



PAISAJES PERDIDOS

RENATO MANZONI

Una exposición sobre el espacio y la luz
de la memoria íntima,

sobre las trampas de la memoria
y los paisajes perdidos
pero nunca olvidados,

donde el mundo se reconstruye de una manera intensa
y sorprendente.

*An exhibition about space and the luminosity
of intimate memory;*

*about the traps of memory
and lost
but never forgotten landscapes,*

*where in an intense and surprising way
the world is rebuild.*

Presidentes de Honor

Fernando Arencibia Hernández
Julio Caubín Hernández

Presidente

José Barbosa Hernández

Vicepresidente

Ignacio Baeza Gómez

Vocales

José Luis Catalinas Calleja
Teófilo Domínguez Anaya
Fundación Ignacio Larramendi
- Repte. Miguel Hernando de Larramendi -
César García Otero
Santiago Gayarre Bermejo
José Hernández Barbosa
Miguel Herreros Altamirano
Tomás Hidalgo Aranda
Andrés Jiménez Herradón
Filomeno Mira Candel
Humberto Pérez Hidalgo
Jorge Carlos Petit Sánchez
Asunción Rodríguez Betancort
Julián Pedro Sáenz Cortés
Juan Francisco Sánchez Mayor
Isabel Suárez Velázquez

Secretario

Jaime Álvarez de las Asturias Bohorques

Patronos Históricos

Manuel Jordán Martínón
Silvestre de León García
Santiago Rodríguez Santana
Félix Santiago Melián

Directora

Esther Martel Gil

Jefa de Actividad Fundacional

Alicia Batista Couzi

EXPOSICIÓN y CATÁLOGO

Dirección

Alicia Batista Couzi

Coordinación

Marta Monzón Benítez

Coordinación editorial

Laura Carvias Carrillo

Diseño de catálogo

Rebeca Manzoni Wessels
Renato Manzoni

Traducción

Raquel González Rial
Rebeca Manzoni Wessels
Irene van de Mheen

Textos

Javier González de Durana
Javier Peñafiel

Imágenes

Renato Manzoni

Montaje

ACOSERPA Digital, S.L.

Seguros

MAPFRE Seguros Generales

Realización

ACOSERPA Digital, S.L.
Iván Marrero López - Distinto Creatividad

Reproducción Gráfica

ACOSERPA Digital, S.L.

Créditos de la obra editorial

Fundación Canaria MAPFRE GUANARTEME

Calle Castillo nº 6. 35001 Las Palmas de Gran Canaria

ISBN: 978 - 84 - 15654 - 39 - 1

Depósito Legal: GC 779 - 2014

RENATO MANZONI

PAISAJES PERDIDOS

Del 19 de septiembre al 7 de noviembre de 2014

Las Palmas de Gran Canaria

FUNDACIÓN MAPFRE

guanarteme

EL CORAZÓN DE LAS ARBOLEADAS

Javier González de Durana*

El de **Renato Manzoni** también es un viaje, la exploración hacia una meta vislumbrada o quizás intuida que supone el adentramiento en el desconocido territorio de lo irreal o, mejor dicho, del fronterizo mundo donde la irreabilidad adquiere posibilidades de convertirse en visibilidad. Ahora bien, al contrario de lo relatado por Joseph Conrad, esta intrusión no es hacia las tinieblas y el dolor, sino que enfila directamente a la luz y al color por el río que dibujan troncos y ramas de árboles.

Manzoni ha pasado por diversas estaciones creativas a lo largo de su trayectoria como artista. Las épocas han ido marcando sus maneras, como hijo del momento y lugar. *L'esprit du temps* ha caminado a su lado y, absorbiendo pautas y patrones, tendencias y paradigmas, ha venido dejando las huellas del itinerario recorrido, cuatro décadas ya, en el cuerpo de imágenes que le biografián tanto a él como a los que hemos sido sus contemporáneos en ambientes próximos y con ideales semejantes. Al ver cualquiera de los trabajos de Manzoni, uno puede afirmar con seguridad: *algo semejante a esto lo he vivido yo también.*

En la medida que conozco el trabajo de Manzoni, creo que su formación y trabajo como arquitecto ha influido en sus creaciones visuales de una manera indirecta y sutil, nunca haciéndose presente lo arquitectónico como tal sino, más bien y en todo caso, lo constructivo: entre los ángulos de su geometría insertaba gestos más libres, menos rígidos, como aliados que se reforzaban.

Esta tensión entre el rigor de una disciplina profesional y la libertad del quehacer creativo que se justifica ante sí mismo

y ante nada más, entreverando ambas fuerzas, ha jalónado la evolución de quien, sin dejar de ser esa misma persona en tensión creativa, se muestra en esta última obra suya más cercano de la total desenvoltura. Sin que se contemple como algo paradójico, esto lo ha logrado utilizando algunas de las herramientas facilitadas por la tecnología más avanzada. El pincel de nuestro tiempo es el ordenador y en la jungla digital Manzoni ha topado con la polifonía del color que ninguna paleta convencional puede proporcionar. Un registro cromático de amplitud casi infinita, absolutamente sumisa a sus deseos y fiel a los mandatos del teclado.

Si bien aún perviven referencias arquitectónicas en sus actuales imágenes, estas aparecen veladas y fragmentadas tras el protagonismo de la Naturaleza, en particular de árboles y ramajes que se fraccionan cromáticamente. Recurriendo al mito, la arquitectura más presente es la del laberinto, en cuyo centro se ubica un drago, árbol asimismo mítico. Es llamativa la inserción del dédalo, cuyo centro fertiliza el árbol sagrado, en la reseca planicie desértica. Tanto el laberinto como el desierto hablan de la idea de pérdida y desolación. Siendo aparentemente contrarios, la ausencia de horizontes a lo largo de un camino repetitivo y monótono resulta tan confuso como el horizonte absoluto hacia el que es posible viajar por infinitos caminos. Un trayecto obligado, de una parte, y todos los trayectos posibles, por otra: la sensación de desconcierto es igual. La idea visual sugiere que de la dialéctica de los contrarios surge la posibilidad de la vida.

Este **Arboldeserto** está relacionado con **Sabina (primavera)**, pero desde otra consideración. Aquí la fertilidad posible aparece

espontánea en medio de la llanura y se orienta hacia el individuo, buscando su encuentro, a pesar del aislamiento e indiferencia de éste.

Las arquitecturas en otras imágenes se retiran y difuminan, entrevistas como en sueños (**En un patio de Berlín o El camino**).

Algunos rastros de aquel origen constructivo que vivió el artista hace décadas permanecen en un par de casos de la **Serie Vegetal**, con esos árboles que surgen -como contraposición- de

retículas ortogonales, en un diálogo organicidad-naturaleza y racionalismo-artificio. Con todo, no se puede olvidar que el modo de representación más antiguo del territorio, ideado por Ptolomeo, utilizaba la retícula o trama para ubicar lugares en un plano que, respondiendo a la idea de latitud y longitud se convertía en mapa y que, utilizado por la pintura, tomó el nombre de perspectiva.

También estas verticales composiciones inducen a creer en la convivencia fructífera de los elementos contrarios.

Pero estos ejemplos parecen afirmar que, en realidad, Manzoni está saliendo de ahí para llegar a otro destino más apetecible ahora: a las otras imágenes, esas en las que el dibujo sin tiralíneas y el color sin límite de matices organizan una fiesta visual.

Como en **Olmos (otoño)**, en **Paseo bajo las amapolas (verano)** o **En tiempo de espera**, con sus tres versiones (**por la mañana, por la tarde y por la noche**), obras en cuya elaboración se recurre tanto

al dibujo informalista como a una técnica cromática emparentada con la elaboración de mosaicos y el *pop-art*. Como Gustave Courbet

al pintar **El roble de Flagey (1864)**, tan impresionante y grande que las ramas no le cupieron en los bordes del lienzo (no quiso que cupieran para transmitir una idea aproximada de su enormidad), a cuyo pie introdujo un galgo persiguiendo a una liebre, para plantear el contraste entre lo permanente estático y lo fugitivo-móvil, Manzoni ofrece sus miradas a árboles de edad

longeva revestidos de numerosos colores que parecen estar a punto de cambiar, como si fueran incapaces de mantenerse durante mucho tiempo tal y como los vemos, movidos por un mecanismo interior. De hecho, las tres versiones de **En tiempo de espera** parecen decirlo así, que con el paso de las horas se alteran cromáticamente, de manera profunda, sin dejar de ser el mismo árbol. Tiempo y color son los dos elementos que Manzoni une en sus obras, sean momentos del día o estaciones del año.

Estos paisajes tan artificiales y vivos, que tan poco deben a la realidad, aunque se basen en ella, echan sus raíces en la invención tanto como en el recuerdo. Cuando Alexander von Humboldt viajaba por el río Apures escribió que «lo que ha sido descrito en presencia misma de estos fenómenos, o poco tiempo después de las sensaciones que han producido, debe, al menos, tener más vivacidad en el colorido que el eco de un recuerdo tardío», motivo por el cual el sabio alemán prefería los «primeros esbozos»¹ en sus diarios a las redacciones y recreaciones posteriores. Pues bien, Manzoni, prefiere y actúa al contrario porque no pretende ser un científico. El positivismo de Humboldt puso fin a las imágenes de la Naturaleza que con anterioridad a él pretendían ser descripciones del Nuevo Mundo, fruto de la pura imaginación en su mayoría.

Tras el necesario ajuste a lo real, ahora Manzoni vuelve a inventar paisajes y el río que recorre no es el Congo literario de Conrad ni el Apura rastreado de Humboldt, sino el que va desde su memoria hasta su imaginación.

Sin duda, en el origen de sus ficciones visuales existen unas imágenes reales, ya que, como escribió Bachelard, «si la imagen

presente no hace pensar en una imagen ausente, si una imagen ocasional no determina una provisión de imágenes aberrantes, una exposición de imágenes, no hay imaginación»². Las irrealidades convocadas por Manzoni son esas ausencias pensadas y materializadas. La visión-inmersión en la Naturaleza impelle al artista para la acción recreadora o transformadora de lo visto.

El ser humano y la naturaleza no pueden ser concebidos como realidades separadas porque existe una estrecha correspondencia entre los estados de ánimo y los estados de la naturaleza. De acuerdo con esto y a la vista de las naturalezas vivas que ofrece Manzoni, se puede decir que sus actuales estados de ánimo -o, al menos, los que vivió mientras realizaba estos paisajes-, eran exultantes, intensos y muy libres o, dicho de otro modo, felices.

Sus paisajes, habitados por el tiempo y el color, sus arboledas luminosas, piden ser miradas con la intensidad y penetración con que se observa una pintura abstracta. De hecho, olvidemos que en algún momento, al principio, hubo un soporte realista. Estas imágenes son tan artificiales como los motivos por los cuales contemplamos un árbol en plena naturaleza, esto es, por motivos de cultura, de elaboración mental, por el valor que le atribuimos al margen de su condición esencial. Es decir, porque racionalizamos el placer visual que nos proporcionan.

2 - Bachelard, Gastón, *El aire y los sueños*, México, Fondo de la Cultura Económica, 1972, pg. 9.

* Javier González de Durana. Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel.

ENIGMA Y TAREA

Javier Peñafiel*

Mi pesadilla recurrente es que un sujeto cualquiera, con características de estatua, en uno de nuestros carísimos estadios mundiales, gritando a la multitud lanza la pregunta ¿queréis precariedad total? Y su público, paralizado en el fatalismo introvertido y en la depresión cognitiva, permanece en un silencio total, duradero, resultando que el público eran los trabajadores que habían construido el estadio.

Se lo quiero comentar a Renato quien como yo, detesta las voces altas y los barítonos del miedo-terror. Renato dibuja con sus imágenes sobre ese malestar y nuestra inhibición para cuidar del mundo entre nosotros.

Un día noté cómo Renato tomaba decisiones en su proceso de trabajo no en base a elegir entre colores sino entre una pluralidad enorme de luces; me entusiasmó darme cuenta de cómo operaba, realicé una inmersión junto a él con sus condiciones: atiéndeme no se trata sólo de un color, es una luz entre muchas.

Se lo comenté y Renato eligió para explicarlo uno entre sus recuerdos de paisaje, uno especialmente conmovedor y bello, explicándome que la belleza no es sino una conmoción. El paisaje que me describía como ejemplo de sus intereses, era alemán, del mar del norte y era infinitamente gris, lo interpreté como la luz que todos contenemos entre la ceguera y el resplandor, lo que confundimos reduciéndolo a un tránsito entre el blanco y el negro.

Era, como todas las elecciones de Renato, una elección ética, si todo está iluminado o no, somos nosotros el tema. No se trata de un paisaje para una persona, se trata de nuestras retinas en común.

¿Es exagerado pensar en ese lugar de intimidad y realidad que es la retina? Renato lo asume con su proceso de trabajo. ¿Se puede ser minucioso en la oscuridad? Eso es lo que Renato parece proponernos cuando elige el trabajo de desnudar los velos de una imagen para reconstruirla después en un acto aparentemente contradictorio; mudando la piel de las imágenes tras registrarlas digitalmente, de tal forma que la imagen es un enclave donde se acumulan todas sus lugares “naturales” de procedencia.

Actuando como el arquitecto que es también, el trato con la imagen que él desea es un *boomerang* constructivo, tanto una tarea como un enigma.

Enigma y tarea han sido los extremos de nuestra vida en la etapa del capitalismo material. Con la llegada de la ilusión participativa de las redes sociales, del medio digital, de la vida sobornada entre el medio y el miedo, parecemos construir nuestra experiencia desde la ilusión, un efecto más de la ilusión. Renato nos obliga a pensar que precisamente no es así porque nuestra retina parece permanecer junto a nosotros tozuda, insistente, mostrando que no solo no ha desaparecido la imagen en la alienación de los simulacros y el confort pasivo agresivo sino que cada imagen en su artificialidad se aleja de cualquier inmediatez, una imagen no caduca nunca como edad datada. Renato pide tiempo para las imágenes, más tiempo, las vive y desea como enigmas y tareas.

La artificialidad de nuestro comportamiento con la naturaleza es otro de los temas de Renato. Escindirnos de la naturaleza ha sido la

actitud del desarrollo genocida para la mayoría humana. Alexandre Kojève decía que lo único no *snob* era el animal.

Renato en el titulado **Paseo bajo las amapolas (verano)**, juega con invertir la óptica del mundo, la mirada en ese trabajo es la de un ser minúsculo, un insecto con una capacidad de mirada exhaustiva que solo la técnica posibilita. **El camino** trabaja un lugar excepcional donde una arquitectura clásica se entrevé a través de algo reconocible como árboles velados, repetitivamente, en un procedimiento en el que el fondo se anticipa como claridad y no al revés, con esa intencionalidad parece decirnos que nuestra mirada se alimenta de oscuridad y que el exterior es puro resplandor. En **Estorninos (otoño)** es la velocidad del vuelo la que parece ser la que dibuja. El vuelo-mancha de los estorninos interrumpe la trama y altera algo que creíamos genuino de lo humano, nuestra cronología. La naturaleza parece aquí un espacio de reflectores y una amenaza, que no es para los animales en su vuelo sino para nosotros en un tiempo que caduca inexorablemente al colapso ecológico.

La historia criminal del pensamiento humano ha conseguido explorar el universo aplicando una injusticia uniforme, esa es la experiencia genocida. El trato artificial que Renato realiza con la imagen es una operación que desea una vida conjugada, una justicia poética, minuciosa y diversificada, sobre el lugar que todavía podemos reconocer como natural.

* Javier Peñafiel. Artista visual.

2
E
G
n
O



OLMOS (otoño), 2013 | Fragmento



OLMOS (otoño), 2013 | Dibujo técnico vectorial | Textil poliéster | 220 x 275 cm





EN EL BOSQUE (invierno), 2013 | Dibujo técnico vectorial | Textil poliéster | 220 x 275 cm



ESTORNINOS (otoño), 2013 | Fragmento

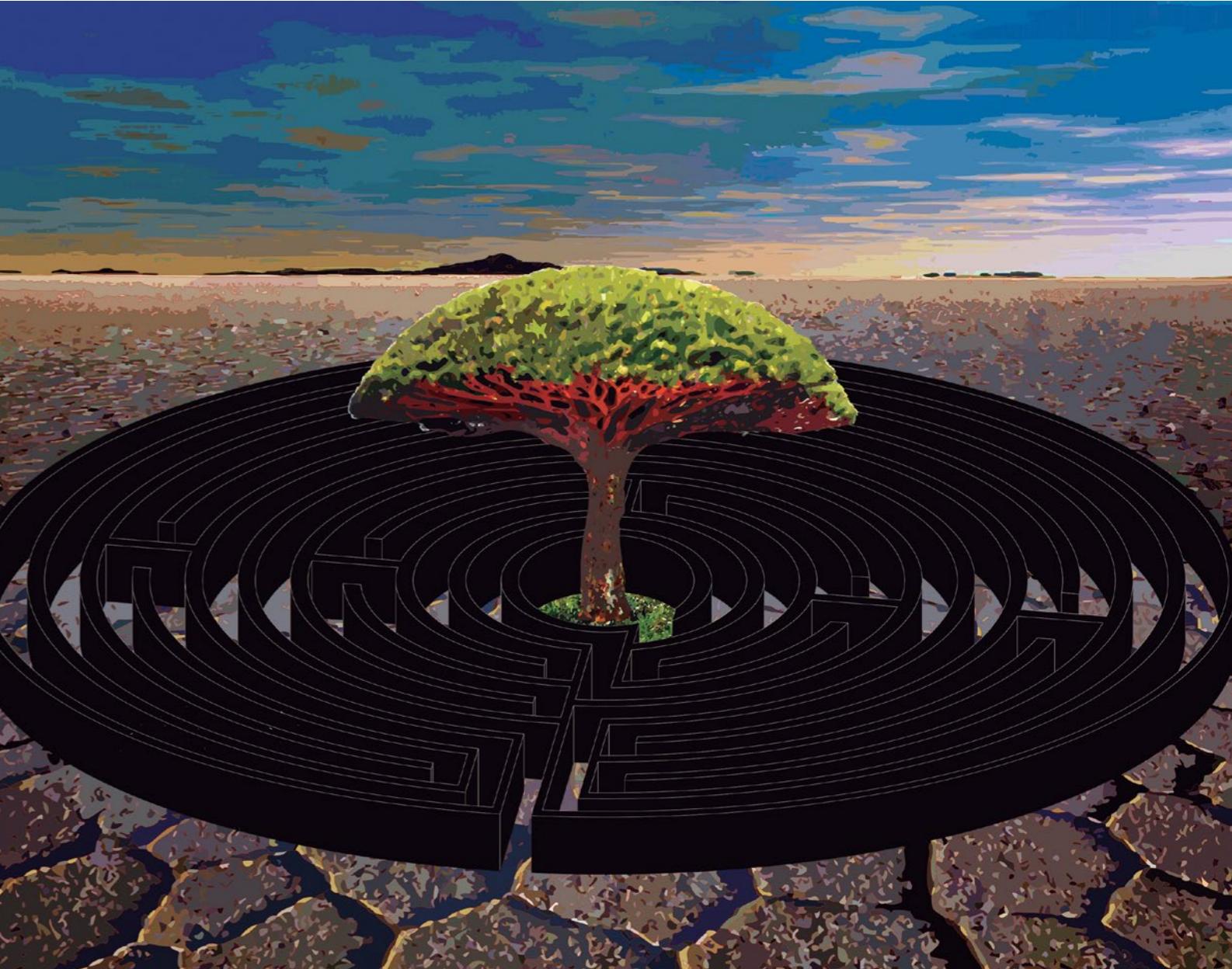


ESTORNINOS (otoño), 2013 | Dibujo técnico vectorial | Textil poliéster | 220 x 285 cm





ARBOLDESERTO, 2013 | Fragmento



ARBOLDESERTO, 2013 | Dibujo técnico vectorial | Textil poliéster | 220 x 280 cm



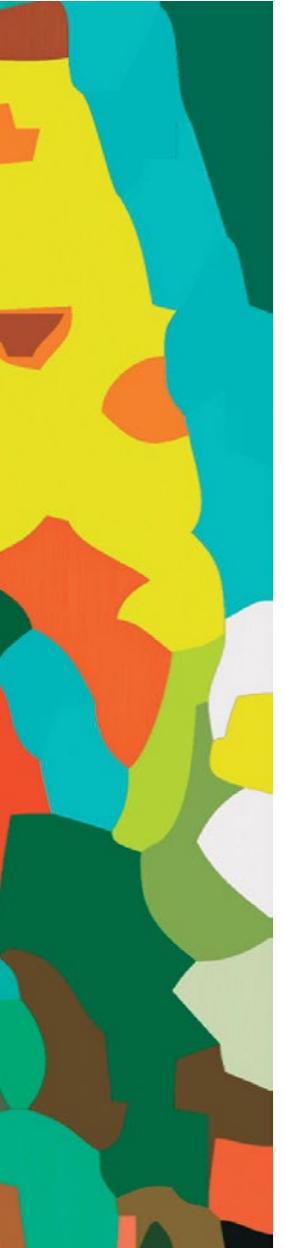
TIEMPO DE ESPERA (por la mañana), 2013 | Dibujo técnico vectorial |
Papel baritado siliconado en metacrilato | 80 x 120 cm



TIEMPO DE ESPERA (por la tarde), 2013 | Dibujo técnico vectorial |
Papel baritado siliconado en metacrilato | 80 x 120 cm



TIEMPO DE ESPERA (por la noche), 2013 | Dibujo técnico vectorial |
Papel baritado siliconado en metacrilato | 80 x 120 cm



PASEO BAJO LAS AMAPOLAS (*verano*), 2014 | Fragmento

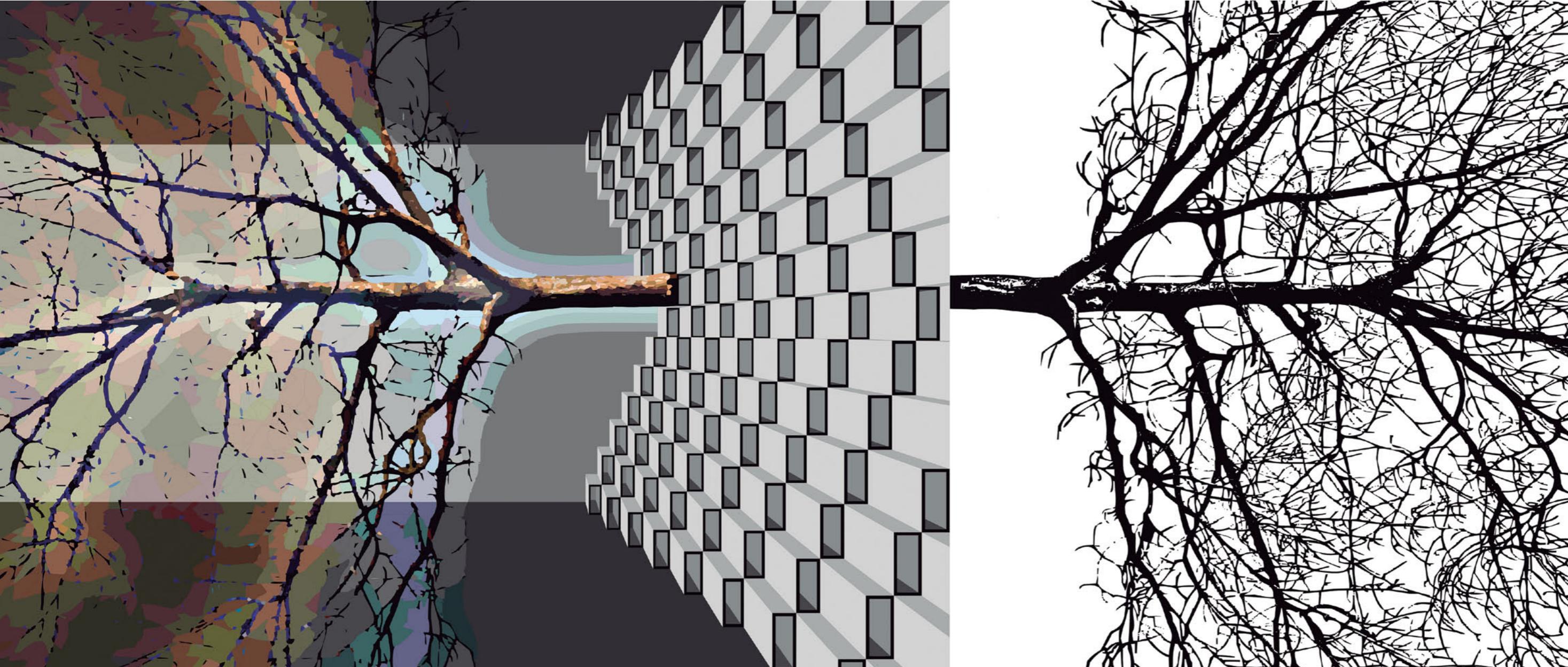


PASEO BAJO LAS AMAPOLAS (*verano*), 2014 | Dibujo técnico vectorial |

Textil poliéster | 220 x 365 cm



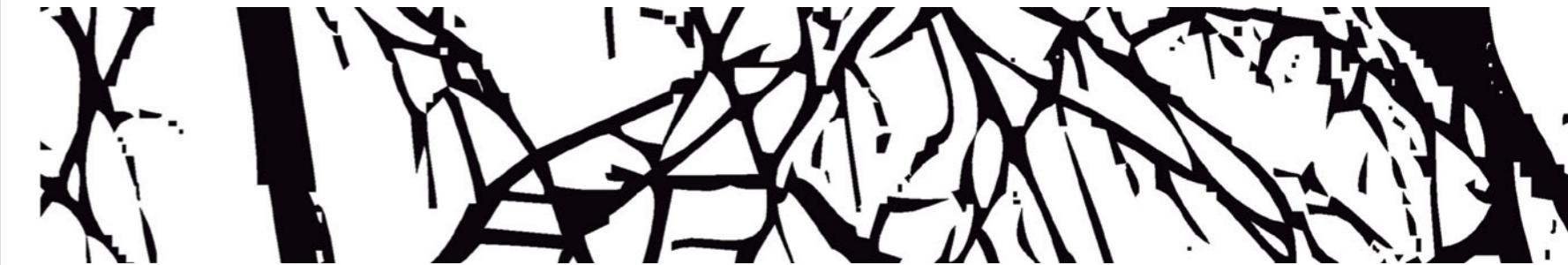
EL CAMINO, 2013 | Dibujo técnico vectorial | Papel
baritado siliconado en metacrilato | 100 x 120 cm



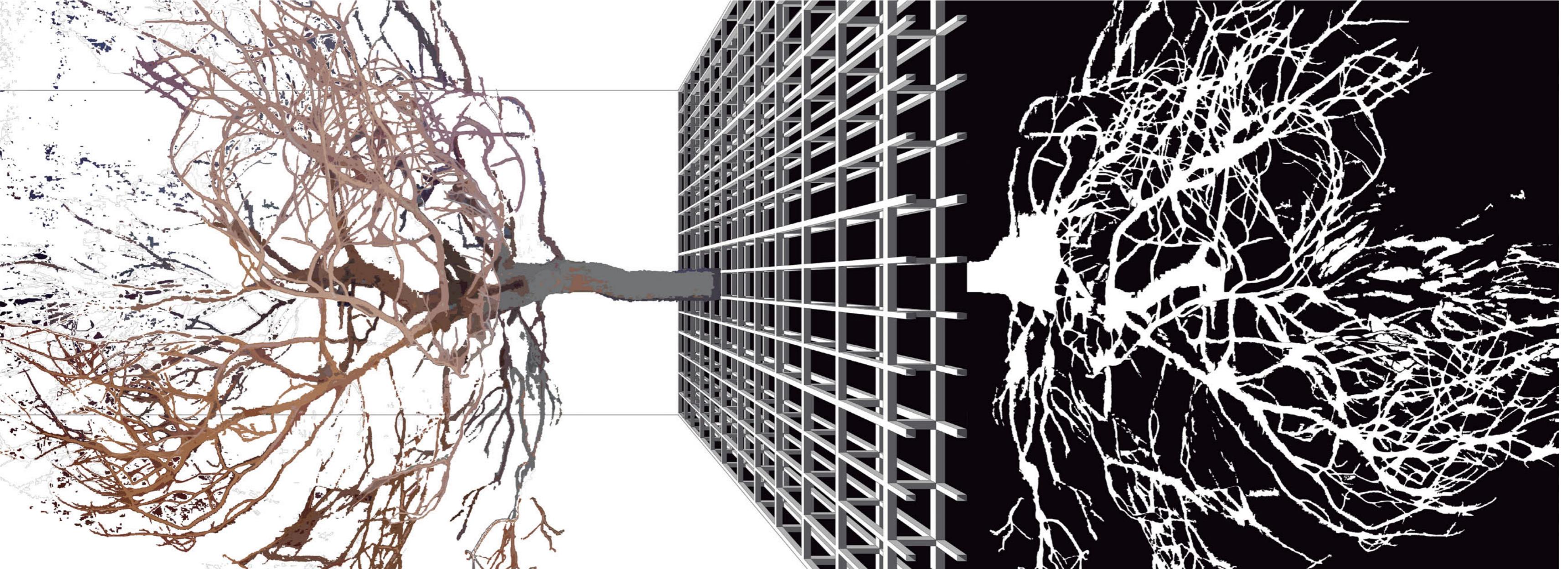
Serie **VEGETAL X**, 2014 | Dibujo técnico vectorial | Papel
baritado siliconado en metacrilato | Díptico 161 x 70 cm



Serie **VEGETAL X**, 2014 | Fragmento

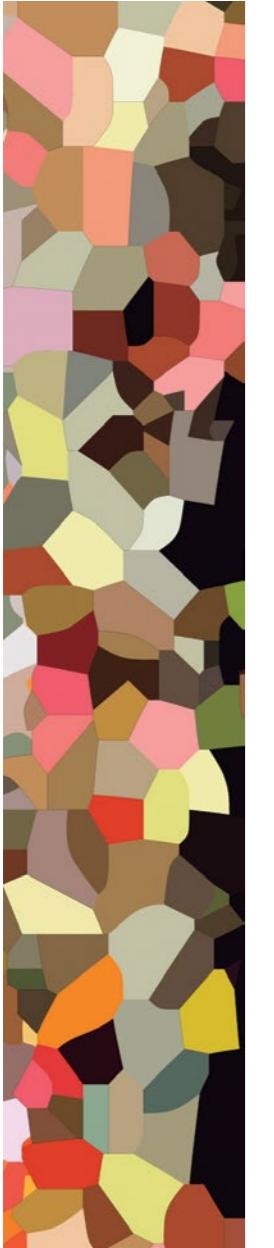


Serie **VEGETAL X**, 2014 | Fragmento

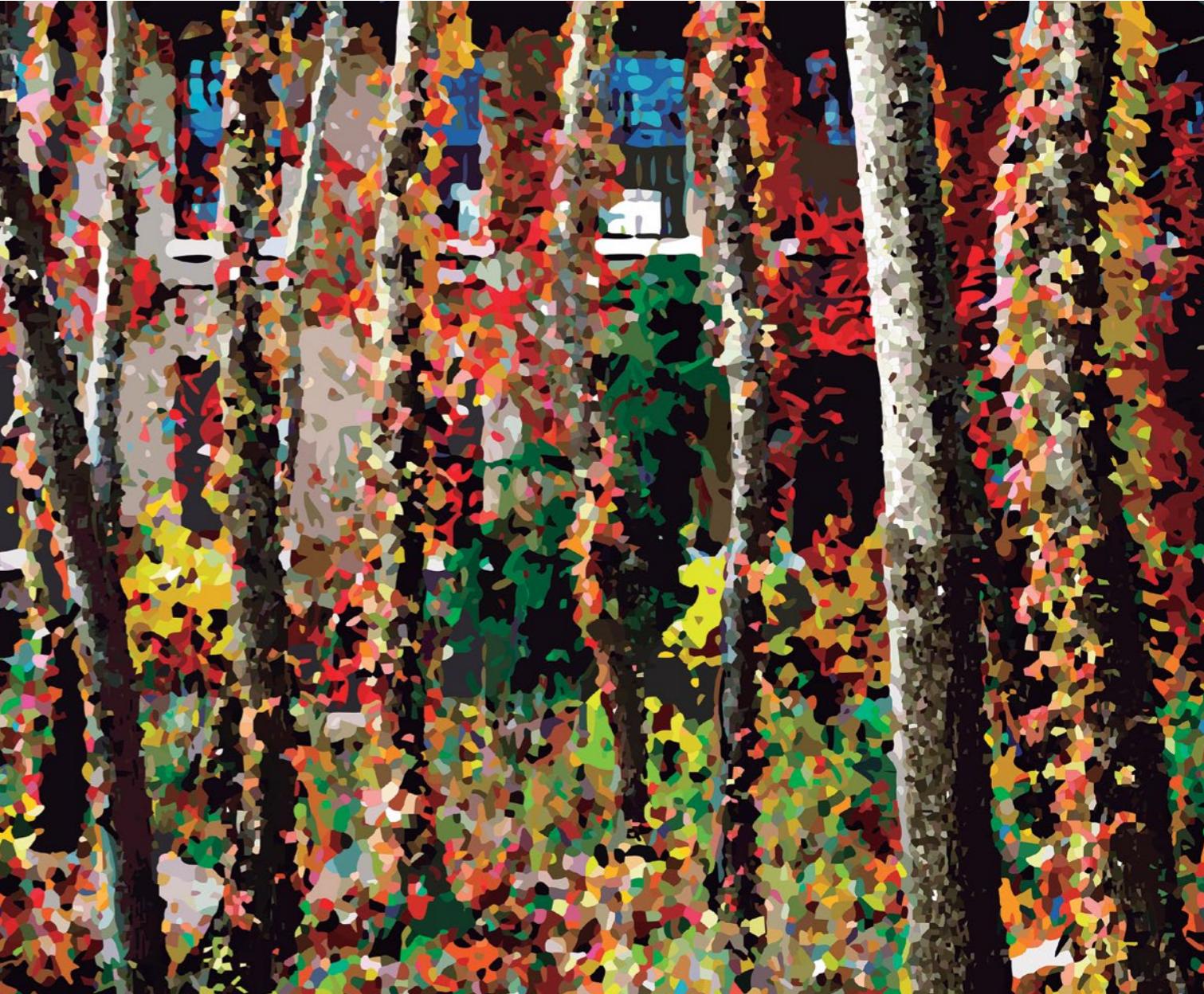


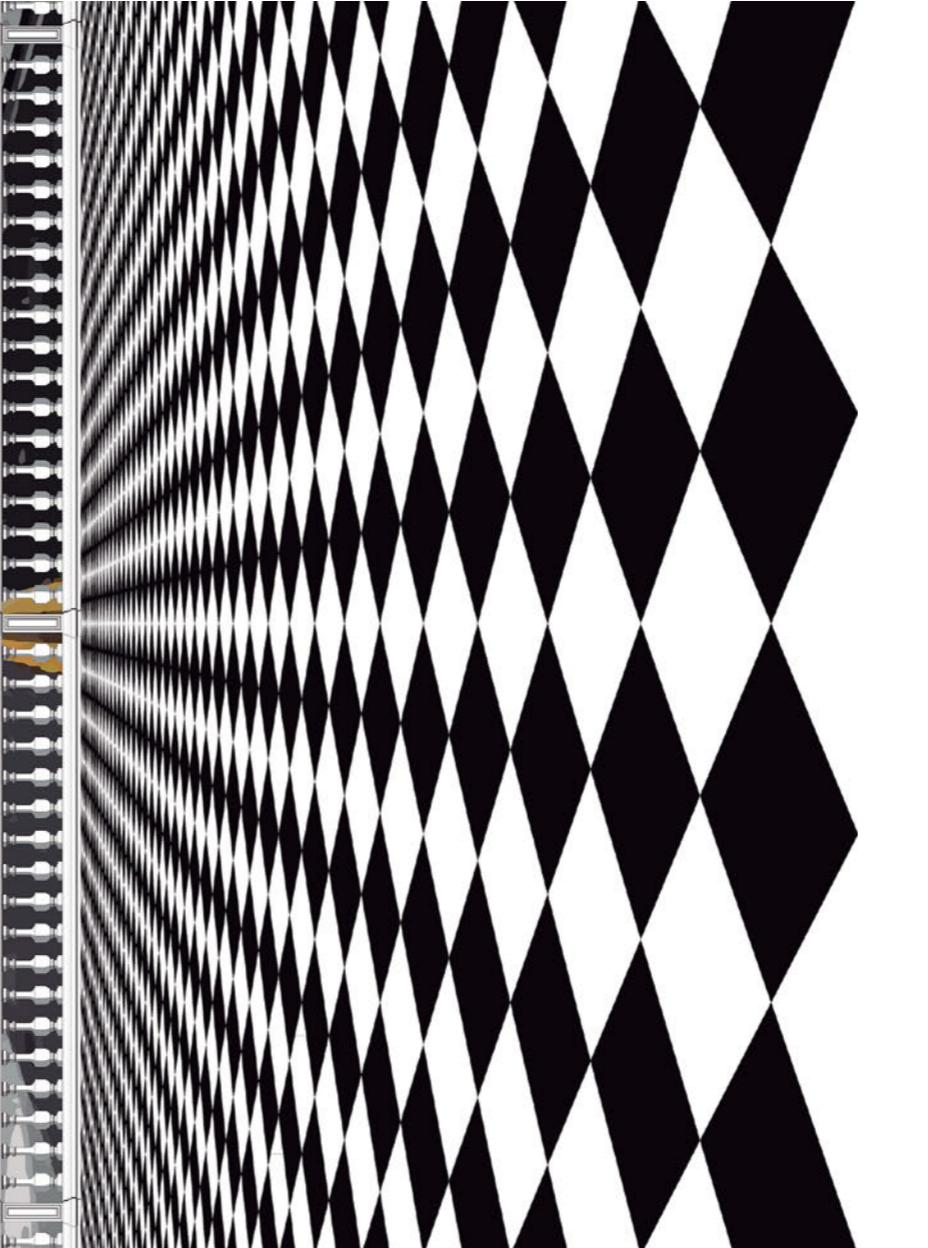
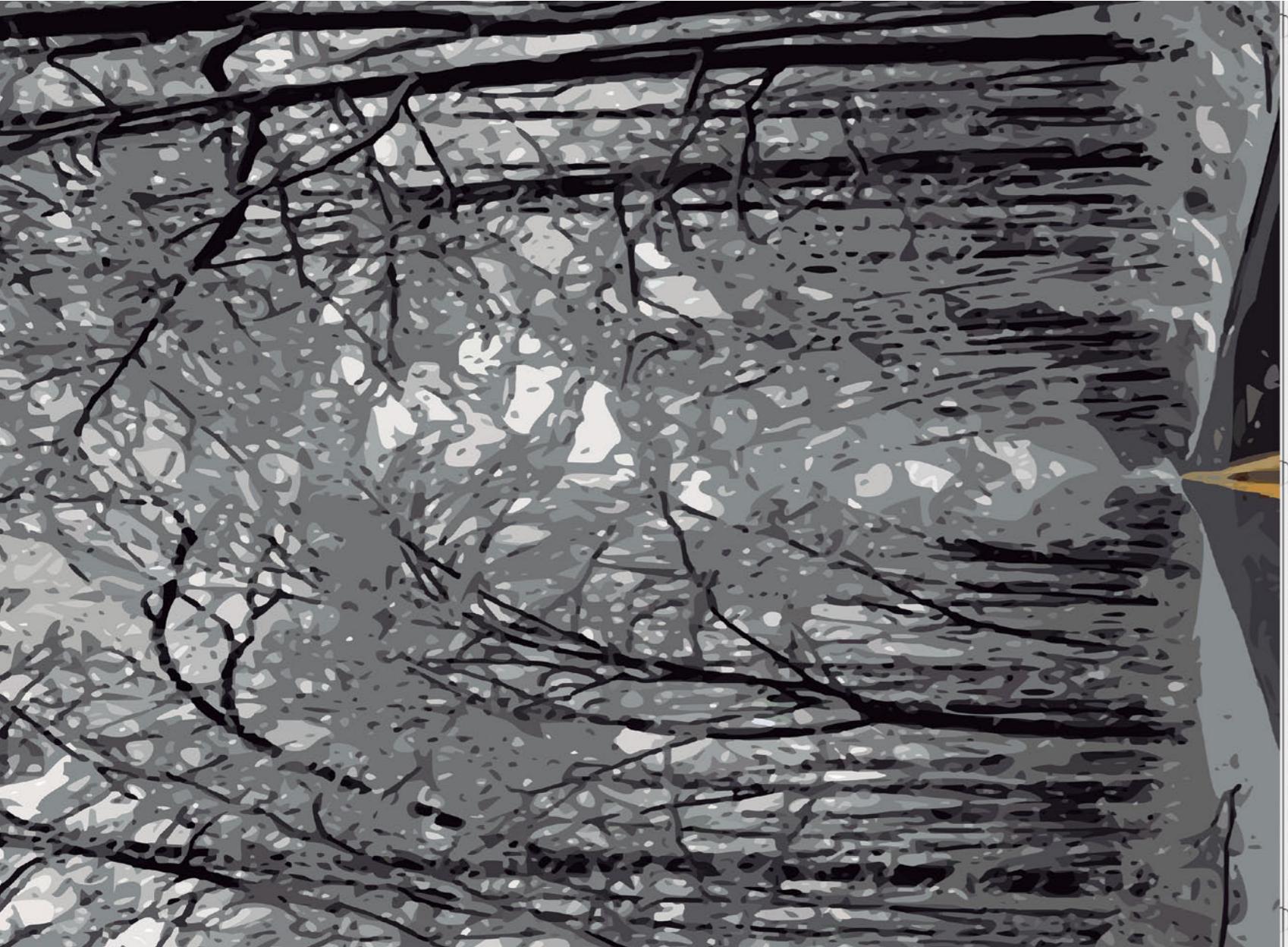
Serie **VEGETAL IV**, 2012 | Dibujo técnico vectorial | Vinilo y dibon
siliconado en metacrilato | Diptico 161 x 57,5 cm

EN UN PATIO DE BERLÍN, 2013 | Fragmento

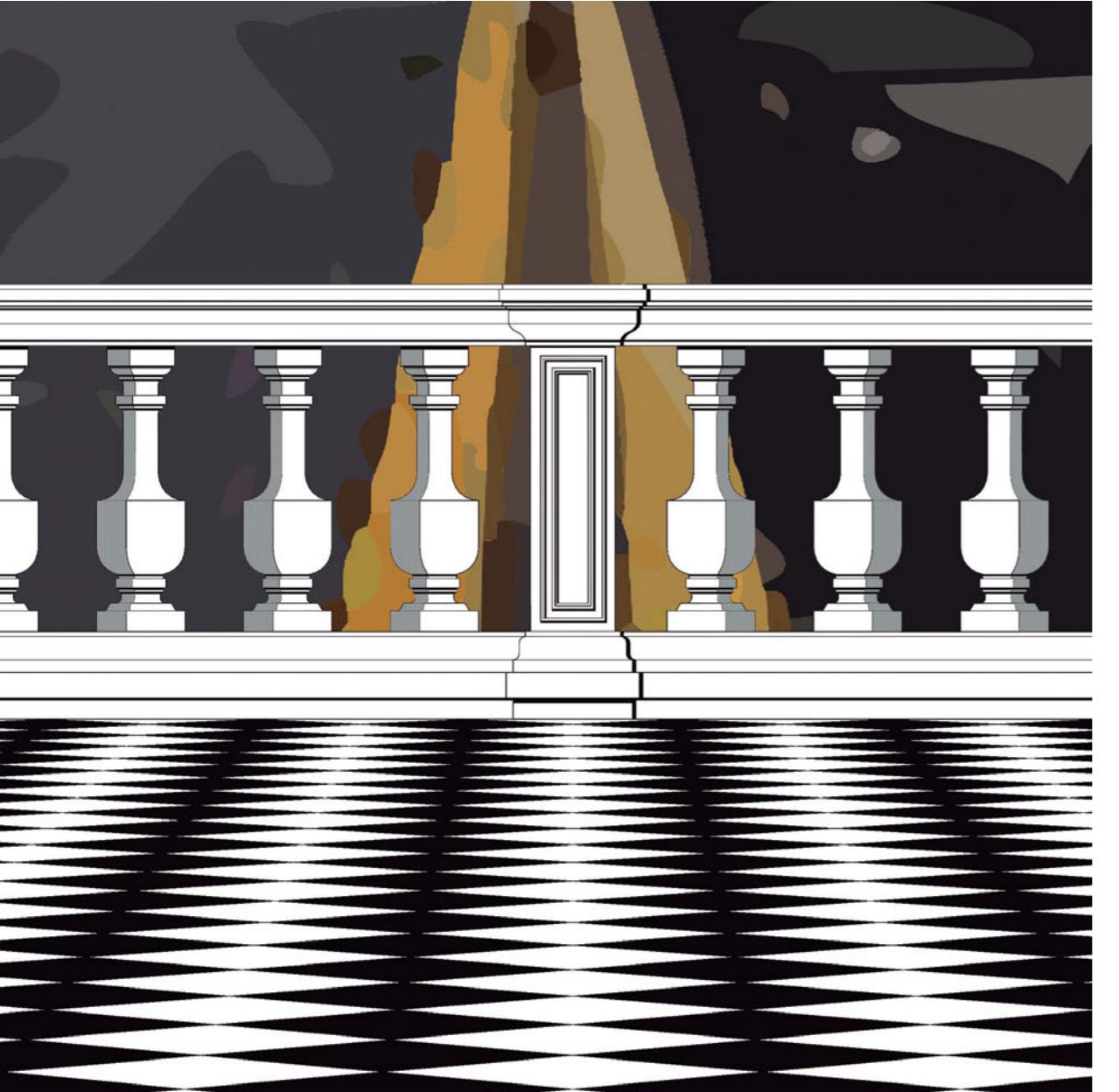


EN UN PATIO DE BERLÍN, 2013 | Dibujo técnico vectorial | Papel
baritado siliconado en metacrilato | 65 x 80 cm





INTERESES CONTRAPUESTOS, 2014 | Dibujo técnico vectorial | Textil poliéster | 220 x 110 cm



INTERESES CONTRAPUESTOS, 2014 | Fragmento



INTERESES CONTRAPUESTOS, 2014 | Fragmento



THE HEART OF THE GROVE

Javier González de Durana*

Renato Manzoni is on a journey too, set out to explore an envisaged or perhaps intuitively known goal that signifies the entrance into the unknown territory of the unreal, or rather, the frontier world where unreality acquires chances of becoming visibility. Having said that,

contrary to what Joseph Conrad relates, this is not an intrusion into darkness and pain. Instead, it aims directly at light and colour throughout the river that is portrayed by trunks and tree branches.

Manzoni has moved through diverse creative stations along his artistic career. Past periods have marked his methods, as a son of moment and place. *L'esprit du temps* has walked by his side.

Absorbing rules and patterns, trends and paradigms, he has left behind the tracks of his walked itinerary. Approximately four decades embodied by diverse images that write a biography about him and his contemporaries of close environments and similar ideals. When observing Manzoni's works, one can assert with certainty:

I have also experienced this in my life.

As far as I know Manzoni's work, I believe his training and his experience as an architect have influenced his visual creations in an indirect and subtle way. The architectural concept has never been present as such, but instead and in any case, the constructive: He inserted fluent, less rigid gestures between the angles of his geometry, as allies reinforcing each other.

This tension between the rigour of a professional discipline and the freedom of creative task justified only by itself, this intermingling of both strengths has marked the evolution of someone who has never stopped being the same person in a creative tension,

something that he has showed with total gracefulness in his latest work. Not contemplating it as something paradoxical, he has achieved this by using some of the tools provided by the most advanced technology. The brush of our time is the computer, and in the digital jungle, Manzoni has run into the polyphony of colour that no conventional palette can supply. A chromatic register characterized by infinite amplitude, absolutely submissive to his wishes and faithful to the keyboard orders.

Even though there are still architectural references in his current images, those appear veiled and fragmented behind the prominence of Nature. More specifically, trees and foliage are divided chromatically. Recurring to the myth, the architectonical figure that is most noticeable is that of the labyrinth, finding in its centre a dragon tree, mythical itself. The inclusion of the labyrinth, whose centre fertilises the sacred tree in the arid and deserted plain, is remarkable. The labyrinth and the desert speak out the idea of loss and desolation. Being apparently opposites, the absence of horizons throughout a repetitive and monotonous walk seems as confusing as the absolute horizon towards which it is possible to travel through infinite ways. On the one hand, a mandatory journey, on the other hand, all the feasible routes: In the end, the feeling of bewilderment is the same. The visual idea suggests how the possibility of life arises from the dialectics of the opposites.

This **Arboldesierto** is related to the **Sabina (primavera)**, but from another consideration. Here, the possible fertility appears spontaneously in the middle of the plain, and it is oriented to the individual, looking for his encounter, despite his isolation and indifference.

In other images, the architectures move and fade away, suggested as if in a dream (**En un patio de Berlín** or **El camino**). Certain traces of the constructive phase lived by the artist decades ago remain in some cases of **Serie Vegetal**, with those trees that arise -in a strong contrast- from orthogonal shapes. It is a dialogue between organization and nature, rationalism and artifice. All in all, it cannot be forgotten that the oldest way of representation of a territory, conceived by Ptolemy, used a grid or pattern to locate places in a plan that became a map by answering to the idea of latitude and longitude. The same was used in painting, receiving the name of perspective. These vertical compositions also encourage to believe in the fruitful coexistence of opposed elements.

But, these examples seem to confirm that Manzoni is actually setting off to another and more appealing destiny: To the other images, those where the drawing without chalk liner and the unlimited colour of shades organise a visual party.

Just like in **Olmos (otoño), Paseo bajo las amapolas (verano)** or **En tiempo de espera**, with its three versions (**por la mañana, por la tarde y por la noche**), works whose elaboration departs from non-formalist drawing and a chromatic technique related to the elaboration of mosaics and pop-art. Just as Gustave Courbet's painting **The Oak of Flagey (1864)**, that was so impressive and big that the branches had no space in the edges of the canvas (he did not want them to fit with the purpose of transmitting the approximate idea of its hugeness), in which base he introduced a greyhound chasing a hare, in order to contemplate the contrast between what is permanently static and the movable fugitive, Manzoni offers his looks at long-standing trees covered with numerous colours that seem to be about to change, as if they were unable to endure as

we see them now, moved by an interior mechanism. In fact, the three versions of **En tiempo de espera**, seem to express just that. With the passing of hours, they are chromatically altered, in a deep way, but still being the same tree. Time and colour are the two elements that Manzoni joins together in his works, be it moments of the day or seasons of the year.

These artificial and vivid landscapes which owe little to reality, although based on it, are rooted as much in invention as in memory. When Alexander von Humboldt travelled through the Apure River, he wrote: "*What has been described in the presence of these phenomena, or little while after the feelings they have generated, should, at least, have more liveliness in colouring than the echo of a late memory*". This motive led the wise German to prefer the "first drafts"¹ in his diaries to the subsequent compositions and recreations. Therefore, Manzoni prefers to act in the opposite way, since he does not pretend to be a scientific. Humboldt's positivism put an end to the images of nature that, before him, pretended to be descriptions of the New World, as a result of pure imagination in their majority.

After the necessary adjustment to what is real, now Manzoni turns to the invention of landscapes. The river he goes across is not Conrad's literary Congo, nor the Apura tracked by Humboldt. Instead, it is the one that goes from his memory towards his imagination.

Doubtlessly, in the origin of his visual fictions, there are some real images. As Bachelard proposed, "*If the present image does not cause the thought of an absent image; if an occasional image does not determine a provision of aberrant images, an exhibition of*

1 - Cuadernos de la Naturaleza, Madrid, Iberia, 1961, p. 147.

images, then there is a lack of imagination".² The unrealities brought together by Manzoni are those absences that are thought and brought to life. The immersion-vision of nature impels the artist to recreate or transform what has been seen.

Nature and the human being cannot be conceived as separated realities because there is a narrow correspondence between moods and the states of nature. According to this and in sight of the living natures offered by Manzoni, it can be said that his true moods -or, at least, the ones he lived while creating these landscapes-, were jubilant, intense and very free, or, said in another way, happy.

His landscapes, inhabited by time and colour, and his illuminated groves, ask to be looked at with the same intensity and penetration that is dedicated to an abstract painting. In fact, we should forget how at any point, at the beginning, there was a real support. These images are as artificial as the reasons for which we contemplate a tree in the middle of nature, that is, for cultural reasons, for intellectual elaborations, for the value attributed to it on the fringes of its essential condition. That is to say, we rationalize the visual pleasure that is given to us.

2 - Bachelard, Gaston, *El aire y los sueños*, México, Fondo de la Cultura Económica, 1972, pg. 9.

* Javier González de Durana. Academic of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando and the Royal Canarian Academy of Fine Arts of San Miguel Arcángel.

ENIGMA AND TASK

Javier Peñafiel*

My recurring nightmare is an arbitrary subject standing like a statue in one of our extremely expensive world cup stadiums, he is shouting at the multitude and asks: do you want total precariousness? And the public, paralysed in their introvert fatalism and cognitive depression, keeps completely silent and stays like that, as it turns out that the public are the workers who constructed the stadium.

I want to tell this to Renato who, like me, hates loud voices and baritones of fear-dismay. It's about that displeasure Renato draws with his images and about our hesitation to take care of the world all of us together.

One day I noticed that in his work process Renato didn't take his decisions by choosing from colours but by choosing from a plurality of lights; I felt enthusiastic about discovering how he operated and immersed myself with him in his conditions: don't get me wrong, it's not merely about a colour, it's a light among many.

I mentioned this to Renato and in an attempt to explain he chose from his landscape memories one that is particularly moving and beautiful, explaining that beauty is nothing but a thrill. It was a German landscape – from the North Sea and endlessly grey – he used as an illustration for his interests; I interpreted it as the light we all contain between blindness and radiance, and confuse, reducing it to a transition between black and white.

It was an ethical choice, like all of his choices, whether everything is illuminated or not, we are the subject. Its not about a landscape for one person, its about our retinas in common.

Is it extravagant to think of this intimate and real place that is the retina? Renato assumes this with his work process. Can one be thorough in the dark? This is what Renato seems to propose us when he chooses the method of stripping layers from an image to reconstruct it afterwards in an apparent contradictory act; casting off the skin of the images after capturing them digitally, in such a way that the image is an enclave where all its 'natural' places of origin are piled up.

As an architect, for Renato is also an architect, the dealing with the image that he seeks is a constructive boomerang, a task as much as it is an enigma.

Enigma and task have been the two extremities of our life in the stage of material capitalism. With the advent of the participatory illusion of the social networks, the digital media, a bought life between means and dismay we seem to construct our experience from the illusion, as just another effect of illusion. Renato forces us to think that it's precisely not like that because our retina seems to remain with us stubborn and insistent, showing us that the image not only has not disappeared in the alienation of simulations and passive-aggressive comfort, but in its artificiality every image also draws away from any directness, an image never expires as something outdated. Renato requests time for his images, more time, he experiences them as enigmas and tasks and wishes them to be so.

The artificiality of our behaviour towards nature is another of Renato's themes. Detaching ourselves from nature has been the attitude of genocide progress for the majority of the humans. Alexandre Kojève once said that only animals could not be snobs.

In the work **Paseo bajo las amapolas (verano)** [A walk under the poppies (summer)] the perspective of the world is playfully turned around by Renato, it is the gaze of a tiny creature in this work, the gaze of an insect so thorough that it can only be made possible by technology. **El camino** (The path) deals with an exceptional place where classical architecture glimpses through something recognizable like veiled trees, repetitively, in a procedure in which the background appears to be looming out like a clarity and not the other way around, and with that intention it seems to tell us that our view is fed by darkness and that the exterior is pure radiance. In **Estorninos (otoño)** [Starlings (autumn)] it's the flight speed that seems to draw the piece. The flight-blot of the starlings interrupts the raster and alters something that we thought was truly human, our chronology. Nature seems in this case a space of reflectors and a threat, not for the birds on their flight but for us in a time that expires relentlessly because of ecological collapse.

The criminal history of human reflection has managed to explore the universe by applying an even injustice, which is the genocide experience. The artificial treatment Renato carries out with the image is an operation that longs for a conjugated life, poetical justice, thorough and diversified, a place that we can still recognize as natural.

* Javier Peñafiel. Visual artist.

LEADER

Renato Manzoni's (Spain, 1945) artistic trajectory begins in Barcelona's conceptual, abstract and symbolic art world of the 60's and 70's. In the peak of informalism and op-art, Renato Manzoni was already a very active figure among the Catalonian circles of vanguardist art, being often defined as 'conceptualist' and 'multidisciplinary artist', integrating sculpture, painting and architecture. His work was presented in various solo exhibitions at galleries and art spaces in Barcelona, Mallorca, Madrid, Valencia, Naples y Stockholm, among others.

In 1970 he received the critics' price Señal 70, with artists such as Antoni Clavé, Joseph Guinovart and Grau Santos.

Author of performances and happenings too, and always concerned with cultural dissemination, during many years Manzoni was director of the Gallery | Art Studio NEPENCE in Barcelona. This experimental art room hosted some of the most vanguardist art movements of the time, as well as cultural activities like poetry, theatre, screenings or music. Concurrently, he covered the news about art exhibitions in Barcelona for the magazine Meridiano and collaborated with the weekly newspaper Mundo publishing periodical essays.

During the 1980s, Renato Manzoni's creative language evolves into forms of expression reminiscent of minimalism and the new geometric abstraction known as Neo-Geo (Neo-Geometric-Conceptualism). His pieces loose matter and physical volume to gain it visually. These are paintings with an aesthetic that recalls fractals and mathematical models; pieces with motives, signs and forms that seem to be detached from the background.

In the late 80's, Manzoni engages in the study of ancient artistic techniques, in particular panel painting. For this purpose, he learns

the technique of egg tempera painting characteristic of Byzantine icons and, simultaneously, delves into the aesthetic of Catalan Romanesque frescoes. In this context, he completed a series of al fresco murals in various orthodox chapels and temples in the south of France and north of Catalonia.

Renato Manzoni was creative in other fields as well. He obtained a master's degree in Architecture at the University NorthWest and got into industrial and interior design and graphic art. His designs were awarded several prizes at fairs in Barcelona and Valencia, while his architectural activity was granted with the National Price of Hotel Architecture 1999 for the whole work team.

In the 90's, with the rise of the PC, Manzoni starts using the computer with professional aims in the realm of architecture, replacing handmade technical drawings by the new equivalent programmes. His artistic production also takes a turn towards the digital world, maintaining nevertheless both his pictorial and architectural qualities, and even that of conceptual proposal; representing thus a natural, agglutinative and enriching evolution of the artist's trajectory.

During the past five years, Renato Manzoni has developed his digital vectorial technical drawings between Tenerife and Berlin. His latest work has recently been presented in several solo and group shows: Galería de Arte Echevarría and Sala MAC in Santa Cruz de Tenerife, La Eriza, Madrid and Museo El Quijote de Güímar, Tenerife. He currently lives and works in Barcelona and Tenerife.

www.renatomanzoni.com

La trayectoria artística de **Renato Manzoni** (España, 1945) comienza en el mundo del arte conceptual, abstracto y simbolista de los años 60 y 70 en Barcelona. En la plenitud del informalismo matérico y el op-art, Renato Manzoni ya constituyó una figura muy activa en los círculos catalanes del arte de vanguardia que, en aquel momento, le definían como 'conceptualista' y 'artista pluridisciplinar', integrationista de escultura, pintura y arquitectura. Su obra se presentó en diversas exposiciones individuales en galerías y espacios culturales de Barcelona, Mallorca, Madrid, Valencia, Nápoles y Estocolmo, entre otras.

En 1970 recibió el premio de la crítica Señal-70, junto a artistas como Antoni Clavé, Joseph Guinovart y Grau Santos.

Autor también de *performances* y *happenings*, e igualmente comprometido con la divulgación del arte, durante varios años fue director de la Galería | Estudio de Arte NEPENCE en Barcelona. En esta sala de arte experimental se daban cita las tendencias artísticas más vanguardistas del momento junto con actividades culturales como conferencias, poesía, teatro, proyecciones o música. Paralelamente, Manzoni cubría la información de las exposiciones barcelonesas para la sección de arte de la publicación mensual *Meridiano* y, regularmente escribió ensayos para el semanario *Mundo*.

Llegada la década de 1980, en el lenguaje plástico de Renato Manzoni se produce una evolución hacia formas de expresión herederas del minimalismo y la nueva abstracción geométrica conocida como Neo-Geo (Neo-Geometric-Conceptualism). Sus obras pierden volumen físico y matérico para adquirirlo visualmente. Son pinturas con una estética fractal que recuerdan a modelos matemáticos; obras con motivos, signos y formas que parecen despegarse del fondo.

A finales de los 80, Manzoni se dedica a investigar técnicas artísticas antiguas, en particular la pintura sobre tabla. A tal efecto, aprende la técnica de la pintura al huevo propia de los iconos bizantinos y, simultáneamente, profundiza en la estética de los frescos a la cal del románico catalán. De ello surgió la ejecución de una serie de murales al fresco en diversas capillas y templos ortodoxos en el sur de Francia y norte de Cataluña.

Renato Manzoni también ha llevado su creatividad a otras disciplinas: obtuvo el Máster en Arquitectura por la University NorthWest y se adentró además en las disciplinas del diseño industrial, el grafismo y el interiorismo. Su labor como diseñador fue galardonada con diversos premios en ferias de Barcelona y Valencia, mientras que su actividad en la arquitectura fue reconocida en equipo con el Premio Nacional de Arquitectura Hotelera 1999.

En los años 90, con el auge y generalización de los PC, Manzoni empieza a utilizar el ordenador con fines profesionales en el ámbito de la arquitectura, sustituyendo el dibujo técnico manual por los nuevos programas informáticos equivalentes. También su obra artística se adentra en el mundo digital, conservando sin embargo tanto su carácter pictórico como de diseño arquitectónico e incluso de propuesta conceptual, y constituyendo así una evolución natural, aglutinante y enriquecedora en la trayectoria del artista.

Renato Manzoni ha desarrollado sus creaciones de dibujo técnico vectorial digital de los últimos cinco años entre Tenerife y Berlín; obras que han sido mostradas recientemente en varias exposiciones individuales y colectivas: Galería de Arte Echevarría y Sala MAC en Santa Cruz de Tenerife, La Eriza, Madrid y Museo El Quijote de Güímar, Tenerife. Actualmente vive y trabaja en Barcelona y Tenerife.

www.renatomanzoni.com

Este catálogo se terminó en
los estudios de Acoserpa Digital el día
15 de agosto de 2014.

2000 REAS 312 LAS



FUNDACIÓN **MAPFRE**
guanarteme