron en el suyo el segundo Frank Stella o los de la más bien olvidada “pattern painting”, como las asume hoy Taaffe, tan amigo siempre de lo floral, de lo ornamental, realidades tan presentes ambas en la producción reciente de Zurstrassen.

Abstracción, en contraste con la zona internacionalmente más conocida de la pintura belga del momento presente, que es figurativa, y está cargada de memoria, y en parte de memoria de un simbolismo –*Bruges la morte*- que afecionó especialmente el gris.

Pintura la de Zurstrassen, cargada de memoria, pero de otro modo, menos narrativo, menos literario, menos autobiográfico e intimista, que esa figuración neblinosa y fantasmagórica y gris, e interesante, a la cual acabo de aludir.

Zurstrassen: representante en Bélgica de una nueva abstracción que coexiste con esa figuración memoriosa tan singular a la cual acabo de hacer referencia. Como dice el refrán francés: “Il faut de tout pour faire un monde”. Esto es: “Hace falta de todo para hacer un mundo”. O una Bélgica.

Pintura encendida, luminosa, rutilante, de altísima intensidad cromática. Pintura a propósito de la cual François Barré ha

to undertake here, given the comforts of such a large and well organised studio.

Take note, however: I spoke of interest in and respect for 1950s aesthetics, not “neo-fifties” imitation. Following an early phase in the 1980s – a key period of rethinking and updating in Belgium and in Spain – Zurstrassen’s painting has constantly evolved and he has paid close attention to the most recent debates. It is now a more reflective and analytical kind of painting and hence one that now knows the limits of action and “pathos”. A post-Richter type of painting. For Zurstrassen, Gerhard Richter is as important as Pollock, as he commented to Claude Lorent: both are “inimitable extremes”. When discussing Zurstrassen’s painting, Harald Kunde has referred to the work of two American contemporaries whom I also admire: Philip Taaffe, who exhibited at the IVAM in 2000, and Jonathan Lasker, who showed at the Palacio de Velázquez in 2003.

In perpetual movement, Zurstrassen boldly and bravely makes use of a certain decorative seduction (which is very agreeable in this new era of Lent-like, grey- brown Conceptualism). This is comparable to its use by Matisse, by Frank Stella in his second period or by the now rather forgotten adherents of “pattern painting”, as well as in the present day by Taaffe, who has always loved the floral and the ornamental, both of which are to be found in Zurstrassen’s recent work.

Thus we have abstraction, in contrast to the more internationally known type of Belgian painting today, which is figurative and charged with memory, in part the memory of a type of symbolism – *Bruges la morte* – which was particularly fond of grey.

Zurstrassen’s painting is also charged with memory but of a different sort, less narrative, less literary, less autobiographical and *intimiste* than that interesting, misty, phantasmagorical and grey figuration to which I just referred.

So Zurstrassen represents in Belgium a new abstraction that coexists with that other, distinctive, nostalgic figuration. As the French saying has it: “It faut de tout pour faire un monde” [one needs a bit of everything to make a world], or to make a Belgium.

Zurstrassen’s is a glowing, luminous, sparkling painting of high chromatic intensity. François Barré used the term *solarité* [sunniness] to describe it. A painting of blues, greens, reds, oranges and dazzling yellows. A painting that, nevertheless, on

hablado de “solarité”, de *solaridad*. Pintura de azules, de verdes, de rojos, de naranjas, de amarillos deslumbrantes. Pintura que en ocasiones, sin embargo –ver, sin ir más lejos, el maravilloso ciclo de piezas cuadradas, de cien por cien, que se va a enseñar ahora en San Clemente-, se remansa en negros, en grises, en blancos, colores que tal como los trabaja Zurstrassen, traen a mi memoria ciertas suntuosidades a lo Jean Fautrier, a lo Hans Hartung, a lo Franz Kline, a lo Pierre Soulages, a lo Emilio Vedova... o incluso a lo Saura, que está visto que hoy, aunque estemos en Uccle, en la “banlieue” de Bruselas, volvemos y volvemos a Cuenca... Grises, ya, en la pintura de Zurstrassen de finales de los años ochenta y comienzos de los noventa, en cuadros tan austeros y graves como *Brame* (1988) u otros de 1993 como *État de grâce* o como *La magie du Hasard*, a los cuales sucedió la explosión cromática de mediados de la segunda de esas décadas.

Pintura gestual y lírica en su raíz, pintura intuitiva y a-sistemática, pero donde el gesto, el “dripping”, lo bailado, dialogan a menudo con la geometría, con la construcción, con tramas geométricas, a veces con estructuras de repetición de estirpe post-minimalista, e incluso post-“op”... algo que está especialmente claro en la producción del año 2003, enseñada al año siguiente en el IKOB de Eupen, en una de las individuales más contundentes de este belga que desde su formación expresionista abstracta, se ha interesado por esa tradición otra de lo frío, y dentro de ella por creadores como el suizo Max Bill, al cual llegué a conocer y entrevistar en 1980 para *El País*, pero la importancia de cuyo trabajo no entendí sino hasta pasado bastante tiempo, o la británica Bridget Riley, que tras años de relativa oscuridad, recientemente ha vuelto con tanta fuerza.

Pintura en cuya fabricación intervienen plantillas, trepas, algunas de ellas de connotaciones islámicas; plantillas, trepas que suelen partir de motivos encontrados al azar por el pintor, caminando por las ciudades, y fotografiados por él con su móvil, y luego trasladados a un ordenador, donde se transforman en esas tramas destinadas a animar el cuadro.

Pintura en la cual se combinan los muy grandes formatos – respiración ancha-, los “tableautins” –un término francés que me encanta, más desde luego que “cuadritos”-, y los papeles. Idea de la serie siempre. Profusión. Gran variedad de soportes, para una sola aventura, que adopta distintas formas. Simultaneidad de los distintos formatos, de las distintas prácticas, de las distintas maneras. Profusión y simultaneidad facilitadas por un estudio tan

occasions, such as the marvellous cycle of square works measuring 100 x 100cm that will be on display in San Clemente, flows more slowly in blacks, greys and whites. Zurstrassen’s way of using these colours reminds me of some of the rich passages of Jean Fautrier, Hans Hartung and Franz Kline, or of Pierre Soulages, Emilio Vedova or even Saura (clearly we will be returning to Cuenca again and again today, even though I am in a suburb of Brussels called Uccle). In Zurstrassen’s work of the late 1980s and early 1990s we find greys used in paintings of the austerity and gravity of *Brame* (1988) and in others of 1993 such as *État de grace* and *La magie du Hasard*. These works were followed by the chromatic explosion of the second half of the 1990s.

What we have, then, is a gestural type of painting and essentially a lyrical one, an intuitive, non-systematic painting but one in which the gesture, the dripping”, the dance, frequently establish a dialogue with geometry, construction, geometrical grids, sometimes with repeated structures of post-minimalist, even post-Op Art origins. This is particularly clear in Zurstrassen’s work of 2003 that was shown the following year at the IKOB in Eupen in one of the most convincing exhibitions presented by this Belgian who, since his early abstract expressionist work, has become interested in that other tradition of the cool and chilly, and within it in the work of artists such as the Swiss Max Bill (whom I met when I interviewed him for *El País* in 1980 but whose importance I did not appreciate until some time later), or the British painter Bridget Riley, who has recently enjoyed a major reassessment after years of relative obscurity.

These are paintings whose creation involves the application of stencils and strips of patterns, some of them with Islamic connotations: stencils or strips of paper that generally take their starting point from motifs that Zurstrassen encounters by chance as he walks around cities and which he photographs with his mobile phone then transfers onto a computer, where they are transformed into those grids or networks that bring the painting to life.

This is a type of painting that combines very large formats – they are *tableautins*, to use that splendid French term – with pieces of paper. The idea of the series is always present. We have profusion and a wide range of supports, all used for one adventure that assumes different forms. There is simultaneity in the various formats, practices and styles. This profusion and simultaneity is helped by having such a large and well organised studio. As I move around it I suddenly think of Motherwell’s, whom I met,

amplio y tan bien organizado como este, que mientras lo recorro por algún lado me recuerda, de repente, lo que del de Motherwell –al cual conocí, pero no allá, sino en el Madrid de 1980 que acabo de evocar a propósito de Max Bill- conozco por algunos textos críticos, y sobre todo por fotografías, entre otros del amigo Jean-Marie del Moral.

La palabra, de tanta tradición musical, *Variation* le sirve a Zurstrassen para titular algunos cuadros. Otros títulos, que dejo en francés porque son todos ellos de evidente traducción: *Composition, Décollage, Formes et signes, Formes sur fond noir, Formes et signes sur fond noir, Métamorphose, Overture*, y ese *Constellation* que inevitablemente suena a mironiano. Y luego, de 2003, la ausencia total de títulos, de palabras. Variación = música. Pintura que fluye ante los ojos del espectador, como una música, sí, música por momentos sincopada, o como un tapiz, o más bien –profusión como de zoco- como un acumularse y yuxtaponerse y superponerse de varios tapices.

Sensación, en la fábrica-estudio, de “horror vacui”, de alta tensión visual, de perpetua maquinación. Sensación de pintura desplegándose soberana –a una “poétique de souveraineté” se ha referido Olivier Kappelin a su propósito-, con una rotundidad que por algún lado a un espectador español podría recordarle el caos y la rotundidad del mejor Luis Gordillo –pintor muy apreciado por el citado Lasker-, y ciertamente también en Zurstrassen hay amor por la paradoja, por la contradicción, por el espacio naufragado, por la yuxtaposición y superposición de tramas...

Amor por la paradoja, decía: la pintura de Zurstrassen incluye el collage, y también su contrario, como lo indica el hecho de que entre sus títulos –ver la lista anterior- figure alguno – *Décollage*- que remite al “*lettrisme*” y al “*nouveau réalisme*” de los años cincuenta y sesenta, a la práctica del arte de arrancar carteles, por parte de artistas que él ha citado en alguna ocasión con aprecio, como Raymond Hains, Mimmo Rotella y Jacques Villeglé, al último de los cuales acabo de conocer en persona, en la inauguración de una muestra suya en una galería de Marrakech puesta la advocación pictoricista de Matisse. Pero lo que Zurstrassen “*décolle*”, despega, no son carteles, sino plantillas, trepas propias, capas de pintura por él acumulada a lo largo de la fabricación de sus palimpsestos.

Amor por la paradoja: ¿cómo conciliar a Villeglé con Bridget Riley, a Max Bill con Vedova el vehemente, a Taaffe con los

not in Belgium but in the Madrid of the 1980s that I have just referred to in conjunction with Max Bill. I became familiar with Motherwell's studio through various critical texts and above all through photographs, particularly those by my friend Jean-Marie del Moral.

Zurstrassen has used a word with musical connotations, “Variation”, as the title for some of his paintings. Other titles, which I leave in French as they are easily understood include: *Composition, Décollage, Formes et signes, Formes sur fond noir, Formes et signes sur fond noir, Métamorphose, Overture*, and *Constellation*, which inevitably recalls Miró. Then, in 2003, we find a complete absence of titles and words. Variation equals music: painting that flows before the viewer's eyes like music, at times syncopated, like a patterned carpet, or rather, as in the profusion of an Arabic bazaar, an accumulation, juxtaposition and piling up of several carpets.

In the factory-workshop there is a sensation of “horror vacui”, of visual high tension and perpetual plotting. A sensation of painting proudly unfolding itself, a *poétique de souveraineté*, as Olivier Kaepelin has said in this regard, with a conviction that might remind a Spanish viewer of the chaotic nature and conviction of the best work of Luis Gordillo (a painter highly esteemed by Lasker). Certainly with Zurstrassen there is a love of paradox, contradiction, the wrecked space, juxtaposition and superimposition of grids and networks.

A love of paradox, as I said. Zurstrassen's painting includes collage, and also its opposite, as is indicated by the fact that among his titles mentioned above is *Décollage*. The term brings to mind *lettrisme*, the *nouveau réalisme* of the 1950s and 1960s and the practice of deconstructing posters by artists of whom I have spoken in the past with admiration such as Raymond Hains, Mimmo Rotella and Jacques Villeglé. I recently met the latter at the opening of his exhibition at the Matisse Art Gallery in Marrakesh. However, what Zurstrassen “unsticks” are not posters but paper stencils or patterns that he has made of different shapes, which he applies then removes, resulting in layers of paint accumulated during the creation of his palimpsests.

I have just mentioned a love of paradox. How do we reconcile Villeglé with Bridget Riley, Max Bill with the vehement Vedova or Taaffe with the great 1950s French and American painters? Theirs were artistic programmes that Zurstrassen, with his extensive

grandes maestros “fifties” franceses o norteamericanos? Programas que Zurstrassen, con nutrida biblioteca en el “background”, conoce, pero no respeta, pues los obliga a coexistir en el marco de unas nuevas reglas del juego, las que marca él.

Recién publicada en París por las siempre estupendas Éditions du Regard, de José Álvarez, sobre mi mesa la monumental monografía *Yves Zurstrassen: In a Silent Way*, con textos de François Barré, Francis Feidler y Harald Kunde, monografía que durante mi visita al estudio conocí en pruebas, y de la cual el pintor me ha enviado un ejemplar en cuanto ha estado impresa. El libro es gráficamente muy adecuado, porque reconstruye a la perfección, con pocas pero bien traídas palabras de los autores citados, y con una secuencia de imágenes muy bien montada, la complejidad compositiva y la riqueza cromática de la obra del pintor durante la primera década del nuevo milenio. Incluye además la maravilla de unas cuantas dobles planas de litografías, en un plan que me recuerda un poco los viejos *Derrière le miroir* de Maeght. *In a Silent Way*: seguimos en clave musical, con Miles Davis y el “free jazz” como referencia, Miles Davis, por cierto, que era practicante ocasional –aunque la verdad que no con resultados demasiado satisfactorios- del arte de los pinceles. Junto a la biblioteca, una enorme cantidad de CDs visualiza la pasión del pintor por la música, aunque para él el silencio sea un bien preciado, y algo necesario a la hora de concentrarse en la pintura.

Además de haber pasado tiempo, como ya lo he indicado, en Andalucía oriental, Zurstrassen conoce en directo nuestra escena. Ha coincidido con Broto en la Galerie Xippas de París, sala donde en 2001 el belga celebró una individual con catálogo prologado por Olivier Kaepelin, del que anoto la idea de “construction funambule” que aplica al trabajo del pintor. Exponer en España constituye para Zurstrassen un sueño, y por supuesto un reto. En un nuevo meandro de la conversación, recordamos que en 1998, habíamos coincidido con sendos escritos en las páginas de un catálogo de Guillermo de Osma, el de la muestra que dedicó al raro Esteban Lisa, toledano que terminó incorporado a la escena abstracta de Buenos Aires, y del cual el belga posee obra. Guillermo de Osma: otro degustador de buena pintura, y alguien que este mismo año presentará en su galería, como primicia en Madrid, la de Zurstrassen.

Juan Manuel Bonet

background library, knows but does not conform to, as he obliges them to coexist within the framework of the new rules of play that he has established.

On my desk is the monumental monograph *Yves Zurstrassen: In a Silent Way*, recently published in Paris by José Álvarez’s always admirable Éditions du Regard. It has texts by François Barré, Francis Feidler and Harald Kunde. I saw the proofs during my visit to Zurstrassen’s studio and he sent me a copy as soon as it was printed. The book has a very judicious design as it perfectly reconstructs the compositional complexity and chromatic richness of the artist’s work during the first decade of the 21st century, using brief but well chosen words by the above-mentioned writers and a well organised sequence of images. It also includes the splendid idea of a few double-page spreads of lithographs that remind me rather of Maeght’s *Derrière le miroir* series. *In a Silent Way*: we continue in a musical key, with Miles Davis and “free jazz” as our references (Davis did in fact occasionally paint, although not with particularly satisfactory results). Next to Zurstrassen’s library a huge quantity of CDs reveals his passion for music, although he also greatly appreciates silence, which he requires when he starts to concentrate on painting.

In addition to having lived in eastern Andalusia, as I mentioned above, Zurstrassen is also familiar with the Spanish art scene. He met Broto at the Galerie Xippas in Paris, where Zurstrassen held a solo exhibition in 2001. Its catalogue had an introduction by Olivier Kaepelin, from which I made note of the idea of the *construction funambule* that Kaepelin applies to Zurstrassen. For the artist, an exhibition in Spain is a dream and of course a challenge. In another turn in the conversation, we recalled that in 1998 we had both written texts for one of Guillermo de Osma’s exhibition catalogues, this one on the enigmatic Esteban Lisa, a Toledan-born painter who became part of the abstract art scene in Buenos Aires, and of whom Zurstrassen possesses a work. Guillermo de Osma, another connoisseur of good painting, will this year be presenting in his gallery the first exhibition on Zurstrassen to be seen in Madrid.

Juan Manuel Bonet

Juan Manuel Bonet

Juan Manuel Bonet (París, 1953) es crítico de arte y literatura, comisario de exposiciones y poeta español. Considerado como uno de los expertos en pintura más importantes de España, es colaborador de los periódicos ABC y El País. Fue director del IVAM Valencia, y del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Es presidente de la Fundación-Archivo Rafael Cansinos Assens. Su obra más conocida es *Diccionario de las Vanguardias en España (1907-1936)*. En cuanto a su poesía, oscila entre lo tradicional y lo vanguardista, y se ha visto en ella tanto rasgos impresionistas como minimalistas.