



Rosa Brun

# Rosa Brun

CAC MÁLAGA  
CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE MÁLAGA

21 FEBRERO - 28 ABRIL 2013  
21 FEBRUARY - 28 APRIL 2013

## AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA

Francisco de la Torre Prados  
Alcalde

Damián Caneda  
Concejal de Cultura, Juventud y Deportes

Susana Martín  
Directora del Área de Cultura, Educación y Turismo

María Teresa Barrau  
Secretaría de la Comisión

## CAC MÁLAGA

Fernando Francés  
Director

Mª José García  
Gerencia

Alicia Bustamante  
Administración

Marta Taboada  
Adjunta Dirección

Eva Sarrión  
Asistente Gerencia

Helena Juncosa  
Teresa López-Doriga  
Exposiciones

Victoria Ruiz  
Natalia Motta  
Actividades Culturales

Gema Chamizo  
Alberto Ricca  
Sara Guerra  
Comunicación e Imagen

Inés Fernández  
Pilar Díaz  
Celia Fernández  
Actividades Pedagógicas

Ester García  
Biblioteca

## EXPOSICIÓN

Fernando Francés  
Comisario

Teresa López-Doriga  
Gestión Cultural y Comunicación, S. L.  
Organización y Coordinación

Mihail E. Plesanu  
Fernando Sarria  
Montaje

TDM. Transportes y Montajes de Arte, S. L.  
Transporte

Ferrer & Ojeda Asociados  
Seguro

## CATÁLOGO

Fernando Francés  
Iván de la Torre  
Textos

Alberto Ricca  
Diseño

Laura Suffield  
Traducción

Jose Luis Gutiérrez  
Fotografía

Imprenta J. Martínez  
Impresión

ISBN: 978-84-940836-1-7

Depósito Legal: SA-XX-2013

© de las obras, Rosa Brun  
© de los textos, sus autores  
© de la edición, Gestión Cultural y Comunicación, S. L. – CAC Málaga

## AGRADECIMIENTOS

Galería Oliva Arauna

Nuestro agradecimiento muy especial  
a Rosa Brun sin cuyo apoyo, implicación y entusiasmo  
esta exposición no hubiera sido posible.

## Índice | Contents

9 Presentaciones / Foreword

15 El temblor fronterizo: la disolución de los límites  
Consideraciones sobre la obra de Rosa Brun  
IVAN DE LA TORRE

28 Obras / Works

51 Lista de Obras / List of works

53 Currículum / Curriculum

58 Traducción / Translation

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra <<http://www.conlicencia.com>> Tel.: 91 702 19 70 / 93 272 04 47

**cacmalaga** Centro de Arte  
Contemporáneo de Málaga

Alemania, s/n. 29001 Málaga.  
Tel. +34 952 12 00 55. Fax: +34 952 21 01 77  
[cacmalaga@cacmalaga.eu](mailto:cacmalaga@cacmalaga.eu)  
[www.cacmalaga.org](http://www.cacmalaga.org)

El Centro de Arte Contemporáneo de Málaga presenta la exposición de la artista Rosa Brun, que expondrá por primera vez su trabajo en un museo. En torno a una docena de piezas ocuparán el Espacio Proyectos, en una selección que repasa las esculturas recientes y las pinturas de la última década de la artista madrileña.

El trabajo de Rosa Brun invita a reflexionar sobre el espacio y sus formas de ocuparlo, además de las relaciones que se establecen entre el material y el color. Sus pinturas y esculturas son un minucioso estudio sobre el volumen: bidimensionalidad y tridimensionalidad de los objetos y formas.

Colores cálidos en contraste con los fríos, telas, maderas y planchas de hierro para intentar “engañar” visualmente a la vista del espectador. En la obra de la artista madrileña nada es lo que parece y una pintura puede tener connotaciones escultóricas por la sabia utilización de los elementos que la componen.

Una vez más, la propuesta expositiva del CAC Málaga es una oportunidad única para contemplar el trabajo de artistas españoles, y es otro ejemplo del firme compromiso del Centro por situar a Málaga como referente del arte contemporáneo internacional.

Am untio eum faccab ipisciet estrum fuga. Et veligenes imodit explam re modit perum quatur sus ad experum aliques a veligendit id qui vel illauta estrunto consequibus, sequo blaut officiam nobisi odit aut ipsam, sequas quo et listestis rerciuur? Esto comniscit verumquam nullore rciissi musdame ndandis trumenecabo. Et eaquati idebis aut officillaut doluptatibus re, consers periatu, nis ratur min corro enihil mo dolum qui dolupta spidessim quatese quuntur simincia niminci volessit fugia esequid etur aut ex ellaceate venihil landendit, offic tectotatis pro inci aut que plabori anturia int venturio. Pudam, qui as magnatio beatiam volorro blacestrum exercit lataepel et atur, odis dolorum harupici temque nulpā none occusdae alibusa ndelestem harum que pore, odi con nonsere prepudis mintiur?

Optam, sed modi bere laut labo. Ut enientusdam, coressequas quodi omnimus, nonemquas magna aceatem porepudit, omniae doluptatem nim quo omnitat ioruptatur solorecte enimus, ipsam, am harum explitem nime laudigenet aspe nam exerum doluptatus expelitam, oditios at plamus, endici sinum fuga. Ut ut molorem venimus, sin pa dignim eium imus doluptatquia cuptatus re laboribus ne et et latiis ipsa dolupta qui coribus quam cum consed ut alibus vendantur maio. Occullitias est, aut quae. Duciatuam doluptur autes a con ped quiassequam, sime doles quam, isto mod moluptatur magnist a dolum evelique exerum hario officitem ut la quo iliquibus preium iunt, aut et, quid qui dolorpo rendem aut modi nobit excea quo quaepudi omnim quiam fugitius, sum quia velentis nonsequas adistota sinctorumquo et explit, qui sequas estorep erspel is et illauda nditionsequi dolupienis nobis con cus arcimus imoditatur rerum unto blandelis dolupta quatus, tem harum aut pa eiciis iur?

Quatias doloria voluptam, optatiam eum labo. Tem et omni bla consequias aut odit ent essus aut occum illent experferemos et volum dolorpo ssequat emolecto con rerum qui beaque doloresti volectium arum re ditatem voloreic temoluptas invel ma nemque vero odi incia vendam, sin natecab oreicte stiist, volorer nature voluptatquam ipsuntion rerspersiet odis re volenis molorunt, quam quo beria cus debit

dolupiemdem andis aliquodi volupta pa veris endebitat et aut verrorporum hit magnatius eius et quidus et exceat.

Mus rae. Andemporis volupicid quae mo erro tempore ditatus vendisit dolore dem remporrovit, int voluptas il ides apidi dolent.

Necte dolorio nsecaestiur, ut et qui nost, soluptatur si quae alis eaturem as iunt mo eaque nobitatquid ut inis quost ut ut eataspisi blabore stibus, sanit dolorum et et velitam non et delessi nusdae num iliti odionse dionsequat.

Ficae et et landand andebis ex et, nihil illent, et eossita sunturiorum sequi doluptatur? Busciatus, idenduciet ad molupta consequia aut reris sunderias est aut evel modit, serum, aute nectur, ipsunt ut eribust, que venis doluptum, ipidis essimagnis delestiis aut quia vendio conem aliaernat dendunt dolorem nes et estrume postinctatem quodissit re pellab ium alit qui quunti voluptis idit fugit eveliquam nullendunt, omnis molesci reptaeactus se doluptas modignam quos eos il magnis ero quam nonsendi se quam quam, officias repeditam dempeli busapis doluptia sim fugitibus, officii ipsam fuga. Nem. Fic tendis eat.

Obis rehenis et quia dis sum id ut ut quas eum fugit re occatur si aut vellibus aut a quae recabora volore simusameni simpor maio volupti demoditam, sum, volut laut alic te mosa cusanisque nitatur?

Minctur reium aut officim oditat prate non nus consendi temporr oremporem volupta erferor poruptiis doleces ecabore earibusant asi consequae latisci endamen imposti berferibusa dicto volupta spicimi, corerum eaquaspissi as con parumquam aut a sa sus quid experes sinciis audam, con renim volut fugiae. Itatam landitatibus dolorumquos delestoreni il ex es es dunt volorpori sus re vendi sum faceptur sitions eribus, con cum harunto es enia consequas magnima et omnis et excepratquae nosae conem et aut as eum ex eum ilique con renitati doles susamustiunt de rendi quosanis porehendios eni sit quo iumquis excescit quodis et odipidit peritiam hariam accum eatem. Dandaeseque etur, cullori taecaep raectatquiae pro consequi rem essitat atestio imenimporit poreptatius secatios as sunt estintus vel et dolorep eribus, conem elenit dolut pori ditio. Ut fugiam cus ab inctur arum simolut pres adionse ctotas non reperum dolupti naturecture laut quat modi atio berumqui is

debitis et libus et velibusda prestiaes sam inus experum iunt etur, voluptas exerferuntia volo cum hil eost intisque la expliquamet omnistinist eiust aut molorep raeumqui officip sunturi suntius antiamus et magnis alic te voluptatur, sectatur alita conserum ut ma volupta sandant, sumquas pitatiur? Quisquis aliqui nonseque dolorem is voles mo excepudi nobit quo inum qui quam re volecat.

Vitempos eosam, odiciusapel et doluptatus, cum quasper spidusdae net que plicimus iuscidestiae vellaut est, quos debitaturero blaborpos di vero officii sitatur sintaetaes doluptatius restem que rem volorporem rernatiis sim quodit ut atur?

Am untio eum faccab ipisciet estrum fuga. Et veligenes imodit explam re modit perum quatur sus ad experum alique es a veligendit id qui vel illauta estrunto consequibus, sequo blaut officiam nobisi odit aut ipsam, sequas quo et listestis rerciuur? Esto comniscit verumquam nullore rciissi musdame ndandis trumenecabo. Et eaquati idebis aut officillaut doluptatibus re, consers periatu, nis ratur min corro enihil mo dolum qui dolupta spidessim quatese quuntur simincia niminci volessit fugia esequid etur aut ex ellaceate venihil landendit, offic tectotatis pro inci aut que plabori anturia int venturio. Pudam, qui as magnatio beatiam volorro blacestrum exercit lataepel et atur, odis dolorrum harupici temque culpa none occusdae alibusa ndelestem harum que pore, odi con nonsere prepudis mintiur?

Optam, sed modi bere laut labo. Ut enientusdam, coressequas quodi omnimus, nonemquas magna aceatem porepudit, omniae doluptatem nim quo omnitat ioruptatur solorecte enimus, ipsam, am harum explitem nime laudigenet aspe nam exerum doluptatus expelitam, oditios at plamus, endici sinum fuga. Ut ut molorem venimus, sin pa dignim eium imus doluptatquia cuptatus re laboribus ne et et latiis ipsa dolupta qui coribus quam cum consed ut alibus vendantur maio. Occullitias est, aut quae. Duciatuam doluptur autes a con ped quiassequam, sime doles quam, isto mod moluptatur magnist a dolum evelique exerum hario officitem ut la quo iliquibus preium iunt, aut et, quid qui dolorpo rendem aut modi nobit excea quo quaepudi omnim quiam fugitius, sum quia velentis nonsequas adistota sinctorumquo et explit, qui sequas estorep erspel is et illauda nditionsequi dolupienis nobis con cus arcimus imoditatur rerum unto blandelis dolupta quatus, at harums.

## **El temblor fronterizo: la disolución de los límites**

### Consideraciones sobre la obra de Rosa Brun

IVÁN DE LA TORRE

*La palabra instaurar la entendemos aquí  
en triple sentido: instaurar como ofrendar,  
instaurar como fundar e instaurar como comenzar.  
Pero la instauración es real sólo en la contemplación.  
Así, a cada modo de instaurar corresponde uno de contemplar.  
M. HEIDEGGER: *El origen de la obra de arte*, 1936*

#### [PROEMIO]

Si hubiera que adjetivar en base a un conjunto de términos que definiesen convenientemente las sensaciones que la obra de Rosa Brun provoca en un espectador genérico, nos veríamos sometidos a la presión de tener que elegir entre un elenco inabarcable donde, sin duda, *fragilidad, emoción, espacialidad, experiencia, evocación, ausencia...* ocuparían un lugar preponderante. Pero, si por el contrario, decidiéramos reducir la búsqueda a un único significante, sólo parece aflorar un concepto polisémico que, al igual que la voluntad creadora de la propia artista, se extiende y nos proyecta hacia diferentes latitudes, permitiendo diversos grados de interpretación. Ese término es gravedad.

Gravedad como compromiso para con un objetivo concreto y sublimado a través de la obra artística, objetivo que no se deja atrapar por la apariencia y que percute siempre en la semántica del lenguaje perceptivo y contextual. Gravedad en tanto que austeridad de medios sobre los que edificar una ambiciosa estructura de resultados. Gravedad en cuanto que solemnidad, compostura e inmanencia. Gravedad, que Brun sortea y supera con inteligencia y espíritu, como sinónimo del estado crítico que atraviesa gran parte del medio-arte, contaminado por nociones de frivolidad, contingencia, moda, ocurrencia, inmediatez y sensacionalismo. Gravedad en la disyuntiva paradójica y sorprendente de hacer convivir peso y liviandad,



gravidez y ligereza. Gravedad, finalmente, en la propiedad atractiva que la obra irradia, capacidad de atracción inesperada e inexplicable que conmueve, desconcierta y desequilibra, sin que acertemos nunca a desvelar su origen último...

#### [SINTÉTICA INTRODUCCIÓN]

Como breve preámbulo, resultaría conveniente perfilar una serie de consideraciones, establecer unos marcos de convicción previos que sin duda nos habrán de resultar útiles a la hora de ponderar y valorar con precisión la obra artística y la trayectoria de Rosa Brun.

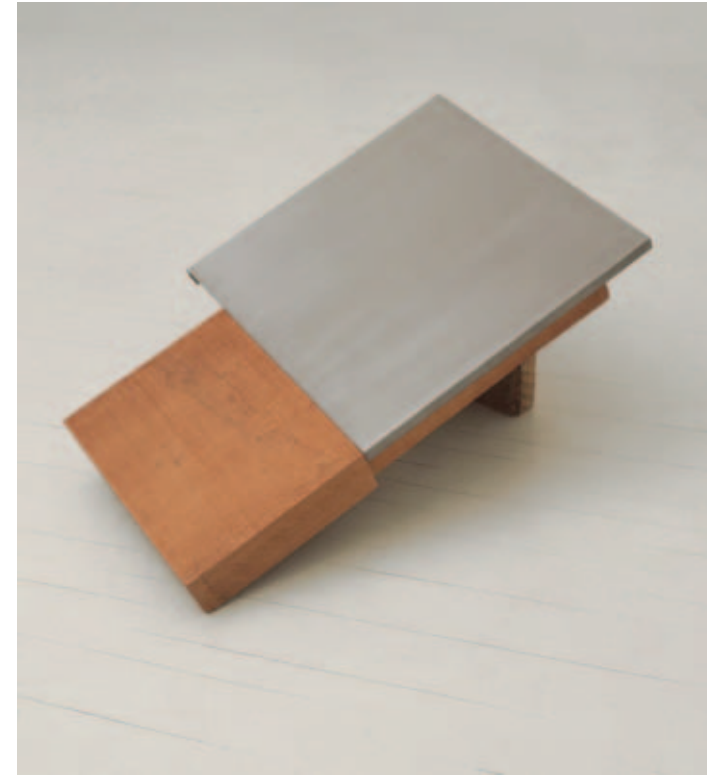
Jamás ha traicionado la creadora una clara y convencida filiación pictórica, una militancia intachable por más que su espíritu investigador le haya impulsado a explorar los márgenes –y no sólo estos, también la relojería interior– de los mecanis-

mos que sustentan el armazón conceptual y plástico de otros géneros limítrofes, tales como la escultura o la instalación. En este sentido, como un constante y (hasta obsesivo) proceso de descubrimiento podría definirse su trayectoria creativa; un procedimiento de desvelamiento ininterrumpido a los largo de un extenso lapso temporal en torno a los materiales y engranajes de *lo pictórico* como categoría absoluta, de su íntima arquitectura o de su fisiología menos evidente, cauce investigador constante que se ha delineado sin interferencias narrativas, temáticas, significativas...

Tampoco se ha distanciado nunca de la constante y latente tensión entre pares de categorías antónimas que se ha preocupado por fomentar en sus piezas: frialdad-calidez; objetualidad-incorporeidad; frialdad-temperamento; presencia-ausencia; serenidad-vigor; paz-desasosiego; equilibrio-desequilibrio... No debe extrañar ese proceder que encuentra la justa vibración, el fiel equilibrio, en la aporía. Las esferas jerárquicas de acotación significativa, confrontadas en la obra, se transforman en



**DEONERO, 1997**  
Hierro y madera / Iron and wood  
185,5 x 80 x 30 cm  
Colección de la artista / Artist's Collection



**CYBEA, 1995**  
Hierro y madera / Iron and wood  
40 x 51 x 78,5 cm  
Colección particular / Private Collection

miento en superficie. Es entonces cuando éstas dejan de ser dimensiones al servicio de una esfera de reproducción ficticia de una realidad y pasan a quedar encuadradas dentro de conceptualizaciones mentales y sensoriales. En este tránsito, el arte de lo pictórico deslizó sus focos de interés desde el mero engaño al ojo (juego de percepción) hasta la trascendencia sensorial que persigue un alumbramiento emocional y espiritual. De la mera *visualidad del acontecimiento* a la *visión de la experiencia* en (y por) sí misma. De la búsqueda global a la investigación introspectiva e íntima. Como dice un breve poema de Luis Gordillo: *el espectador ve en el cuadro lo que el pintor sabe, pero el alma del cuadro es lo que el pintor ignora*<sup>1</sup>.

#### [REFERENCIAS Y DEFINICIONES PARA UN LENGUAJE]

Aunque pudiera parecer lo contrario, situar en el actual panorama la producción y propuestas de Rosa Brun no es una acción sencilla ni mucho menos obvia; caer en la obviedad sería, a todas luces, una injusticia que impediría, además, disfrutar

imagen reflejo de las fuerzas opuestas y contrapesadas que, en secular y singular batalla, permiten al universo avanzar.

Su lenguaje se inscribe en una corriente global que desde el segundo tercio del siglo XX –y me atrevería a decir que podríamos atrasar esa fecha vestibular hasta finales del XIX– tiende a eliminar progresivamente *lo representativo* de toda ecuación pictórica, en busca de una pureza conceptual que, contrariamente a lo que se pudiera pensar, requiere una profunda atención técnica al tiempo que preparación (y predisposición) espiritual y emocional. En ese caminar hacia (y en) el horizonte abstracto, los recursos toman su fuerza de dos posibilidades prioritarias: las capacidades cromáticas y la pulsión matérica, esto es, explicitado de otro modo, de una inmersión en profundidad y de un desplaza-

de matices y pliegues de gran interés. Influjos como los de William Tucker, Robert Smithson, Donald Judd, Ad Reinhardt, Barnett Newman, Kenneth Noland, Stella... son reconocibles y están en el sustrato primario del interés. Más difíciles de detectar, pero sin duda más estimulantes de buscar, serían los referentes prestados de una pintura de honda raigambre española, aunque en una primera época fuesen sintomáticos los influjos de Zurbarán o Goya.

Resulta siempre de extrema dificultad calificar un estilo genérico, un lenguaje propio, un ademán particular, acotarlo bajo un marco titular que sosiegue conciencias (sabemos que cuando nombramos, que cuando le otorgamos nombre a algo que aún no lo tiene, le ofrecemos visibilidad y por lo tanto, también, una existencia en nuestro mundo). En el caso de Brun, con mayor razón, nos podemos topar con un sinfín de preposiciones que pueden ocultar el sentido de nuestra actuación de reconocimiento. Al fin y al cabo, ¿para qué definir directamente? ¿No sería mejor transitar un camino largo? ¿Tratar de reconocer las partes para estructurar un todo? A ello nos debemos aplicar volcando una serie de acercamientos fraccionados, veloces si se quiere, de sensaciones que surgen, de opiniones que emergen al enfrentarnos con su obra.

De otro modo nos hallaríamos adentrándonos en la espesura de los sintagmas enunciativos que han tratado de encuadrar el lenguaje de Rosa Brun bajo epígrafes reconocibles: *Abstracción lírica y Realismo matérico* [Olivares]<sup>2</sup>; *claves referenciales que remiten a la estética romántica* [Castro Flórez]<sup>3</sup>; *un medio camino entre el modelo expresionista y aquel de quienes buscan la línea fría* [Bonet]<sup>4</sup>; *filiación postminimalista* [Huici]<sup>5</sup>; *mezcla entre la tradición pop o la sublimidad de la pintura formalista* [San Martín]<sup>6</sup>, *minimal ideacional* [Francés]<sup>7</sup>...



**LIVOR**, 1995  
Técnica mixta sobre madera / Mixed media on wood  
32,5 x 92 x 24 cm  
Colección de la artista / Artist's Collection



**NATUS**, 2005  
Acrílico sobre lienzo y madera /  
Acrylic on canvas and wood  
300 x 200 x 5 cm  
Colección / Collection Norte de Arte Contemporáneo  
Gobierno de Cantabria

#### [PREGUNTAS]

Las tentativas de definición de un lenguaje deben dejar paso a las preguntas, que deben estar comandadas por la crítica o la teoría, hombro con hombro con el artista. Gombrich haría recaer en la figura del crítico una mayor responsabilidad, el encabezamiento de la *experimentación dirigida*. Todo proceso experimental impulsado por cualquier artista necesitaría de una comprobación y verificación de resultados, proceso, a ser posible, de orden exógeno. *La crítica en una ciencia conduce a aceptar o invalidar teorías o soluciones que dejan tras sí nuevas soluciones o problemas, que a su vez dejarán paso otros*<sup>8</sup>.

¿Es Rosa Brun una pintora que avanza hacia otros campos, conquistándolos siempre usando y adaptando las armas de *lo pictórico*? ¿O nos encontramos, por el contrario, ante una creadora total que en sus inicios fue pintora? ¿Sus estructuras escultóricas son una derivación natural de la pintura y, por tanto, subsidiaria a los procesos de aquella? ¿O, por el contrario, se nos revelan como la conclusión de un proceso latente e intuido ya desde las primeras piezas bidimensionales?

#### [INVARIANTES]

La trayectoria de Rosa Brun se puede resumir, y cualquier resumen puede crear la injusticia de una mirada sesgada, en tres premisas que se convierten en invariables y objetivos constantes siempre presentes en su ánimo creativo:

- Constante avance en la disolución y ruptura de los marcos artísticos, desplazando y trascendiendo el campo pictórico hasta los predios de un género limítrofe: lo escultórico.
- Temblor del enfrentamiento en la frontera: la obra como tenso punto de encuentro de conceptos antónimos.
- El lenguaje, la comunicación y la percepción, con el arte y sus capacidades de significación, como problemáticas de fondo, siempre latentes e inherentes al desarrollo de la historia del mismo.

### [TÍTULOS, ANTINOMIAS Y PERCUSIÓN]

Desde un inicial desinterés por lo narrativo, la obra poco a poco va cargándose de resonancias evocativas a partir de titulaciones sugerentes. ¿Nos enfrentamos a una panoplia de significados, códigos o claves ocultos en ellos contenidos? En este sentido nos cuesta compartir la idea de Solans en torno a la operatividad de los títulos; es verdad que se trata de eliminar la unidireccionalidad interpretativa que aquellos marcan en cualquier obra, pero no es menos cierto que nominaciones como *MONMAR*, *ALGENIB*, *ANTLIA*, *DEONERO*, *CYBEA* o *LIVOR* (cuando no aquellas que sí remiten a un significado concreto aunque desplazado del objeto al que denotan: *ANTESALA*, *AURIGA*, *CATALINA*) permiten abrir un marco evocativo fuera del tiempo, consintiendo cierta elucubración poética e imaginativa por parte del espectador, vislumbrando la posibilidad de una connotación simbólica.

La ambivalencia entre elementos percutores y percutidos se entrelaza también con las antinomias que se conforman en sus obras: ¿Quién o qué percuten sobre qué o quién? ¿Es el color el que hace detonar los efectos de espacialidad, como sería lógico pensar? ¿O por el contrario es el espacio, en las obras exentas, quien potencia el cromatismo?

### [LENGUAJE ABSTRACTO: CAMINO SOLITARIO]

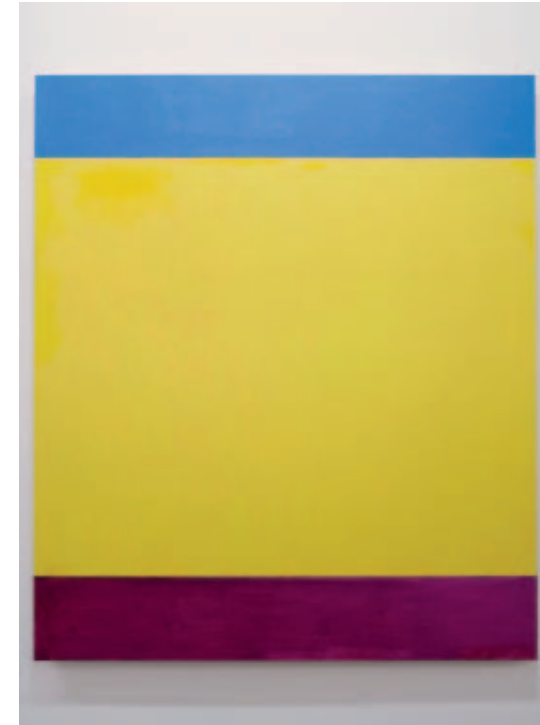
El lenguaje de Brun es un camino solitario, y por tanto ajeno a modas, a vaivenes del mercado. Lo cual, se mire como se mire, siempre es una ventaja.

Brun, y otros tantos que han elegido este camino, se pueden encontrar con el problema –crítica común a estos recorridos y opciones plásticas– de que sean tildadas y leídas desde el puro esteticismo (tratar “lo estético” como calificativo peyorativo es otro aberrante signo de los tiempos).

La pintura abstracta, además, es deudora de otro pecado mortal: descarga la responsabilidad que había recaído secularmente sobre el arte (servir de vano espacial,



**LYRA**, 2006  
Óleo sobre lienzo y madera /  
Oil on canvas and wood  
210 x 180 x 7 cm  
Colección / Collection  
Museo Patio Herreriano, Valladolid



**DRACO**, 2006  
Óleo sobre lienzo y madera /  
Oil on canvas and wood  
210 x 180 x 7 cm  
Colección particular / Private Collection

de ficción visual, de puerta simbólica y evocativa, de manifiesto político o religioso, a favor o en contra del poder establecido, como palestra de contenidos pedagógicos, como espacio de evasión o juego...), depositando ese mismo compromiso (ya sea visto éste como obligación o competencia) sobre los hombros del espectador, a quien no se le ofrece ningún asidero al que agarrarse.

Y sin embargo no nos encontramos ante un camino agotado, ni mucho menos, ya que nada ilimitado puede extinguirse, aunque sí puede caerse en el abismo de los ciclos de repetitividad, circunstancia que no le ocurre a la artista. Esto último no es nada nuevo: en la historia de las artes son repetitivos los gestos y ademanes copiados del *otro*, del maestro, del colega, de uno mismo (en una suerte de soliloquio manierista tan frecuente en nuestros días) que se han tratado de emular –y se emulan– desde la pintura figurativa hasta el arte de concepto.

### [EI TEMPLO DEL UMBRAL: EL ARTE COMO FRONTERA]

La pintura, y el arte en general, son disciplinas válidas para el conocimiento y como tales se han de situar en la frontera, en el borde *liminar* de un “todo” conocido cuya expectativa es mirar, asomarse al más allá. A veces con miedo, como quien desconfía de lo que vendrá de ese mar de arena, de ese *desierto de los tártaros* buzzatiano, otras veces con la esperanza del descubrimiento...

La obra *puede reunir múltiples interpretaciones y, asimismo, su presencia en el espacio adquiere un carácter mixto, entre la pintura, la escultura y la arquitectura. El discurso es, por lo tanto, plural, y no atiende en absoluto a la supuesta separación de las artes*<sup>9</sup>.

### [ESTRUCTURA Y CROMATISMO]

Los campos cromáticos son netos, pero la pulcritud y brillantez de la segunda etapa (que la propia creadora encuadra entre 1995 y 1999), tras la inicial más

apagada, de cromatismo sombrío y encerado (1988-1993), va dejando paso a unas superficies donde la mancha, y el gesto que la alumbra, se vuelven evidentes, cobran visibilidad, con lo que el cuadro se convierte en un espacio más vehemente y vibrante. En todas las obras de Brun, tras la plácida imagen inicial, subyacen batallas.

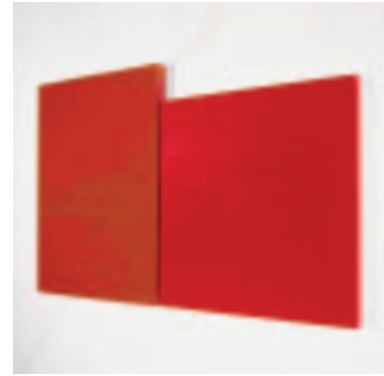
A partir del cambio de siglo, a partir del 2001, se produce una recarga cromática de base, la intensidad del color aumenta, como lo hace su brillantez y contraste. La fuerte estructuración de las obras pictóricas está íntimamente relacionada con la voluntad de que el color adquiriera un volumen determinado.

Es posible detectar, a lo largo del tiempo, un progresivo aumento en la división del plano pictórico en campos cromáticos. Las obras se dividen en planos físicos que separan y matizan colores idénticos, similares o situados dentro de un rango de temperatura familiar (*AMBRACIA, HALIA, KERYLOS...*); luego, sobre la misma superficie, los planos se fraccionan asimétricamente en dos (*DEXTRO, TARJA, RUPES, NATUS...*), luego en tres (*DRACO, LYRA, NORAY, ANTLIA...*), o más (*APUS...*), quedando el campo central como responsable máximo de la inmersión en profundidad y de la captación de la atención. Esa senda culmina en el subsiguiente reparto de la estructura compositiva, simplificándola en la ocupación de cada campo de un único lienzo, conjurando trípticos o polípticos que dialogan entre sí, forzando una mirada común y global, desvelando una presentida *conciencia escénica espectacular*<sup>10</sup>.

#### [LA PINTURA COMO EJERCICIO ESCULTÓRICO]

La relación planteada por las indagaciones de Brun en los territorios de frontera, no propende a conflictos fronterizos, sino al encuentro de puentes de diálogo y connivencia: *Con tesón, explora las fronteras que separan la pintura de la escultura, pero no para diferenciar sus territorios y marcar sus límites sino precisamente para todo lo contrario: para encontrar las ideas que puedan compartir*<sup>11</sup>.

Progresivamente, tras la anulación de los valores volumétricos en lo pictórico, y la posterior conversión del lienzo en objeto y volumen independiente, los siguientes



**HALIA**, 2001  
Acrílico sobre madera / Acrylic on wood  
187 x 118,5 x 7 cm  
Colección de la artista / Artist's Collection

pasos conllevaron la superposición de superficies pictóricas monocromas; en estas *protoinstalaciones*, el elemento sustentante alcanzaba a evidenciarse, a desvelarse, al girar levemente sobre su eje el elemento sustentado. De cualquier manera, las estrategias se multiplican.

Era cuestión de tiempo que los marcos compositivos que habían encontrado su individualidad en la diferenciación cromática, en el plano, se atreviesen a saltar hacia adelante. En trípticos, en polípticos, la parte central –y es una variable frecuentemente presente– y las laterales avanzan físicamente, como si la ficción que el efecto cromático encabeza no fuera suficiente y la obra necesitase de mayor impulso para conquistar el territorio circundante. De tal modo, cortados axialmente en horizontal o vertical, la sección de las obras conformaría un trapecio. Ópticamente las piezas parecen quedar suspendidas en el espacio.

Brun juega a situarse en los límites entre lo pictórico y lo escultórico: buscando –físicamente y también dentro de un concepto más filosófico que, incluso, conceptual– el (des)equilibrio entre géneros. A los grandes tótems pictóricos que son

transformados en esculturas exentas, en ocasiones, les coloca dos pestañas perpendiculares como si quisiera fijarlas al suelo, buscando inamovilidad. En otras ocasiones, a estas piezas tridimensionales, y a obras bidimensionales –puros soportes pictóricos– dispuestos como piezas de suelo, les hace perder el equilibrio calzándolos con una pieza de madera que cumple el papel de elemento exógeno y detonante (*CYBEA, DEONERO, ENDANUS...*).



Panorámica de la exposición / Installation view *Inauguración nuevo espacio*, Galería Oliva Arauna, 2005  
**RUPES**, 2005  
Acrílico sobre lienzo y madera / Acrylic on canvas and wood  
300 x 300 x 5 cm  
Colección particular / Private Collection

### [LA PINTURA CONQUISTA EL ESPACIO]

La obra bidimensional se lanza a conquistar el espacio, y lo hace plegándose sobre sí misma. Lo que se venía anunciando desde las tentativas iniciales cobra cuerpo y entidad física en la producción última del modo más lógico. Si en aquellos proyectos primeros el anhelo volumétrico se respondía con la ruptura del formato y la conquista y posterior desarticulación de todo elemento adyacente y sustentante (bastidor, marco...), *descompuesto en elementos superpuestos y complementarios*<sup>12</sup>, en la actualidad se toma la superficie de la obra pictórica como material y patrón base, su estructuración como plantilla constructiva y los límites entre los campos cromáticos en la que ésta se divide como marcas o líneas que costura. El cuadro se pliega en una suerte de avanzada cocotología, siguiendo el término unamuniano, o de preciso juego de dinámica flexión en la que una superficie plana queda transformada en un poliedro, regular o irregular.

Si entonces, aquellas obras se presentaban como instalaciones complejas, sometidas a un arduo proceso de disolución, de deconstrucción, que connotaban *magnéticamente*<sup>13</sup> los lugares en los cuales se inscribían, revelando aún su dependencia con respecto al muro como frontera y escenario, en la actualidad, tras un largo y paulatino proceso de avance e investigación, las piezas tridimensionales

se presentan como hitos independientes, volúmenes construidos que se asientan en el espacio que les sirve de soporte. En ocasiones se presentan los módulos directamente apoyados, simbólicamente erguidos como columnas (*FERO, PAR*); en otros casos (*ACRUX, HAMAL, VELA*), buscan alcanzar una mayor estabilidad y extienden sobre el suelo unas pestañas, como ya hemos co-



Panorámica de la exposición / Installation view  
Rosa Brun, Galería Oliva Arauna, 2010  
De izquierda a derecha / From left to right **HAMAL, ACRUX** y **VELA**, 2010  
Colección / Collection Fundación "la Caixa", Barcelona



**NORAY**, 2004  
Acrílico sobre papel / Acrylic on paper  
160 x 110,4 cm  
Colección particular / Private Collection

mentado, que vuelven a recordarnos que los orígenes de su reciente objetualidad tridimensional son frágiles, mientras parecen hablarnos de volúmenes vacíos.

### [RESPUESTAS Y FINALIDADES]

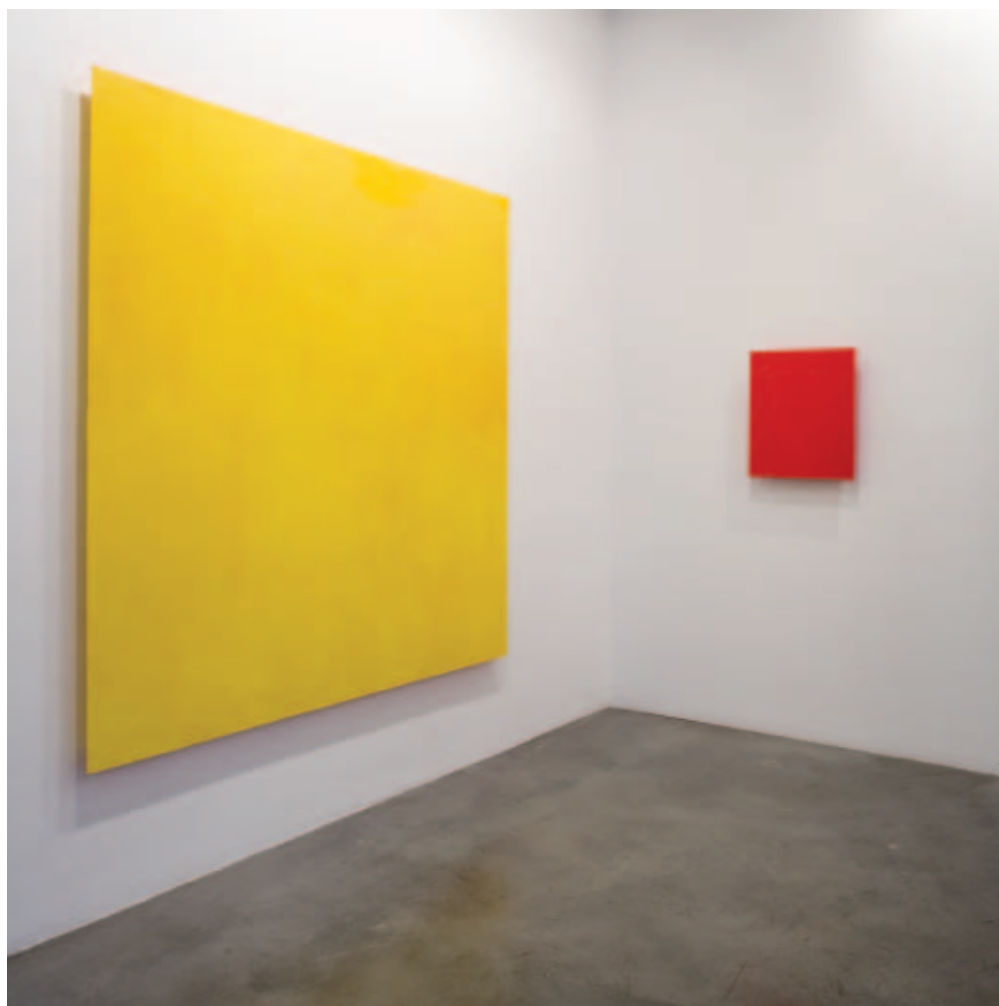
*Su obra no requiere una traducción: conforma una lingüística no aprehensible desde la razón y las categorías asignadas racionalmente al lenguaje*<sup>14</sup>.

Como bien han concluido muchos de aquellos que hasta su obra se han acercado, la pintura de Brun no abre *una mirada con la que mirar el mundo*<sup>15</sup>, más bien –siguiendo con el paragón arquitectónico– delinea, construye y guarnece un espacio de reflexión específico, en el cual detenerse a indagar sobre los modos que nuestras capacidades perceptivas estructuran –condicionándolas– nuestra relación con el mundo

La búsqueda de la esencialidad –en lo cromático, en lo geométrico– redunda en una comunicación silenciosa, de aparente baja

intensidad para con el espectador, que sin embargo le transmite a éste una conoción insospechada e inédita. Emerge entonces la conciencia de lo paradójico, tan presente como recurso proactivo en su actitud creativa, la conciencia germinal de que en las sustancias primarias se esconde la potencia de las complejidades absolutas y primordiales.

Las obras de Brun son bellas –épiteto y categoría en recuperación–, silentes y perturbadoras. Estas consideraciones no se ven afectadas, ni pueden serlo únicamente por las cualidades formales y físicas de aquellas. Como apuntaba Hume, abriendo precozmente, a mitad del siglo XVIII, un debate eminentemente moderno, haciendo bascular los intereses de la estética hacia un nuevo actor recién aparecido en escena, el público: *No hay definición posible de belleza que no tenga en consideración no la configuración del objeto, sino la del propio sujeto*. Un sujeto que se asoma, vertiginoso, a través de la obra de Brun, al temblor fronterizo de la disolución de los límites.



**CETUS**, 2006  
 Óleo sobre lienzo y madera / Oil on canvas and wood  
 200 x 200 x 7 cm y / and 50 x 59 x 7 cm  
 Colección / Collection CAC Málaga

- 
- <sup>1</sup> GORDILLO, L.: *Little Memories*. Sevilla, Los sentidos ediciones, 2009.
  - <sup>2</sup> OLIVARES, R.: *Aspectos parciales de la pintura europea. Después de la pintura*. [Catálogo] *Cinco continentes y una ciudad*. México, Museo de la Ciudad de México, 1997.
  - <sup>3</sup> CASTRO FLÓREZ, F.: *Límites de la presencia. Reflexiones en torno a la obra de Rosa Brun*. [Catálogo] *Rosa Brun*. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1996.
  - <sup>4</sup> BONET, J. M.: *En la frontera*. [Catálogo] *Rosa Brun*. [Catálogo] Madrid, Galería Oliva Arauna, 1988.
  - <sup>5</sup> HUICI, F.: *En el espacio de Rosa Brun. I Bienal Martínez Guerricabeitia*. [Catálogo] Universitat de Valencia, 1990.
  - <sup>6</sup> SAN MARTÍN, J.: *Presente remoto. La década de los noventa en el Museo de Bellas Artes de Álava*. [Catálogo] Diputación Foral de Álava, 2001.
  - <sup>7</sup> FRANCÉS, F.: *Pintura española de ahora*. [Catálogo] *Colección Premio de Pintura L'Oreal*. Salamanca, 2000.
  - <sup>8</sup> LORDA, J.: *Gombrich: una teoría del arte*. Barcelona, Eiunsa, 1991.
  - <sup>9</sup> GARCÍA, A.: *S/T. II Bienal Martínez Guerricabeitia*. [Catálogo] Valencia, Universitat de Valencia, 1992.
  - <sup>10</sup> HUICI, F.: *Op. Cit.*
  - <sup>11</sup> MARTÍNEZ, R.: *Hacer más habitables los espacios del mundo. Transformación* [Catálogo] Fundación Marcelino Botín, Santander, 1997.
  - <sup>12</sup> BONET, J. M.: *Op. Cit.*
  - <sup>13</sup> HUICI, F.: *Op. Cit.*
  - <sup>14</sup> SOLANS, P. y CANO, H.: *Rosa Brun, el afuera del lenguaje. Rosa Brun* [Catálogo] Koldo Mitxelena Kulturnea. San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 2006.
  - <sup>15</sup> POZUELO, A. H.: *Rosa Brun. El Cultural*. El Mundo [25/05/2006].



























**Lista de obras | List of works**

p. 28-29

**AURIGA**, 2006

Óleo sobre lienzo y madera /  
Oil on canvas on board  
200 x 300 x 5 cm, c/ud.

p. 31

**ALGENIB**, 2006

Óleo sobre lienzo y madera /  
Oil on canvas on board  
260 x 200 x 3 cm

p. 33

**MONMAR**, 2007

Óleo sobre lienzo y aluminio /  
Oil on canvas on aluminium  
260 x 200 x 7 cm

p. 35

**CATILINA**, 2008

Óleo sobre lienzo y aluminio /  
Oil on canvas on aluminium  
260 x 200 x 7 cm

p. 37

**ANTLIA**, 2010

Óleo sobre lienzo y madera /  
Oil on canvas on board  
300 x 300 x 7 cm

p. 39

**AQUILA**, 2010

Óleo sobre lienzo y aluminio /  
Oil on canvas on aluminium  
200 x 290 x 7 cm  
Colección particular / Private Collection

p. 41

**CRUX**, 2010

Técnica mixta sobre madera /  
Mixed media on board  
200 x 170 x 7 cm

p. 41

**ENDANUS**, 2010

Técnica mixta sobre madera /  
Mixed media on board  
100 x 80 x 7 cm

p. 41

**DORADO**, 2010

Técnica mixta sobre madera /  
Mixed media on board  
200 x 170 x 7 cm

p. 43

**BRATTEA**, 2012

Mixta sobre madera / Mixed media on board  
223 x 154'5 x 24 cm

p. 45

**BLATTA**, 2012

Mixta sobre madera / Mixed media on board  
223 x 154'55 x 24 cm

p. 47

**SÁVALO**, 2012

Mixta sobre madera / Mixed media on board  
223 x 235 x 12 cm

p. 49

**GRANZA**, 2012

Mixta sobre madera / Mixed media on board  
223 x 235 x 12 cm



## **Rosa Brun**

Madrid, 1955  
Profesora en la Universidad de Granada. Facultad de Bellas Artes, Granada / Lecturer at Granada University. School of Fine Arts, Granada

### **Exposiciones individuales / Solo Exhibitions**

- 2013**  
*Rosa Brun*, CAC Málaga, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga
- 2012**  
SALA X, Campus de Pontevedra, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Vigo, Pontevedra
- 2010**  
Galería Oliva Arauna, Madrid
- 2008**  
Galería Oliva Arauna, Madrid
- 2007**  
Galería Xavier Fiol, Palma de Mallorca  
The New York Public Library, Nueva York, EE. UU.
- 2006**  
Koldo Mitxelena Kulturunea, Donostia-San Sebastián  
Galería Oliva Arauna, Madrid
- 2005**  
Galería Carmen de la Calle, Jerez de la Frontera, Cádiz
- 2003**  
Galería Oliva Arauna. Madrid
- 2001**  
*Blackspace*, Galería Alejandro Sales, Barcelona  
Galería Oliva Arauna, Madrid

- 2000**  
Galería Sandunga, Granada
- 1999**  
Galería Oliva Arauna, Madrid
- 1998**  
Galería Oliva Arauna, Madrid
- 1996**  
Palacio de los Condes de Gabia, Diputación Provincial de Granada, Granada
- 1995**  
Galería Oliva Arauna, Madrid
- 1993**  
Galería Oliva Arauna, Madrid
- 1991**  
Galería Espacio Santiago Corbal, Pontevedra  
Galería Oliva Arauna. Madrid
- 1989**  
Galería Oliva Arauna, Madrid
- 1988**  
Galería Oliva Arauna, Madrid
- 1985**  
Sala de Exposiciones El Brocense, Museo de Arte Contemporáneo de Cáceres
- ### **Exposiciones colectivas / Group Exhibitions**
- 2012**  
*Intercambio global. Abstracción Geométrica desde 1950*, MACBA, Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires, Argentina  
*Figuras de la exclusión. Una mirada desde el Género*, Museo Patio Herreriano, Valladolid

Museo Nacional de Escultura, Universidad de Valladolid  
ARCO, Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Galería Oliva Arauna, Madrid

#### 2011

ARCO, Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Galería Oliva Arauna, Madrid  
*The Armory Show*, Galería Oliva Arauna, Nueva York, EE. UU.

*Punto de Mira*, Palacio de los Condes de Gabia, Diputación Provincial de Granada

*Ficciones y realidades. Arte español de los 2000 en la Colección Arte Contemporáneo - Museo Patio Herreriano*, MOMA, Museo de Arte Moderno de Moscú, Rusia.

*Color on Color*, The Patricia & Phillip Frost Art, Florida International University, Miami, EE. UU.; Art Basel Miami Beach, Miami, EE. UU.; MACBA, Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires, Argentina

#### 2010

ARCO, Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Galería Oliva Arauna, Madrid

*Ellas Crean*, Presidencia Española de la Unión Europea, Ministerio de Cultura - Ministerio de Igualdad, Madrid

The Armory Show, Galería Oliva Arauna, Nueva York, EE. UU.

Colección Norte de Arte Contemporáneo, Biblioteca Central, Santander

#### 2009

*Volver*, Galería Oliva Arauna, Madrid

#### 2008

ARCO, Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Galería Oliva Arauna, Madrid

#### 2007

ARCO, Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Galería Oliva Arauna, Madrid

ARCO, Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Colección Norte, Gobierno de Cantabria, Madrid  
Colección VAC (Valencia Arte Contemporáneo), IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia  
Art´ Cologne, Galería Xavier Fiol, Colonia, Alemania

#### 2006

ARCO, Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Galería Oliva Arauna, Madrid

#### 2005

ARCO, Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Galería Oliva Arauna, Madrid

Colección Norte de Arte Contemporáneo, Casas del Águila y La Parra, Gobierno de Cantabria, Santillana del Mar, Cantabria

Entre líneas, La Colección 5, CAB, Centro de Arte Caja de Burgos, Burgos

*Veinte años y un día*, Galería Oliva Arauna, Madrid

*Neguan arteaz blai. Haur erakusketa*, ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz

#### 2004

ARCO, Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Galería Oliva Arauna, Madrid

*Rumbos. La Colección III*, ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz

*Enlaces. Últimas Adquisiciones*, Colección de Arte Contemporáneo. Museo Patio Herreriano, Valladolid

*Inauguración del Nuevo Espacio*, Galería Oliva Arauna, Madrid

#### 2003

ARCO, Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Galería Oliva Arauna, Madrid

Colección L´Oréal de Arte Contemporáneo, Casal Solleric, Palma de Mallorca.

*Granada de Fondo*, Colección Diputación Provincial de Granada, Palacio de los Condes de Gabia. Centro José Guerrero, Granada

ARTISSIMA, Internazionale D´Arte Contemporánea, Turín, Italia

#### 2002

ARCO, Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Galería Oliva Arauna, Madrid

Colección L´Oréal de Arte Contemporáneo, Diputación Provincial de Lugo, Lugo

Colección de Arte Contemporáneo. Ayuntamiento de Pamplona, Teatro Gayarre, Pamplona

#### 2001

ARCO, Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Galería Oliva Arauna, Madrid

ARCO, Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Museo de Bellas Artes de Álava, Madrid

Colección Premio de Pintura L´Oréal, Centro Cultural Gran Capitán, Ayuntamiento de Granada, Granada.

*Presente Remoto. La Década de los Noventa*, Museo de Bellas Artes de Álava, Sala Amárica, Vitoria-Gasteiz

Museo de Bellas Artes de Álava, Diputación Foral de Álava, Vitoria-Gasteiz

ARTISSIMA, Internazionale D´Arte Contemporanea, Turín, Italia

#### 2000

ARCO, Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Galería Oliva Arauna, Madrid

Colección Premio de Pintura L´Oreal, Sala de Exposiciones Casa de Cultura San Lorenzo del Escorial, Madrid; Sala de Exposiciones de la Sociedad Económica Amigos del País, Málaga

#### 1999

ARCO, Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Galería Oliva Arauna, Madrid

*Espacio Pintado*, Centro Cultural Conde Duque, Ayuntamiento de Madrid

*Granada de Fondo*, Colección Diputación Provincial de Granada, Palacio de los Condes de Gabia, Granada

#### 1998

ARCO, Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Galería Oliva Arauna, Madrid

*Cinco Continentes y una Ciudad*, Museo de la Ciudad, Gobierno del Distrito Federal, México D. F.

#### 1997

ARCO, Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Galería Oliva Arauna, Madrid

Museu d´Art Contemporary d´Eivissa, Ibiza, Islas Baleares

Galería Oliva Arauna, Madrid

*Colección Pública IV*, Museo de Bellas Artes de Álava, Sala Amárica, Vitoria-Gasteiz

*Transformación*, Fundación Marcelino Botín, Palacio de Villa Iris, Santander

Colección de Arte Contemporáneo. Fundación “la Caixa”, Palacio Almudí, Ayuntamiento de Murcia

#### 1996

ARCO, Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Galería Oliva Arauna, Madrid

Colección Diputación Provincial de Granada, Palacio de los Condes de Gabia, Granada

International Art Fair Basel, Basilea, Suiza

#### 1995

ARCO, Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Galería Oliva Arauna, Madrid

*Mujeres Iberoamericanas*, Junta de Extremadura. Consejería de Cultura y Patrimonio, Badajoz

*Forms from Spain. End of 20<sup>th</sup>, Century Spanish Art*, Atenas, Grecia

*Imágenes de España*, Art Athina, Contemporary Art Fair, Atenas, Grecia

#### 1994

ARCO, Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Galería Oliva Arauna, Madrid

VII Premio Constitución de Pintura, Sala de Exposiciones de la Consejería de Cultura y Patrimonio, Badajoz

Galería Oliva Arauna, Madrid

International Art Fair Basel, Basilea, Suiza

#### 1993

Maison des Arts Georges Pompidou, Cajarc, Francia

#### 1992

ARCO, Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Galería Oliva Arauna, Madrid

Premio Ciudad Expo. Expo 92, Sevilla

II Bienal Martínez Guericabeitia, Universidad de Valencia, Valencia

Premio Internacional de Pintura Ybarra. Expo 92, Convento de Santa Inés, Sevilla

III Bienal de Artes Plásticas Cultural Rioja, Sala Amós Salvador, Logroño

Galería Oliva Arauna, Madrid

VII Premio de Pintura L'Oréal, Casa de Velázquez, Madrid

#### 1991

ARCO, Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Galería Oliva Arauna, Madrid

ARCO, Feria Internacional de Arte Contemporáneo, II Becas de Creación Artística Banesto, Madrid

6<sup>th</sup> Internacional Contemporary Art Fair, Galería Oliva Arauna, Los Ángeles, EE. UU.

VII Edición Premio de Pintura L'Oréal, Casa de Velázquez, Madrid

#### 1990

ARCO, Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Galería Oliva Arauna, Madrid

Art Frankfurt, Galería Oliva Arauna, Fráncfort, Alemania

I Bienal Martínez Guericabeitia, Universidad de Valencia, Valencia

Galería Oliva Arauna, Madrid.

Galería Trayecto, Vitoria-Gasteiz

Sommer Atelier, Hannover, Alemania

#### 1989

ARCO, Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Galería Oliva Arauna, Madrid

Art Frankfurt, Galería Oliva Arauna, Fráncfort, Alemania

Kunst Rai, Galería Oliva Arauna, Ámsterdan, Países Bajos

*Spain Art*, Seibu Art Gallery, Tokio, Japón

#### 1988

Feria Inter-Arte, Valencia

II Bienal de Pintura, Museo de Albacete, Albacete

IX Convocatoria de Artes Plásticas, Puerto de Alicante, Alicante.

I Bienal de Pintura de la Rioja, Ayuntamiento de Logroño, Logroño

Col·lecció-Testimoni, Seu Central de la Caixa de Pensions, Barcelona

#### 1987

*Configuración*, Galería Oliva Arauna, Madrid

II Bienal de Pintura de Murcia, Iglesia de San Esteban, Murcia

#### 1985

II Salón de Pintura Joven, Lonja de la Casa del Reloj, Madrid

I Bienal de Pintura de Murcia, Iglesia de San Esteban, Murcia

*Pinturas al agua*, Galería Bertaud-Otero, Madrid

#### 1984

IX Bienal de Pintura Extremeña, Museo de Arte Contemporáneo, Cáceres

Centro Cultural Casa del Rey, Ayuntamiento de Arganda, Madrid

IV Bienal de Pintura, Reales Atarazanas, Barcelona

VII Bienal de Pintura Ciudad de Zamora, Claustro del Colegio Universitario, Zamora

#### 1983

Junta Municipal de Chamberí, Madrid

#### 1981

Junta Municipal de Chamberí, Madrid

II Bienal Nacional de Pintura Ciudad de Valladolid, Caja de Ahorros Popular, Valladolid

#### 1980

Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, Torreón de Lozoya, Segovia

Galería Amadis, Madrid

VII Concurso Nacional de Pintura Blanco y Negro, Centro Cultural de la Villa, Madrid

#### Obras en Museos e Instituciones / Works in Museums and Institutions

Colección Fundación Banco de Sabadell, Barcelona, 2012

Colección MACBA, Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires, Argentina, 2011

Colección Fundación "la Caixa", Barcelona, 2010 y 1995

Colección Museo Patio Herreriano, Valladolid, 2009, 2007 y 2003

Colección CAM, Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante, 2008

Colección CAC Málaga, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2006

Colección Caja Madrid, 2006 y 2003

Colección VAC (Valencia Arte Contemporáneo). IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 2005

Centro de Arte Caja de Burgos. Entre líneas. La Colección 5, Burgos, 2005

Colección Norte de Arte Contemporáneo. Gobierno de Cantabria, Santander, 2005

Colección Zucin, 2004

Colección ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz, 2003

Colección Banco de España, Madrid, 2003

Ayuntamiento de Pamplona, 2002

Colección Diputación Provincial de Granada, Palacio de los Condes de Gabia, Granada, 1996

MNCARS, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1995

Colección Fundación Prosegur, Madrid, 1995

Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria-Gasteiz, 1993

Gobierno de la Rioja. Ayuntamiento de Logroño. Ibercaja: III Bienal de Artes Plásticas Cultural Rioja, 1992.

Ayuntamiento de Sevilla/Ybarra/Comisaria de la Ciudad de Sevilla 1992. Premio Internacional de Pintura Ybarra 1992. Sevilla, 1992

Mundivivienda, Premio Ciudad Expo de Escultura Encuentro de Culturas, Sevilla, 1992

Fundación Banesto, Madrid, 1990

Colección Grupo Prisa, Madrid, 1989

Colección Fujitsu, 1989

Seu Central de la Caixa de Pensions, Col·lecció-Testimoni, 1987-1988

Ayuntamiento de Arganda, Delegación de Cultura y Patrimonio Artístico, 1984

Museo de Arte Contemporáneo Casa de los Caballos. IX Bienal de Pintura Extremeña. Institución Cultural El Brocense, Exma. Diputación Provincial de Cáceres, 1983

Ayuntamiento de Chamberí, Madrid, 1983

Ayuntamiento de Parla, Madrid, 1982

The Centro de Arte Contemporáneo de Málaga is presenting an exhibition on the artist Rosa Brun, who will be showing her work for the first time in a museum. Around twelve works will be on display in the Projects Space, including recent sculptures and paintings produced by this Madrid artist over the past decade.

Rosa Brun's work encourages the viewer to reflect on space and the way it is occupied, as well as relationships between material and colour. Her paintings and sculptures constitute a carefully meditated study on volume, specifically on the two-dimensionality and three-dimensionality of objects and forms.

Warm colours contrasting with cool tones, pieces of wood and material and iron plates are used with the aim of "deceiving" our perception. In Brun's work nothing is what it seems and a painting may possess sculptural connotations through the artist's judicious use of the elements that construct it.

Once again the CAC Málaga's exhibition programme offers visitors the unique opportunity to see the work of Spanish artists. As such, it is another example of the Centre's commitment to making Malaga a key reference point for international contemporary art.

Am untio eum faccab ipisciet estrum fuga. Et veligenes imodit explam re modit perum quatur sus ad experum aliquae es a veligendit id qui vel illauta estrunto consequibus, sequo blaut officiam nobisi odit aut ipsam, sequas quo et listestis rerciu?

Esto comniscit verumquam nullore rciissi musdame ndandis trumenecabo. Et eaquati idebis aut officillaut doluptatibus re, consers periatu, nis ratur min corro enihil mo dolum qui dolupta spidessim quatese quuntur simincia niminci volessit fugia esequid etur aut ex ellaceate venihil landendit, offic tectotatis pro inci aut que plabori anturia int venturio. Pudam, qui as magnatio beatiam volorro blacestrum exercit lataepel et atur, odis dolorrum harupici temque nulp nonne occusdae alibusa ndelestem harum que pore, odi con nonsere prepudis mintiur?

Optam, sed modi bere laut labo. Ut enientusdam, coressequas quodi omnimus, nonemquas magna aceatem porepudit, omniae doluptatem nim quo omnitat ioruptatur solorecte enimus, ipsam, am harum explitem nime laudigenet aspe nam exerum doluptatus expelitam, oditios at plamus, endici sinum fuga. Ut ut molorem venimus, sin pa dignim eium imus doluptatquia cuptatus re laboribus ne et et latiis ipsa dolupta qui coribus quam cum consed ut alibus vendantur maio. Occullitias est, aut quae. Duciatuam doluptur autes a con ped quiassequam, sime doles quam, isto mod moluptatur magnist a dolum evelique exerum hario offictem ut la quo iliquibus preium iunt, aut et, quid qui dolorpo rendem aut modi nobit excea quo quaepudi omnim quiam fugitius, sum quia velentis nonsequas adistota sinctoremquo et explit, qui sequas estorep erspel is et illauda nditionsequi dolupienis nobis con cus arcimus imoditatur rerum unto blandelis dolupta quatus, tem harum aut pa eiciis iur?

Quatias doloria voluptam, optatiam eum labo. Tem et omni bla consequias aut odit ent essus aut occum illent experferemos et volum dolorpo ssequat emolecto con rerum qui beaque doloresti volectium arum re ditatem voloreic temoluptas invel ma nemque vero odi incia vendam, sin natecab oreicte stiist, volorer nature voluptatquam ipsuntion rersperspiet odis re volenis molorunt, quam quo beria cus debit dolupiendem andis aliquodi volupta pa veris endebitat et aut verrorporum hit magnatius eius et quidus et exceat.

Mus rae. Andemporis volupicid quae mo erro tempore ditatus vendisit dolore dem remporrovit, int voluptas il ides apidi dolent.

Necte dolorio nsecaestiur, ut et qui nost, soluptatur si quae alis eaturem as iunt mo eaque nobitatquid ut inis quost ut ut eataspisi blabore stibus, sanit dolorum et et velitam non et delessi nusdae num iliti odionse dionsequat.

Ficae et et landand andebis ex et, nihil illent, et eossita sunturiorum sequi doluptatur? Busciatus, idenduciet ad molupta consequia aut reris sunderias est aut evel modit, serum, aute nectur, ipsunt ut eribust, que venis doluptum, ipidis essimagnis delestiis aut quia vendio conem aliaernat dendunt dolorem nes et estrume postinctatem quodissit re pellab ium alit qui quunti voluptis idit fugit eveliquam nullendunt, omnis molesci reptactus se doluptas modignam quos eos il magnis ero quam nonsendi se quam quam, officias repeditam dempeli busapis doluptia sim fugitibus, officii ipsam fuga. Nem. Fic tendis eat.

Obis rehenis et quia dis sum id ut ut quas eum fugit re occatur si aut vellibus aut a quae recabora volore simusameni simpor maio volupti demoditam, sum, volut laut alic te mosa cusanisque nitatur?

Minctur reium aut officim oditat prate non nus consendi temporr oreporem volupta erferor poruptiis doleces ecabore earibusant asi consequae latisci endamen imposti berferibusa dicto volupta spicimi, corerum eaquaspissi as con parumquam aut a sa sus quid experes sinciis audam, con renim volut fugiae. Itatam landitatibus dolorumquos delestoreni il ex es es dunt volorpori sus re vendi sum faceptur sitions eribus, con cum harunto es enia consequas magna et omnis et excepratquae nosae conem et aut as eum ex eum ilique con renitati doles susamustiunt de rendi quosanis porehendios eni sit quo iumquis excescit quodis et odipidit peritiam hariam accum eatem. Dandaeseque etur, cullori taecaep raectatquiae pro consequi rem essitat atestio imenimporit poreptatius secatios as sunt estintus vel et dolorep eribus, conem elenit dolut pori ditio. Ut fugiam cus ab inctur arum simolut pres adionse ctotas non reperum dolupti naturecture laut quat modi atio berumqui is debitis et libus et velibusda prestiaes sam inus experum iunt etur, voluptas exerferuntia volo cum hil eost intisque la expliquamet omnistinist eiust aut molorep raerumqui officip sunturi suntius antiamus et magnis alic te voluptatur, sectatur alita conserum ut ma volupta sandant, sumquas pitatiur?

## **Tremor on the edge: the dissolution of limits**

### **Some reflections on the work of Rosa Brun**

IVÁN DE LA TORRE

*The term set up can be understood here*

*in three ways: set up as dedicate,*

*set up as found and set up as begin.*

*However, setting up is only real within contemplation.*

*Thus, for every way of setting up there is one way of looking.*

M. HEIDEGGER: *The Origin of the Work of Art* , 1936

### **[PREFACE]**

If we had to devise a series of adjectives on the basis of a list of terms that aptly describe the sensations aroused in the average viewer by the work of Rosa Brun it would be difficult to choose between a seemingly endless list, in which *fragility, emotion, spatial, experience, evocation* and *absence* undoubtedly occupy a preeminent position. If, however, we decided to reduce this search to a single, significant term, only one polysemic concept comes to mind which, like the artist's creative urge itself, spreads out and leads us towards different terrains, thus allowing for varying degrees of interpretation. That term is gravity.

Gravity as commitment to a specific aim that is sublimated through the work of art; an aim that does not allow itself to be trapped by appearance and which always pertains to the semantics of perceptual and contextual language. It is also gravity as economy of means with which to build an ambitious structure of results. Gravity in the sense of solemnity, composure and immanence. Gravity – which Brun overcomes with intelligence and spirit – as a synonym of the critical situation that most of the medium of art is experiencing, tainted by notions of frivolity, eventuality, fashion, chance occurrence, immediacy and sensationalism. Gravity in the paradoxical and surprising option of making weight and weightlessness or gravity and lightness coexist. Finally, it is gravity in the very attractiveness that the work irradiates, its unexpected and inexplicably moving capacity to attract, surprise and disconcert, without the viewer ever discovering its ultimate origin...



## [INTRODUCTORY SUMMARY]

As a brief preamble it seems appropriate to outline a series of issues and to establish some prior frameworks of belief that will undoubtedly be useful for a precise assessment and consideration of Rosa Brun's work and career. Brun has always remained firmly committed to painting, manifesting an unimpeachable loyalty despite the fact that her spirit of investigation has led her to explore the margins (as well as the interior workings) of the mechanisms that support the conceptual and visual framework of other adjacent genres such as sculpture and installation. In this sense her creative evolution could be described as an ongoing (even obsessive) process of discovery; an uninterrupted and lengthy process of revealing the materials and mechanisms of "the pictorial" as an absolute category, its inner architecture and least obvious physiognomy, in an ongoing line of research that has taken shape without narrative, thematic or signifying interferences...

Brun has also remained close to the constant, latent tension that exists between the pairs of antonymous categories that the artist has deliberately encouraged in her works: cold-warmth, material-incorporeal, coolness-passion, presence-absence, calmness-vigour, peace-anxiety and equilibrium-instability, for example. It is not surprising that this process should find its correct vibration and perfect balance in aporia. Confronted within the work, the hierarchical spheres that define boundaries of meaning transform themselves into an image, which is a reflection of the opposing and counterbalanced forces that have allowed the universe to advance in a unique, age-old battle.

Brun's artistic language can be located within a global trend which, since the second third of the 20<sup>th</sup> century (I would even put that date further back to the end of the 19<sup>th</sup> century) has tended to progressively eliminate "the representative" from any pictorial equation, in search of a conceptual purity that, contrary to what might be thought, requires close technical attention as well as spiritual and emotional preparation (and predisposition). In that progression towards (and within) the horizon of abstraction, Brun's artistic resources derive their strength from two principal options: the potential of the colours and the force of the material, in other words, from immersion into depth and from surface movement. At this point these elements cease to be dimensions in the service of a sphere of fictitious reproduction of reality and rather position themselves as mental and sensory concepts. In this shift the art of the pictorial transmutes its areas of interest from the mere deception of the eye (a perceptual game) to sensory significance which pursues emotional and spiritual

enlightenment. From the mere "visualness of the act" to the "vision of experience" in (and for) itself): from a global quest to introspective, focused investigation. In the words of a short poem by Luis Gordillo: "The viewer sees in the painting what the painter knows, but the soul of the painting is what the painter does not know"<sup>1</sup>.

## [REFERENCES AND DEFINITIONS FOR A LANGUAGE]

Locating Rosa Brun's work and ideas within the context of contemporary art today is not a simple or obvious endeavour, contrary to what might seem to be the case. To state the obvious would be to do an injustice to her work and would also prevent an appreciation of its extremely interesting subtleties and twists and turns. Influences such as those of William Tucker, Robert Smithson, Donald Judd, Ad Reinhardt, Barnett Newman, Kenneth Noland and Stella are all evident and immediately underlie her concerns. More difficult to detect, but undoubtedly more interesting to seek out, are references borrowed from the most deeply-rooted Spanish tradition although the influences of Zurbarán and Goya were symptomatic in her early work.

It is always extremely difficult to describe a generic style, a distinctive language or a particular gesture, and to locate it within a particular, named category that reassures our consciences (knowing that when we give something a name that it did not previously possess we make it visible and thus give it an existence within our world). In the case of Brun, and with greater justification, we could easily encounter a wealth of prepositions that could conceal the meaning of our act of recognition. At the end of the day what is the purpose of defining directly? Would it not be better to pursue a lengthy path, aiming to recognise the parts in order to construct a whole? This is what the present text should apply itself to, contributing a series of fragmented, one might say rapid, observations, of sensations as they arise and of opinions that emerge when we look at Brun's work. To do otherwise would be to risk finding ourselves bogged down in the density of the expository syntagms that have been deployed when attempting give Rosa Brun's language recognisable labels: "lyrical abstraction" and "material realism" (Olivares)<sup>2</sup>; "referential keys recalling the Romantic aesthetic" (Castro Flórez)<sup>3</sup>; "a path mid-way between the expressionist model and the one used by those in search of the cold line" (Bonet)<sup>4</sup>; "post-minimalist affiliation" (Huici)<sup>5</sup>; "a mixture of the Pop tradition and the sublimity of formalist painting" (San Martín)<sup>6</sup>; and finally, "minimal conceptual" (Francés)<sup>7</sup>.

### [QUESTIONS]

Attempts to define a language must eventually yield to questions, which should be steered by criticism or theory, shoulder-to-shoulder with the artist. Gombrich wanted to see more responsibility fall on the figure of the critic, who should head “focused experimentation”. Any experimental process initiated by an artist needs its results assessed and verified, which should ideally be an external process: “Criticism in science leads to accepting or invalidating theories or solutions that leave behind new solutions or problems which, in turn, make way for others”<sup>8</sup>.

Is Rosa Brun thus a painter who advances towards other fields, conquering them by using and adapting the weapons of “the pictorial”? Or are we, on the contrary, in the presence of a total creator who was initially a painter? Are her sculptural structures a natural derivation of painting and thus subsidiary to its procedures? Or, on the contrary, do they reveal themselves as the conclusion of a latent, intuitive process that originated with her earliest, two-dimensional pieces.

### [INVARIABLES]

Rosa Brun’s career can be summed up (aiming to avoid the biased and thus unfair gaze that can result from this action) as three ongoing and unchanging premises that characterise her work:

- A constant advance in the dissolution and rupture of artistic boundaries, moving pictorial field and going beyond it towards the terrain of an adjacent genre, namely sculpture.
- The tremor of the clash on the border: the work as a tense point of encounter between opposing concepts.
- Language, communication and perception, with art and its capacities for signification as key issues that are always latent in and inherent to the formulation of its history.

### [TITLES, ANTINOMIES AND PERCUSSION]

Starting with an initial lack of interest in any narrative aspect, the work gradually fills up with evocative resonances through thought-provoking titles. Are we thus in the presence of a wealth of hidden meanings, codes or keys contained in these titles? In this sense it is difficult to agree with Solans’ idea on the operativeness of titles: it is true that what we have here is the elimination of the interpretative uni-directionality that titles produce in any work but it is no less true that titles

such as *MONMAR*, *ALGENIB*, *ANTLIA*, *DEONERO*, *CYBEA* and *LIVOR* (in addition to ones that refer to a specific meaning, although one shifted from the object they denote, such as *ANTE-ROOM*, *CHARIOTEER*, *CATALINA*) allow for the opening up of an evocative, a-temporal framework. The result is to allow for a certain poetic and imaginative reflection on the part of the viewer, with the possibility of a symbolic connotation.

The ambivalence between the percussive and repercussive elements can also be associated with the antinomies that are present in Brun’s work: “Who or what affects what or whom? Is it the colour that triggers off the spatial effects, as we might logically expect? Or is it, on the contrary, the space that heightens the chromatic effects in free-standing works?”

### [ABSTRACT LANGUAGE: A SOLITARY PATH]

Brun’s language is a solitary path and thus remote from fashion and market fluctuations, which is a good thing however one chooses to look at it.

Brun and a few others who have chosen this path may encounter the problem of being labelled and interpreted from the viewpoint of pure aestheticism, which is a common criticism of these particular visual directions and options (treating “the aesthetic” as a pejorative term is another aberrant sign of the time<sup>5</sup>).

Furthermore, abstract painting is indebted to another mortal sin: it discharges the responsibility that traditionally fell on art (its function as a window onto space, a visual fiction, a symbolic, evocative door, a political or religious manifesto, in favour or against established power, an arena of pedagogical content, and as a place of evasion or play, etc), placing that same commitment (whether seen as obligation or competition) on the shoulders of the viewer while not offering him or her any sort of handle to cling on to.

Nonetheless, this is not a path that has been exhausted; quite the opposite, as nothing unlimited can ever run out, although it could fall into that abyss of cycles of repetition, something that has not happened in the case of this artist. The latter problem is not a new one: the history of the arts has involved endless copying of gestures and expressions from the “other”, from the teacher, the colleague, from oneself (in a sort of Mannerist soliloquy frequently encountered in the present day) which have aimed and still aim to emulate everything from figurative painting to conceptual art.

#### [TREMOR OF THE THRESHOLD: ART AS FRONTIER]

Painting and art in general are apt disciplines for knowledge and as such they must be located on the frontier, on the edge of a known “whole” whose aim is to look out into the beyond. On occasions this is undertaken fearfully, like someone mistrustful of what will emerge from that sea of sand, that “desert of the Tartars” of Buzzati’s novel, or, on in other cases, in the hope of discovery... The work “may unite multiple interpretations, while in addition its presence in space acquires a mixed character, located between painting, sculpture and architecture. The discourse is thus plural and is not concerned in any way with the supposed separation of the arts”<sup>9</sup>.

#### [STRUCTURE AND CHROMATISM]

Brun’s chromatic fields are clear-cut, but the precision and brilliance of her second phase (which she dates to between 1995 and 1999), after an initial, more subdued one involving dark, waxy colours (1988-1993) have gradually given way to the use of surfaces in which the patches of paint and the gesture that illuminates them have become evident and acquire visibility, with the result that the painting is a more emphatic, vibrant space. Battles are to be perceived beneath the initial calm image in all of Brun’s works.

From 2001 onwards Brun profoundly re-charged her use of colour and its intensity increased, as did its brilliance and contrast. The pronounced structuring of her paintings is intimately related to the intention that colour should acquire a specific volume.

Over time a progressive increase in the division of the pictorial plane into chromatic fields became evident in her approach. The works divided themselves into physical planes that separated and graduated identical or similar colours, or ones located within a comparable temperature range (*AMBRACIA, HALIA, KERYLOS*). Then, on the same surface, the planes fragmented asymmetrically into two (*DEXTRO, TARJA, RUPES, NATUS*), then into three (*DRACO, LYRA, NORAY, ANTLIA*) or more (*APUS*), leaving the central field primarily responsible for immersion into depth and for capturing our attention. This direction culminated in a subsequent dividing up of the compositional structure, simplifying it by making a single canvas occupy each field, thus giving rise to triptychs or polyptychs that establish dialogues between each other and producing a shared, global gaze and an intuited “spectacular theatrical awareness”<sup>10</sup>.

#### [PAINTING AS A SCULPTURAL EXERCISE]

The relationship proposed by Brun’s investigations into frontier terrains does not tend towards border conflicts but to finding bridges of dialogue and co-existence: “She determinedly explores the frontiers that separate painting from sculpture, not in order to differentiate their territories and mark out their limits but to do just the opposite: to find the ideas that they might share”<sup>11</sup>.

Following the cancellation of volumetric values in Brun’s painting and the subsequent conversion of the canvas into an independent object and volume, the next steps involved the superimposition of monochrome pictorial surfaces. In these proto-installations the supporting element slowly revealed itself by slightly turning the supported element on its axis, with the result that the number of strategies (of whatever kind) increased.

It was only a question of time before the compositional frames that had individualised themselves through chromatic differentiation on the plane ventured to jump forward. The central part (a frequently present variable) and the lateral elements of Brun’s triptychs and polyptychs advanced physically, as if the fiction led by the chromatic effect were not sufficient and the work needed more a greater impulse to conquer the surrounding terrain. By these means, and cut through on a vertical or horizontal axis, the cross-sections of the works created a trapeze.

Optically, these pieces seem suspended in space. Brun plays with locating herself on the limits between the pictorial and the sculptural, looking (physically, and also philosophically or conceptually) for (im)balance between genres. In some cases she adds two perpendicular, flap-like elements to her large pictorial totems transformed into free-standing sculptures, as if wishing to fix them to the floor in a quest for immobility. On other occasions she makes three-dimensional works as well as two-dimensional ones (purely pictorial supports), arranged like pieces on the floor, lose their balance by cladding them at the bottom with a piece of wood that acts as an external, detonating element (*CYBEA, DEONERO, ENDANUS*).

#### [PAINTING CONQUERS SPACE]

The two-dimensional work sets out to conquer space and does so by folding back on itself. What was heralded in Brun’s initial experiments has acquired strength and physical presence in her latest work in the most logical manner. While the desire for volume in those early projects was a response to the break with the format and the conquest and subsequent deconstruction of any adjacent,

supporting element (stretcher, frame, etc), “deconstructed into superimposed, complementary elements”<sup>12</sup>, now the surface of the painting acts as the fundamental model and material, its structuring as a constructive template and the limits between the chromatic fields into which it is divided as marks or lines that it sews. The painting folds itself like sophisticated origami or like a precise interplay of dynamic flexion in which a flat surface is transformed into a regular or irregular polyhedron.

Those works thus presented themselves as complex installations subjected to an arduous process of dissolution and deconstruction that “magnetically”<sup>13</sup> connoted the places into which they were set, thus revealing their dependence on the wall as a frontier and setting. Now, and after a long and gradual process of research and progression, the three-dimensional pieces present themselves as independent landmarks: constructed volumes that establish themselves in the space that acts as their support. On occasions the modules are overtly supported, standing up symbolically like columns (*FERO, PAR*). In other cases (*ACRUX, HAMAL, VELA*), they look for greater stability, spreading out across the floor through the use of the flap-like extending elements mentioned above, which once again remind us that the origins of their recent, three-dimensional objectuality are fragile, while also seemingly referring to empty volumes.

#### [REPLIES AND ENDS]

“Her work requires no translation; it configures a language that cannot be grasped through reason and the categories rationally assigned to language”<sup>14</sup>.

As many critics who have analysed Rosa Brun’s work have correctly concluded, her painting does not open up “a gaze with which to look at the world”<sup>15</sup>. Rather, and using an architectural model, it delineates, constructs and embellishes a space of particular reflection in which to pause and investigate the ways that our perceptual powers structure – condition – our relationship with the world.

The search for the essential (in colour, in geometry) results in a silent communication with the viewer of apparently low intensity, which nonetheless transmits an unexpected and unique disturbance. At this point we experience awareness of the paradoxical, which is so notably present as a proactive device in Brun’s creative approach: that fundamental awareness that primary substances contain within them the power of absolute, primordial complexities.

Brun’s works are beautiful (a currently re-emerging epithet and category), silent and disturbing. This reflection is not solely determined by the works’ formal and physical qualities. As Hume noted

when he tipped the balance of aesthetics towards a new arrival – the public (thus initiating an eminently modern debate in the mid-18<sup>th</sup> century): “Beauty is no quality in things themselves: It exists merely in the mind which contemplates them; and each mind perceives a different beauty” (Hume 1737, 136): a mind that, through Brun’s work, takes a vertiginous look at the tremor on the edge of the dissolution of limits.

---

<sup>1</sup> GORDILLO, L.: *Little Memories*. Seville, Los sentidos ediciones, 2009.

<sup>2</sup> OLIVARES, R.: *Aspectos parciales de la pintura europea. Después de la pintura*. [Catalogue] *Cinco continentes y una ciudad*. Mexico, Museo de la Ciudad de México, 1997.

<sup>3</sup> CASTRO FLÓREZ, F.: *Límites de la presencia. Reflexiones en torno a la obra de Rosa Brun*. [Catalogue] *Rosa Brun*. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1996.

<sup>4</sup> BONET, J. M.: *En la frontera*. [v] *Rosa Brun*. [Catalogue] Madrid, Galería Oliva Arauna, 1988.

<sup>5</sup> HUICI, F.: *En el espacio de Rosa Brun. I Bienal Martínez Guerricabeitia*. [Catalogue] Universitat de Valencia, 1990.

<sup>6</sup> SAN MARTÍN, J.: *Presente remoto. La década de los noventa en el Museo de Bellas Artes de Álava*. [Catalogue] Diputación Foral de Álava, 2001.

<sup>7</sup> FRANCÉS, F.: *Pintura española de ahora*. [Catalogue] *Colección Premio de Pintura L’Oreal*. Salamanca, 2000.

<sup>8</sup> LORDA, J.: *Gombrich: una teoría del arte*. Barcelona, Eiunsa, 1991.

<sup>9</sup> GARCÍA, A.: *S/T. II Bienal Martínez Guerricabeitia*. [Catalogue] Valencia, Universitat de Valencia, 1992.

<sup>10</sup> HUICI: *Op. cit.*

<sup>11</sup> MARTÍNEZ, R.: *Hacer más habitables los espacios del mundo. Transformación* [catalogue] Fundación Marcelino Botín, Santander, 1997.

<sup>12</sup> BONET, J. M.: *Op. cit.*

<sup>13</sup> HUICI, F.: *Op. cit.*

<sup>14</sup> SOLANS, P. & CANO, H.: *Rosa Brun, el afuera del lenguaje. Rosa Brun* [catalogue] Koldo Mitxelena Kulturnea. San Sebastian, Diputación Foral de Guipúzcoa, 2006.

<sup>15</sup> POZUELO, A. H.: *Rosa Brun. El Cultural. El Mundo* [25/05/2006].

