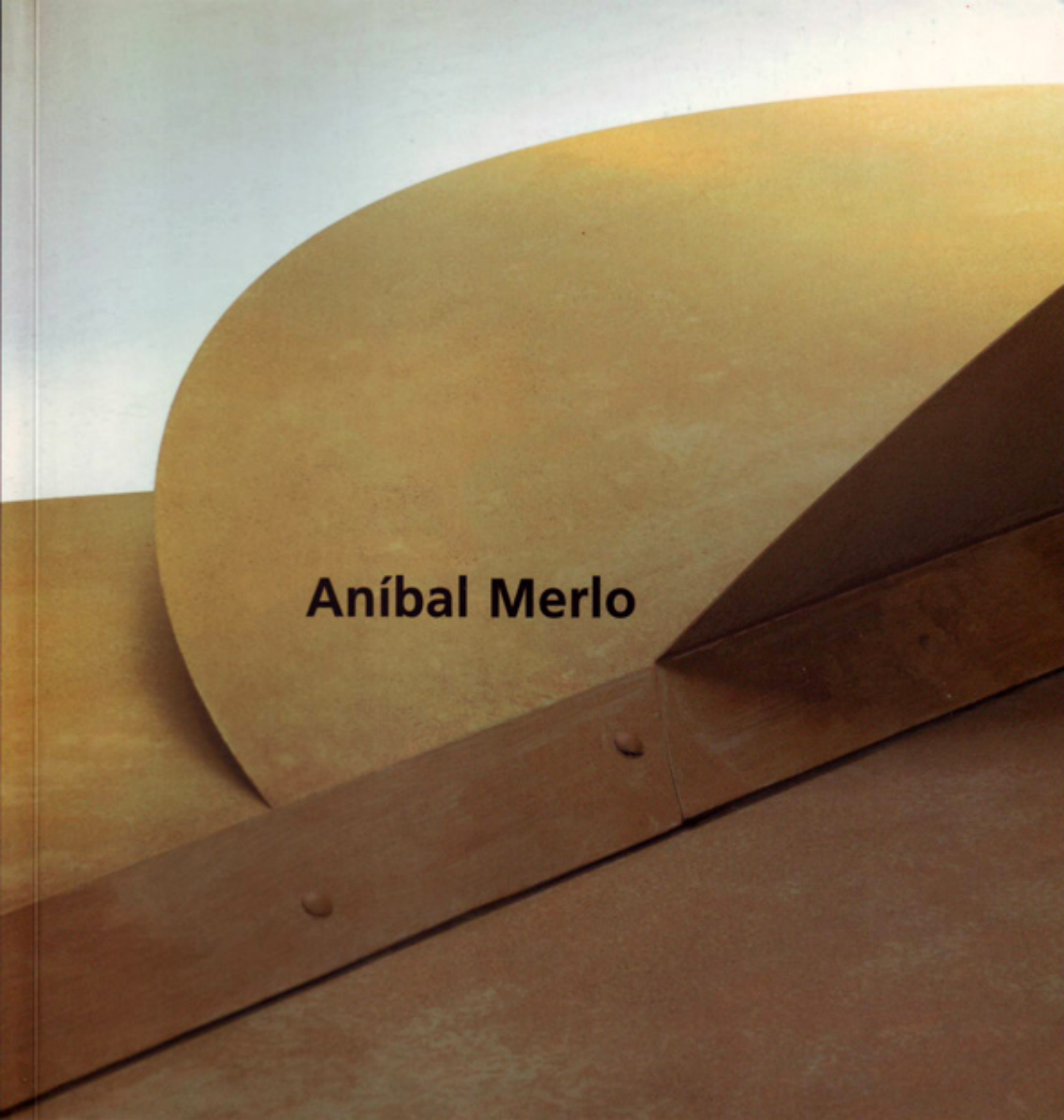

Aníbal Merlo

Comisión asesora del
Museo Barjola de Gijón

Presidenta
Ilma. Sra. Dña. Ana Rosa Migoya Diego

Vicepresidente
D. José Carlos Madera González

Directora Museo Barjola
Dña. Lydia Santamarina Pedregal

Vocales
D. Vicente Díaz Faixat
D. Calixto Fernández Hernández
Dña. Mayte Centol
D. José Antonio Galea Fernández
D. Jaime González Herrero
D. Fernando Alba

Representante Caja de Asturias
Dña. Regina María Rubio Martínez

Representante Ayto. de Gijón
Dña. Mercedes Álvarez Fernández

Secretaria
Dña. Marta Renedo Avilés

Catálogo

Fotografías
Marcos Morilla, pág. 37, 39, 45 y 51
Aníbal Merlo

Texto
María Antonia de Castro

Diseño y maquetación
m.a.beneyto@arrakis.es

Edita
Servicio de Publicaciones
del Principado de Asturias

Promueve
Museo Barjola, Consejería de Cultura, Comunicación Social y Turismo

Imprime
Asturgraf

D. Legal
As. - 2.446/04

Agradecimientos
Beatriz Oteo de la Vara
Luis Gil
Alejandro Lamas
Laura Lío Martorelli
Galería Dasto
Galería May Moré
María Fernández González
Francisca Hernanz Sánchez



c/ Trinidad 17 - 33201 Gijón • Tfno.: 985 357 939 • Fax: 985 176 231 • mbarjola@princast.es

Gobierno del Principado de Asturias
Consejería de Cultura, Comunicación Social y Turismo

Servicio de Publicaciones
Principado de Asturias

Aníbal Merlo

Esculturas y fotografías

4 Junio - 11 Julio 2004



Las formas de la vida
la vida de las formas

María Antonia de Castro

"Curiosas, mágicas, conmovedoras, signos sagrados o aberraciones, las formas naturales singulares poseen, ante todo, el poder de plantear interrogantes. Su extrañeza y su apariencia artificial inquietan y remiten a profundos misterios."

Yves Le Fur, "Résonances", éditions Dapper, Paris, 1990

El acopio de piedras, cristales, minerales, conchas y fósiles dotados de ciertas formas… fue una actividad anterior a la creación voluntaria de formas *estéticas* y, según los arqueólogos, previa a la talla de utensilios en piedras de sílex. Cabe suponer que esa afición también se extendiera a otro tipo de objetos naturales, cuyos materiales más perecederos, no han dejado rastros de su existencia. Acerca del valor estético que podría serles atribuido allá en los orígenes y del motivo de ese impulso primario, Leroi-Gourhan, hace un salto comparativo y anota una observación sustancial, "(…) todas las *colecciones* de rarezas naturales que se encuentran entre los primitivos actuales, entre los indios, los melanesios o los negros de África, están en el saco del hechicero. Las tiene, con frecuencia, como infinitamente preciosas, pero por razones que no afectan directamente a la estética. Así era durante la Antigüedad y la Edad Media y hasta tiempos muy recientes en Europa y en Extremo Oriente, cuando las curiosidades naturales hallaban albergue en el alquimista y en el boticario"[1].

La suposición de un valor estético común, compartido en iguales términos, para el hombre moderno y para el hombre primitivo llevaría al terreno vano de la especulación. Descartado el hecho de que exista entre los primitivos actuales una noción de la belleza como categoría autónoma y limitada a la sola utilidad de la contemplación confortante, la determinación de un lugar muy concreto de almacenaje "en el alquimista y en el boticario", es decir, en poder de los *hombres depositarios del saber*, significa dos cosas: un interés distinto respecto de una exclusiva atracción estética hacia las formas extraordinarias, y también, otra noción de la belleza por parte de los recolectores de objetos naturales singulares. Se plantean, a partir de aquí, los primeros interrogantes ¿Intuye el hombre desde tiempo inmemorial que en las

---

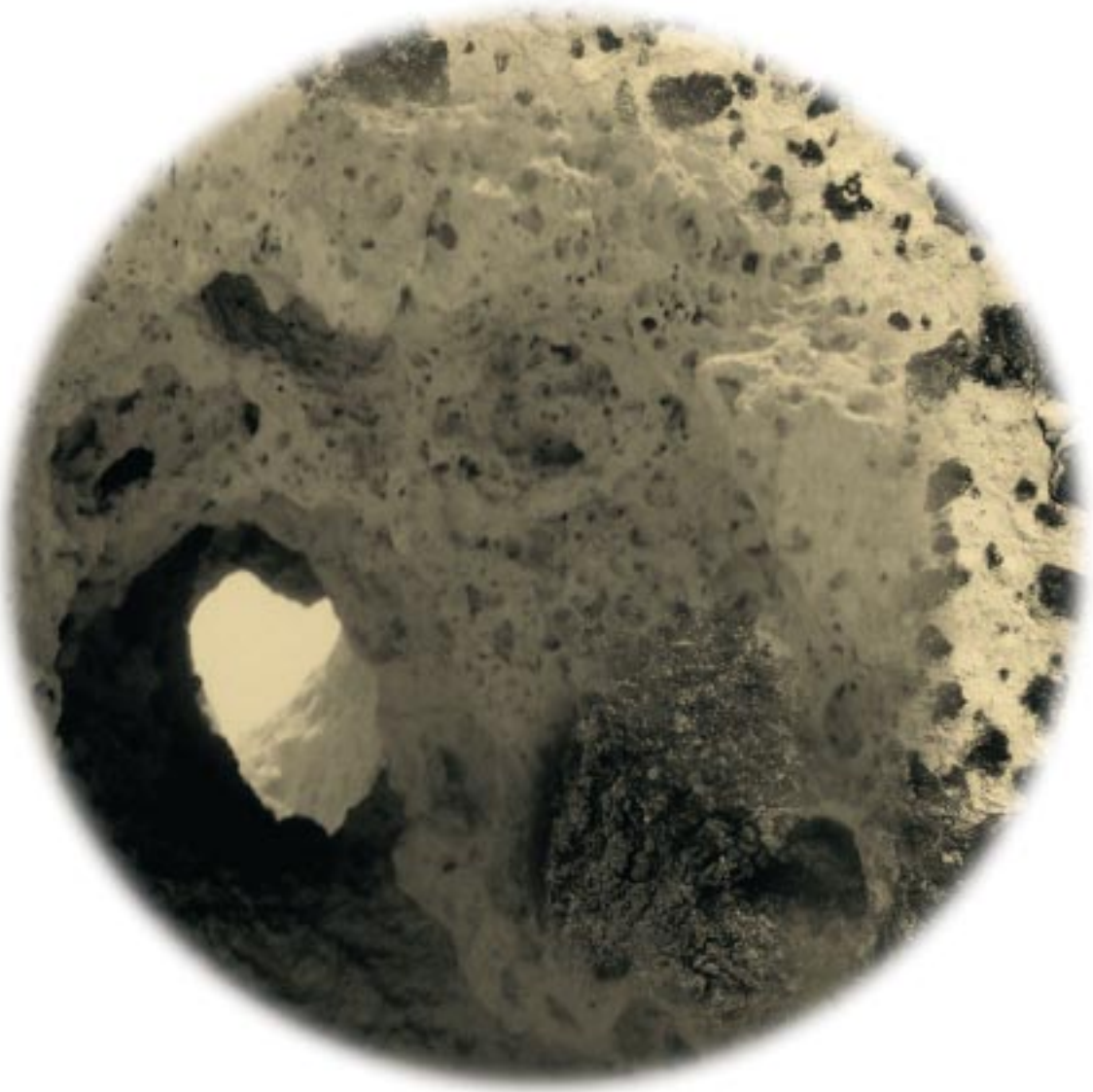
Izda.: Maquetas de papel, 2003



Perspectiva 99, 2004
Fotografía, 30 x 40 cm

formas extrañamente precisas de algunas formaciones de la naturaleza están inscritos los signos de un conocimiento revelador? ¿Latía ya en aquella primaria atracción el presentimiento de que muchos miles de años después aquellas formas servirían a la ciencia para aproximar asuntos tan enigmáticos como la edad del planeta o el origen de la materia? Sólo se trata de hipótesis, pero, sin duda, éstas serían razones suficientes para determinar el carácter mágico de ese tipo de objetos naturales.

Hoy, mientras los conocimientos de la ciencia avanzan en ciertos aspectos parciales y paralelamente van arrojando incertidumbre sobre anteriores certezas, después de haber sido despojadas las unidades fundamentales de la materia de un carácter concreto y una vez descubierto que masa y energía son principios intercambiables, la naturaleza recobra su cualidad enigmática y requiere una revisión del concepto estético que supere el componente exclusivamente placentero de la belleza. Volver a mirar la materia con asombro deja de ser una actividad excéntrica y hedonista para adquirir un carácter más inquietante y sustancial. Para la mirada de un artista como Aníbal Merlo las formas de la naturaleza suscitan una atracción en la que intervienen, a partes iguales, el misterio de lo bello y la revelación del encuentro, y además, como hacedor de formas, como creador de ficciones, las formas naturales despiertan, también en él, la sugerencia de un posible más allá, de un lugar en el que la ficción y la realidad, los sueños y la naturaleza establezcan un diálogo, o incluso, hallen un espacio de encuentro.



Perspectiva 103, 2004
Fotografía, ø 25 cm



De la serie Abasto, 2003
Fotografía, 33 x 48 cm

En un texto escrito para un ciclo de conferencias en el que se invitaba a varios artistas a hacer una aproximación sobre su idea de belleza, Aníbal Merlo planteó varios interrogantes entre los cuales se encontraba el siguiente: "¿No es, a veces, esa imposibilidad de saber, lo que nos produce una emoción indefinible, cercana a la belleza?"[2]. En otro de los momentos de la disertación el artista explicaba su atracción por las huellas del tiempo impresas en la materia e introducía un comentario acerca del componente estético que este hallazgo despertaba en él. "Un momento muy emocionante para mí fue cuando descubrí en Pompeya las huellas que los carruajes habían ido dejando, día tras día, en las piedras de la calle. ¿Son bellas? Yo me permitiría decir que sí. Ese mismo impulso me lleva a la contemplación de ciertas ruinas y a incorporarlas a mi trabajo. Pero no cualquier ruina, me refiero a las minas o industrias abandonadas, especialmente las ruinas industriales más que las *bellas ruinas artísticas*"[3]. Con ello asumía un concepto de la belleza puesto en relación con la experiencia reveladora surgida a partir de un descubrimiento inesperado "Y aquí surge un aspecto que refuerza la experiencia: el carácter de revelación que hace que la tensión se libere de forma súbita en nuestro interior"[4].

El surrealismo, por boca de Breton, había dado carta de naturaleza a la experiencia del encuentro unida a la nueva noción de belleza que él calificó de *convulsiva*. "Este hallazgo, tanto si es artístico, científico, filosófico, o de la dudosa utilidad que se quiera, quita a mis ojos toda belleza a todo lo que no sea

Perspectiva 101, 2004
Fotografía, 37,5 x 50 cm



él" (…) "No puede, en mi opinión, haber belleza –belleza convulsiva- más que a costa de afirmar la relación recíproca que une al objeto considerado en su movimiento y en su reposo"[5]. De inmediato describía el cariz cognitivo que poseía esa revelación, "Él solo –el hallazgo– tiene el poder de ensanchar el universo, de hacerlo doblarse parcialmente sobre su opacidad, de descubrir en él las cualidades de lo real extraordinario, ofrecidas a los deseos innombrables del espíritu"[6]. En el mismo artículo, explicaba en qué tipo de imágenes se concreta para él *la belleza convulsiva*, "la fotografía de una locomotora de *última generación* que hubiera permanecido abandonada durante años al delirio de la selva.(…) delante de una pequeña construcción calcárea reposando en el suelo sombrío e intentando tomar la forma de un huevo en un cesto. Unas gotas cayendo del techo de la gruta venían regularmente a caer sobre su parte superior muy fina y de una blancura cegadora"[7].

Tiempo, materia, energía, revelación y belleza, una pluralidad de componentes en tensión conforma el carácter de la obra de Aníbal Merlo. Un trabajo que despliega un juego polifónico de imágenes sobre diferentes soportes: pintura, escultura, madera, papel, fotografía y, ahora, metal. Materiales y medios de los que se ha servido el artista para ampliar el horizonte de su proyecto artístico y que ha ido integrando paulatinamente en él. Pues así como la madera se incorporó poco a poco a la pintura hasta llegar a establecer con ella un fértil diálogo desde la década de los 90, las fotografías que, en algún



Desarrollo 21 (detalle), 2004
Hierro pintado, 477 x 255 x 60 cm

momento ya lejano de su trayectoria, habían servido como material previo, base de sugerencia y evocación para la pintura y la escultura, constituyen hoy una parte fundamental del conjunto de la obra. Pero además, en esta exposición, Aníbal Merlo presenta unas esculturas en metal pintado con las que inicia otro camino hacia el encuentro con la forma. El tratamiento de este material aporta nuevos hallazgos que suponen, desde mi punto de vista, una contribución significativa al *universo-paisaje* que Aníbal Merlo ha ido rescatando de la invisibilidad desde sus primeras pinturas del año 80 hasta hoy. Seis espléndidas piezas sobre chapa de hierro junto a las nuevas esculturas en madera y las imágenes en soporte fotográfico componen el núcleo de esta muestra.

Las fotografías

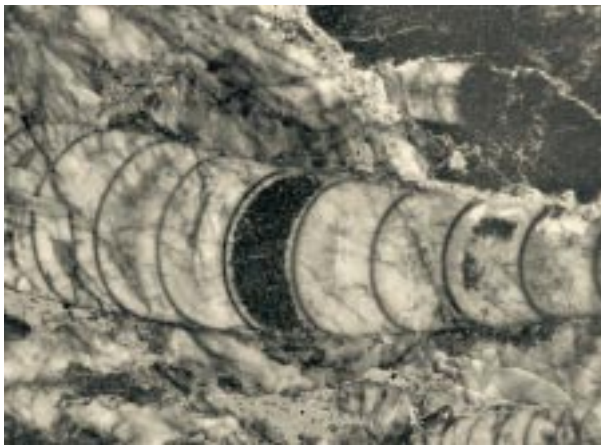
Las imágenes fotográficas, como las piedras encontradas, contienen un universo de formas fantásticas entre las cuales se observan, aquí y allá, algunas huellas reconocibles entrevistas entre la ambigüedad de otras formas no identificadas que se intuyen de carácter magmático. A través de los círculos, que enmarcan a varias de ellas, la mirada penetra impulsada hacia un fondo donde parece estar latiendo la vida de una materia que apenas se dibuja en el misterio de estos paisajes planetarios. En un movimiento anterior al del espectador, que contempla la inquietante verosimilitud de ese mundo a medio camino entre lo irreal y lo posible, Aníbal Merlo también se ha inclinado con el ojo de su cámara sobre algunas de las formas

Perspectiva 108 (detalle), 2004
Fotografía, ø 64 cm



de la naturaleza para descubrir lo que hay de insondable en esa realidad esencial. Intensificando el viaje de inmersión en la materia, unas veces, la lente de aumento del objetivo, otras, el ordenador han sometido la imagen fotográfica a un proceso de metamorfosis hasta conseguir distorsionar los límites entre los diferentes reinos, que parecen compartir aquí lo común de su naturaleza. Sorprendidos en un momento sin tiempo, animales, vegetales y minerales petrifican sobre el papel fotográfico las formas efímeras de su vida inmemorial. Estos extraños paisajes parecen reproducir las fuerzas variables de la naturaleza, las lentas transformaciones de la materia sobrevenidas con los cambios climáticos, el hundimiento de la corteza terrestre, el choque de las placas tectónicas, la emersión de las arenas a la superficie desde los fondos desecados de mares interiores, la huella de asteroides… Imágenes que reproducen todo un proceso de movimiento y transformación, de traslado, durante el cual la materia se pule, fracciona, emerge y vuelve a fundirse. Imágenes de lo que Breton llamó "Una especie de solidificación del tiempo"[8] para referirse a las superficies litocrónicas de Oscar Domínguez que, como sus decalcomanías y, algo después, las pinturas cósmicas del chileno Roberto Matta, hicieron de la apertura hacia la cuarta dimensión uno de los grandes hallazgos del surrealismo.

La referencia a espacios cósmicos y la consiguiente alusión al tiempo han venido siendo una constante en la obra de Aníbal Merlo. En este sentido hay que mirar las fotografías que, con el título "ICNOS"[9],



De la serie ICNOS, 2003
Fotografía, 39 x 53 cm

representan algunas de las más sugestivas imágenes de tiempo petrificado: los fósiles incrustados en la superficie de una piedra caliza. La forma de cono recorrido de segmentos, aún con ser de todas las imágenes fotográficas de esta exposición la que menos apariencia de *realidad* ofrece –la menos verosímil–, es la más *real*, pertenece a una orthoceras, tipo de fósil que, como el resto de los cefalópodos, poblaron los fondos marinos desde el Cámbrico, periodo geológico que se remonta a los 500 millones de años.

En este punto surge otro de los temas que cuestiona el trabajo de Merlo, referido, en esta ocasión, a la necesidad de replantear el supuesto antagonismo entre lo real y lo ficticio.

Estas orthoceras con su concha, sus ojos, su sistema nervioso y su cuerpo blando fundidos en una misma materia pétrea, remiten a un viaje en el tiempo que hacen de su *realidad*, un hecho inimaginable. Y es precisamente la dificultad de nuestra mente para acceder a determinadas medidas del tiempo –y del espacio– lo que situaría a esta imagen en el terreno de lo maravilloso y ensoñado. Doble ficción la ofrecida por esta piedra, convertida en una espléndida alegoría del tiempo y cuya configuración ofrece una asombrosa similitud con la imagen de una representación galáctica. ¿No resultan curiosamente coincidentes las representaciones virtuales del espacio y las del tiempo solidificado en estas fotografías? ¿Cuál es el margen entre la realidad y la imaginación que se abre ante lo impensable?

Perspectiva 111, 2004
Fotografía, 37,5 x 50 cm



Detrás de las interrogaciones, de las paradojas -que en algún texto Aníbal Merlo ha enunciado como "Confrontaciones"[10]- permanece actuando la mirada atenta del artista que busca y se emociona con el encuentro de las formas de la naturaleza y con las formas fabricadas por el hombre cuando inesperadamente ofrecen un nuevo cariz desconocido[11]. Hay en esa visión reflexiva dispuesta a dejarse sorprender y atrapar por lo maravilloso, una actitud paralela a la del explorador en tránsito por un territorio a descubrir. Rastreador de huellas y también creador de mundos, Aníbal Merlo enfatiza el enigma furtivo de las formas en movimiento. Sumergiéndose en ellas como un niño que mira maravillado a través de un ojo de buey secreto para descubrir un universo extraordinario, procedente de los sueños o de la fantasía, que esperaba paciente para salir de la invisibilidad. "Entonces extraigo un instrumento mágico, que hasta ese momento no tenía o no sabía que tenía y comienzo a capturar imágenes, una tras otra. Me invade una alegría extraña, soy el mismo y a la vez otro"[12]. Los instrumentos de los que se vale Aníbal Merlo son variados y múltiples, van desde la sierra mecánica al ordenador y, dada su extraordinaria inclinación a manipular materiales y formas, es bien cierto que todos ellos, en sus manos, se transforman en instrumentos mágicos. La experiencia del encuentro tiene pues en el caso de Aníbal Merlo, dos momentos de igual intensidad reveladora, la del explorador que captura a través de la cámara fotográfica imágenes y la del artista, creador de ficciones, que controla escrupulosamente el proceso de manejo a que las somete. Doble viaje el que abre la revelación del encuentro para el artista que, impulsado por su capacidad de



Principio 616 (detalle), 2003
Madera pintada, 30 x 150 x 8 cm

maravillarse y ensoñar, rescatando de la naturaleza las formas de la vida, crea un mundo paralelo dando vida a sus propias formas, en un solo movimiento.

Las esculturas

El carácter de hallazgo habita también en las piezas escultóricas de madera, reunidas como un conjunto de formas fragmentarias. Sin armonía aparente y dotadas de una extraña vitalidad, su belleza remite a un tipo de noción estética relacionada con la metamorfosis de la materia, "la vida en la constancia de su proceso de construcción y destrucción", en la que Breton veía uno de los dos principios de la belleza convulsiva[13]. Nombradas con el apelativo genérico de *Principio*, podría verse en cada una de ellas una alusión a formas identificables con utensilios, fragmentos orgánicos, notas musicales o a las líneas trazadas en el aire por ciertas energías y fuerzas invisibles. Cuidadosamente pulidas por algunas de sus caras, permanecen rugosas o medio desbastadas por otras, de manera que la voluntad de manipulación extremadamente precisa de la materia contrasta con su otra apariencia azarosa, como si en el acto de creación de estas formas hubiera habido un gesto que suspendiese en un momento dado el tiempo, para dejar transformado en imagen el proceso continuo de generación y destrucción de su vida en movimiento. Por su inconcreción, estas esculturas se abren a la posibilidad múltiple de la forma en un tiempo infinito que queda apresado en su aspecto más efímero.

Desarrollo 22, 2004
Hierro pintado, 118 x 130 x 180 cm



Como todo el trabajo creado para la exposición abundan estas piezas en las formas curvas y ondulantes que desafían la rigidez del tronco del árbol para exaltar las cualidades versátiles de la madera, extrayendo del material su cualidad más dúctil: la morbidez femenina de los volúmenes en *Principio 615,* la energía ondulante de una fuerza bipolar en *Principio 616,* el tacto deslizante de la superficie pulida que deriva hacia vertientes opuestas en *Principio 614.*

Para esta exposición Aníbal Merlo ha incorporado el metal y ha introducido, o más bien, ha llegado a una nueva figura: la *mandorla*, forma geométrica resultante de la intersección de dos círculos de igual radio. La presencia de la mandorla, cargada de un gran contenido simbólico, supone como forma arquetípica una aparición inesperada en la trayectoria de este artista, aunque es cierto que los referentes vegetales de la forma almendrada, la entronquen claramente con su trabajo anterior. Ya presente en pinturas como *Travesía 3, Travesía 4 o Navegación nocturna/hipnosis* del 2002 o en una de las esculturas mostradas en esta exposición, *Huellas ambiguas,* de 1988, la forma oval se había desembarazado de su antigua connotación naviera para adquirir una configuración geométrica más abstracta en el dibujo de ilustración que sirvió de portada a la narración fantástica *Tag*[14] donde remitía a la noción del ojo y la mirada. Puede decirse por tanto que el simbolismo de esta forma es el producto de una intuición, un punto de llegada en el trabajo con la formas, un felíz encuentro que integra esta figura a su significado más antiguo[15].

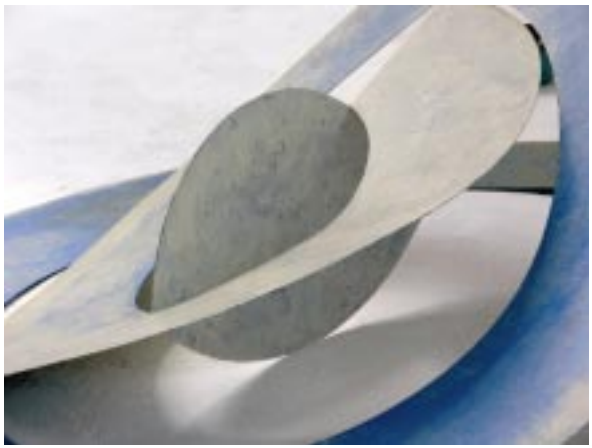


Desarrollo 20 (detalle), 2004
Hierro pintado, 107 x 40 x 30 cm

De nuevo, el hallazgo se transforma en revelación ya que el atributo universal de esta forma la hace depositaria de un significado integrador como símbolo de la confluencia de los contrarios, lugar de encuentro y acuerdo entre la materia, representada por el círculo izquierdo, y el espíritu, por el círculo de la derecha [16].

A partir de esta forma básica Merlo crea variaciones múltiples y desafiando, una vez más el carácter rígido del metal, le dobla –*Desarrollo 19*– , le recorta –*Desarrollo 18*–, le recompone en varias unidades –*Desarrollo 20*–, le abre al aire –*Desarrollo 23*– y despliega nuevos planos en el espacio –*Desarrollo 21*–. Trabajadas sobre planchas de hierro, cada una de las esculturas de esta serie acentúa la cualidad progresivamente abstracta de su último trabajo dando lugar a un nuevo universo de formas, más inmaterial y aéreo. Un indicio de ello podía rastrearse ya en los títulos de las otras obras que figuran en la exposición: *Perspectivas*, la serie fotográfica, *Principio* las esculturas en madera, nombres genéricos que vienen a sustituir a los nombres propios, o con más claras referencias geográficas e históricas de otras exposiciones. Los lugares concretos y el componente paisajístico de las formas anteriores renuncian ahora a la horizontal y desafían la fuerza de la gravedad. Adhiriéndose a los muros las nuevas esculturas en metal abandonan su carácter de objeto encontrado para integrarse al espacio del lugar. Bajo el círculo, que a modo de *mandala* corona la cúpula de la sala de exposiciones, estas formas almendradas desdobladas como un

Desarrollo 23 (detalle), 2004
Hierro pintado, 78 x 220 x 230 cm



papel que descubriera el secreto de las líneas dibujadas en él, se proponen como lugar de integración, como vacío simbólico que pudiera adquirir la figura de cualquier trazado, generar múltiples desarrollos formales. La pintura se adhiere a la superficie del hierro, y a la manera de una piel, trastoca su apariencia natural vertiendo sobre la chapa una pátina artificial de tiempo.

---

1 André Leroi-Gourhan, «El arte antes de la historia» in «El arte y el hombre», ed. Planeta, Barcelona, 1969, t.I, pp.33-35.

2 Aníbal Merlo, texto para el ciclo organizado por Mercedes Replinger en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid.

3 Ibidem.

4 Ibidem.

5 André Breton, «La Beauté sera convulsive», Minotaure, nº 5, París,1934, pp.9-16.

6 Ibidem.

7 Ibidem.



Perspectiva 107, 2004
Fotografía, 33 x 50 cm

8 André Breton, «Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste», Minotaure, nº 12-13, Paris 1939 ,pp. 16-17.

9 Del griego «ichnos»: huella. ICNOS, carpeta formada por seis serigrafías de Aníbal Merlo y textos de Arthur C. Clarke –extraídos de su libro El fin de la infancia, Ed Minotauro–, y presentación de Juan Vázquez de Castro. Editada por Inversiones en Arte y Naturaleza, estampada en el taller Bernal Estampa Artística, S.L., edición de 90 ejemplares más 7 P.T. y 8 P.A., Madrid, 2003.

10 Aníbal Merlo, «La transmutación de los sueños», catálogo de la exposición realizada en la Galería May Moré, Madrid, 12 diciembre-20 enero 2001.

11 Freud calificaba de «siniestras» las cosas familiares cuando por alguna alteración de la conciencia se tornaban, de súbito, ajenas, y Eugenio Trías analizaba el valor estético de lo «siniestro» en su ensayo «Lo bello y lo siniestro».

12 Aníbal Merlo, «La transmutación de los sueños», op.cit.

13 André Breton, «La Beauté sera convulsive», op.cit.

14 «Tag, libro de artista», editado por la galería May Moré, Madrid, 1994.

15 «La intuición estética descubriría esa fuente de juventud donde la creación artística, la contemplación creadora se unirían a la creación natural», Yves Le Fur «Résonances», editions Dapper. Paris,1990, p.120.

16 Su versión más próxima en la cultura cristiana aparece en las mandorlas románicas que enmarcan la imagen de la divinidad,

Huellas ambiguas, 1998
Madera pintada, 350 x 8 x 26 cm

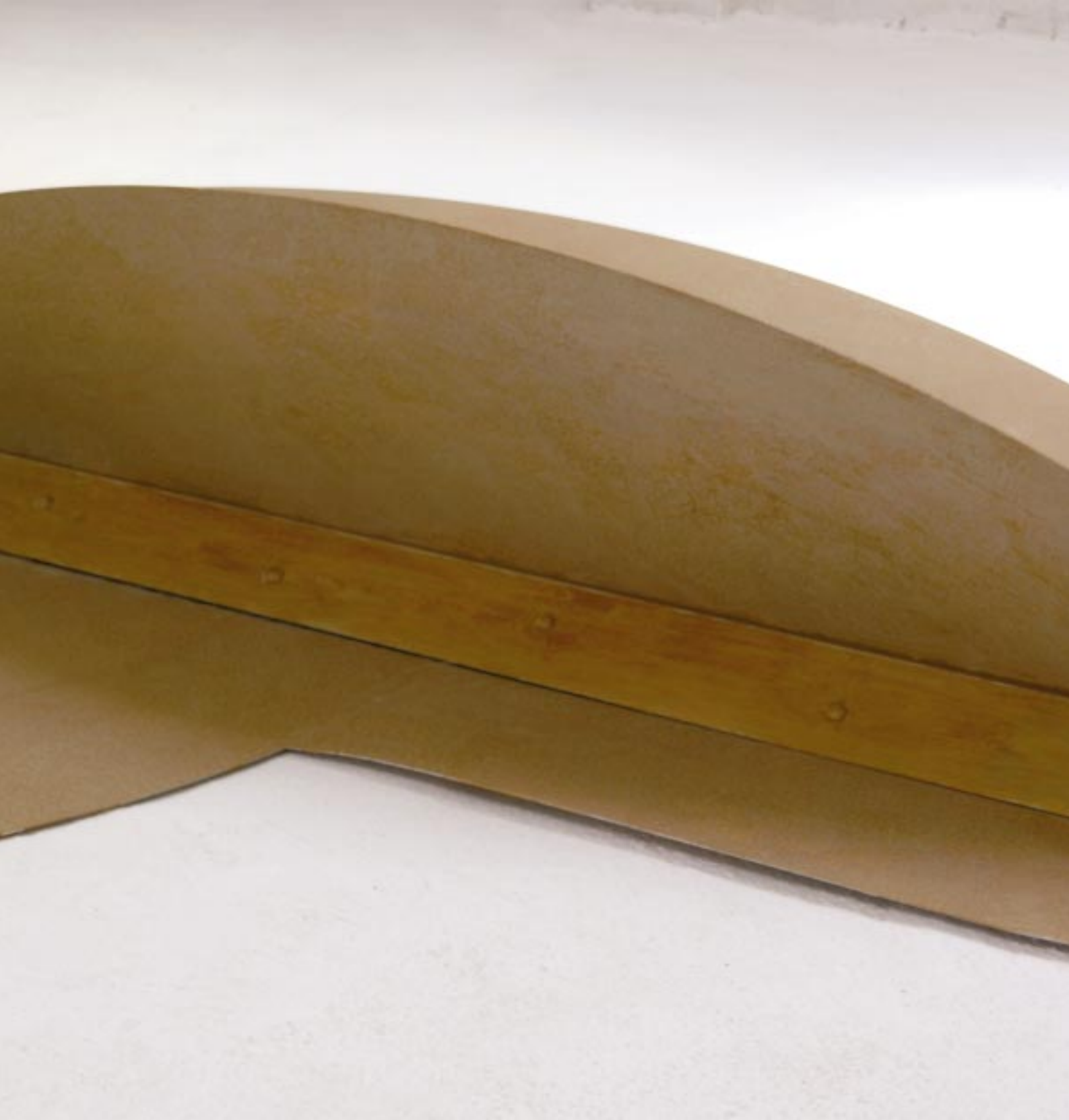


normalmente Dios o Cristo y más raramente la de María. Sin embargo, en la antigüedad pagana esta forma que corresponde a la del huso y a la de la vulva estaba relacionada con el principio femenino, la Magna Mater, símbolo de la fertilidad; relacionada también con la almendra y el útero, lugar del que surge la vida, simboliza el vacío que es potencia de generación, pues puede contenerlo todo. También se la conoce como Vesica Piscis, vejiga de pez, forma sagrada que aparece en múltiples mitologías: Delphos, el oráculo sagrado griego de la antigüedad, significa matríz y delfín, la Gran Madre china Kwan-Yin aparece a menudo como diosa de los peces, la india Kali se convierte en Minaksi el pescado de un solo ojo, y la egipcia Isis se transforma en Vatu, el gran pescado del abismo. Atravesó el paganismo para convertirse en símbolo de los cristianos en su forma de pez. El radio entre sus ejes mayor y menor –153:256– fue número conocido por Arquímedes como «medida de pez».

Nota: Las traducciones han sido hechas por Mª Antonia de Castro.

Desarrollo 21, 2004
Hierro pintado, 477 x 255 x 60 cm





24 | Principio 615, 2003
Madera pintada, 24 x 60 x 23 cm



26

Perspectiva 105, 2004
Fotografía, 75 x 90 cm



28

Principio 616, 2003
Madera pintada, 30 x 150 x 8 cm



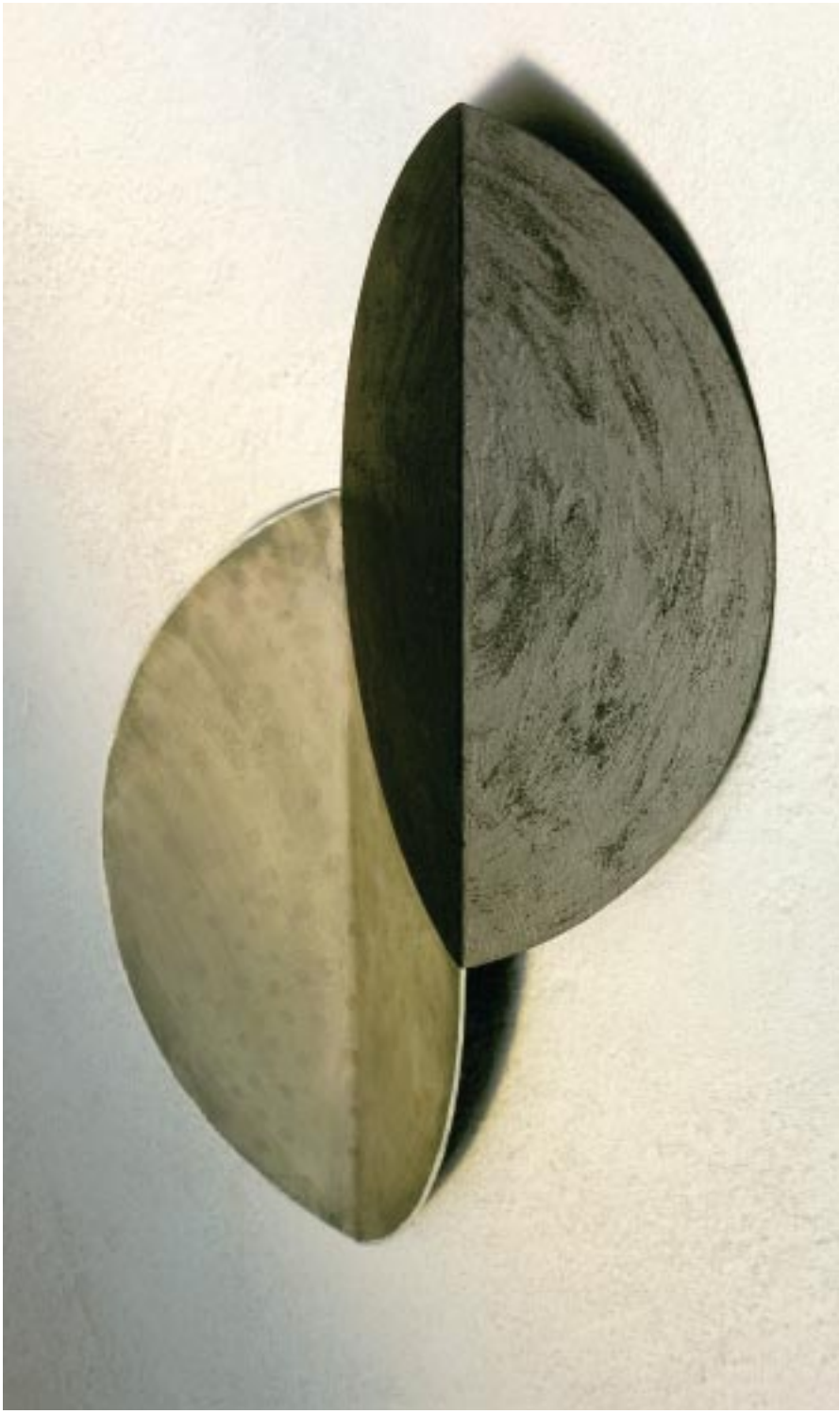
30

Perspectiva 102, 2004
Fotografía, 25,5 x 30,6 cm





Desarrollo 18, 2004
Hierro pintado, 79 x 24 x 14 cm



Desarrollo 19, 2004
Hierro pintado, 80 x 53 x 8 cm

34 | Perspectiva 106, 2004
Fotografía, ø 64 cm



Desarrollo 22, 2004
Hierro pintado, 118 x 130 x 180 cm



38 | Barca, 2001
Madera, 335 x 8 x 35 cm



Desarrollo 20, 2004
Hierro pintado, 107 x 40 x 30 cm



Perspectiva 108, 2004
Fotografía, ø 64 cm



Desarrollo 23, 2004
Hierro pintado, 78 x 220 x 230 cm



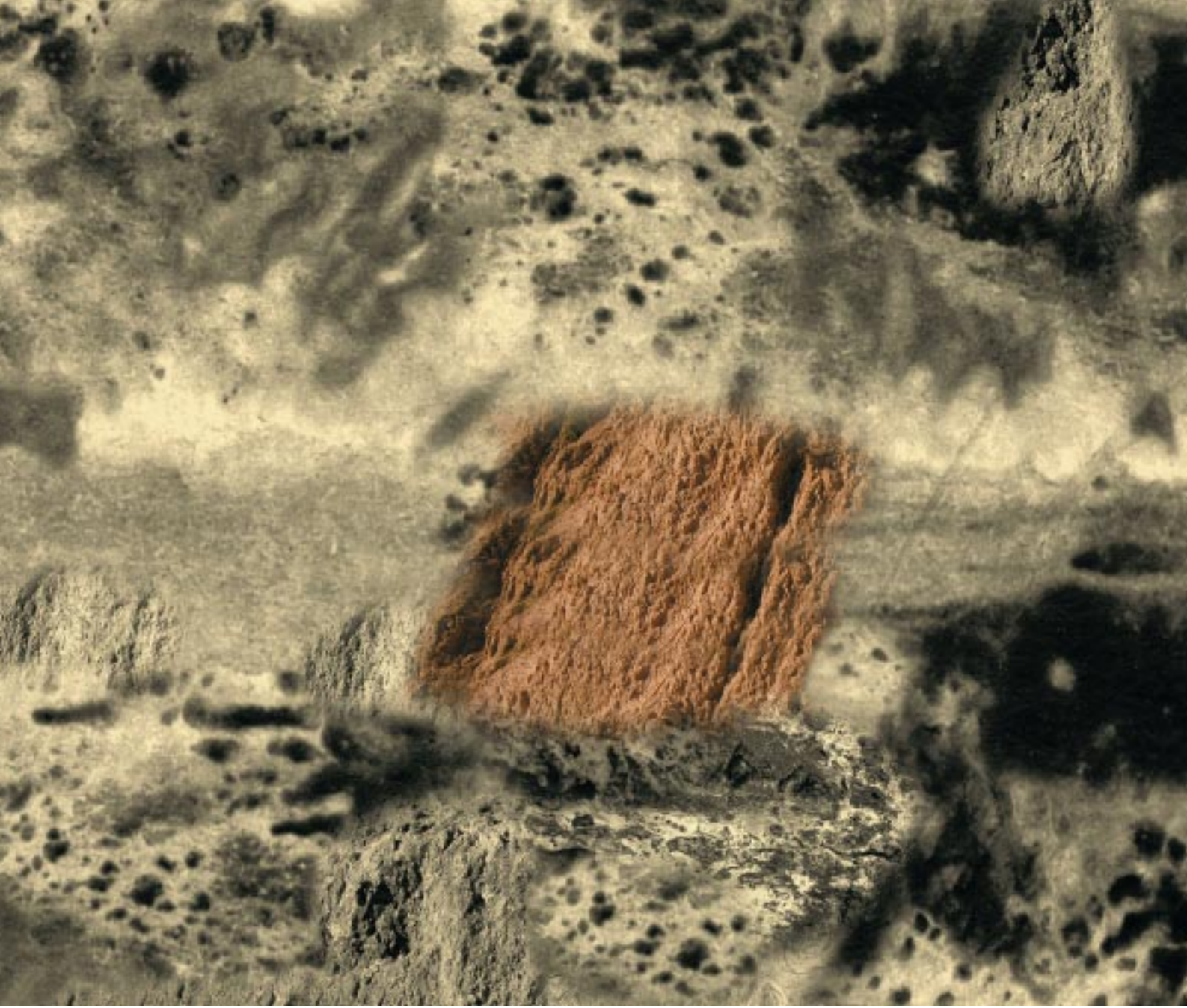
46

De la serie ICNOS, 2003
Fotografía, 39 x 53 cm
Base fotográfica para una carpeta de seis serigrafías, (ver página 20)



48

Perspectiva 104, 2004
Fotografía 75 x 90 cm



Desarrollo 21, 2004
Hierro pintado 477 x 255 x 60 cm



52 | Perspectiva 109, 2004
Fotografía ø 64 cm



Principio 614, 2003
Madera pintada 22 x 75 x 36 cm



56

Perspectiva 98, 2004
Fotografía 50 x 37,5 cm







Aníbal Merlo

Buenos Aires, 1949

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

2004 Museo Barjola, Gijón.
Galería Dasto, Oviedo.

2003 Centro Municipal de las Artes de Alcorcón, Madrid.
Galería May Moré, Madrid.

2002 Fundación Antonio Pérez, Cuenca.

2001 Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.

2000 Galería May Moré, Madrid.

1999 Galería Filo, Buenos Aires.

1998 Galería May Moré, Madrid.

1997 Galerie Dialogue, París.

1996 Galería May Moré, Madrid.

1992 Galería Emilio Navarro, Madrid.

1991 Galería Eugen Lendl, Graz.
Galería Provincia, Zaragoza.

1990 Galería Bereshith, Toledo.

1989 Galería Emilio Navarro, Madrid.
Fund. Marqués de Santillana, Guadalajara.

1988 Centro Cultural Nicolás Salmerón, Madrid.
Galería Diálogo, Bruselas.

1986 Galería Diálogo, Bruselas.

1985 Fundación Manzana de las Luces, Buenos Aires.

1981 Escuela Diplomática RFA, Bonn.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

2004 Fundación Konex, Buenos Aires

2003 *24 años de El Foro Cívico Cultural*, Espacio Cultural MIRA, Pozuelo de Alarcón
Argentinos de dos mundos, Ayuntamiento de Aranjuez
Seleccionado *Premio Purificación García* de fotografía, Sala Jardín Botánico de Madrid

2002 *Homenaje a Luis Cernuda*, El Foro de Pozuelo, Madrid.
Intervención de los artistas de Madrid a favor del pueblo palestino, Centro Cultural Conde Duque, Madrid.
XVI Bienal de Pintura Ciudad de Zamora.
100 Obras para Galicia, Círculo de Bellas Artes, Madrid.

2001 ARCO 2001, Madrid, Galería May Moré.
Canal Abierto, Sala Canal de Isabel II, Madrid.
Arte y arquitectura, Galería Dasto, Oviedo.

2000 *Nuevas adquisiciones*, Museo Municipal de Arte Contemporáneo, Madrid.
Solidaridad con LÁPIZ, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
San Sebastián, mártir, El Foro de Pozuelo, Pozuelo de Alarcón, Madrid.
En torno al Bosco, Centro del Arte, Toledo.
Premios Villa de Madrid, Museo de la Ciudad, Madrid.
Estampa, Salón Int. del Grabado,Madrid. Galería Raquel Ponce.

1999 Fundación Antonio Pérez, Cuenca.
Sinji Vrh, International Workshop y exposición itinerante por Eslovenia.
Libros de Artista, Fund.Eugenio Granell, Pazo de Bendaña, Gal. May Moré.
Seleccionado Premio Francisco de Goya, Cuartel del Conde Duque, Madrid.
7 artistes latinoamericaines, Galerie Dialogue, Paris.
Situaciones, Abierto de la Facultad de BB AA de Cuenca, Cuenca.
Pequeño formato, Galería Desirée Lieven, Madrid.

1998 *Y la nave va*, Nave del Aceite, Torrejón de Velasco, Madrid.
Libros de artista, Palacio de Montemuzo, Zaragoza, con Gal. May Moré.
ARCO 98, Madrid. Galería May Moré.
SAGA, París, Galerie Dialogue.
Primer Abierto, Cruce, Madrid.

1997 *Espace et Matière*, Galerie Dialogue, París, Francia.
Doce pintores y un escultor, Galería Marta Moore y Ayto. de Sevilla.
Primer Encuentro Internacional de Arte Contemporáneo, Fundación Arauco, Chinchón.

1996 *Juegos de Arte*, Galería May Moré, Madrid.
Libros de Artista, ARCO 96, Madrid, con la Galería May Moré.
Artist Book International, Colonia, Alemania, con Gal. May Moré.

1995 *Libros de artista*, Galería May Moré, Madrid.
4eme Biennal du Livre d'Artiste, Saint Yrieix.
Libros de Artista, Biblioteca Municipal, Jerez de la Frontera.

1994 *Exposición de apertura*, Galería May Moré, Madrid.
1ª edición de su libro *Tag*, con la Gal. May Moré.
1992 *Artistas latinoamericanos en España*, Caixa de Galicia, Santiago de Compostela.
Sobre el papel, Galería Emilio Navarro, Madrid.

1991 *Cuarenta grados a la sombra*, Galería Emilio Navarro Madrid.

1990 *Gran Formato*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, Sevilla.
Vacaciones en la Arena, Galería Emilio Navarro, Madrid.

1989 Art Jonction International, Niza, con Gal. Emilio Navarro.
Ruben Forni Art Gallery, Bruselas.
Bienal Internacional, Arévalo.
Seleccionado Premio de Pintura L'Oreal, Casa de Velázquez, Madrid.
Galería La Kábala, Madrid.

1988 *Nueve más*, Galería Emilio Navarro, Madrid.
Galería La Kábala, Madrid.
Galería EP, Dusseldorf.
Homenaje a César Vallejo, Convento de San Francisco, Guadalajara.

1987 *Homenaje a Jorge Luis Borges*, Galería Diálogo, Bruselas.
Organizzazione L'Ippogrifo, Trieste.

1986 Talleres de Arte Actual (Frederic Amat), Círculo de BB AA, Madrid.

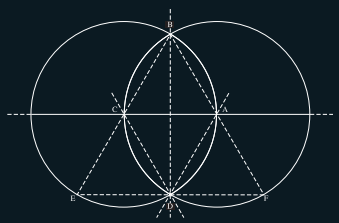
1984 Aula de Cultura de Felanixt, Mallorca.

1983 Galería Juana Mordó, Madrid.
Galería Crac, Aranjuez.

1982 Seleccionado Premio Francisco de Goya, Centro Cultural de la Villa de Madrid.
Seleccionado Premio Joan Miró, Fundación Joan Miró, Barcelona.

COLECCIONES E INSTITUCIONES

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
Neue Galerie der Stadt, Linz, Austria.
Fundación Antonio Pérez, Cuenca.
Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid.
Fundación La Caixa.


B
C
A
E
D
F

Gobierno del Principado de Asturias
Consejería de Cultura, Comunicación Social y Turismo

Museo Barjola
Barjola

Servicio Publicaciones
Principado de Asturias