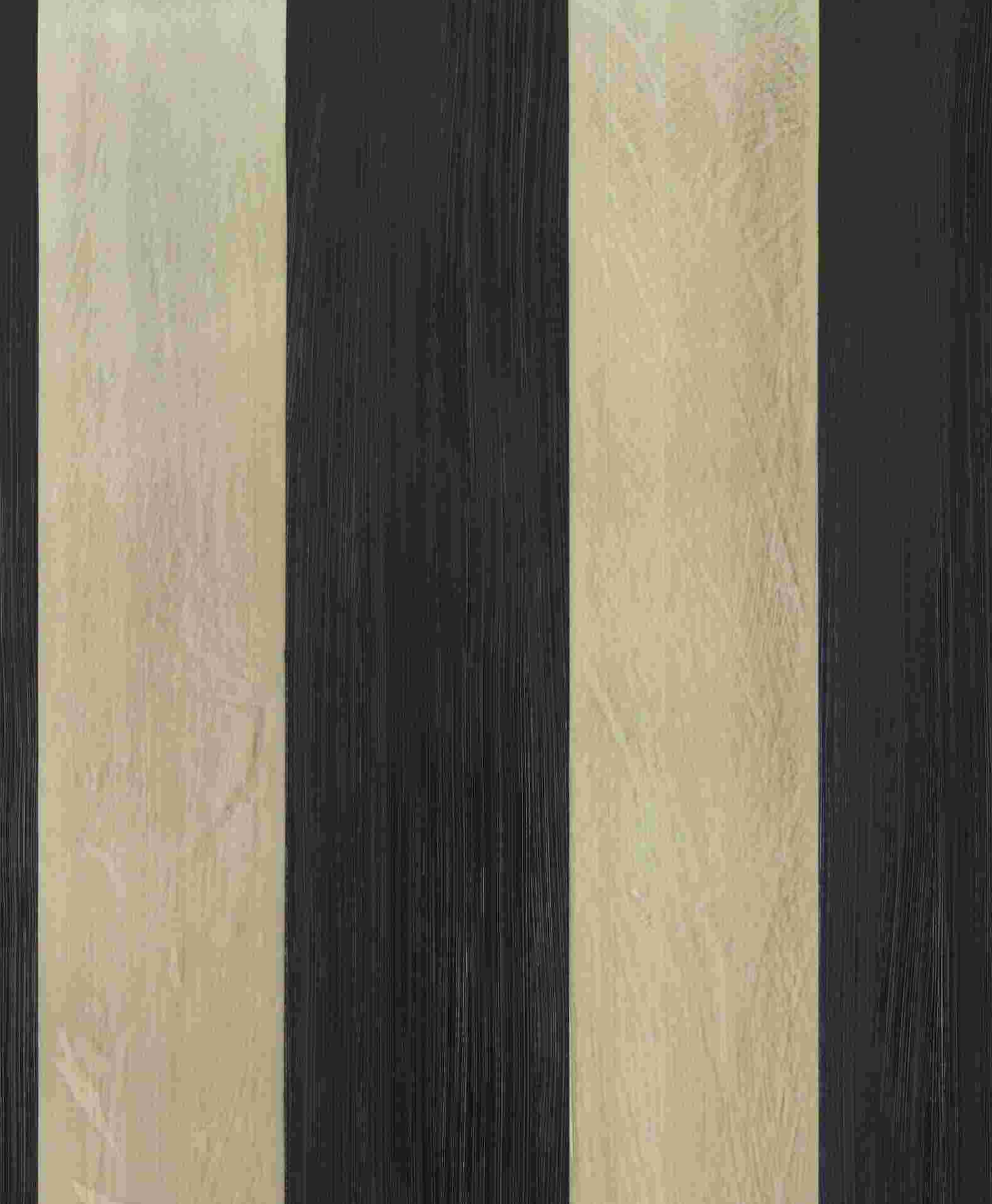


RODRIGUEZ SILVA



Rodríguez Silva

acontece

La Caja China. Galería de Arte
2009

Silencio elocuente

Ignacio Tovar

El pasado mes de octubre volví a Nueva York después de veinte años. Me encontré una ciudad más humana que cuando la visité en mis anteriores viajes; mas limpia; no me parecieron tantos los rascacielos ni que fueran tan altos. Seguramente, como suele ocurrir con todo, pasada la impresión de verlos por primera vez, se me han vuelto más familiares. De todas maneras, el Chrysler Building sigue brillando como una joya en medio del tráfico. Ante él, sin que pueda evitarlo, vuelvo a parar y enmudecer mientras contemplo extasiado su color gris plateado, a veces rosáceo. En una ciudad bullente, este edificio logra acallar por unos momentos el ruido del ajetreo constante de las calles.

En los museos me volví a encontrar con obras que han tenido un significado crucial en mi trayectoria como pintor, y sobre todo en la formación de mi concepto del arte. Por encima de todos, el *Blanco sobre blanco* de Malevitch. Un cuadro que me ayudó a comprender que en Arte, la idea es lo primero, y casi lo único, si bien el artista tiene que dar forma adecuada a esa idea para poderla comunicar. Malevitch dibuja un cuadrado inclinado sobre un lienzo también cuadrado, ambos pintados de blanco con diferente tono. La pincelada es neutra, no añade ningún matiz expresivo al cuadro. Con el tiempo el color blanco ha ido amarilleando, pero poco importa. La idea se mantiene clara como el agua: con los mínimos elementos nos lo dice todo. La emoción, más que en el cuadro mismo, está en quien contempla la obra y la oye hablar nítidamente, como si a través de ella, el artista y el espectador se miraran a los ojos y con esa mirada bastara para decir y comprender todo: que no hace falta decir nada más porque ya está todo dicho y comprendido; que el paso de un tono a otro, de una forma sencilla a otra, es el fundamento de la pintura, su verdad esencial; que todo lo demás no son más que añadidos, necesarios para contar otras cosas, pero que nada aportan a un lenguaje que ya ha quedado definido en sus fundamentos.

En esto pensaba, de vuelta a mi casa desde Olivares, después de visitar el estudio de Rodríguez Silva. Sus obras, sus pinturas blancas o negras, tan sugerentes y con tantas referencias a otras obras, me habían provocado muchas sensaciones, pero, sobre todo, me hicieron recordar que hay artistas que trabajan al borde del abismo. O todo o nada.

Yo creo que Rodríguez Silva está en ese camino de querer decirlo todo en muy pocas palabras, casi en un murmullo, casi en silencio, pero en un silencio elocuente. Pinta sus cuadros poniendo la pintura sobre una superficie lisa sobre la que se aprecian las huellas del paso de la brocha o de la espátula, para luego retirar, a modo de arañazos metódicos, parte de esa pintura, dejando surcos que permiten ver el color del fondo, con frecuencia del mismo color que la capa superior, quizás de otro tono. O así parece por los efectos que produce la luz al incidir sobre los rebordes de las distintas capas de pintura. La superficie se configura así como una trama de surcos, a veces finos y muy próximos, a veces más distantes y de mayor grosor, en intervalos que no siguen un ritmo predecible y calculado. Y no hay más elementos. Emplea, en algunas ocasiones, un color vibrante, un rojo, un azul... pero la sensación de saltar al vacío sin red de seguridad es la misma. Sólo hay silencio.

La obra de ciertos artistas, nos obliga a permanecer callados, nos impone el silencio. Pero desde ese silencio, poco a poco, empezamos a dar rienda suelta a nuestros pensamientos animados por el clima que la misma obra propicia o provoca. Las sugerencias, las evocaciones, van tomando cuerpo y se engarzan unas con otras, en un campo que crece y cada vez se ensancha más. Lo que al principio se nos plantó delante como una barrera infranqueable, como algo mudo, con lo que no era posible tomar contacto, comienza a mostrarse como un mundo donde bullen las ideas, que invita a la reflexión y al diálogo. Donde antes no veíamos más que una trama de ordenados esgrafiados verticales, empezamos a ver irregularidades provocadas por el temblor de la mano que los trazó, o por la mayor o menor cantidad de pintura retirada por los peines de caucho que el propio artista se fabrica como herramientas de trabajo y tras los que se empieza a adivinar intenciones, impresiones, sentimientos.

Vamos captando movimiento donde antes sólo había rigidez. Como cuando se mira la nieve: donde sólo había un blanco único, se empiezan a distinguir, cuando la vista se acostumbra, múltiples matices del mismo color.

Me viene ahora a la memoria la serie de fotografías de Catherine Opie, *Casas en la nieve*, que acababa de ver en el museo Guggenheim de Nueva York, y que me habían llamado poderosamente la atención. En una primera mirada, sólo se ven unos cubos de colores brillantes, apenas entrevistos en algunas de las fotos. Todo es blanco; al principio parece que la luz ha quemado ciertas zonas y que el blanco es uniforme. Al poco de estar mirándolas aparecen colores, tonos y brillos que creíamos ausentes. Vistas estas fotos junto a las pinturas blancas de Silva, se podría comprobar que en ambos casos se está expresando algo similar: que la vida late por detrás de la ausencia; que donde todo parece silencio, se oyen tenues sonidos de voces que nos hablan en voz baja.

En algún momento de la conversación que mantuvimos en el estudio Rodríguez Silva y yo, a propósito de algunos de sus cuadros, también salió a relucir el nombre de Robert Ryman, que, para mí, es básicamente, un artista conceptual que trabaja sobre el lenguaje de la pintura, utilizando su elemento más primario y esencial: la pincelada. Con su pincel, aplica el pigmento en una acción reiterativa, como un profesor que nos enseñara el alfabeto y nos explicara, a partir de las letras, cómo construir las sílabas, y cómo éstas se unen y dan lugar a las palabras. Así Ryman, cuidadosamente, con pinceladas casi iguales, pero cargadas tanto de pigmento como de emoción, va haciendo nacer la pintura. Un pintor maravilloso, tanto por la claridad de sus ideas, como por la calidad de su pintura. Y de nuevo, todo o nada; toda la emoción en cada carga de pigmento de una de las pinceladas. Si ya Cézanne nos había enseñado a construir la pintura a través de la pincelada, Ryman, que conoce bien la herramienta del maestro, nos repite la lección sencilla y magistralmente.

De cuantos artistas relaciono con Rodríguez Silva, tal vez el más aparentemente lejano sea Philip Guston. Sin embargo, a poco que se piense y observe, se evidenciará que tal lejanía es sólo aparente. La pintura de Guston, llena de color aún cuando sólo utilice el blanco o el negro, es suntuosa, casi podría decir que es comestible y en cierto modo lo es porque nos alimenta, nos nutre de experiencia, de conocimiento del

modo de pintar. Abstracto o figurativo, también en Guston se evidencia el mismo protagonismo de la pincelada, el mismo gusto por la pintura.

Treinta años después de la primera retrospectiva que en 1977 el Museo Guggenheim le dedicara tras su muerte, me volví a fotografiar, en mi última visita a Nueva York, delante del mismo cuadro de Rothko, ante el que ya me fotografié en aquella ocasión. Se trata de un cuadro amarillo, blanco y azul que está en el MoMA. Un cuadro amable de color, alegre incluso, que nos atrapa y envuelve en su silencio -silencio siempre elocuente- de otro pintor que llegó al límite, a la más pura pintura desprovista de artificios que siempre nos habla desde su profundidad. Y junto a Rothko, pienso en *Einstein on the Beach*, la ópera de Philip Glass, igualmente próxima a Rodríguez Silva, no sólo por su afición a la música contemporánea. Creo que hay un paralelismo entre las estructuras de líneas verticales de Silva y las variaciones mínimas del crescendo con que se va desarrollando la música de la ópera y que conducen sutilmente la obra a lo largo de sus aproximadamente cuatro horas de duración, con un sonido que se repite con aparente monotonía.

También encuentro cercana a la de Rodríguez Silva la obra de Hernández Pijuan, sobre todo por el casi idéntico uso del lenguaje pictórico. H. Pijuan traza surcos en el óleo fresco, dejando ver la capa de pintura de la base; surcos que nos transportan a los campos arados que rodean su estudio de verano. Ya en la madurez artística, Pijuan se deja ganar por la humanidad del Mediterráneo, es más Matissiano, más gozador de la vida. R. Silva, por su parte, está ahora delimitando, definiendo su espacio, en un terreno escueto, difícil, donde otros han parcelado ya los suyos propios.

Y si resulta innegable que Barnett Newman le sirve de apoyo a Rodríguez Silva, al mismo tiempo, puede que su magisterio suponga un límite de su propio terreno en construcción. Algo similar a lo que puede ocurrir con el más drástico (¿dogmático?) de los artistas que me sugieren las obras de R. Silva. Me refiero a Ad Reinhardt, un artista que, como otros, llega al borde del abismo... y nos deja sumidos en un silencio atroz, en un camino sin salida. Tal vez, la consecuencia natural de tomar la pintura como una religión sea desembocar en la falta de fe y, con ella, el abandono de la práctica, y hasta la negación misma de la pintura. Prefiero, ante este atajo, el camino que alumbra el ejemplo de Malevitch. Cuando, obligado por las circunstancias

políticas del momento, se vio obligado a abandonar sus pinturas suprematistas, empleó la figuración para seguir haciendo lo mismo que antes hacía en sus composiciones en las ropas o en los adornos de sus figuras, y siguió creando unas pinturas magníficas. En muchas ocasiones, y para ciertos caracteres, los obstáculos, y los retos, suponen un acicate para agudizar el ingenio y encauzar la creación encontrando salidas novedosas e imprevisibles.

Cuando llegaba a mi casa, seguía lloviendo. A veces, sobre el fondo de nubes de color gris oscuro, podía ver cómo las gotas de lluvia formaban una trama de líneas paralelas, casi uniformes con ligeras diferencias de grosor, de brillo, acompañadas de ese peculiar sonido continuo que te aísla de ruidos exteriores y te sitúa en una cámara de silencio que impulsa a dejar vagar tus pensamientos. Esta trama de líneas y este silencio me volvieron a trasladar a la obra de Rodríguez Silva, a esas tramas que él traza sobre sus pinturas, y al título de alguno de sus cuadros. Como *El gran silente*. Por muy alejado que se quiera estar de toda referencia a la realidad, ésta es tozuda: la Naturaleza, tan rica de formas, siempre ha hecho ya, antes, lo que uno cree enteramente nuevo. Una lección que no se debe olvidar. Es necesario seguir aprendiendo a ver en el vacío.

Ignacio Tovar
12 de marzo de 2009



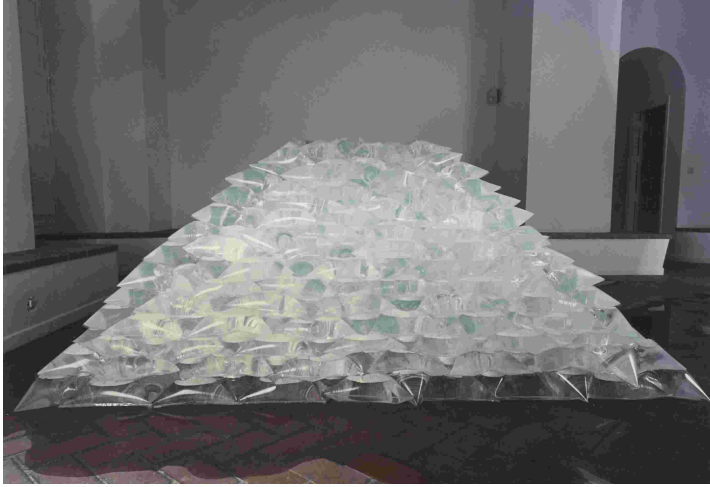
Utopías en voz baja

Iván de la Torre Amerighi

INTRODUCCIÓN I. Seducción, conflicto, progresión, depuración, agresión, vibración, silencio... son conceptos no antagónicos que se dan cita de modo natural y consciente en la obra reciente de Rodríguez Silva. Ante el análisis de algunos de los procedimientos y signos que caracterizan específicamente su actualidad creadora no cabe otra estrategia coherente y razonable que, al hacerlo, lanzar también una mirada escrutadora a su trayectoria, buscando y encontrando premisas y antecedentes válidos y justificadores.

INTRODUCCIÓN II (PROGRESIÓN). De tal modo, la producción última del artista andaluz no puede ser entendida sin contar, entre sus variables de comprensión, cada obra en tanto que fruto de una progresión desde la inmediata anterior. Nada surge de la nada y todo deviene de todo: un proceso pleno de hallazgos y constantes depuraciones. *“Toda obra procede siempre de otra, en mayor o menor medida”*, decía el siempre acertado Picasso¹. Más de una década después, resulta sencillo desvelar algunas virtudes, entonces incipientes, que hoy se han conformado en norma -el uso de la apariencia como valor creativo, la agresividad como herramienta plástica, la vibración implícita, los elementos repetidos y *gestualizados*, desencadenantes de una seriación- presentes en aquella serie de fines de los noventa *“Aproximación a Venus”*.

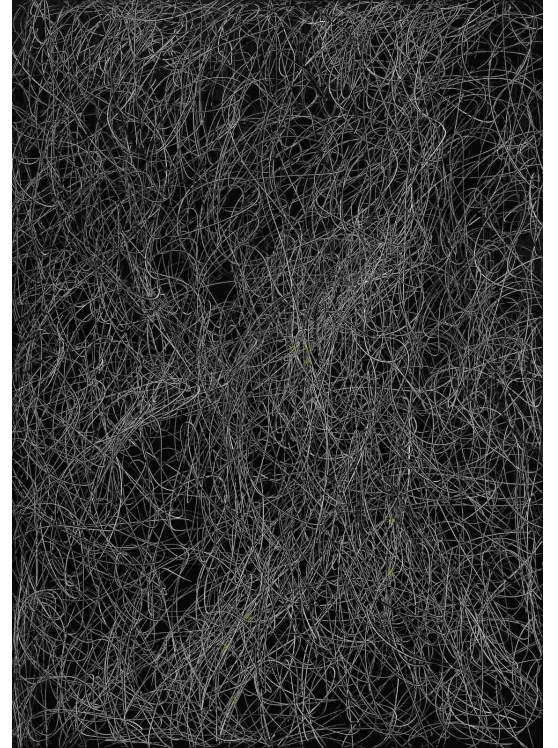
DINÁMICA DEL MOVIMIENTO... Ante obras tan silentes en apariencia, y dado que el silencio es equiparado en múltiples ocasiones dentro del ámbito plástico con una situación de inmovilidad e inacción, puede resultar paradójico justificar la idea de la existencia de una tensión dinámica implícita contenida en estas obras últimas. Y sin embargo, no lo es. Baste con repasar los títulos de series precedentes -sostenemos que, de un modo u otro, como noción preconcebida o derivada, la intitulación nunca es arbitraria- para observar la latencia del movimiento: la ya citada *“Aproximación a Venus”* (1998-99), *“Errantes”* (2000-2002), *“Traslaciones”* (2004-05) o *“Desplazamientos”* (2005-06). En piezas donde el gesto vehemente primaba -*“En verde”*, *“Tierra sombra”* o *“Cúmulo”*, todas de 2002- y la acumulación lineal recreaba un jeroglífico visual, el ojo se veía impelido a recorrer una y mil veces aquella red pictórica.



1



2



3



1. APROXIMACIÓN A VENUS. OBJETO. 1999/00
 Polietileno-agua.
 120x235x235 cm.

2. APROXIMACIÓN A VENUS IV. 1999
 Óleo sobre cartón satinado.
 70x100 cm. Colección privada.

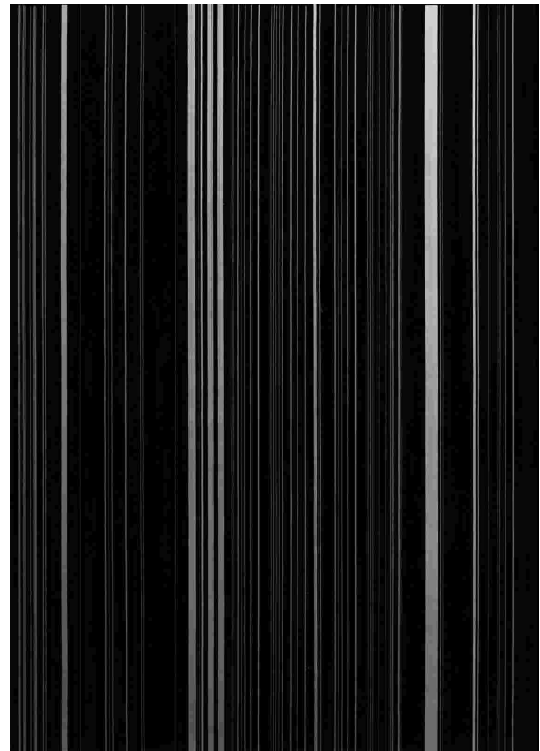
3. ERRANTES. EN VERDE. 2002
 Óleo sobre cartón satinado.
 137x97 cm. Colección del autor.

4. TRASLACIONES. FRECUENCIA. 2004
 Óleo sobre aluminio.
 46x38 cm. Colección privada.

5. TRASLACIONES. TRÓPICO VERTICAL. 2004
 Óleo sobre aluminio.
 46x38 cm. Colección privada.

6. TRASLACIONES. INTERIOR Nº 1. 2005
 Óleo sobre aluminio.
 137x97 cm. Colección del autor.

6



...Y DINÁMICA DE LA VIBRACIÓN. En las series posteriores, donde la obra se conforma ya en base a sutiles franjas verticales, ese movimiento no se pierde, muy al contrario, queda trasmutado de modo muy sutil en vibración. Entonces, antes, la fragilidad propia de la línea creaba la dinámica –véase “*Frecuencia*” (2004), “*Trópico vertical*” (2004), “*Traslación ultramar*” (2005)-, si bien se ajustaba al plano y podría ser definida como expansiva, frente a la actual, donde la vibración se reconoce en profundidad –algo que se hace más patente en obras de amplia monocromía blanca: “*Gran lucero*” (2006), “*Acontece III*” (2008), “*Dejaré que suceda*” (2008/09) y “*Dolora. Diurno*” (20007/09)-, late en la grieta, en el surco, en un instante en el cual somos incapaces, como espectadores, de evaluar si esa agresión al soporte pictórico ofrece como resultado un alto o un bajorrelieve en la superficie, todo lo cual nos obliga al acercamiento censor y notarial. (Este movimiento del espectador atraído debe ser tenido en cuenta como un resultado más en la dinámica que la obra genera).

Esta vibración no surge –como queda consolidada en la tradición clásica acrisolada en el Renacimiento y de la que aún vivimos- desde la incidencia de la luz, sino a partir de la acumulación yuxtapuesta de elementos disformes, hermanos en apariencia, muy distintos en intensidad y dimensiones.

MATERIA DE SEDUCCIÓN. La seducción por la materia se sustancia en la producción de Rodríguez Silva de forma antagónica a la habitual, ese gusto por la materia no le lleva por la senda de la acumulación sino a su eliminación progresiva. Pero no a la supresión *textural*. ¿Un contrasentido? La depuración material no pretende desembocar en la artificiosidad de superficies con lisura y pulcritud industrial, como se hace patente en la serie “*La Llama*” (2008-09). La elección como elementos sustentantes de planchas de aluminio o cartones satinados, sobre los que el óleo alcanza una singularidad distinta y muy expresiva, no obvia la voluntad del artista porque la marca creativa, la marca humana, permanezca y se reconozca, si bien se requiera para ese proceso de reconocimiento cualidades de las que el arte contemporáneo y sus espectadores no andan demasiado sobrados: atención y tiempo. En ellos y en los fondos la textura se hace verbo del detalle, -la agresión, de nuevo, como gestora de lo pictórico- hallazgo precioso para quienes desean dejarse seducir por algo más que la pura imagen.

INFORMACIÓN. La obra reciente de Silva se cimenta en el conflicto. En la compresión y el espaciado. Las franjas verticales alternas recuerdan un lenguaje binario: 0/1/0/1... línea/espacio/línea/espacio. Basta detenerse en el inquietante díptico “*Gran silente*” (2007) para entender de qué hablamos. Es inevitable, en estas trazas, no terminar buscando un paralelismo con los códigos de barras, a los ojos mortales simples acumulaciones lineales pero que esconden en su seno una incesante catarata de información encriptada, y de hecho en alguna ocasión hemos evaluado algunas de sus imágenes bajo estos parámetros. Tras la simbología expresada en función de un entramado de líneas paralelas verticales de distinto grosor y espaciado se contienen unos datos desconocidos pero intuitivos.

Decía Bernardo Palomo, en el texto que prologaba uno de los catálogos del artista, que Silva realizaba *una pintura con ecos minimalistas donde la simple representación abandonaba sus postulados significativos para hacerse presente con sólo sus esquemas plásticos*². Hoy es imposible enfrentarse a su obra sin tener la sensación que tras esas posturas minimalistas se esconde también una tensión narrativa, aunque esta sea de orden vivencial. Aquí la potencia de esa información hace referencia al trabajo pictórico y a las complejidades que éste encierra, a su carácter formal y material, pero también a las motivaciones que lo generan y desarrollan.

¿Quiere esto decir que esos códigos abarcan una estruendosa cantidad indefinida de contenidos? No. Pero no es menos cierto que la idea, las ideas, quedan contenidas en secuencias latentes. No se pretende narrar pero sí comunicar, dos intenciones y actitudes bien distintas; si la primera parte de una reelaboración artificiosa, urdida mediante convenciones y normas socialmente asimiladas, aceptando su validez o invalidez, su sustancia o insustancialidad, en función de nuestra capacidad de captación de lo narrado; la segunda, gesto primigenio e inmanente, se refleja y se justifica en sí misma, adquiriendo su categoría de modo instantáneo. ¿Qué más dará, entonces, lo que se quiera comunicar, puesto que alcanzado este punto de conmoción, de comunión entre creador y espectador con la obra como mediadora universal, se ha visto cumplido el objetivo previsto?

APARIENCIA Y REPETICIÓN. Sin embargo la información no es únicamente retiniana y ante muchas de sus obras, inopinadamente, como anteriormente hemos ya apuntado, el espectador se ve impelido a tocar.

Y ello ocurre por la sorpresa de ese mirón aventajado que espera en la lejanía la pulcritud de una aplicación fabril y aséptica y encuentra un trabajo pictórico y soterrado que emerge en las distancias cortas.

La apariencia y la repetición son claves semejantes pero diferentes, que ya encontramos en el inicio de su producción. En las bolsas llenas de agua que conformaban la instalación objetual que recreaban una forma piramidal. La propuesta, de sublimes y sutiles efectos cromáticos y plásticos apenas dejaba entrever su tramado edilicio en base a materiales de extrema sencillez –bolsas plásticas transparentes rellenas de agua corriente- e igualdad. Del mismo modo, algo similar sucedía con otra de las piezas presentes en aquella exposición del Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván (1999), la titulada “*Comunicando*”, estructurada a partir de caballetes de madera superpuestos, lo que articulaba formas sugerentes y completas que se sustentaban en un difícil equilibrio. He ahí, ya en proceso de gestación, otras de las constantes que, si bien no afloran de modo tan claro como las anteriormente comentadas, también juegan su papel: la paradoja y la ironía. Elementos en apariencia *extraartísticos* o subordinados a su mera función auxiliar, pueden alcanzar un estatus propio como materiales creativos.

REPETICIÓN II. Alcanzar ese punto de no retorno en el que se olvidan los mecanismos creadores, tal y como confiesa y pretende Rodríguez Silva, requiere que el concepto generador en el que se cimenta la obra esté fuertemente consolidado y que los gestos, por repetidos, se desarrollen de forma alienada, sin apasionamientos ni argumentos, lo que le acercaría con sutileza a los predios de ciertas propuestas conceptuales teñidas de postmodernidad. No queremos establecer una línea de precedentes en este sentido –de Malevich a Ryman, pasando por las construcciones y secuencias temporales de Hanne Darboven, las pinturas infinitas y progresivas de Opalka o, más recientemente, la conversión de *frames* fílmicos en imágenes y animaciones en código ASCII realizada por Vuk Cosic, inventor del término net.art en 1995 y las impresiones repetitivas -monocromas o lineales- generadas por ordenador de Wade Guyton, puesto que sin duda serán otros con mayor acierto los que establezcan y delineeen estos bosques genealógicos.

HOMOGENEIDAD Y CONSECUTIVIDAD. Resulta difícil encontrar, en cualquier elenco editorial dedicado a repasar la nómina de artistas jóvenes dentro de un panorama local o internacional, a alguno con una coherencia basada en la homogeneidad plástica. En los tiempos que corren la heterogeneidad se ha hecho

bandera de modernidad –de actualidad, diríamos más apropiadamente- y no sólo la multidisciplinariedad es un rango definitorio sino que también lo es la renuencia a verse involucrado en ningún estilo caracterizador. Si ya es cuestión harto difícil toparse con un militante puro de lo pictórico en estos corolarios a la moda y a la carta, más dificultoso parece aún encontrar quien articule un lenguaje propio basado en el avance armónico, en la evolución consciente y consecuente como sucede en el caso de Silva.

DEPURACIÓN Y SILENCIO. Hoy, por otro lado, priman las técnicas aditivas -y, más aún, las ideas aditivas-, mientras que la senda extractiva emprendida por Rodríguez Silva resulta un camino demasiado agreste y solitario. Parece lógico y, sin embargo, resulta también alentador: bombardeados por imágenes, acuciados por la irrefrenable necesidad de consumir, perdido todo valor por lo objetual y lo material –aunque esta sociedad nuestra se cimente en la acumulación, he ahí la causa de esa defeción en los parámetros de apreciación-, resulta muy sencillo crear por aglutinación, por acarreo, por revisión y recuperación, por apropiación más o menos indebida, siendo mucho más difícil –por requerir una capacidad crítica mucho mayor- el hecho de ir eliminando capas de brillos superfluos hasta alcanzar un estado de esencialidad poco abundante hoy día. La sustracción, la concisión, la concreta eliminación de lo superfluo constituyen unas opciones arriesgadas que deparan cierta incomprensión en el círculo mercantil y endogámico en el que han quedado aprisionadas, desgraciadamente, las artes plásticas...

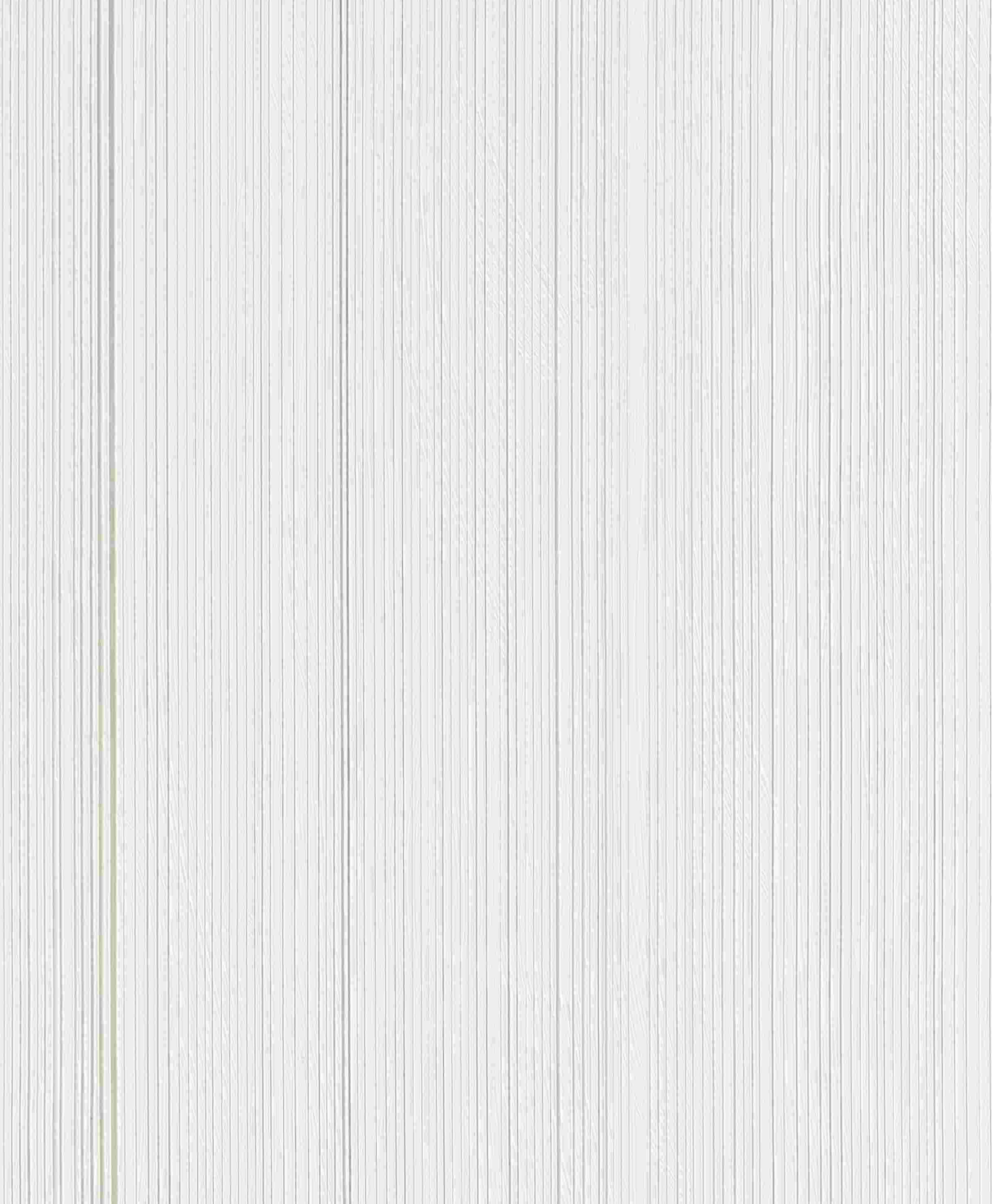
DOLORAS. Las doloras son composiciones poéticas breves, de espíritu dramático, que expresan un sentimiento filosófico sobre la vida, y que fueron desarrolladas, en el caso de las letras españolas, por Ramón de Campoamor en el siglo XIX. Varias de estas propuestas pictóricas quedan definidas por ese apellido: “*Dolora*” (2006), “*Dolora. Diurno*” (2007 y 2009). Y es que las obras de Silva son mínimas doloras tan extensas que, casi de soslayo, sin querer, nos acogen e incluyen en un universo inesperado, trascendente, no exento de la inefable belleza que destila la edificación de una norma desde su ruptura, ni de una atrayente ironía trágica, silenciosa y, sin embargo, de elocuente melancolía.

Iván de la Torre Amerighi.
Crítico e Historiador del Arte.

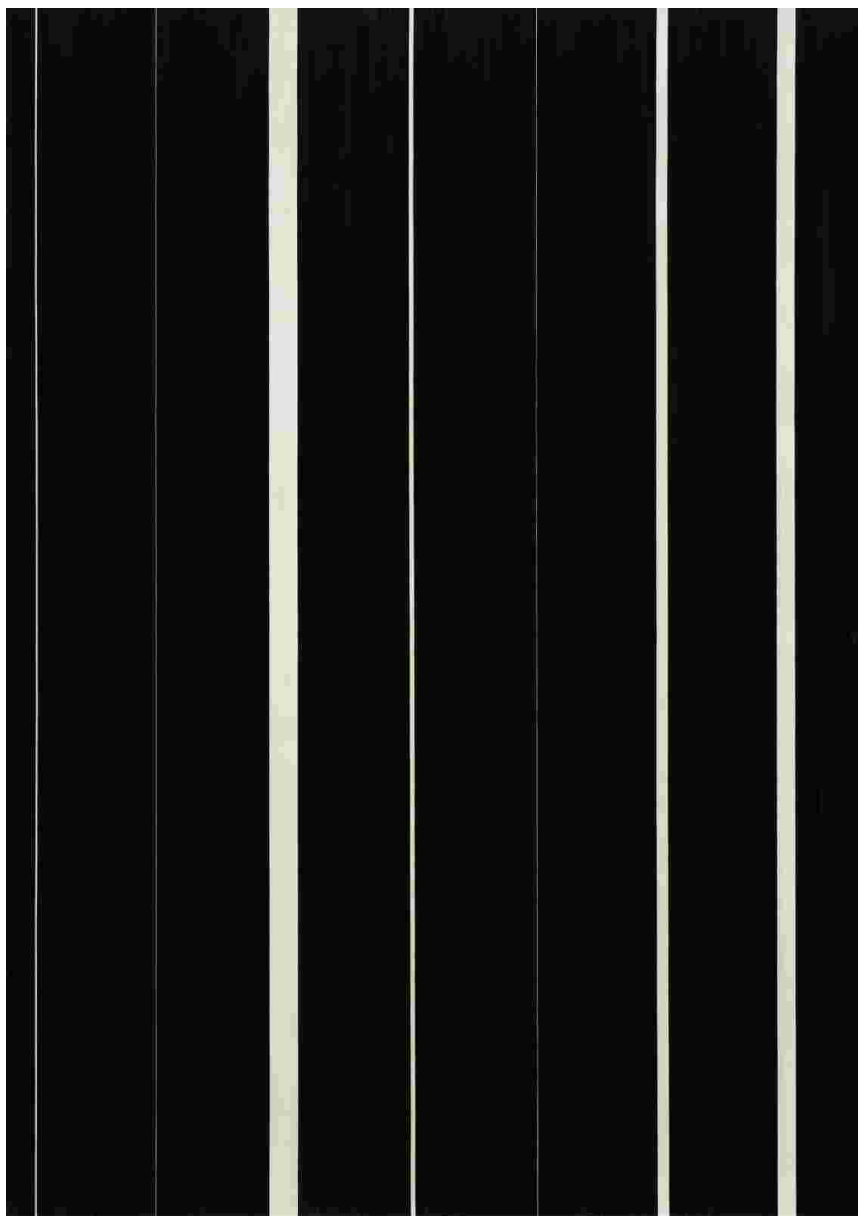
[1] CABANNE, P.: *Le Siècle de Picasso*. [Vol. II] Paris, Gouthier, 1975. (p.37)

[2] PALOMO, B.: Introducción. En *Rodríguez Silva: Aproximación a Venus*.

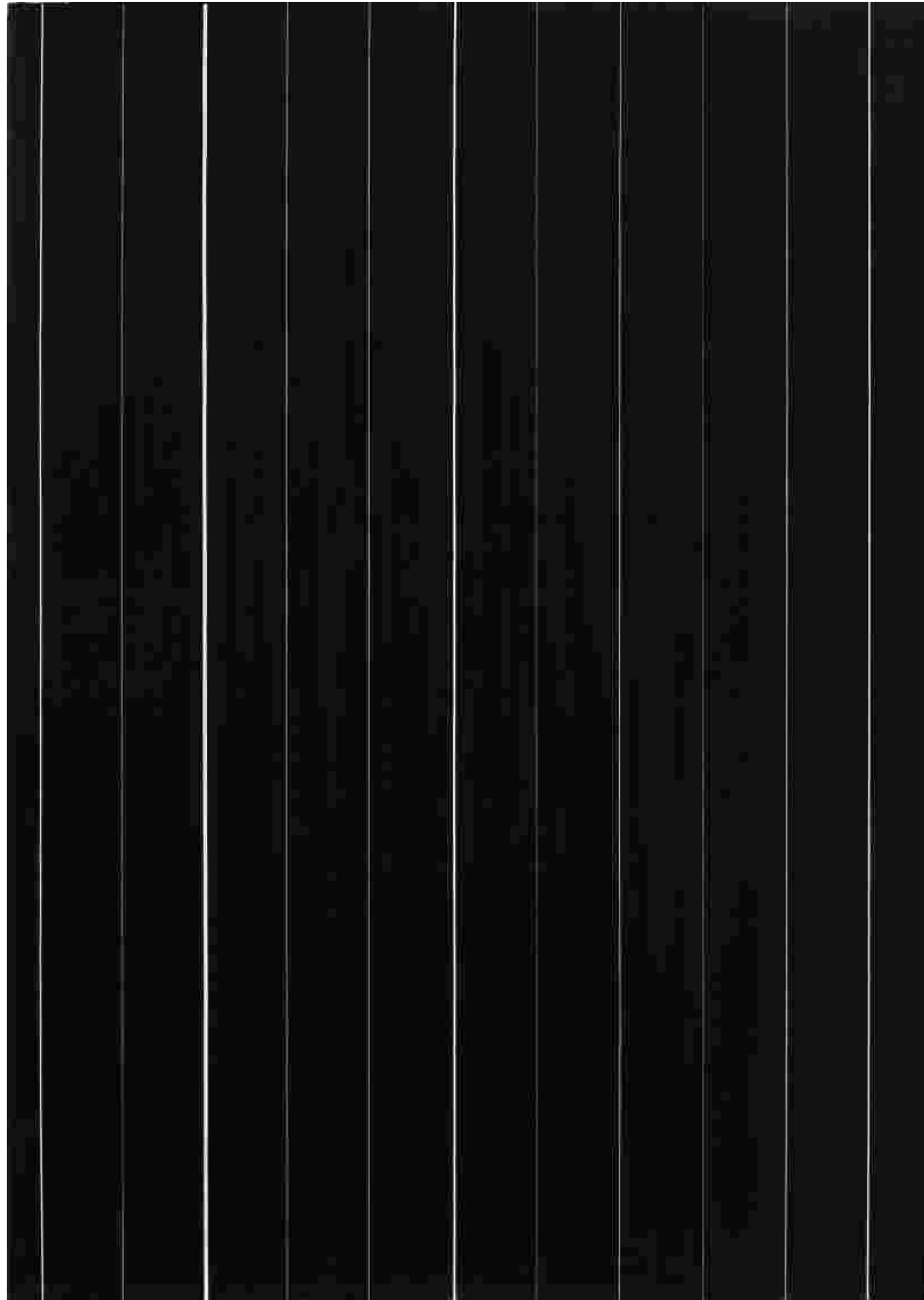
La Puebla de Cazalla, Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván, 1999. (pp. 4-5)



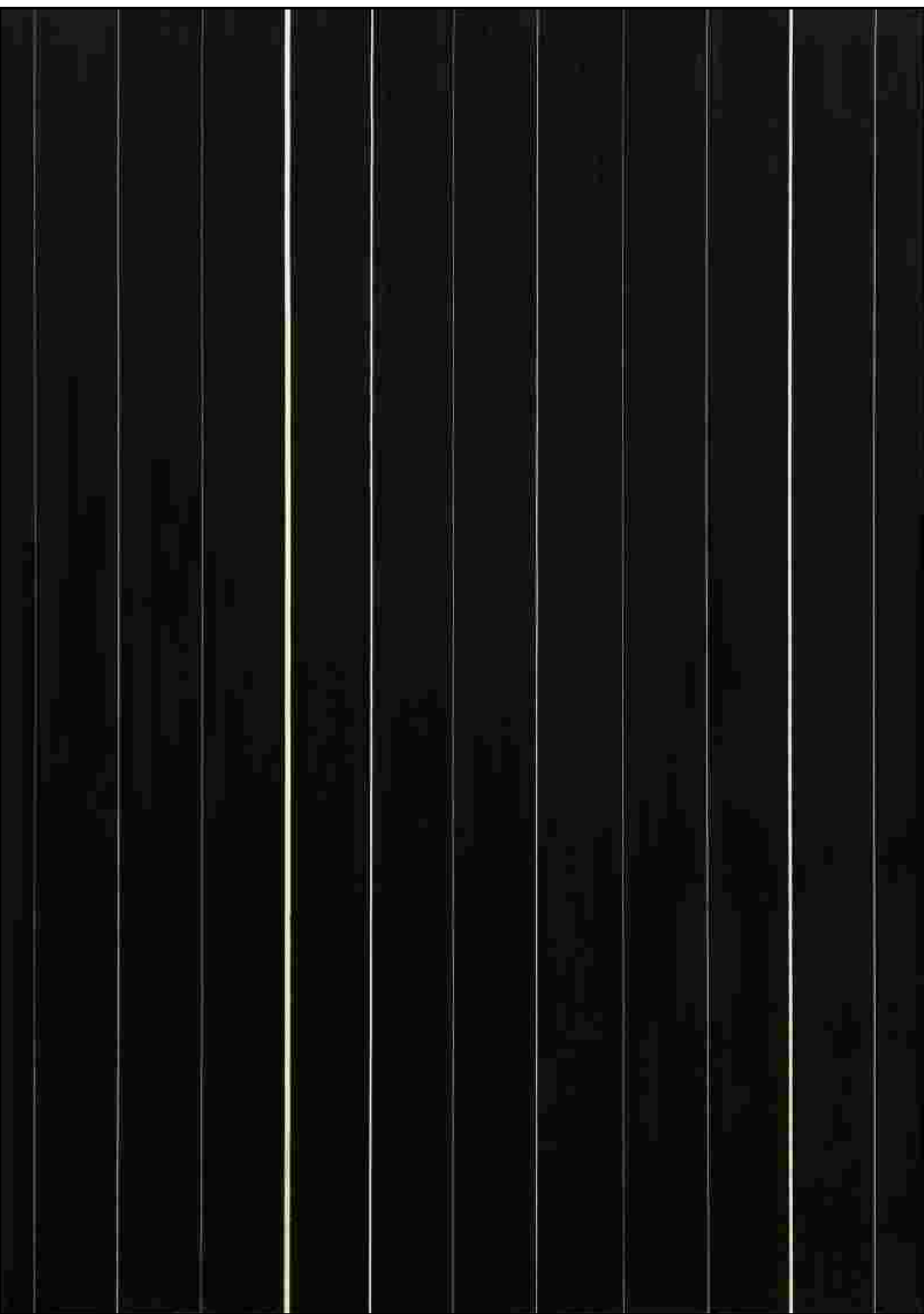
acontece
catálogo

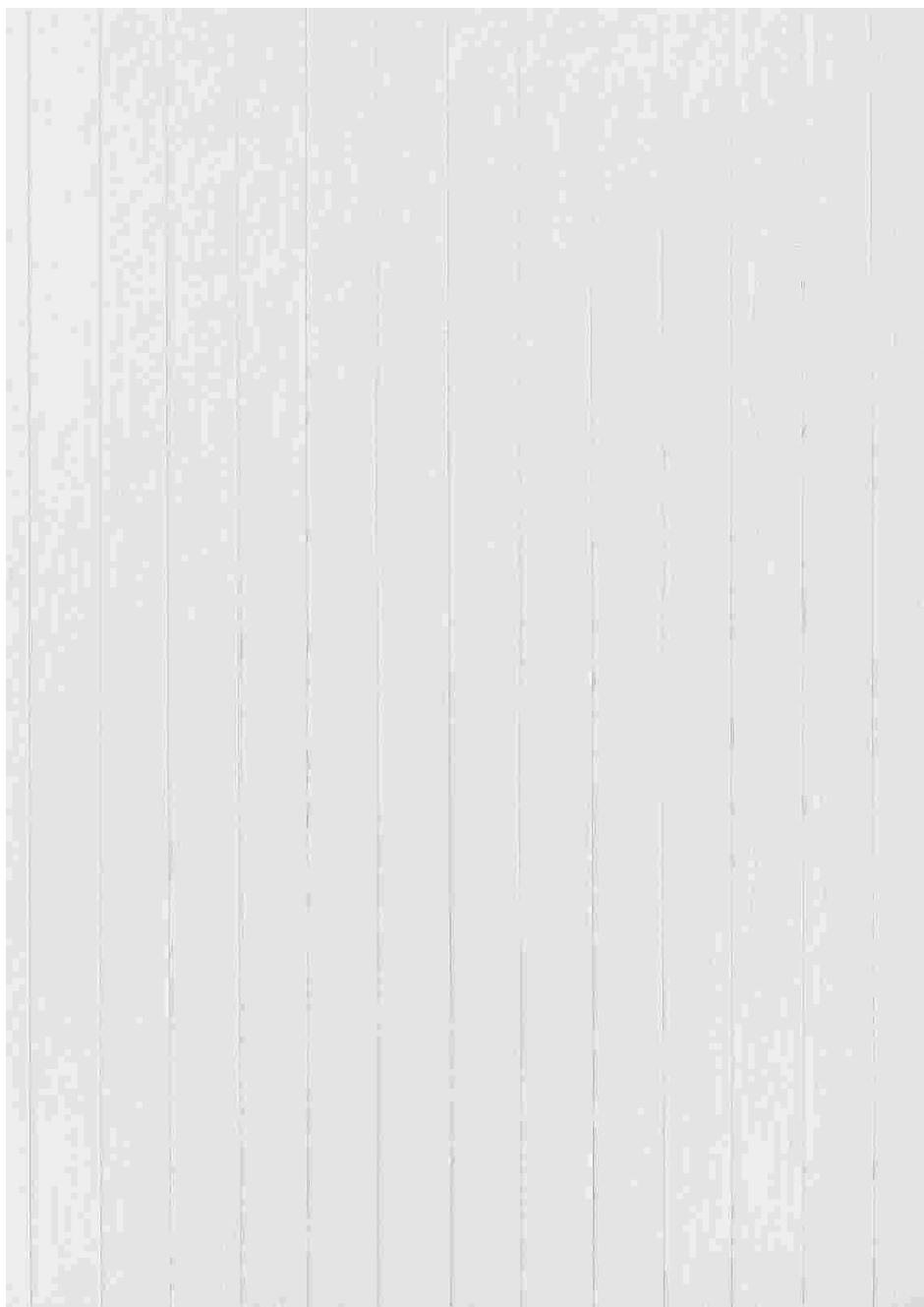


Silente. Directo al corazón. 2008
Óleo sobre aluminio. 137x97 cm.

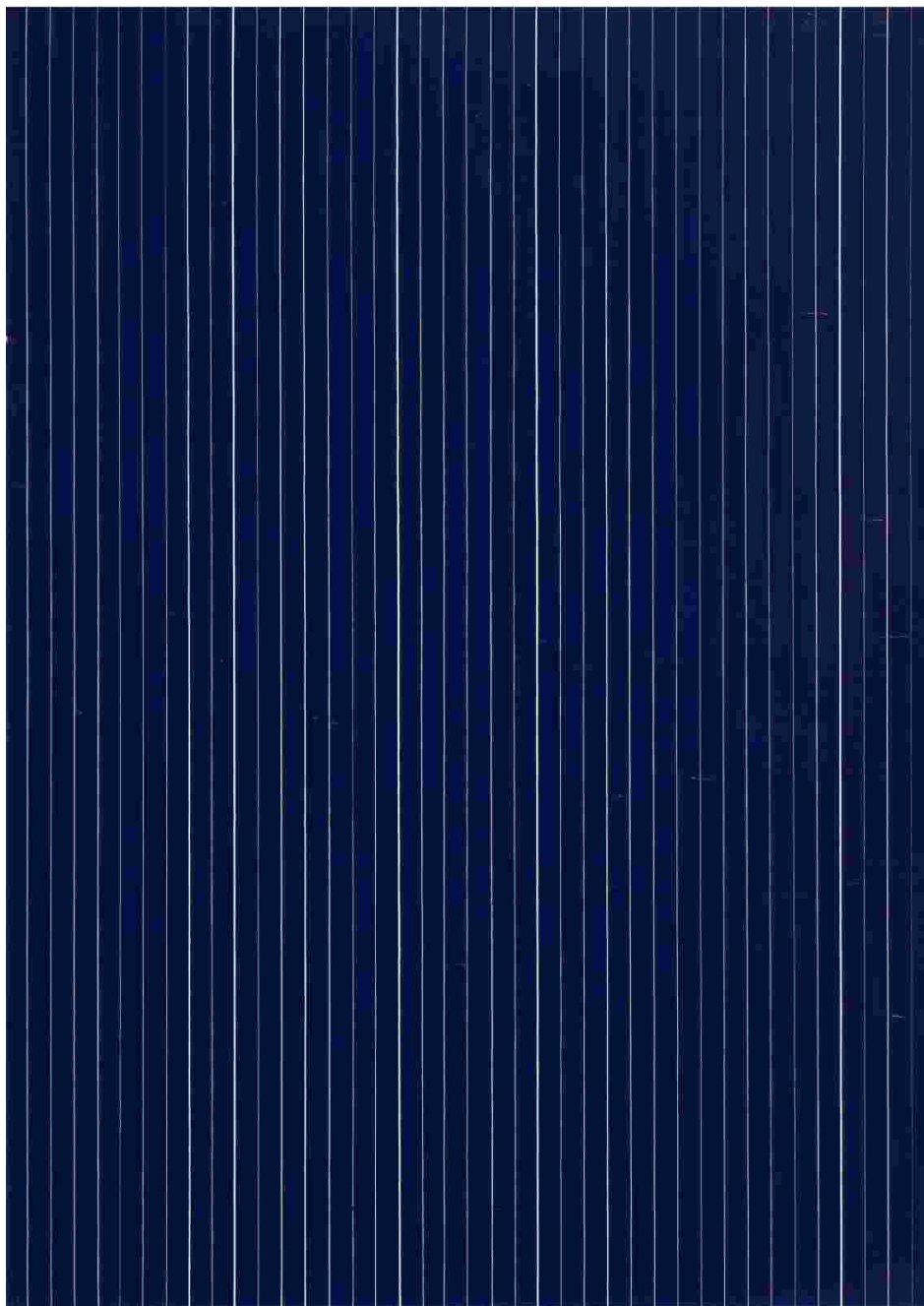


Gran Silente. 2007
Óleo sobre aluminio. 162x228 cm. Díptico





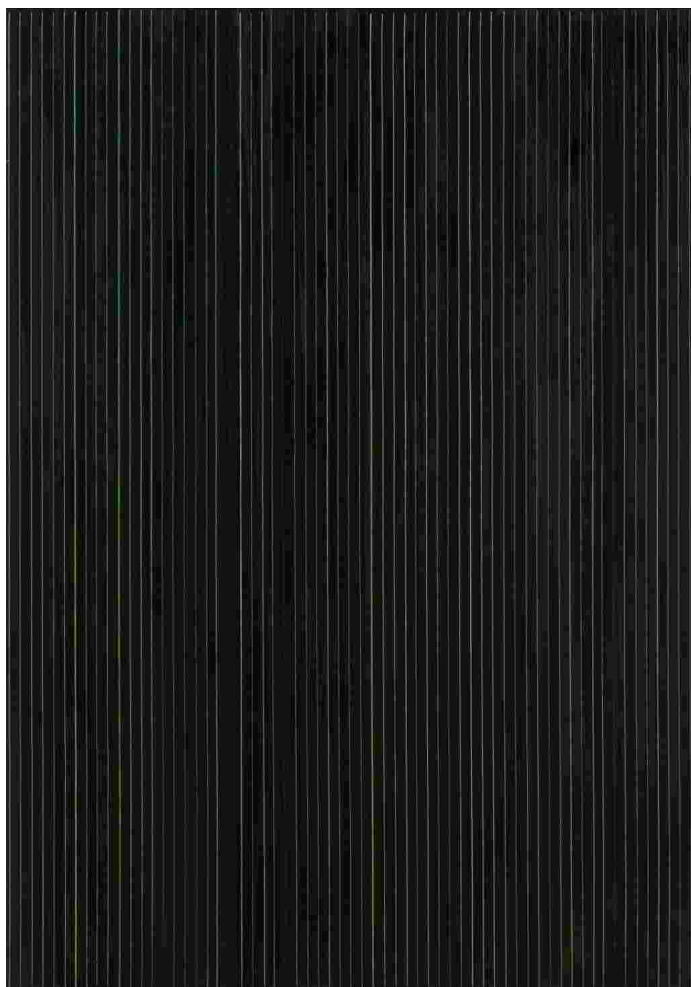
Dolora. Diurno. 2007/09
Óleo sobre alumínio. 162x114 cm.



Ultramar. Tal vez ahora. 2007
Óleo sobre aluminio. 162x114 cm.

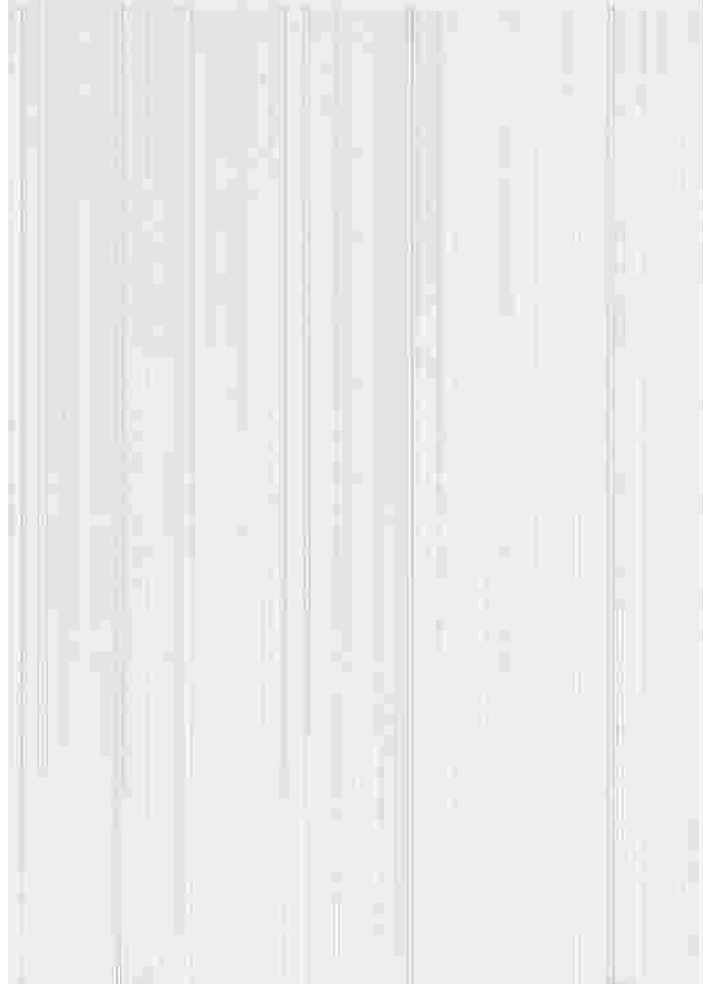


Decirte. 2008
Óleo sobre alumínio. 92x65 cm.



Decirte II. 2008

Óleo sobre alumínio. 92x65 cm.



Dejaré que suceda. 2008/09
Óleo sobre aluminio. 92x195 cm. Tríptico





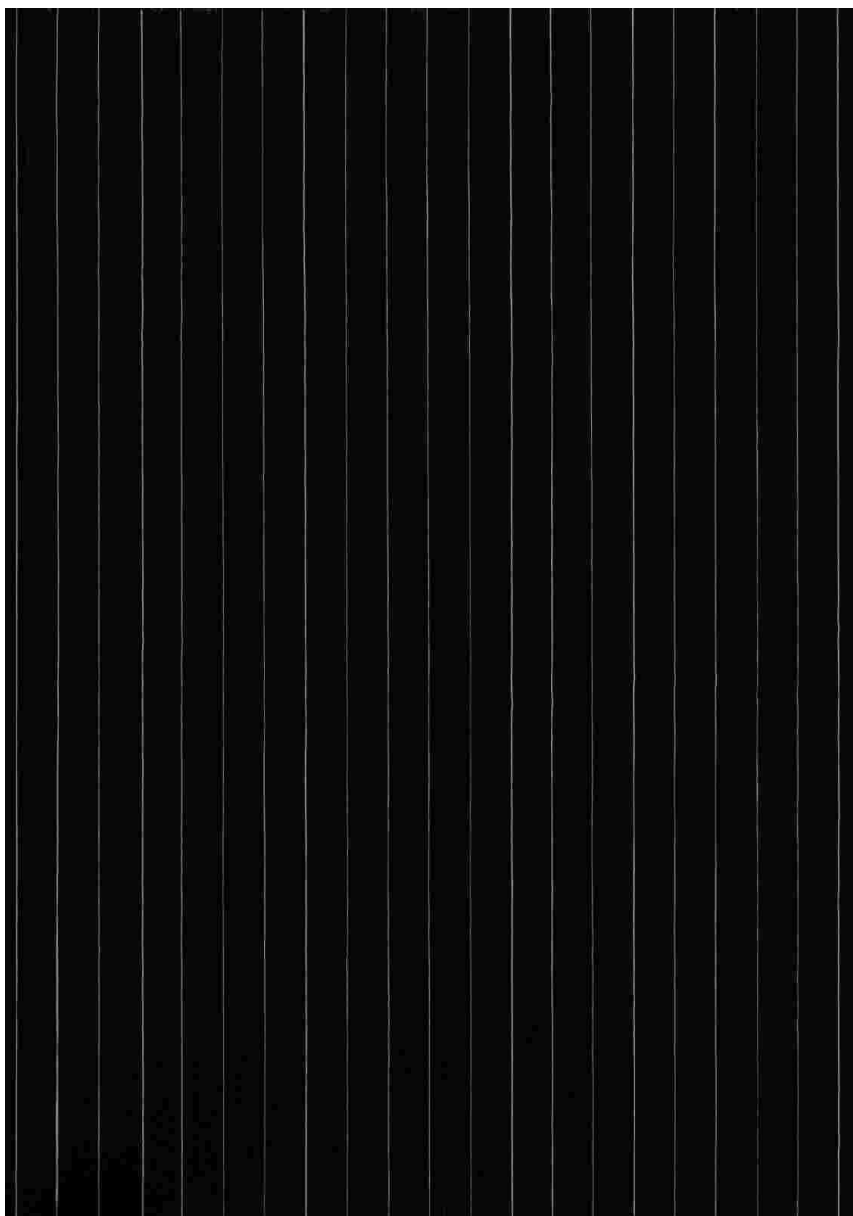
Dejaré que suceda II. 2008/09
Óleo sobre aluminio. 92x195 cm. Tríptico



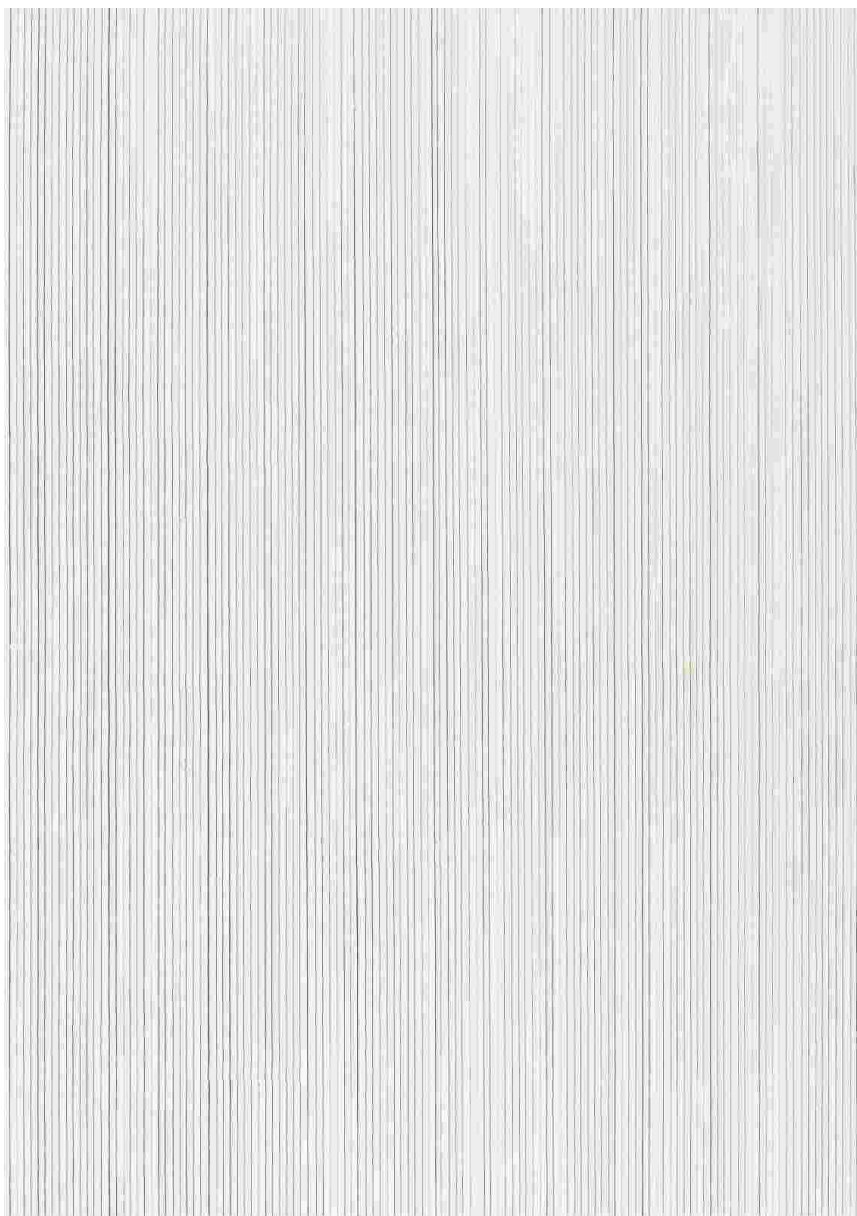


Acontece. 2008

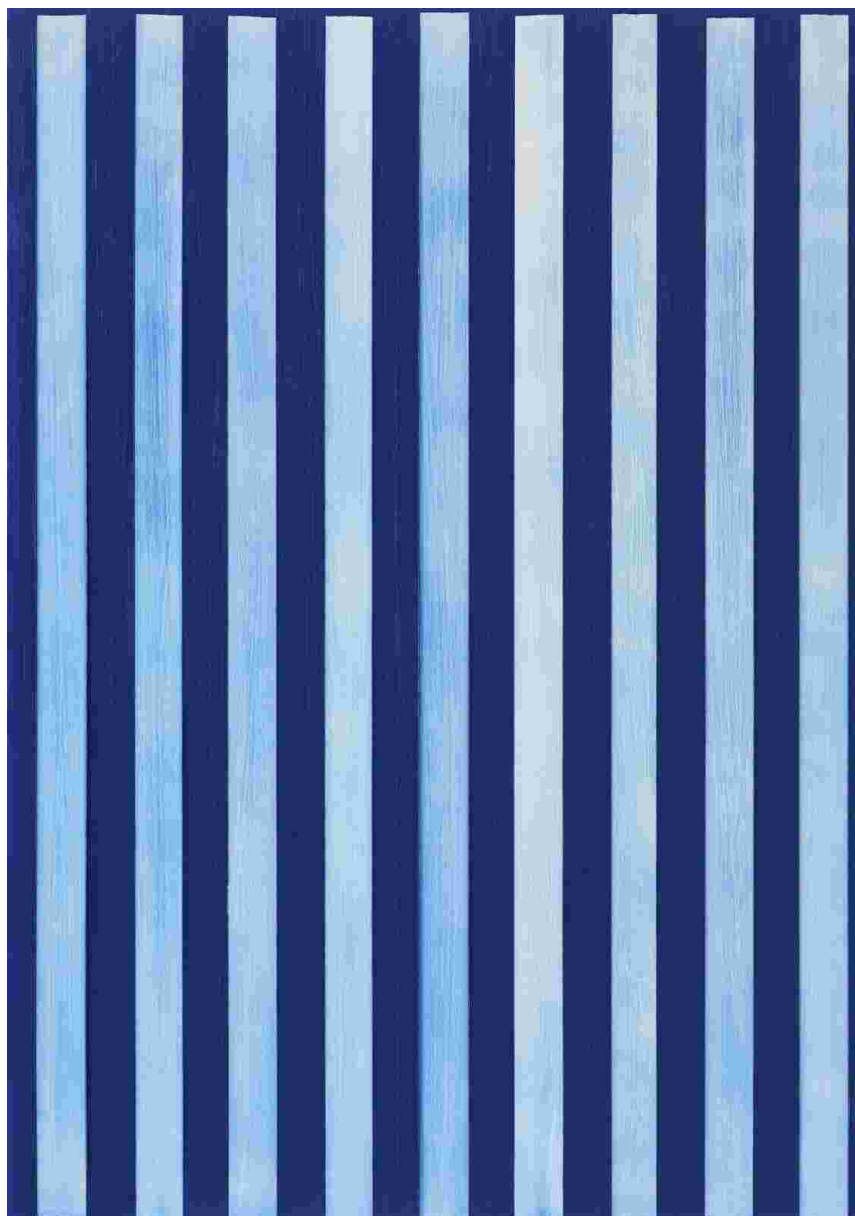
Óleo sobre alumínio. 137x97 cm.



Dolora. 2006
Óleo sobre alumínio. 137x97 cm.



Gran Lucero. 2006
Óleo sobre aluminio. 137x97 cm.

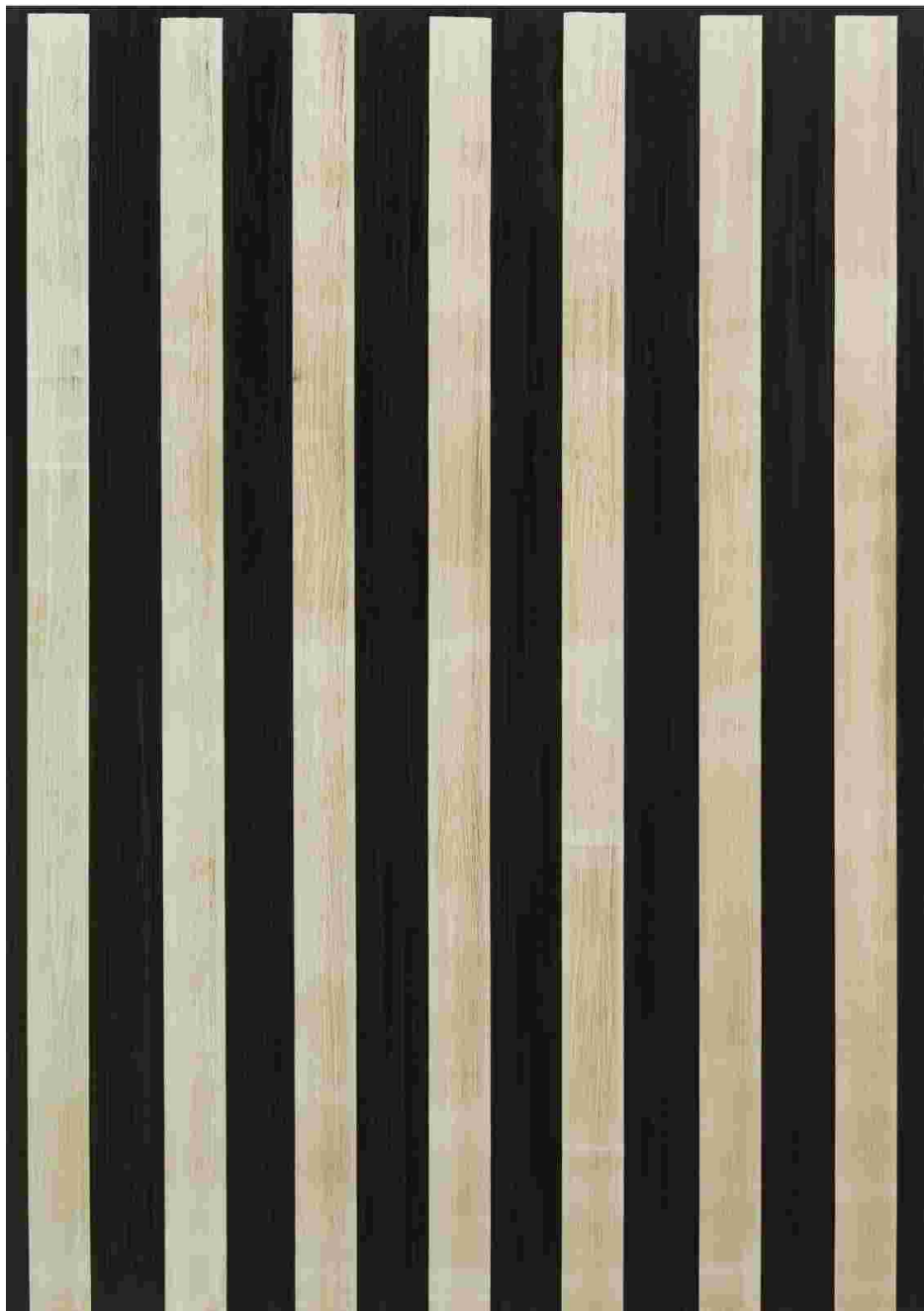


La llama III. 2008

Óleo sobre aluminio. 137x97 cm.



La llama. 2008
Óleo sobre aluminio. 162x114 cm.



La llama II. 2008

Óleo sobre aluminio. 162x114 cm.



La llama V. 2009
Óleo sobre aluminio. 137x97 cm.



La llama VI. 2009
Óleo sobre aluminio. 137x97 cm.



Croma. 2008
Óleo sobre PVC. 49x40 cm.



Croma III. 2008
Óleo sobre PVC. 49x40 cm.



Croma II. 2008
Óleo sobre PVC. 49x40 cm.



Croma VIII. 2009
Óleo sobre PVC. 49x40 cm.

Miguel Angel Rodríguez Silva

Olivares, Sevilla. 1960

Licenciado en Bellas Artes. Universidad de Sevilla.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

2009. *Acontece*. Galería La Caja China. Sevilla.

2006. *Pinturas recientes*. Galería Fúcares. Almagro, Ciudad Real.

2004. *Traslaciones*. Sala maravillas. Sevilla.

2002. *Obra reciente*. Icaria Arte Contemporáneo. Alcalá de Guadaíra, Sevilla.

1999 - 2000. *Aproximación a Venus*. Museo de Arte Contemporáneo José M^º Moreno Galván. La Puebla de Cazalla. Sevilla.

1993. *Pinturas desde un puente romano*. Fundación Hispano-20. Sevilla.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

2009. *Comiendo no se habla*. José M^º Bermejo, Gerardo Delgado, José Antonio Reyes, Rodríguez Silva. Intervención para "El pensamiento en la boca". Salas Cajasol. Sevilla.

2008. *Artefacto*. Colección Unicaja de Arte Contemporáneo. Sala VIMCORSA. Córdoba. / *XI Certamen Bienal Unicaja de Artes Plásticas*. Palacio arzobispal. Málaga.

2007. *Colectiva*. Galería Félix Gómez. Sevilla / *Visiones Plásticas sobre Mozart*. Pabellón Mudéjar. Junta de Andalucía. Sevilla. *Colectiva de Navidad*. Galería La Caja China. Sevilla.

2006. *Ignacio Tovar, José María Bermejo, Rodríguez Silva. Pinturas recientes*. Galería Fúcares. Almagro, Ciudad Real. *Los museos de la provincia*. Casa de la Provincia, Diputación de Sevilla.

ALBIAC Bienal de Arte Contemporáneo. Rodalquilar, Almería. *XX salón de otoño*. Casa Colón, Huelva. Primer premio.

2005. *Cézanne y la modernidad*. Galería La Caja China. Sevilla *Pasiones*. SIMAC. Sevilla / *Solidarios*. Fundación Aparejadores. Sevilla / *Todos los nombres*. Instalación. Colectiva Escuela de Arte. Casa Colón. Huelva.

2003. *Reflexiones al vapor*. Instalación. Canteras de Osuna. Jornadas de intervención artística. Osuna, Sevilla.

1999. *I Bienal de Arte Andaluz*. Palacio Episcopal. Málaga *Colectiva*. Icaria Arte Contemporáneo. Alcalá de Guadaíra. Sevilla. *Cercanías*. Rodríguez Silva - M. Antonia Santos. CTT Galería. Lisboa, Portugal.

1998. *Punto de partida: instalación*. CAAC Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla / Colaboración para la obra *Razón de Estado*. Amigos del Teatro y las Artes escénicas de Sevilla. Diputación de Sevilla IV Certamen Unicaja de Artes Plásticas. Itinerante por Andalucía. Obra adquirida / Galería Laberinto. Jerez de la Frontera, Cádiz.

1995. Galería Arteteca. Colectiva de inauguración. Sevilla.

1994. *Consonancias*. Casa Dos Crivos. Braga, Portugal.

OBRA EN COLECCIONES PÚBLICAS

Colección Unicaja / Exposición permanente Palacio Conde Duque. Olivares, Sevilla / Ayuntamiento de La Puebla de Cazalla, Sevilla. Museo de Arte Contemporáneo José M^º Moreno Galván. La Puebla de Cazalla, Sevilla / Ayuntamiento de Huelva / Consejería de Educación. Junta de Andalucía.

Diseño:
Gerardo Delgado
Rodríguez Silva

Maqueta:
Quino Morán

Textos:
Ignacio Tovar
Iván de la Torre Amerighi

Fotografías:
Claudio del Campo
Mario Fernández (1), (2) pag. 12

Fotomecánica e impresión:
Pinelo Talleres Gráficos

Depósito Legal: XXXX



la caja china
galería de arte

General Castaños, 30. 41001 Sevilla.
www.lacajachina.net

Imagen página 2: La Llama (detalle)
Imagen página 10: Dolora. Diurno (detalle)
Imagen página 18: Dejaré que suceda (detalle)
