

Cascada

Teresa Monforte





Cascada



Teresa Monforte

El lugar que nos roza

Meditaciones sobre la poética
del espacio de Teresa Monforte

Fernando Castro Flórez

“Hay que estar en el presente, en el presente de la imagen, en el minuto de la imagen: si hay una filosofía de la poesía, esta filosofía debe nacer y renacer con el motivo de un verso dominante, en la adhesión total a una imagen aislada, y precisamente en el éxtasis mismo de la novedad de la imagen”¹.

Algunos piensan que es el momento oportuno (precisamente por su evidente miseria) para iniciar una *remitificación en el mundo del arte*, cuando lo que está imponiéndose, descaradamente, es una inmensa pasión del código, algo obvio en muchos artistas de la reapropiación, “*bricoleurs* de la subcultura: virtuosos del código, estos *connoisseurs* son sus mejores productores/consumidores, seducidos por sus manipulaciones abstractas, “atrapados en el aspecto sistematizado, codificado, diferencial y ficticio del objeto” (Baudrillard)². Cuando toda creación cultural parece pensada para el generar el máximo impacto y conducir a la inmediata obsolescencia, podría incluso hablarse de una degeneración implícita en la democratización del arte y, en última instancia, a una falta de reconocimiento de la *excelencia*³. Insisto en que estamos atrapados en la estrategia paródica, fascinados por la comodidad del manierismo, incapaces para afrontar

1. Gastón Bachelard: *La poética del espacio*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1975, p. 7.
2. Hal Foster: “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo” en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ed. Universidad de Salamanca, 2001, pp. 120-121.
3. “La transformación de las grandes exposiciones en *luna park*, el carácter, a la vez, violento y efímero de las operaciones artísticas transgresoras, el predominio de la cantidad sobre la calidad, la tomadura de pelo al público, la reducción de la profesionalidad a teje-manéjes de marchantes, la utilización cínica de los artistas y de los críticos, la homologación de los productos culturales, la difusión de un clima de consenso plebiscitario en torno a las *stars*, la desaparición de la capacidad de crítica, la merma de las condiciones para un crecimiento y un desarrollo originales y el desconocimiento de la excelencia” (Mario Perniola: *El arte y su sombra*, Ed. Cátedra, Madrid, 2002, p. 12).



el riesgo de una poética a la intemperie. En la dinámica de complicidades y pactos, esencialmente neutralizadores, surgen, con plena conciencia intempestiva, creadores como Teresa Monforte que van más allá de la inercia irónica postmoderna o de la estrategia del shock inmediatamente rentabilizada con un marketing de pseudoradicalismo.

Sin ningún género de dudas, Teresa Monforte ha realizado en el Museo Barloja una propuesta contundente, asumiendo que el espacio demanda una *instalación* que lo abarque todo. Desde hace años realiza piezas con lija, como pudo apreciar-se en esculturas como *Naturalezas construidas* o en la muestra individual que realizara en el año 2008 en el Museo de Candás con el título de *Sin estridencias*. Esta creadora utiliza ese material, entre otras cosas, para alegorizar nuestro mundo que es, al mismo tiempo, suave y áspero. Por medio de esas obras de una “materialidad radical” parece que quisiera confrontarse con un mundo que es, antes que nada, ruina⁴. Vivimos en un tiempo catastrófico, aplastados por lo banal, necesitados de un arte que no sea un mero reflejo de la desilusión o el cinismo contextual. En el seno de la época hiperconectada y al mismo tiempo colectivamente desquiciada, en ese *Gestell* (emplazamiento-provocador) que para Heidegger era la conexión total, Teresa Monforte trata de *construir un lugar*, aunque tenga sea un *rincón*, esto es, un refugio para la imaginación⁵. Por medio de una impresionante instalación realizada con grandes superficies de lija, Teresa Monforte es capaz de desbordar la erosión del nihilismo⁶. Una y otra vez vuelve la imagen, nietzscheana, del *desierto que crece*, ese desastre “gracias” al cual puede surgir *otra forma de la poesía*⁷.

Podríamos vincular la estética de Teresa Monforte con el minimalismo, analizado por Wollheim como un hacer la obra de arte *dejando ser a los materiales*, en el que elementos de decisión y desmontaje toman una nueva preeminencia, junto al sentimiento de esterilidad o retórica de la devastación⁸. Con todo, es evidente que algunos aspectos de la minimalización están asimilados, lúcidamente, por este artista que tiene conciencia de que las estructuras seriales supusieron un mazazo para la gestualidad abstracta dominante, así como un “colapso de la historia del arte”, el rasgo de la *dislocación* que ha hecho que tengamos que

4. “¿Qué resta entonces de ese sueño del tiempo cumplido? Bien, nos resta justamente el *resto*, nos restan por una parte las ruinas –casi como lápidas funerarias– de todas estas grandes ocasiones perdidas, y por otra la ruina... de nuestro propio cuerpo. Es muy curiosa la historia de la palabra “ruina”. Viene del latín *ruo*, que significa: caerse algo a trozos, a pedazos, venirse abajo algo por estar fragmentado, *roto* (término, obviamente, de la misma familia radical). Por eso, no es casual que en latín (y así lo utiliza señaladamente San Agustín) *ruina* signifique “pérdida”, pérdidas sobre todo corporales (p.e. hemorragias o incontinentes flujos varios), pero enseguida trasladadas figuradamente a lo social: así la persona que está en ruina, o más exactamente: el hombre cuya *persona* (en latín), o sea cuya *máscara* –posición, *status*, función– es una ruina, deja de tener por tanto influjo y poder sobre los demás; y entonces todo aquello que era suyo, todo lo que le correspondía en virtud de esa *función* se convierte a su vez en ruinas. En la ruina, uno queda como “decaído en sus desechos”. Y la existencia que arrastra el ser arruinado es más miserable que la de la muerte (pensemos en la “ruina” del alma del réprobo: eso que San Agustín llamaba espantado la “segunda muerte”, la muerte definitiva y eterna)” (Félix Duque: *La fresca ruina de la tierra. (Del arte y sus desechos)*, Ed. Calima, Palma de Mallorca, 2002, p. 136).

5. “[...] el rincón es un refugio que nos asegura un primer valor del ser: la inmovilidad. Es el local seguro, el local próximo de mi inmovilidad. El rincón es una especie de semicaja, mitad muros, mitad puerta” (Gaston Bachelard: *La poética del espacio*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1975, p. 172).

6. Mario Perniola: *El arte y su sombra*, Ed. Cátedra, Madrid, 2002, pp. 103-104.

7. José Lezama Lima en una carta a su hermana Eloísa en 1963 escribe: “He recordado mucho, hasta convertirla en vivencia, la frase de Nietzsche en el *Zaratustra* “el desierto crece”. Qué frase para los tiempos que corren. Es el desierto, el desierto que crece indeteniblemente. [...] Si no hay libertad no hay posibilidad, no hay imagen, no hay poesía. Si no hay libertad, no puede haber verdad”.

8. Cfr. Richard Wollheim: “Minimal Art” en *Minimal Art*, Salas Koldo Mixtelena, San Sebastián, 1996, p. 31.



plantearnos en este fin de siglo, una y otra vez, la pregunta por el *lugar de la obra de arte*⁹ Rosalind E. Krauss considera el minimalismo, más que una ruptura del decurso histórico, como el cumplimiento del desarrollo de la escultura moderna desde Rodin, que coincidiría con la cristalización de dos corrientes de pensamiento, la fenomenología y la lingüística estructural, en la que se entiende que el significado depende de la manera en que cualquier forma de ser contiene la experiencia latente de su opuesto, la simultaneidad que acarrea siempre una experiencia implícita de secuencia¹⁰. Teresa Monforte establece una drástica *reducción material*, ocupa el espacio y genera, en el Museo Barjola, un emplazamiento fenomenológicamente muy intenso. Esta creadora declara lo siguiente en torno a esta propuesta instalativa: “Me reto al desarrollo de obras a partir de un, para mí, extraño y desconocido material y soporte, intentando siempre con ese inédito elemento en formato industrial, lograr nuevas expresiones o manifestaciones, siempre desde la contención y el rigor, llegando al día de hoy. Intento desafiarme con la instalación de la “cascada” desarrollando en el interior de la Capilla del Museo Barjola (aproximadamente 6x7x12 metros) envolviendo o visitando el interior de dicha capilla con “lijas”, material que configura mi obra desde casi mis primeros trabajos y que hasta ahora sigo utilizando. El hecho de desafiarme y si es posible sorprenderme en “este juego”, es lo que me anima a seguir trabajando para superarme ya que tengo nuevos proyectos, algunos de ellos inmediatos, pues “el maquinar” siempre me ilusiona, me estimula y me sirve para seguir hacia adelante”. Ese *reto del material* está unido, como indica la propia Teresa Monforte, a una actitud de *maquinación lúdica*, en una estilización que implica siempre “rigor”.

En la capilla del Barjola, Teresa Monforte dispone esa inmensa *cascada de lijas* que parece que se escapara hacia el vestíbulo del museo. El ritmo visual pareciera el del oleaje que continua más allá del espacio en el que nos encontramos. Todo lo que se puede transmitir en el intercambio simbólico es siempre algo que es tanto ausencia como presencia. Sirve para tener esa especie de alternancia fundamental que hace que, tras aparecer en un punto, desaparezca para reaparecer en otro: circula dejando tras de sí el signo de la ausencia en el lugar de donde proviene. La obra de arte se entiende como *función del*

9. Ese es el eje problemático de la importante conversación entre Catherine David y Paul Virilio, cfr. *Colisiones*, Arteleku, San Sebastián, 1995, pp. 51-53.

10. Cfr. Rosalind E. Krauss: *Passages in Modern Sculpture*, The MIT Press, Cambridge, 1977, pp. 4-5, sobre la relación del minimalismo con la fenomenología, vid. Simón Marchán Fiz: *La historia del cubo*, Ed. Rekalde, Bilbao, 1994. Uno de los ensayos críticos esenciales sobre el sustrato teórico del minimalismo es el de Hal Foster: “Lo esencial del minimalismo” en *Minimal Art*, Salas Koldo Mitxelena, San Sebastián, 1996, pp. 99-121.



velo, instaurada como captura imaginaria y lugar del deseo, la relación con un más allá, fundamental en toda articulación de la relación simbólica: “se trata del descenso al plano imaginario del ritmo ternario sujeto-objeto-más allá, fundamental en la relación simbólica. Dicho de otra manera, en la función del velo se trata de la proyección de la posición intermedia del objeto”¹¹. El espectador literalmente (se) *roza* con la instalación: en ese lugar podríamos “dejarnos la piel”. En cierto sentido esa instalación “opaca” funciona como si fuera un ámbito especular, una combinación del reflejo identitario y del radical desconocimiento de sí¹². La superficie enorme de lija puede considerarse, metafóricamente, como un velo, en el que se instaura una captura imaginaria del deseo, así como un *ansia de conocimiento* que comienza apenas a levantar, sutilmente, ese velo tras el que aparecerán innumerables telas de equívoca transparencia o espejos que acaso sólo sean azogue.

Freud señaló que, tras la completa interpretación, todo sueño se revela como el cumplimiento de un deseo, esto es, el sueño es la realización alucinatoria de un deseo inconsciente¹³. “La creación de símbolos es una comprensión parcial por la negativa a satisfacer, bajo la presión del principio de realidad, todos los impulsos y deseos del organismo. En la forma de un compromiso, es una liberación parcial respecto de la realidad, un retorno al paraíso infantil con su “todo está permitido” y su realización alucinatoria de los deseos. El estado biológico del organismo durante el sueño es en sí mismo una reasunción parcial de la situación intrauterina del feto. Inconscientemente, desde luego, reescenificamos ese estado, un retorno a la matriz. Estamos desnudos, alzamos las rodillas, bajamos la cabeza, nos replegamos bajo las sábanas: recreamos la posición fetal; nuestro organismo se cierra a todos los estímulos e influencias externas y, finalmente, nuestros sueños, como hemos visto, restauran parcialmente el reino del principio de placer”¹⁴. El sueño nos atrapa y nos lleva hasta el *abismo* de lo sublime-descomunado, de la ternura, del recuerdo deshilachado de la *matriz*. Ahí hay una *honda verdad*; el mismo Platón realizó una defensa de la *experiencia del sueño*¹⁵, frente al prejuicio de que hay que “librarse de las apariencias”. Ciertamente, hay un nudo o estructura laberíntica que nos aparta de la clara visión de lo soñado, como el mismo Freud indicara, el ombligo de los sueños es lo

11. Jacques Lacan: “La función del velo” en *El Seminario 4. La Relación de Objeto*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994, p. 159.
12. “La prossemica del duello stabilisce una perfetta simetria di gesti e posizioni che congela l’azione, facendo coincidire il potenziale narrativo dell’immagine con il suo valore simbolico: è la figura del nemico a declinare, nella dinamica speculare, il rapporto tra identità e alterità, esito e estremo di quell’esperienza dello specchio che Lacan descrive come *meconnaissance* e che qui si carica di significati storiche e autobiografici” (Francesca Comisso: texto sobre Aleksandar Duravcevic).
13. “Es muy pronto cuando Freud tiene la idea, reformulada en 1900, de que el sueño es realización alucinatoria de deseo inconsciente, y en seguida le aparece como el modelo del modo de funcionamiento primario caracterizado por un deslizamiento del sentido de representación en representación según la vía de procesos tales como el desplazamiento, la condensación cuya importancia va a detectar en la elaboración del sueño” (Catherine Desprats-Péquignot: *El psicoanálisis*, Ed. Alianza, Madrid, 1997, p. 47).
14. Valentin N. Voloshinov: *Freudismo. Un bosquejo crítico*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1999, p. 111.
15. “El *Teeteto* [157E y sigs.] argumentará [Platón] que incluso los errores de los sentidos, las imágenes de los sueños y las alucinaciones producidas por alguna enfermedad no se pueden ignorar alegremente: no se puede negar que el soñador o el enfermo ha tenido la experiencia que ha tenido” (F. M. Cornford: *Platón y Parménides*, Ed. Visor, Madrid, 1989, p. 340).



desconocido, algo que está más allá de la reticulación del mundo intelectual¹⁶. Hay que dejar hablar, en su propia lengua, al delirio¹⁷, no importa que de los sueños solo quede una vaga geometría, la marca de unos desplazamientos en espiral, la memoria borrosa del laberinto; nuestras pasiones se reencarnan en desechos, los fragmentos no remiten a ninguna totalidad o absoluto donde se produzcan las reconciliaciones (abstráctas, intelectuales, fósiles). “Después del “después” es inútil querer retroceder (porque habría que retroceder a ilusiones alimentadas por la creencia de que siempre habrá un “después”). Inútil, e indeseable. Inútil es lamentarse de la pérdida (por exceso) de lo “real”, porque, como dice Baudrillard, en el fondo: “lo real nunca ha interesado a nadie. Es el lugar del desencanto, el lugar de un simulacro de acumulación contra la muerte”. Lo real no interesa por su forma, sino por su *materialidad*, por eso que Schelling llamaba *Das Schreckliche* y que Platón entreveía (meditante un “razonamiento bastardo”, pues no se deja ver directamente) como *chôra*, la “matriz” de lo ente”¹⁸. La materialidad, como revela lúcidamente la obra de Teresa Monfort en el Museo Barjola, es la *catástrofe*, el aviso de la inminencia de la destrucción del objeto; en su instalación se ponen en acción toda clase de ensoñaciones: la superficie abrasiva pone en “riesgo” nuestra piel pero, sobre todo, pareciera que se adentra en otros niveles de la imaginación. A través de esa superficie “lijada” tal vez podríamos vagar por *las criptas de la memoria*¹⁹.

La instalación de Teresa Monforte tiene algo de *ensoñación acuática*. Se trata de escapar de la idea del agua como algo asociado a un vano destino, de un sueño que no consume, para localizarla en una *vivencia esencial*, un juego aleatorio de hondas que “sin cesar transforma la sustancia del ser”²⁰. Agua como aquella en la que pensara Heráclito al afirmar que no podemos bañarnos dos veces en el mismo río, fundida la subjetividad en el elemento que pasa (la identidad se refleja y disuelve en el seno del agua) dejando como rastro limo. La inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, en su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación, pues la inmersión multiplica el potencial de la vida. El nacimiento se encuentra normalmente expresado en los sueños, como señaló Freud, mediante la intervención de las aguas. Se alude por medio de ese elemento a lo transitorio pero también a la finitud: el agua es la *profundidad transparente*,

16. “En los sueños mejor interpretados solemos vernos obligados a dejar en tinieblas determinado punto, pues advertimos que constituye un foco de convergencia, de las ideas latentes, un nudo imposible de desatar, pero que al mismo tiempo no ha aportado otros elementos al contenido manifiesto. Esto es entonces lo que podemos considerar como el ombligo del sueño, o sea el punto por el que se halla ligado a lo desconocido. Las ideas latentes descubiertas en el análisis no llegan nunca a un límite y tenemos que dejarlas perderse por todos lados en el tejido reticular de nuestro mundo intelectual. De una parte más densa de este tejido se eleva luego el deseo del sueño” (Sigmund Freud: *La interpretación de los sueños*, vol. 3, Ed. Cátedra, Madrid, 1988, p. 152).

17. “No creo que debamos colonizar el delirio superponiéndole una racionalidad ajena. Hay que dejarlo hablar en su propia lengua todo lo posible. La razón expansiva y hospitalaria no se enfrenta aquí a un antagonista extraño, sino a unas conmociones idénticas a las suyas. Acepta la audaz posibilidad de fracaso con la que cada cual [como animal delirante, además de racional] trata de llenar las lagunas de la experiencia. Pero reconoce, en sentido amplio, que a veces delira –partiendo de prejuicios, estados pasionales o fragmentos de información-, que se traspassa lo empírica y “lógicamente” demostrable y construye, sin darse cuenta, castillos inconsistentes de conjeturas que llega a creer. Esa misma razón sabe, no obstante, que sí, por temor, prefiriere las técnicas de embotamiento que con tanta ironía sugiere Montaigne está condenada a la idiotéz” (Remo Bodei: *Las lógicas del delirio. Razón, afectos, locura*, Ed. Cátedra, Madrid, 2002, p. 118).

18. Félix Duque: *La fresca ruina de la tierra. (Del arte y sus desechos)*, Ed. Calima, Palma de Mallorca, 2002, p. 115.

19. Ciertos sueños parece que tuvieran una antigüedad insondable. “Entran en el gran dominio del pasado sin fecha. Dejando vagar la imaginación por las criptas de la memoria, volviendo a encontrar, sin darnos cuenta, la vida soñadora manejada en las minúsculas madrigueras de la casa, en el refugio casi animal de los sueños” (Gaston Bachelard: *La poética del espacio*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1975, p. 176).

20. Gaston Bachelard: *El agua y los sueños*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1978, p. 15.



algo que pone en comunicación lo superficial y lo abismal, por lo que puede decirse que esa sustancia cruza las imágenes. La metáfora del agua (en esa singular *cascada de lija* de Teresa Monforte), como elemento crucial y vital, nos lleva a poner de manifiesto lo *invisible*, esto, lo inaudito y desacoostumbrado pero, al mismo tiempo, esencial para comprender la experiencia contemporánea. Bachelard tenía razón cuando sugirió que no se cambia de lugar sino que se cambia de naturaleza; ya sea que nos posea la imaginación acuática o tensemos la mirada en la desmesura desértica²¹ tenemos que afrontar la *tensión del lugar*. Y ciertamente, cuando nos situamos en la instalación de la Capilla del Museo Barjola, desplegada por Teresa Monforte, se fusionan las alegorizaciones de lo acuático y de lo desértico, lo abrasivo y aquello que está pulido, el material que podría herirnos y que, sin embargo, deseamos tocar.

Heidegger señaló en *El arte y el espacio* que el vacío no es nada, ni siquiera una falta, al contrario, es aquel juego en el que se fundan los lugares: “el espacio aporta lo libre, lo abierto para establecerse y un morar del hombre”²². Hay una liberación de los lugares, una puesta en obra de la verdad que es, propiamente, un *espaciamiento* que Teresa Monforte asume e incluso radicaliza con su *contundencia instalativa*. En distintos artistas abstractos aparece la idea de que es preciso llegar a la energía primera de la que surgen las formas, *la ausencia como una clase de narración*²³, recordando el sentimiento místico del vacío (tan importante en el pensamiento y las religiones orientales), en el que se hace positiva la experiencia de la soledad: momentos en los que se puede percibir el eco, la emergencia de la energía y las imágenes. El *destino hermético de la estética contemporánea* está unido, necesariamente, a la encrucijada del *nihilismo*: Jünger señaló que la dificultad de definir el nihilismo estriba en que es imposible que el espíritu pueda alcanzar una representación de la Nada, aunque sabemos de él que supone una *reducción absoluta*, el movimiento hacia el punto cero: “el cruce de la línea, el paso al punto cero *divide* el espectáculo; indica el medio, pero no el final”²⁴. Triste destino, literalmente escatológico, el que hace que lo que finalmente la mirada encuentre sea un montón de serrín, el rastro inútil de un trabajo que ha sido “estetizado” o vigorizante situación en la que contemplamos una superficie de lija que *fuera de quicio* ocupa todo un espacio museal para impulsar a la imaginación más allá de su confinamiento.

21. ““Descender en el agua o errar en el desierto, es cambiar de espacio” [Diolé], y cambiando de espacio, abandonando el espacio de las sensibilidades usuales, se entra en comunicación con un espacio psíquicamente innovador. “Ni en el desierto, ni en el fondo del mar se puede sostener un alma pequeña, aplomada e indivisible”. Este cambio de espacio *concreto* no puede ser ya una simple operación del espíritu, como sería la conciencia del relativismo de las geometrías. No se cambia de lugar, se cambia de naturaleza” (Gaston Bachelard: *La poética del espacio*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1975, p. 245).

22. Martin Heidegger: “El arte y el espacio” incluido en *Husserl, Heidegger y Chillida*, Universidad del País Vasco, 1992, p. 55.

23. “La doctrina de lo puramente óptico de Greenberg había dado de algún modo cabida a conceptos como el “rojo tensado” de Newman, en el que “lo que se ve” sería nada menos que lo sublime. Lo “puramente óptico” pasa a ser entonces un vehículo para toda clase de contenidos metafísicos aportados por el espectador, quien seguramente, sin embargo, sabría por suplementos verbales qué fue lo que el artista se propuso mediante un campo abstracto en particular. En ese contexto, decir “La pintura es exactamente lo que se ve” es meramente apuntar a un vacío que es preciso llenar. Pero lo que esta declaración comunica con fuerza es la renuncia del artista a llenarlo él mismo. De hecho, en y por sí mismo, la obra puede sugerir muchas cosas, poniendo en marcha una cadena de asociaciones que van mucho más allá de la mera percepción” [Thomas McEvilley: “Absence made visible: Robert Ryman” en *Artforum*, verano de 1992, p. 95].

24. Ernst Jünger: “Sobre la línea” en Ernst Jünger y Martin Heidegger: *Acerca del nihilismo*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994, p. 45.



Nosotros somos, en cierto sentido, seres que nos *desplegamos en espiral*²⁵ y no sabemos si corremos hacia al centro o si estamos evadiéndonos de su tremendo influjo. La *cascada* de Teresa Monforte es un *pligie* que tiene algo de inequívocamente barroco, en un proceso de diferenciación continuado en el que la textura impone su ley²⁶. Estamos en un *espacio concreto*, acotado pero con la sugerencia de una expansión, evocando una ola que vendría de fuera y podría continuar más allá de su “epifanía museal”. “Hace concreto lo de dentro y vasto lo de fuera —escribe Gastón Bachelard en *La poética del espacio*— son, parece ser, las tareas iniciales, los primeros problemas, de una antropología de la imaginación. Entre lo concreto y lo vasto, la oposición es franca. Al menor toque, aparece la disimetría. Y así sucede siempre: lo de dentro y lo de fuera no reciben de igual manera los calificativos, esos calificativos que son la medida de nuestra adhesión a las cosas. No se puede *vivir* de la misma manera los calificativos que corresponden a lo de dentro y a lo de fuera. Todo, incluso la grandeza, es valor humano y hemos podido demostrar que la miniatura sabe almacenar grandeza. Es *vasta* a su modo”²⁷. El sentido de la imaginación material, tal y como lo entendiera Bachelard, supone que los elementos confluyan para animar el espacio intangible y desencadenar la *acción imaginante*: “si la imagen presente no hace pensar en una imagen ausente, si una imagen ocasional no determina una provisión de imágenes aberrantes, una explosión de imágenes, no hay imaginación”²⁸. En la instalación de Teresa Monforte se da una especial dinámica de ausencia y presencia, la evocación y la apertura del cerco hermético, esto es, simbólico, que obliga a liberar a la mirada de los condicionamientos que suponen los hábitos hereditarios.

Teresa Monforte encuentra una suerte de “tratamiento pictórico” en la lija, su mirada *está excitada* por lo que hay queda “marcado”, es una mutación contemporánea de aquel muro en el que Leonardo da Vinci sabía que se podía encontrar un magma figurativo, una fuente de energía para la imaginación²⁹. Las lijas que utiliza para sus composiciones artísticas ya han sido usada en empresas de carpintería industrial y su color o textura depende de las maderas o barnices de los objetos que han sido previamente lijados. “Me interesan —declara esta creadora— las lijas porque, a través de un encuentro casual con una empresa que nos hacía unos muebles, observé este material que me pareció bello y transformable”. Fue,

25. “Así el ser en espiral, que se designa exteriormente como un centro bien investido, no llegará nunca a su centro. El ser del hombre es un ser desfijado. Toda expresión lo desfija. En el reino de la imaginación, apenas se ha *anticipado* una expresión; el ser necesita otra, el ser debe ser el ser de otra expresión” (Gaston Bachelard: *La poética del espacio*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1975, p. 253).

26. “El Barroco es el arte informal por excelencia: en el suelo, a ras de suelo, bajo la mano, incluye las texturas de la materia (los grandes pintores barrocos, de Paul Klee a Fautrier, Dubuffet, Bettencourt...). Pero lo informal no es negación de la forma: plantea la forma como plegada, y existiendo únicamente como “paisaje de lo mental”, en el alma o en la cabeza, en altura; incluye, pues, también los pliegues inmateriales. Las materias son el fondo, pero las formas plegadas son maneras. Se va de las materias a las maneras. De los suelos y terrenos a los hábitats y salones. De la *Texturología* a la *Logología*” (Gilles Deleuze: *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Ed. Paidós, Barcelona, 1989, p. 51).

27. Gaston Bachelard: *La poética del espacio*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1975, p. 254.

28. Gaston Bachelard: *El aire y los sueños*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1972, p. 9.

29. “Cuántas veces se ha recordado que Leonardo da Vinci recomendaba a los pintores faltos de imaginación ante la naturaleza, que contemplaran con ojos soñadores las grietas de un viejo muro. ¿No hay un plan del universo en las líneas dibujadas por el tiempo sobre una vieja muralla? ¿Quién no ha visto en algunas líneas que aparecen sobre el techo el mapa del nuevo continente? El poeta sabe todo esto. Pero para contar a su modo lo que son esos universos creados por el azar en los confines de un dibujo y de un ensueño, va a habitarlos. Encuentra un rincón donde morar, en ese mundo del techo agrietado” (Gaston Bachelard: *La poética del espacio*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1975, p. 179).



literalmente, un *descubrimiento material* que, tras distintas investigaciones, aplicó sobre fibra de vidrio. Teresa Monforte encontró una materialidad que la *sorprendía* y que daba la impresión de “cobrar vida”: “El día que mostré por primera vez mis lijas sin soporte sentí que me descubría, me desnudaba al mostrarla tal y como son. Lo que busco es sorprenderme a mí misma”. En el arte se podría encontrar, acaso, una *esfera de sublimación pura*³⁰ y también una cierta *topofilia* cuando la pulsión creativa se dirige hacia las imágenes primitivas y es capaz de situarnos, por ejemplo, en la dimensión primordial del refugio³¹.

Bachelard dijo, acertadamente, que *cuando la imagen es nueva, el mundo es nuevo*. Teresa Monforte ha conseguido *generar un lugar nuevo* en la Capilla del Museo Barjola; con su imponente instalación planteada una *estética de lo superlativo*, en la que puede que haya algo “oculto”³². “La inmensidad está en nosotros. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia detiene, pero que continúa en la soledad. En cuanto estamos inmóviles, estamos en otra parte; soñamos en un mundo inmenso. La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil. La inmensidad es uno de los caracteres dinámicos del ensueño tranquilo”³³. La *Cascada* de Teresa Monforte es, al mismo tiempo, una instalación y una *pintura expandida* que genera un *lugar inmenso*. Entramos en ese espacio y sentimos que algo de nosotros, inevitablemente, se va a *quedar allí*: la materia nos roza e implica, el espacio deja de ser una zona neutral³⁴. Una instalación silenciosa en la que está sedimentado un extraño rumor³⁵. El drama de la geometría íntima conduce a una simple interrogación, por otro lado difícil de condensar en una respuesta: ¿dónde hay que habitar? El consejo filosófico de entrar en uno mismo para situarse en la existencia entra en *fricción* con la *exteriorización* artística. No basta con huir y refugiarse, especialmente cuando nos cuesta establecer el límite entre adentro y afuera. Teresa Monforte (*nos*) *sorprende* con una instalación que materializa una *poética del rozamiento*. Sus inmensa lijas, ondulante, plegadas, acuático-terrestres, transforman la piel del espacio museístico. Sentimos que ahí tenemos (mejor sería decir “nos tiene”) una imagen que *se ha penetrado*. Tenemos que sentir como la *cascada* nos roza. Sueño con el momento en el que podré acariciar esa superficie que, instantáneamente, me “desnudará”. Nosotros mismos formaremos parte de ese *poético deslizamiento*, sorprendente, cordial y, valga la paradoja, profundamente epidérmico.

30. “[...] una esfera de sublimación pura, de una sublimación que no sublima nada, que está libre del lastre de las pasiones, del impulso de los deseos. Dando así a la imagen poética un absoluto de sublimación, jugamos al azar sobre un simple matiz. Pero creemos que la poesía presenta abundantes pruebas de esta sublimación absoluta” (Gaston Bachelard: *La poética del espacio*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1975, p. 21).

31. “Hay que llegar a la primitividad del refugio. Y allende las situaciones vividas, hay que descubrir las situaciones soñadas. Allende los recuerdos positivos que son material para una psicología positiva, hay que abrir de nuevo el campo de las imágenes primitivas que han sido tal vez los centros de fijación de los recuerdos que se quedaron en la memoria” (Gaston Bachelard: *La poética del espacio*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1975, p. 61).

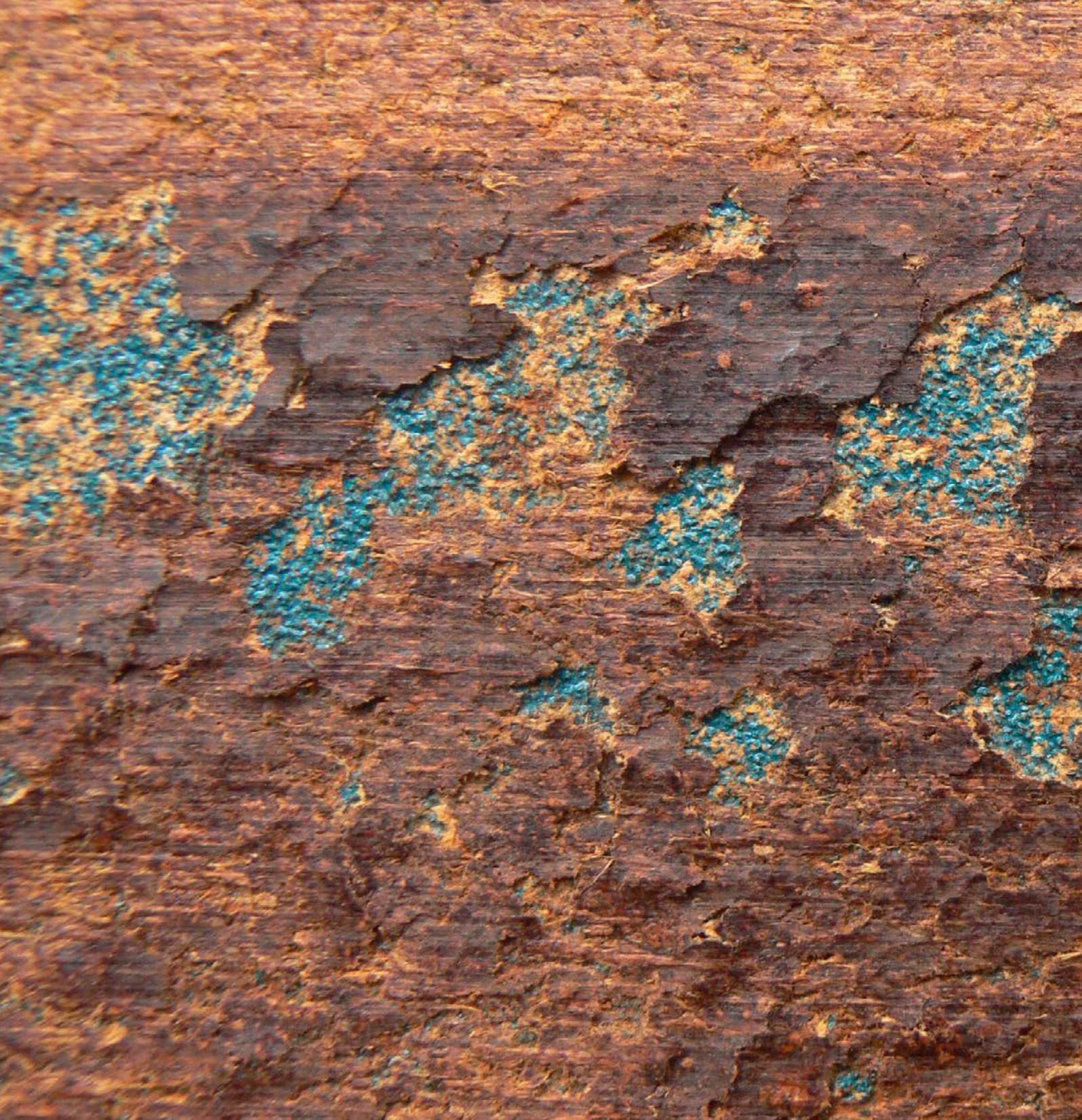
32. “Dicho de otro modo, hay sólo un lugar para lo superlativo de lo oculto. Lo oculto en el hombre y lo oculto en las cosas corresponde al mismo topoanálisis en cuanto se penetra en esa extraña región de lo superlativo, región apenas estudiada por la psicología. A decir verdad, toda positividad hace recaer lo superlativo sobre lo comparativo. Para entrar en el dominio de lo superlativo, hay que escuchar lo positivo de lo imaginario. Hay que escuchar a los poetas” (Gaston Bachelard: *La poética del espacio*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1975, p. 123).

33. Gaston Bachelard: *La poética del espacio*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1975, p. 221.

34. “Un lugar es más que una zona. Un lugar está alrededor de algo. Un lugar es la extensión de una presencia o la consecuencia de una acción. Un lugar es lo opuesto a un espacio vacío. Un lugar es donde sucede o ha sucedido algo” (John Berger: “Charla en el estudio” en *El tamaño de una bolsa*, Ed. Taurus, Madrid, 2004, p. 35).

35. Henri Michaux en un poema en prosa titulado *El espacio en las sombras* habla de un “verdadero espacio” que es un “horrible adentro-afuera”. Una espacialidad *sombria* en la que encuentra un ruido enorme: “Un mundo inmenso la oía todavía, pero ya no era, convertida sola y únicamente en un ruido que iba a rodar aún durante siglos, pero destinado a extinguirse completamente, como si nunca hubiera sido”.



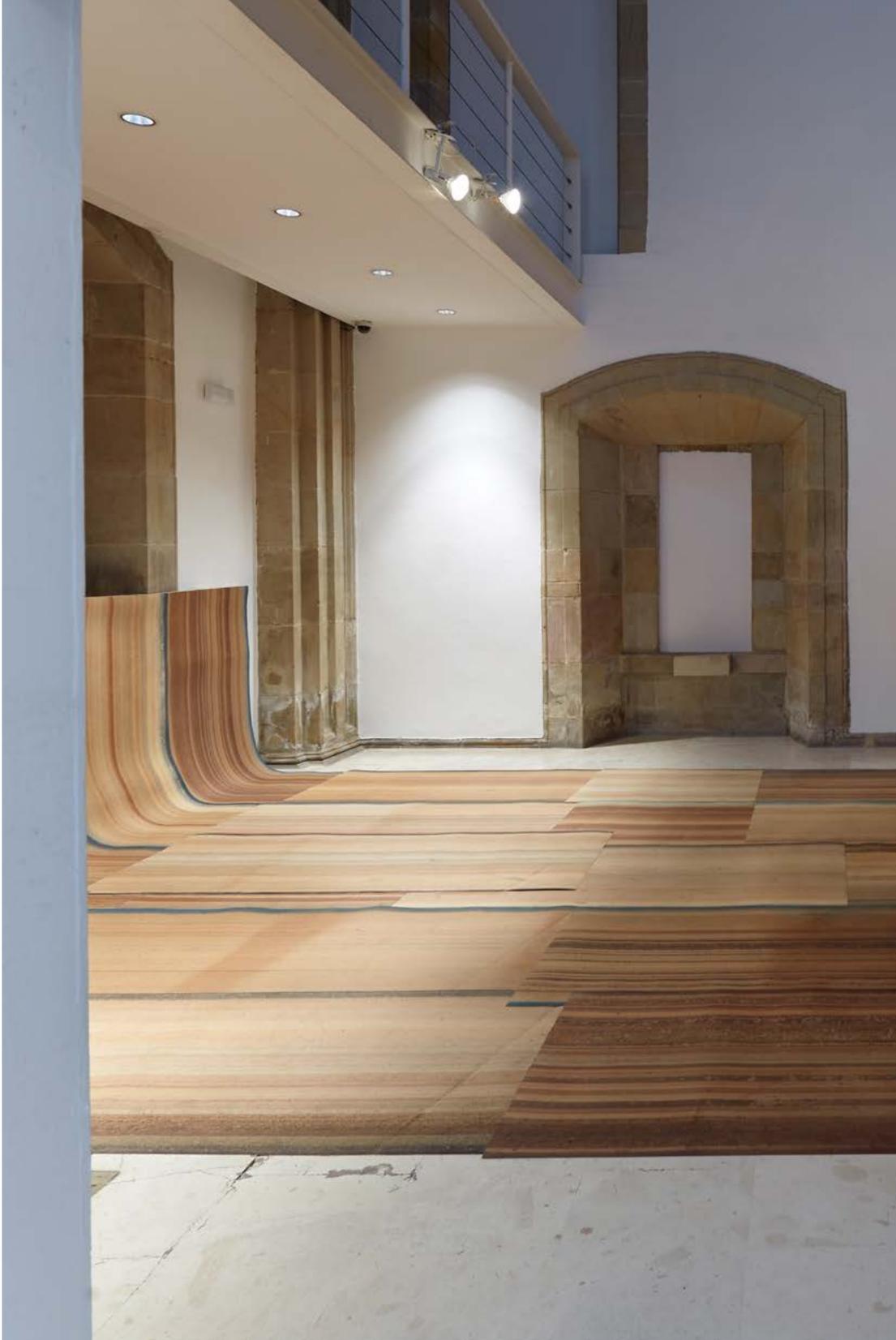






Cascada
Teresa Monforte







CASCADA

Instalación en el Museo barjola

La ambición por el espacio
de Teresa Monforte

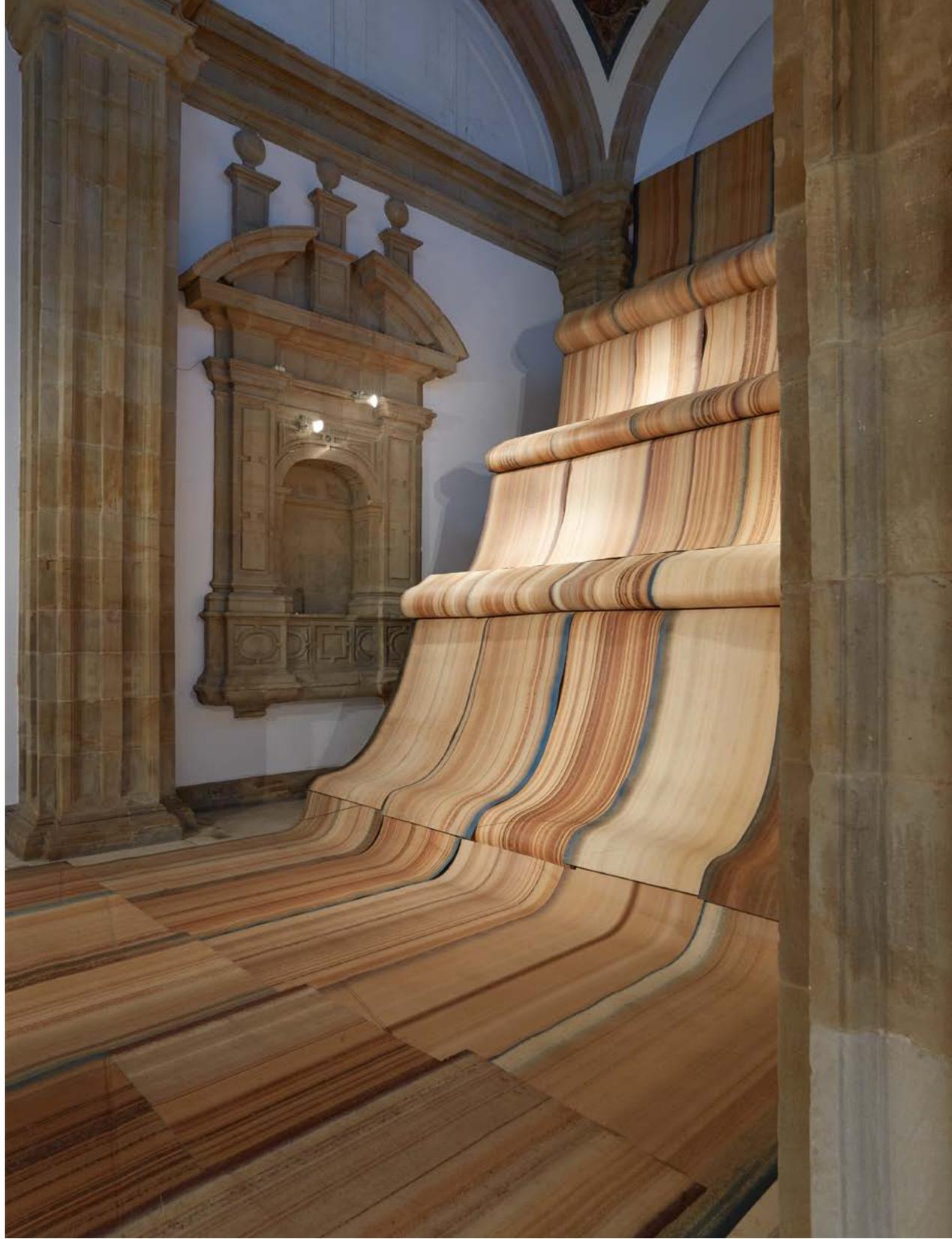
Pedro García

Que la ambición es una palabra denostada por su propio significado, no cabe duda. Tan íntimamente se relacionan con ella el poder, la riqueza, la fama, que no parece sino merecer ese previo desprecio y el ambicioso, el que fervientemente lo desea y no ve más allá, franco castigo.

Sin embargo los diccionarios son estrechos, a veces ridículamente pobres, y la ambición o las ambiciones, olvidadas de poderes y glorias, campan sobre los hombres de forma continua, sin hacer excepciones, rigiendo, ocupando vidas. La ambición, ansia y deseo de algo, sea éste algo lo que sea, nos ocupa y carecer de ella nos torna sospechosamente débiles.

Valga ésta digresión para situarnos ante la Cascada de Teresa Monforte que presenta ahora en el Museo Barjola y que logra ser la conclusión coherente de una ambición artística.

Desde sus inicios Teresa Monforte siempre ha trabajado con materiales poco convencionales, ha dejado que su mirada y su creatividad se desarrollaran entre el olvido y el desecho; véase su trabajo presentado en el Museo Antón de Candás, sobre conocida como la Playa Negra de Gozón debido a la deriva de los vertidos de Ensidesa, en el que con escorias, hierros gomas y otros desprecios, exhaustivamente recolectados durante años, con los que creó no sólo una versión extendida de ésta, sino que además los transformó en cuadros de raíz informalista que abandonaban sus márgenes, reivincándolos con sencillas manipulaciones como obras en sí mismos, o la instalación que formaba el eje argumental de la muestra, un ready made organizador y selectivo frente a lo caótico que disponía en dos

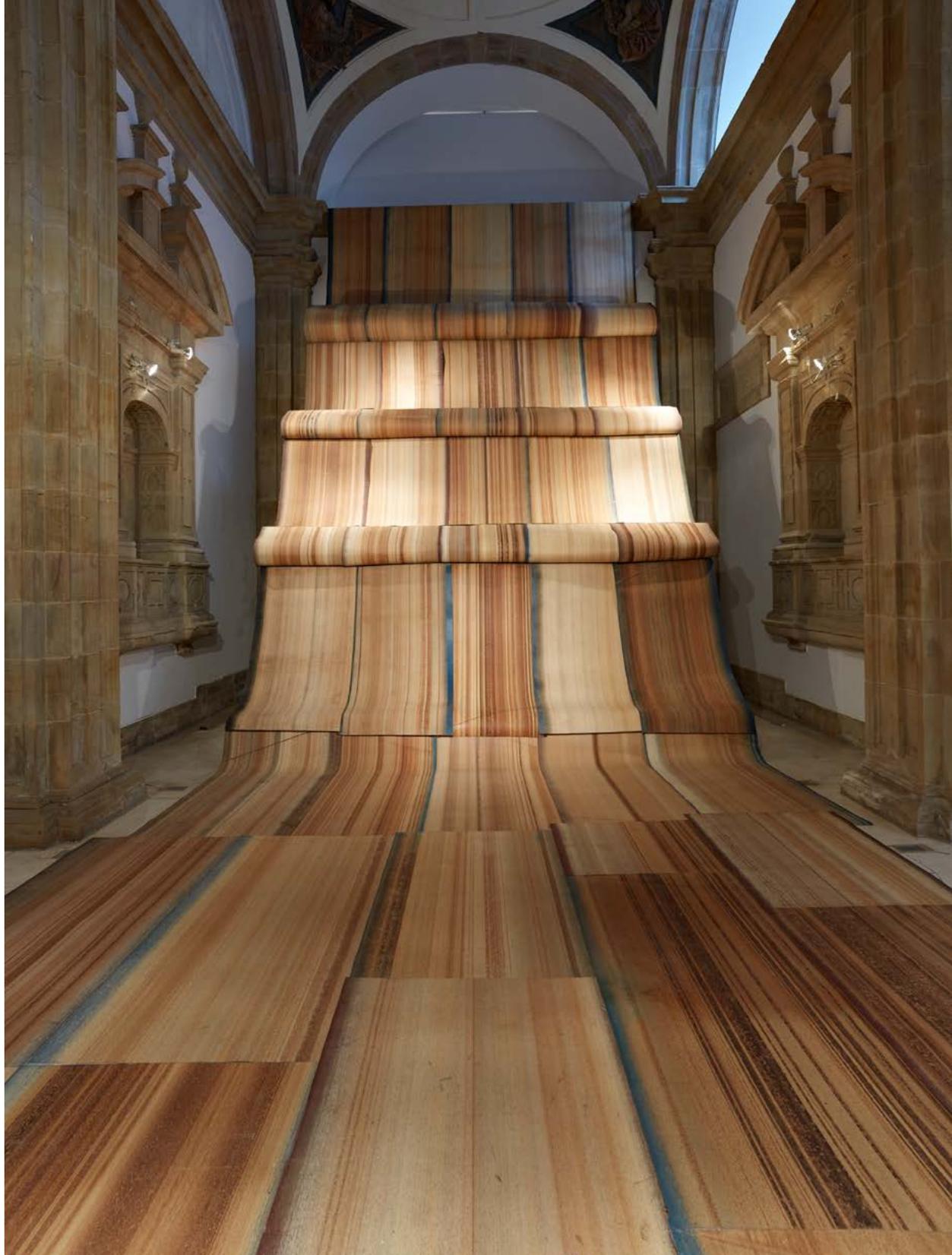


metros cuadrados múltiples fragmentos de metales desgastados, heridos, arruinados, para crear una dura belleza

Son quizás las lijas industriales, utilizadas o no, el material más característico de su trabajo. En sus primeras exposiciones, la recuperación de éstas, la valoración de sus texturas y sus distintas calidades plásticas, le permitieron desarrollar una serie de obras a medio camino entre la pintura y la escultura, que mediante estructuras de fibra de vidrio le facilitaba moldear este material, siempre reacio que busca continuamente la querencia de su antigua forma. Cabe señalar que varias de estas piezas de alguna manera ya insinuaban la cascada, planos de lija adosadas a la pared sobre lo que descendían otras volutas de lija, encerrando el primer germen de la actual. Con estas piezas realizaría sus primeras exposiciones en la extinta Galería Benedet o en la Sala El Brocense de la Diputación de Cáceres.

Estas primeras obras donde volumen, texturas y planos se combinan de un modo sigiloso y armónico planteando un primer acercamiento a la espacialidad, y a partir de ellas será ésta una constante en el trabajo de Teresa Monforte. Sus siguientes obras abandonan el resguardo de la pared, se transforman en esculturas en invaden los diversos espacios expositivos buscando posicionarse, establecer diálogos, ganar terrenos, a la vez que cada una de ellas libra su propia contienda para gestionar su propia espacialidad. Una de las piezas más definitoria de esta etapa son los discos ondulados recubiertos de lija. Ásperos se apoyan unos contra otros, contrastando calidades, para conformar múltiples esculturas posibles o confundiendo con el terreno ambiguo de la instalación. Será con uno de sus posibles desarrollos con el que en el 2008 gane la Beca Antón a la creación escultórica, que le permitirá el desarrollo monumental de la misma así como su traslado al acero cortén.

Es a partir de esta pieza, ubicada en el Parque de San Antonio de Candás y, particularmente, en los trabajos previos para su ubicación donde Teresa Monforte manifiesta no, ya su interés por la espacialidad de la escultura siempre constante, sino por el propio espacio como elemento constitutivo de la obra de arte.







Con todo ello la instalación surge casi de un modo obligado, la obra se vuelve efímera, agota las limitaciones de la escultura y se desarrolla en espacios específicos; la lija abandona los soportes de fibra de vidrio y, casi como el barro, se vuelve moldeable y a la vez que expansiva. Es la instalación realizada en el Cmae de Avilés refleja la que mejor muestra esta transformación. Treinta y siete metros lineales de lija se pliegan, se contraen, se enrollan, cambian abruptamente de plano, de nivel, se caen, se elevan, para crear una anómala partitura, un profundo renglón incrustado que sistematiza luces, ordena sombras y sobre todo ocupa, ambiciona el espacio.

Con *Cascada*, Teresa Monforte lleva esta ambición del espacio hasta su último grado. Partiendo desde la parte superior de la Capilla de la Trinidad, apoyándose en andamios, la lija desciende hasta el suelo, que cubre totalmente, para de nuevo ascender por el fondo de la sala. No hay lugar, no hay vacío, no hay resquicio, la lija, con su dibujo rectilíneo de barnices abrasados, lo anega todo. Quieta, detenida, contenida la superficie rugosa busca la metáfora del agua mientras impone un nuevo espacio tras el cual la capilla se diluye, se pierde, a la vez que nos obliga a adentrarnos, a sumergirnos, a transitarla, a pisarla, a sentir su aspereza, para poder percibirla y descubrir que sí, que realmente hay un lugar y ese lugar es sólo la propia obra, una cascada de lija contenida.

Vemos pues como la ambición, así, desnuda, conduce a lo certero, a la inteligencia, a la experiencia, a aquello que en definitiva produce el arte.



Un feliz encuentro

Javier Ávila

En una ocasión, el músico Llorenç Barber comentaba cómo buscando un taller de herrería, al entrar en uno, golpeó con el pie de forma accidental la base de una bombona, lo que hizo emitirse un sonido, para él una nota musical concreta. Ese sencillo suceso le llevó pensando de vuelta a casa. A los pocos días volvió al mismo lugar y empezó a buscar entre todo aquél amasijo de piezas y trozos herrumbrosos, a hablar con el dueño y comenzar a acumular aquella especie de cuencos metálicos, a encargar otros de determinados tamaños y, con la ayuda de unas simples baquetas de percusión, dar forma a un rudimentario campanario móvil. El resto de la historia es bien conocido y le ha llevado a realizar composiciones usando como instrumentación las campanas de las ciudades de medio mundo.

Esos encuentros fortuitos son habituales en las prácticas artísticas, de repente alguien repara en un objeto o material y tiene la capacidad de descubrir significados y potenciales ocultos para el resto de nosotros. No son encuentros azarosos, no hay nada de casual, sus modos de entender el mundo, sus búsquedas narrativas les hacen estar preparados para cuando ello ocurre, por eso son capaces de observar lo que a nosotros nos pasa desapercibido.

Conozco a Teresa Monforte hace muchos años, no sabría decir cuántos con exactitud, pero recuerdo la primera vez que me mostró unas grandes bandas de lijas industriales que había encontrado en una serrería.. Ella que llevaba algún tiempo realizando pequeñas piezas con este material, combinando los diferentes grados de rugosidad y las texturas, desplegaba aquellos grandes cilindros, manchados por el uso, incrustados en ellos el polvo y la resina propias de las maderas sobre las que habían actuado, también algunas nuevas, de distintos colores, hablaba de



las pequeñas líneas que se producían en las juntas, se preocupaba de los pequeños espacios de papel que surgían en los bordes, producto de la dejadez en el manejo de los operarios, para quienes aquello era un simple material de trabajo y sacaba montones de papeles con anotaciones, de medidas, de bocetos para futuras piezas dibujados de manera compulsiva, preguntaba sobre posibles soluciones, sobre la construcción de soportes, de otras maderas, de todo aquello que rondaba en su cabeza, ante la certeza de aquel encuentro.

Esa forma de producción ha sido constante en su obra. Hasta ese momento Teresa investigaba con las cualidades de unas tintas con las que dibujaba tramas reticulares sobre papel, cientos de papeles desperdigados, de tonalidades violáceas, azules, algunos tonos amarillentos y naranjas generados por la oxidación a la luz, en diferentes formatos y tamaños, acumulados en montañas de papel repartidos por un estudio de considerables dimensiones y que a ella se le quedaba pequeño por momentos. En poco tiempo, todas aquellas obras, fruto de un trabajo incansable, fueron dejando sitio a lo que se ha convertido en su soporte natural, sin abandonar su lenguaje pictórico del que proviene, algo que está patente en sus maneras de comprender las ocupaciones tonales y las composiciones de los planos de color en los que se convierten aquellas bandas felizmente encontradas, una vez se les realiza un corte y se extienden, resultando unas superficies de dimensiones considerables.

La evolución de aquella anécdota ha sido la lógica, no podía ser otra forma. Teresa es una artista de curiosidad infinita, espectadora perenne de todo lo que acontece, viajera impenitente al encuentro de obras y artistas que le interesan, siempre en compañía de Nicolás, su marido, lo que les ha llevado a un sin fin de muestras y exposiciones, y a acumular una más que considerable biblioteca que ella consulta con pasión.

Una persona tremendamente generosa con los demás, terriblemente exigente consigo misma, desconocedora del conformismo y de tomarse un respiro, su forma de entender el trabajo le lleva a plantear sus series en grandes bloques, lo cual le obliga a generar gran número de piezas de muy diferente carácter, aunque







siempre con elementos comunes, la simplicidad de la forma y la repetición seriada, como buena conocedora de los artistas minimal americanos, la ocupación del espacio y la adaptación al mismo, el cuidado en las combinaciones de color, en las gradaciones tonales, elementos que también se hacen reconocibles cuando aborda sus proyectos fotográficos.

Teresa Monforte entra ahora en la Capilla del Museo Barjola, un espacio visitado por ella cientos de veces, a ver la obra de otros tantos artistas, también a observarla vacía, imaginando sólo ella sabe las variantes de posibilidades con las que ella acometería un imaginario proyecto en este espacio tan complicado y sugerente a la vez. Teresa ha entrado en la Capilla para acometer su proyecto más ambicioso, por dimensiones y complejidad, al que se ha enfrentado hasta el momento, digo esto desde la seguridad de que en su cabeza ya existen otras muchas ideas, otros muchos retos.

Teresa se enfrenta a la Capilla de la Trinidad con sus armas, con sus herramientas con su propio lenguaje y, como no podía ser de otro modo, lo hace de manera ambiciosa, sin amedrentarse ante las dimensiones arquitectónicas complicadas de resolver, lo hace tomando todo tipo de riesgos, huyendo de lo fácil y planteando una pieza con muchos elementos experimentales, cuyo resultado sólo conocerá una vez instalada, lo que demuestra la valentía y su posicionamiento radical.

Teresa Monforte es una artista valiente y ambiciosa en su proyecto narrativo, de gran sensibilidad a la hora de resolver con mínimos elementos, que mantiene intacto el interés y el deseo de seguir construyendo un proyecto su proyecto. Ya he indicado que no sabría decir con exactitud los años que hace nos conocemos, he sido testigo de los pasos que ha ido siguiendo hasta llegar aquí, con una gran coherencia y con un argumento absolutamente bien cimentado y construido. Hemos mantenido conversaciones interminables, interrumpidas y retomadas una y mil veces, y hemos construido una buena amistad.

Estoy absolutamente convencido de que va a saber mantener el pulso al reto asumido y que podremos todos disfrutar una vez más de su buen hacer y de la sutileza con la que sabe envolver su obra, por mi parte así será.





Teresa Monforte

Asturiana nacida en Gerona.

Acude al Taller de Humberto-

Cursos de "TÉCNICAS DE GRABADO ACTUALES", Facultad de Bellas Artes. Universidad de Madrid.

Curso de "TÉCNICAS DE GRABADO ACTUALES", "Museo Antón", Candás, Asturias, 1997-2002.

Seminario FERNANDO SINAGA "Intervenciones en espacios públicos y análisis del desarrollo escultórico en la segunda mitad del siglo XX, 1999.

"POÉTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS Y DIASPORA". Encuentro internacional de Arte "Ciudad de Oviedo", 1999.

Seminario SUSO MACHÓN "Grabados sobre cerámica", 2000.

Participa en el HAPPENING: "CACAO-LAIT" GALERIA BENEDET, 2000.

Imparte "Taller didáctico de pasta de papel y papel hecho a mano", MUSEO ANTÓN, Candás, 2000.

Seminario "LOS NUEVOS ESPACIOS PARA EL ARTE CONTEMPORÁNEO". Centro de Cultura Antiguo Instituto, Gijón. Fundación Coca-Cola, 2000.

Taller ALFONSO ALBACETE, "LOS 80". Oviedo, 2000.

Taller ELAINE KORETSKY, "TRIDIMENSIONAL ART PAPER", 2000.

Seminario MITSUO MIURA, "Intervenciones en espacios naturales", Oviedo, 2001

Seminario JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN, "Cuaderno de campo", Oviedo, 2002.

Seminario "Procesos para arte y ciudad", Fundación Municipal de Cultura del Ayto. de Gijón, 2002.

Taller Al Norte 2003-SANTIAGO SERRANO, Taller Al

Norte 2003-XAVIER MASCARO

Taller Al Norte 2004-Taller SERGI AGUILAR

Taller Al Norte 2005-Taller CARLOS FRANCO.

I Congreso Internacional NUEVOS MATERIALES Y TECNOLOGÍAS PARA EL ARTE U.C.M. FACULTAD de BELLAS ARTES, 2005

"ESTAMPACIÓN DE MONOTIPO ENTRE LA PINTURA Y EL ARTE GRÁFICO", Fundación Municipal de Cultura, Gijón-2005

Taller Al Norte 2006-Taller MARTÍN CHIRINO "Cursos de iniciación: Cerámica", Museo/Escuela Municipal de Cerámica de Avilés, 2006-07

"Curso Photoshop Avanzado" Universidad Popular de Avilés, 2007

"Curso/Taller JONATHAN TALBOT", Litografía Viña, Gijón, 2007

Taller Al Norte 2007-Taller ALFONSO ALBACETE "Curso de fotografía- CIRCULO DE BELLAS ARTESUNIVERSIDAD CARLOS III", Madrid, 2008.

"Cartel de FIESTAS y de ENTIBADORES MINEROS", SAMA DE LANGREO, 2008.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

2011 "Naturalezas encontradas", Centro de Escultura MUSEO ANTON, Candás *

2011 "Suave y áspero mundo". CMAE, Avilés *

2008 PREMIO-BECA a la escultura, MUSEO ANTÓN, Candás.

2008 AMAGA Galería de Arte, Avilés.

2008 Centro de Escultura MUSEO ANTÓN, Candás *

2006 Centro de Arte Casa Duró, Mieres-Asturias *

2005 Centro Cultural CAJASTUR, Mieres, Avilés, Muralla Romana-Gijón.

2004 Centro de Cultura Antiguo Instituto Jovellanos. Sala 1. Gijón - Asturias

2003 Sala de exposiciones "PALACIO DE PIMENTEL", Valladolid. Diputación provincial de Valladolid. *

2003 Galería DASTO, Oviedo. *

2000 Galería QUÓRUM, Madrid.

2000 Sala EL BROCENSE. Diputación provincial, Cáceres. *

2000 Centro de Escultura "MUSEO ANTÓN", Candás - Asturias.

1999 Casa de la Cultura, Castrillón - Asturias.

1998 Casa de Cultura, La Caridad - Asturias.

1997 GALERIA BENEDET, Oviedo.

SELECCIÓN DE OBRA

2008 PREMIO "BECA MUSEO ANTÓN" Para creación escultórica en el entorno de Candás.

2007 I PREMIO INTERNACIONAL DE ESCULTURA SACEJO

2002 BIENAL D'ART 2002. Diputació de Tarragona. *

2001 VII MOSTRA UNION FENOSA, pintura, A Coruña. *

2001 LXII EXPOSICIÓN NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS DE VALDEPEÑAS. *

2001 II CERTAMEN "DANIEL MARTÍNEZ PEDRAYES", GALERIA AMAGA, Avilés.

2001 XI Bienal Nacional de Pintura LA CARBONERA, Asturias. OBRA ADQUIRIDA por CAJASTUR. *

2001 I PREMIO INTERNACIONAL DE PINTURA FLC. FUNDACIÓN LABORAL DE LA CONSTRUCCIÓN DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS.

2001 IV PREMIO DASTO. Oviedo. FINALISTA.

2000 III CERTAMEN DE ARTES PLÁSTICAS "EL BROCENSE", Cáceres. *

- 1999** II CERTAMEN DE ARTES PLÁSTICAS "EL BROCESENSE", Cáceres. *
- 1999** VI MOSTRA UNION FENOSA, ESCULTURA, A Coruña. *
- 1995** II Bienal de Pintura GRANBAZAN, Pontevedra.
- 1995** XXVI Certamen Nacional de Pintura LUARCA, Asturias.
- 1995** VIII Bienal Nacional de Pintura LA CARBONERA, Asturias.
- 1995** XVI Edición Premios EJERCITO DEL AIRE, Madrid. *
- 1995** IV CERTAMEN DE PINTURA IBERDROLA -UEX, Extremadura.

EXPOSICIÓN COLECTIVAS

- 2008** "LIBROS DE ARTISTA", Litografía Viña, Gijón
- 2008** "IDENTIDADES", Taller de Humberto- Sala PRINCIPADO, Madrid.
- 2008** "Colectiva Galería de Arte Dasto", Oviedo.
- 2008** "Escultura: Arte y Pasión", FUNDACIÓN ART SUR, Madrid
- 2007** "Escultura: Arte y Pasión", Centro de Escultura Museo Antón, Candás
- 2004** Aula de Cultura, Albacete.
- 2004** Exposición Inagural Centro de Arte "ACERARTE", Oviedo.
- 2004** Colectiva Inagural Nuevo Centro de Arte "DASTO", Oviedo.
- 2003** "ESPACIO ALTERNATIVO A ARCO-2003", CENTRO DE ARTE DASTO, Madrid.
- 2003** "CUADERNO DE CAMPO" Casa de Cultura de Castrillon.
- 2003** "ESPACIO PARALELO FOTOESPAÑA", CENTRO DE ARTE DASTO, Madrid.
- 2003** FERIA LINEAR, Gante, Bélgica.

- 2003** "LLANES AL CUBO", Colectiva de escultores asturianos, Ayto. de Llanes, Asturias.
- 2002** "ACCIONES TERRITORIALES", Sala de Exposiciones, Castrillón - Asturias.
- 2002** "PROPUESTA INMINENTE", GALERIA DASTO, Oviedo.
- 2002** "CITA A CIEGAS", Parque Arqueológico Nacional de la Campa Torres. Fundación Municipal de Cultura, Gijón.
- 2001** "ENTORNO A LOS 70", Universidad de Oviedo.
- 2000** Taller de Grabado, Museo Antón, Candás.
- 2000** ARTESANTANDER, Galería Quórum, Santander.
- 2000** MUSEO PEDRILLAS. CASA-MUSEO GUAYASAMÍN, Cáceres.
- 2000** Colectiva de Navidad, Galería Quórum, Madrid.
- 2000** IV Trofeo REMO-BRINDISI, Italia.
- 1999** MUSEO PEDRILLAS. CASA-MUSEO GUAYASAMÍN, Cáceres.
- 1999** "CORRESPONDENCIAS", Project room, Universidad de Oviedo.
- 1999** "CORRESPONDENCIAS", Project room, Escuela de Artes y Oficios, Avilés.
- 1997** "IMÁGENES DE UN TIEMPO NUEVO" Café Español, Oviedo.
- 1997** COLECTIVA DE VERANO, Galería Benedet, Oviedo.
- 1997** "IMÁGENES DE UN TIEMPO NUEVO". Sala de Exposiciones ANTIGUA RULA, Gijón.
- 1995** Itinerante en las CAJAS DE AHORROS DE ASTURIAS, Avilés, Gijón y Oviedo.
- 1994** "DEPORTE Y ARTE", Centro Asturiano.

BIBLIOGRAFÍA

- 2002** "CITA A CIEGAS", JUAN CARLOS GEE, La Nueva España.
- 2002** "CITA A CIEGAS", CARLOS BROMEN, La Voz de Asturias.
- 2000** "MIRAR LAS COSAS" Texto para catálogo exposición Museo Antón. RAMÓN RODRÍGUEZ.
- 2000** "DIALOGOS DE TERESA MONFORTE", Asturias plástica, ÁNGEL ANTONIO RODRÍGUEZ.
- 2000** "TERESA MONFORTE: MIRAR LAS COSAS", "EL PUNTO" de las Artes. Núm. 586 LETICIA MARTÍNEZ RUIZ.
- 2001** "QUIEN Y POR QUE", Anales de las Artes plásticas en el siglo XXI. Edita Arte y Patrimonio, S.A.
- 1999** "TERESA MONFORTE: TESTIMONIO ARTÍSTICO". Pliego de Plástica. Núm. 115 Fundación Municipal de Cultura de Castrillón. JAIME LUIS MARTÍN.
- 1998** Texto para el catálogo Exposición de La Caridad. JAVIER AVILA.
- 1996** "IMAGEN DE UN TIEMPO NUEVO". Ayto. de Oviedo - RUBEN SUAREZ, 1997
- 1995** Bienal Nacional de Pintura LA CARBONERA. Editado Sdad. Cultural la Carbonera. Langreo. Caja de Ahorros.
- 1994** "DEPORTE Y ARTE" Centro Asturiano de Oviedo.

* Catálogo



**COMISIÓN ASESORA
DEL MUSEO BARJOLA
DE GIJÓN**

Presidente:

D. Genaro Alonso Mejido

Vicepresidente:

D. Vicente Domínguez García

Directora Museo Barjola:

Dña. Lydia Santamarina Pedregal

Vocales:

D. Vicente Díez Faixat

D. Calixto Fernández Hernández

Dña. Maite Centol

D. José Antonio Galea Fernández

D. Jaime González Herrero

D. Fernando Alba

Representante Liberbank

Representante Ayto. de Gijón

Comisariado y dirección de montaje:

Pedro García.

Textos:

Fernando Castro Flórez, Pedro García,
Javier Ávila

Montaje:

Dos ajolotes, Alba, Andamios y
Estructuras Asturias

Transporte:

Teletransporte

Edita:

Museo Barjola

Diseño del catálogo:

Marco Recuero

Fotos:

Marcos Morilla y Teo Hernando

Imprime:

Eujoa

DL:



GOBIERNO DEL
PRINCIPADO DE ASTURIAS

MUSEO BARJOLA

Barjola



