EVARISTO BELLOTTI

Gobierno del Principado de Asturias
Consejería de Educación y Cultura
Dirección General de Cultura



Trinidad, 17
Telf./Fax: 985 35 79 39
33201 Gijón

Gobierno del Principado de Asturias
Consejería de Educación y Cultura
Dirección General de Cultura

EVARISTO BELLOTTI

24 de Agosto - 30 de Septiembre

Servicio Publicaciones
Principado de Asturias

COMISIÓN ASESORA DEL MUSEO BARJOLA DE GIJÓN

Presidente
Ilmo. Sr. D. Javier Fernández Vallina

Vicepresidenta
Dña. Ana Rodríguez Navarro

Directora Museo Barjola
Dña. Lydia Santamarina Pedregal

Vocales
D. Vicente Díaz Faixat
D. Calixto Fernández Hernández
Dña. Maite 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 González

Secretario
D. Lorenzo Almanza Ballesteros

CATÁLOGO

Textos
Isidro Herrera
Evaristo Bellotti

Fotografía
Eberhard Hirsch

Diseño Gráfico
Estudio Ana García de Vera

Transporte
Alba, S. L.

Seguro
CASER

Edita
Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias

Promueve
Museo Barjola
Consejería de Educación y Cultura

Imprime
Asturgraf S.L. Oviedo

Depósito Legal
As.- 2.675/01

EVARISTO BELLOTTI

FOTOGRAFÍAS DE EBERHARD HIRSCH

Noguchi
2000
Madera de pino y plata
27 x 40 x 16 cm.



LA MEMORIA SIN RECUERDO

Isidro Herrera

Exponer laberintos

Evaristo Bellotti encerró su obra en un laberinto: ¿la guardó allí para mostrarla en el marco que mejor dijera la naturaleza de la que ella estaba formada o no tuvo otro remedio que llamar "laberinto" al entramado complejo que ella misma formaba en relación con lo que su propia presencia expositiva decía de sí, cuando ella, formada por paisajes, ciudades, sedimentos musicales o cantos rodados, pedía sencillamente *ser* sólo "escultura"? Tal vez sea importante establecer que, a pesar de estarse exhibiendo en la sala de exposiciones, en el atrio de una iglesia o en una pradera, todas esas esculturas —e incluso una sola— tienden al laberinto, lo reclaman, lo imponen a partir de sí. Se encuentran en él (él que no fue concebido para encontrarse, sino para perderse).

Es evidente que no es lo mismo exponer en la sala de un Banco que en la calle, y que, en consecuencia, el lugar donde la obra se muestra no deja de hablar de la obra. Eso es así porque finalmente es ese lugar el que quiere hablar a través de la obra, el que se exhibe a través de lo que él exhibe. Es demasiado banal, pero en esta localización primera se juega no obstante gran parte del destino de la obra: monumento u ornamento, el lugar ya ha elegido por ella. Igualmente expresivo sería por tanto exponer en el interior de un laberinto, donde las piezas naturalmente no se referirían ya en primer lugar ni al suelo ni al techo ni a las paredes, sino al dédalo de sus pasillos, al arcano de su salida. En ese caso ellas expondrían su naturaleza huidiza, escondida o inaprensible, y habrían de un solo golpe superado —destruyéndolo— el dilema escultórico entre el monumento y el ornamento. Pero muy distinto sería, como ha hecho Evaristo Bellotti, convertir la exposición del conjunto de las piezas en un laberinto que sólo existe por ellas, que ellas crean y en el que ellas pretenden encerrar y encerrarse. Laberinto virtual que, no obstante, se actualiza cada vez que se recorre el itinerario de su visita. Tal vez Evaristo Bellotti pueda abandonar ese laberinto (ya se sabe: fabricándose unas alas y volando), pero, si el laberinto estaba bien construido, su obra ya nunca podrá escapar de él. Encomendada al laberinto, lo llevará siempre consigo.

Todo ello habría que referirlo a la declarada intención de Evaristo Bellotti de que las obras sean contempladas dentro de una contemporaneidad que evite establecer una evolución

dentro de las series o de una serie a otra. Sin-tiempo de la obras que implica a su vez el rechazo del manierismo («no hay cosa que más odie que el artista con su estilito», dice) y naturalmente de la infatuación del artista dentro de su personalidad incomparable, donde, con la relegación de la cronología a un segundo plano, Evaristo Bellotti se estaría revelando contra la tiranía del historicismo y contra la solapada violencia de una crítica que, incluso cuando anuncia que todo termina en la pulverización y el desecho, no deja de atribuir un sentido a lo que tal vez tenga como objeto alzarse contra él e impugnarlo (aunque siempre se podría llevar el abandono de la cronología más lejos y dejar de fechar las obras: pero este tiempo nuestro, tan acostumbrado a la provocación, es posible que no pudiera soportar esta última provocación y estemos seguros que emplearía todo sus medios para desbaratarla).

Ahora bien, ¿nos hallamos ante la ética del autor que se impone un imperativo con respecto a su obra o a su arte? ¿Es tal vez lo dicho una consecuencia particular de la singularidad estética de la obra de Evaristo Bellotti? ¿O es una situación que afecta al conjunto del arte tal como actualmente se entiende y se practica? No estamos desde luego frente a una ocurrencia del artista y honestamente no sé si de una obra en particular se desprenden uno tras otro los efectos mencionados o por mencionar, pero sí estaría por asegurar que no se trata más bien del arte en general —acerca del cual un lenguaje demasiado antiguo nos obliga a permanecer en silencio—, sino de la excepcional situación en que con el tiempo ha llegado a encontrarse una práctica artística que intencionadamente vamos a seguir llamando "escultura", con la que, por otro lado, Evaristo Bellotti se siente comprometido.

La aporía del lugar

Como ninguna otra práctica artística, la escultura nos llena de extrañeza. Siendo un arte eminentemente espacial y no pudiendo renunciar al mayor o menor bulto en que sus obras descansan, la escultura está atada al lugar, se asienta, se apoya en el lugar, se sostiene del lugar. Y, sin embargo, lo que los críticos —como lo hizo tan certeramente Rosalind Krauss en su ya clásico «La escultura en el campo expandido»— han subrayado de la escultura moderna es «lo que podríamos llamar su "condición negativa", una especie de deslocalización, de ausencia de hábitat, una absoluta pérdida de lugar». Extraña condición la de unos objetos que exigen un lugar para ellos mientras al mismo tiempo su presencia expositiva manifiesta «una absoluta pérdida de lugar». Enigmática, incluso, si atendemos a la misteriosa posibilidad de *exponer una negatividad* que parece residir en el objeto escultórico (y será bueno recordar que Aristóteles decía que la naturaleza del enigma consiste en «decir cosas reales juntando cosas imposibles», por lo que un enigma no es precisamente una charada o un problema difí-

cil de resolver, sino la *exposición* de un imposible que de repente se hace real o posible). Si antaño la escultura se caracterizó por "buscar sitio" (llegando hasta a "hacer sitio" e incluso "hacerse su sitio"), ahora parece que no sólo no "encuentra sitio" o "su sitio", sino que, incitada por su pulsión negativa, literalmente *"come sitio"*.

Así, pues, ajena a la definición, sin lugar específico para afirmar la inclinación negativa de su existencia, hecha de exclusiones antes que de elementos estables, de ningún modo articulada a través de constantes orgánicas, la escultura enigmáticamente parece quedar emplazada a desaparecer apareciendo. La escultura (me pregunto: ¿por qué no debería usar la mayúscula? ¿por qué me parece que, tal como han ido rodando las cosas del Arte, la mayúscula se ha vuelto —sobre todo en el caso específico de la Escultura— absolutamente inapropiada?), la escultura, digo, habría encontrado en su presencia enigmática o en su exhibición laberíntica un nuevo modo de zafarse del encasillamiento y de protegerse de la definición, una manera chocante de confirmar su perdida de lugar. Cuando la escultura respondía a su función monumental, cuando se refería casi exclusivamente al cuerpo humano y cuando servía para exaltar la pureza del material, era tal vez fácil que se distinguiera nítidamente del paisaje (incluso del paisaje pintado) y de la arquitectura (incluido su simulacro: la orfebrería): ella *no* es paisaje, *no* es arquitectura, pero *es* monumento, *es* estatua, *es* materia pura maleable. ¿Es? Era. ¿Qué le ha sucedido a la escultura cuando ya *no* es ni siquiera eso?

Ciertamente se ha insistido de varios modos en la «ausencia ontológica» en que parece haberse emplazado y quizás disuelto la escultura: la escultura parece ser esa rama de las artes plásticas que, habiendo perdido su lugar (habiéndose comido su sitio), esencialmente consiste en perder todo lo que la ha hecho ser, es decir, en ser ese arte que se resuelve en *no ser*. Pero esta deslocalización que la asedia hace que su ya legendaria indefinición sea aún más compleja de lo que mostraría el conjunto de negaciones por las que algo así como un objeto escultórico puede existir, indefinición que en último término parece empujarnos a decir que ella es sencillamente nada. En realidad, es *menos que nada*.

Al emplear una fórmula tan poco sostenible —"menos que nada"—, no quiero apuntar a otra cosa que a la función que ha *perdido* la escultura: la de monumento. El monumento es el recuerdo que se hace piedra o bronce, que hace suyos los atributos de la perennidad, de la firmeza, de la revelación, señal o símbolo de lo que a través suyo se quiere conmemorar. El monumento encontró desde la antigüedad en la escultura un modo de producirse acorde con su necesidad genuinamente representativa, de la que es buena muestra el hecho de que en seguida sirvió para ensalzar a dioses o a héroes, y en definitiva para proclamar el imperio del hombre sobre la naturaleza y la cultura. La escultura ha sido por ello durante mucho tiempo

pieza fundamental del aparato propagandístico de los diversos poderes constituidos. Pero cuando actualmente la propaganda ha generado modos tremendamente más eficaces de transmitirse o sobre todo más adecuados al curioso estatuto de las cosas que hoy en día se conmemoran, donde no debe haber contradicción entre su demanda de trascendencia y lo efímero de su existencia, en este tiempo nuestro, la escultura ya no existe para conmemorar nada, ya no apunta hacia lo que merece ser recordado, hacia lo que no debe ser olvidado. En el lugar del objeto escultórico hay ahora una presencia que no es en primer lugar una representación: lejos del símbolo o la señal que ella ha dejado de ser, lugar de una memoria que nadie solicita, donde ese objeto ha perdido la facultad de avisar o de anunciar (recuérdese que monumento viene de *monere*, "avisar" o "anunciar", y que por eso se aproxima especialmente al anuncio publicitario), esto es, de servir como recuerdo permanente del acontecimiento representado. ¿Significa esto que la función de la escultura consiste ahora en simbolizar, señalar o apuntar hacia la nada, en decir que ella (no) significa nada? No. La escultura actual no es el monumento a la nada ni de la nada. Ella es, como se decía al principio, menos que nada.

Aquella aporía del lugar con la que nos topábamos al comprobar que la demanda de lugar en que consistía la escultura ha desembocado en la exposición del sin lugar que hoy en día la constituye entra en resonancia con esta nueva aporía de la memoria, por la que estos objetos que ya no son reclamados para la conservación de ninguna memoria están, sin embargo, cargados de memoria, marcados hasta el hastío por innumerables recordatorios que nos asaltan y nos sacuden de aquí para allá tanto en el tiempo como en el espacio. Buena prueba son las esculturas de Evaristo Bellotti: paganismo, cristianismo, antigüedad clásica, barroco, elementos naturales, construcciones humanas, tradición, modernidad, Roma, Japón, signos de vida, signos de muerte... No acabaríamos. Tomemos una serie: los pasos procesionales (*La cortesana, Paso sobre mangles...*). En ellos vemos fundirse una memoria histórica (la España católica), una memoria vital (la vivencia particular de ese ceremonial), una memoria física (nuestro propio cuerpo sigue el mecido del paso, se identifica con el esfuerzo de los costaleros, se inquieta con la fragilidad de la imagen transportada) y sobre todo signos que apelan a una memoria cultural (columnas salomónicas, ceras derramadas, imágenes tendidas o en pie, colores, luces...). Encontramos aquí una representación no naturalista, pero perfectamente reconocible, de signos o señas que, para dar satisfacción a nuestra conciencia hambrienta de reconocer, reclaman ante todo el ejercicio de nuestra memoria.

A propósito de los relatos de Marguerite Duras o de Maurice Blanchot, Foucault acuñó la expresión «memoria sin recuerdo». Esta fórmula paradójica es quizás la más apropiada para referirse a esta situación. Caben múltiples ejemplos, pero, ya que las tenemos a

mano, fijémonos en esas obras que Evaristo Bellotti se empeña en seguir llamando "monumentos". Entre ellos, el *Canto XVII* puede ser una buena muestra de esta clase de memoria: el aparente abandono de esos fragmentos parece como si el mar se hubiera retirado dejando depositados sobre la orilla todavía húmeda y brillante los restos de un arte pasado, es decir, una serie de *recuerdos* que parecen remitir a la *memoria* de una perdida civilización clásica. ¿Recuerdos? No, desde luego, puesto que estamos frente a un artefacto que ni siquiera tiene la pretensión de engañarnos, sino el simulacro de una memoria que justamente carece de recuerdos, que remeda cosas que parecen tales con la sola intención de mantener su apariencia de memoria. Pero ¿qué es entonces *Canto XVII*? Es la exposición de una ausencia de recuerdo, pero entonces monumento, pero entonces memoria: *memoria sin recuerdo*. Henos aquí ante la conmemoración de una ausencia, es decir, una memoria que está siendo machaconamente vaciada por esos fragmentos desparramados en su interior que no cesan de apuntar a la invisible pared de olvido que la rodea conformándola.

Sucede, pues, que con esta clase de "monumentos" se expone tanto una memoria como un olvido. Como memoria que es, este monumento alude a un acontecimiento, el cual, aunque sólo sea porque no representa nada, no puede ser otro que el acontecimiento de ella misma. En cambio, como olvido, se refiere a la perpetua falta del acontecimiento, a la *distancia del acontecimiento*, de la cual, dado que la memoria sólo lo es del acontecimiento, no hay memoria, sino olvido: el muro o bloque de olvido que, con la ruptura de la representación, ha puesto al acontecimiento fuera de sí. Monumento: conmemoración del olvido, execración de la memoria.

La inmediatez de la vida

«Las pedestres esculturas, como las solitarias ballenas en el mar, llevan el lugar consigo», ha dejado escrito Bellotti en alguna parte. Ambigua declaración: la ambición primera de la escultura parece ser dotarse de movimiento, pero si la escultura lleva consigo su lugar, permanece siempre en él y por tanto no se mueve realmente. Camina para ganar tiempo, aguanta para no perder espacio. Ambivalencia que se reproduce en toda su obra. Pienso en algunas esculturas de Evaristo Bellotti: en la *Bandada de peces esfera*, que apela al movimiento, frente a las secas —y muertas— formaciones arbóreas de los *Ignacio con jaula*, que inciden en la quietud del objeto plantado o caído para siempre; comparo la severa quietud de las *Concreciones* (incluidas las musicales: coágulos de tiempo que han sido extirpadas de su fluir sonoro) con la suave animación que reposa en el mecido de las *Cunas* o los *Pasos*. La lista es larga y quizás abarque toda la obra, o casi (pienso en las *Ciudades*), de Bellotti. En unas, móvil, pulula el tiempo; en otras, seco y pétreo, se ancla el espacio. En las primeras parece imperar

la horizontalidad y sus piezas parecen arrastrarse o deslizarse como reptiles por la espalda del tiempo; en las segundas la verticalidad impone una inmovilidad que las remite al suelo, al techo o a la pared y que las amarra al espacio.

El haber sido capaz de producir indicadores temporales aparte de los espaciales es quizás la conquista de la escultura moderna (fenómeno paralelo a su entrada en una especie de sin tiempo a través de su abandono de la perspectiva historicista). Cuando ella se reducía a impugnar o bien el paisaje (y las formaciones naturales en general), o bien la arquitectura (y las construcciones del habitar humano), descansaba en un ideal de índole espacial, puesto que se trataba del fraguado o de la petrificación del motivo representado, es decir, de alejar el efecto del tiempo, de desterrar la caducidad o, si se quiere, de mantener la memoria. El que la escultura se haya convertido precisamente en una impugnación de la memoria (mediante la impugnación de su función monumental) la ha alejado de la necesidad de anular el paso del tiempo y la ha entregado a sus mismas fauces, obligándola a renunciar, como cosa del pasado, a lo que tradicionalmente se ha apreciado en ella: a su papel de símbolo del ideal humanista y a su labor de exteriorización de la pureza del material con que antaño trabajaba la escultura.

El viejo gesto erosivo del escultor, por el que éste rompe, horada o restriega la materia con el fin de modelarla, tenía toda la pinta de una exploración en busca de la forma, la cual sólo parecía poder detenerse con el momento en que el material nos la entregara, cuando esa labor de zapa desembocara en la aparición de la forma eterna. Así lo veía el propio Nietzsche: «Una meta completamente distinta tiene el arte del escultor: el sufrimiento del individuo lo supera Apolo aquí mediante la glorificación luminosa de la *eternidad de la apariencia*». Esa fuerza impulsora nacida del fondo del alma griega que es lo apolíneo encontró, para gloria del arte griego, un modo de poner al individuo a salvo de la violencia de la inmediatez de la vida, es decir, del desgarro que el devenir trae consigo, mediante la superación de la temporalidad a través de la eternidad de la apariencia, de la bella forma.

Pero hoy en día la escultura le ha dado la vuelta a ese ideal como a un calcetín y lo ha cambiado por una especie de glorificación de la transitoriedad. Aquel viejo gesto erosivo del escultor parece haber emigrado de su mano y haberse inscrito en el objeto mismo. De este modo, son aún más extraños estos objetos aún denominados esculturas, que parecen todos ellos corroídos por un agente devorador, empeñado más bien en extraer de ellos la precariedad o incluso la indignidad de su existencia antes que la luminosa majestad de su apariencia. Veamos si no el *Ignacio en olivo* de Evaristo Bellotti, una escultura cargada, como todas las suyas, de una gran abundancia de significados, pero que, más acá de su poder significante, se presenta en su conjunto como una especie de residuo de vida orgánica tras haber sido azotado por la llu-

via ácida. ¿Índice del imparable deterioro de nuestro tiempo que sólo parece hacer buenas migas con los desechos? Pero ésta es la última manifestación de la fe historicista y, *a contrario*, de la vieja confianza en el brillante destino de la historia (aunque sea para decir que él se ha ensuciado tanto que no se recuperará nunca). Conquista de la dimensión temporal no significa ni cronología ni historiografía, Desde nuestra perspectiva se dice "resto" o "residuo", pero no para indicar un final, sino para advertir de lo que queda después del final (que acaso sea la violencia del principio).

Es cierto que esta especie de cascajo de realidad se ofrece a toda clase de interpretaciones que lo convierte en el producto de la acción tanto de agentes externos como internos. Pero ¿y si fuera representativo de una genuina conquista de la escultura en el proceso de superar sus propias limitaciones formales —su carácter apolíneo—, gracias a lo cual lo «informe», la «inmediatez de la vida» *aparece*? Ahora bien, se objetará, si aparece, se desliza de nuevo hacia la forma. Tal vez no. La aparición monstruosa del objeto escultórico, como el *Ignacio en olivo*, dentro del verdadero sistema de producción de monstruos en que se ha convertido la escultura, les ha abierto a una serie de objetos la posibilidad de pasar al lado de acá de la apariencia, donde lo que importa no es tanto la cosa manifiesta como el gesto que esa misma cosa realiza, para acceder a una inmediatez que hasta este momento no les había sido dado estructuralmente alcanzar. Y si tenemos en cuenta que el dominio de la apariencia está bañado en memoria y se ratifica a través de la reminiscencia, esta desde luego temible inmediatez conquistada estará hecha de olvido (o en su forma de hacerse presente: como memoria sin recuerdo) y pertenece al reino de la anamnesis.

Así la escultura moderna hace explícita una amenaza: si ella misma está conminada a la desaparición (por su pérdida de lugar, por su ausencia de recuerdo, por su impugnación de la apariencia, por el mismo gesto erosivo en que ella se ha convertido), ofreciendo aún sus objetos de después del fin, nos deja como verdadera obra suya una *distancia* —la «distancia de la obra» de la que he hablado alguna vez en alguna parte—, por la que cada uno de sus objetos se dota de un hueco, de una fractura y se convierte en el anuncio —el *aviso*— de un vacío de realidad, y por tanto en el monumento de una ausencia. Pidiendo disculpas por el tono críptico y solemne, podría decir, que todo el "porvenir" de la escultura se juega en la constitución de esta distancia en la forma de una «ausencia de distancia». La escultura que está tan cerca de la impugnación de la forma y de su propia aniquilación está en una óptima situación para lograrlo.

La PINTURA se pinta sola.

La ESCULTURA se aniquila sola. ■

Sex and Death
1981
Escayola
19,5 x 21,5 cm.



SULU. CUARENTA DIBUJOS ERÓTICOS SOBRE PAPEL DE MANILA O UN BIBELOT SULU

Evaristo Bellotti

Me propuse hacer una serie de dibujos de contenido erótico. Antes de hacerlos escribí lo siguiente a propósito de lo que esperaba conocer de nuevo. Debo aclarar que al dar por terminado el dibujo número cuarenta, y con éste la serie, sentí que mi percepción de lo erótico había sufrido un cambio, al mismo tiempo que se diluía el recuerdo de eso que en la memoria servía de modelo para afirmar que "mi percepción había cambiado". La verdad es que ahora me resulta más incierta que nunca la palabra "erótico", no se qué designa, porque entre la conclusión de la serie de dibujos y la escritura de Sulu, ninguna significación precisa ha venido en su lugar, al menos de tanta identidad como la que le supuse al principio, si es cierto que la tenía pues, como digo, le afectó una disolución que de momento sólo los deja a la espera del ojo.

Decía así:

Estas palabras servirán para presentar lo que todavía no está hecho. Serán unos dibujos que haré con un lápiz sobre papel de Manila. Como tratarán de sexo no podré saber, desde hoy hasta el día que se publiquen, si el pasado será la agonía de un impulso que morirá al borde de la última hoja, la paulatina desaparición en el tiempo del motivo que supuse al principio que daría forma a cada una de las figuras que cayeran sobre el espacio en blanco, el cumplimiento de una ilusión o el porvenir reproduciéndose intacto en cada hoja.

Si no entiendo ni el comienzo, me dije al principio ¡cómo demontres voy a saber las vueltas que darán los saltos que me propongo darme de lado a lado del papel!.

El papel. Ya es algo.

Fui a hacer de mujer y volví con la forma de una circunferencia vuelta del revés a sabiendas: no vaya a creerse que esto es cosa de tejer y destejer en un solo acto un proyecto de actuación integral en la Isla Sulu, donde antes (ya casi se ha olvidado) había una porcelana sin romper que trajo un barco que los indianos de Sulu vieron pasar, y luego zozobrar, antes de que se volviera a perder de vista. Dicen que se oyeron los gritos de los marineros ingleses en calzones. (Pero no se les entendía, de manera que nada pudo hacerse). Al día siguiente el mar trajo a la playa del roquedal de Meliá el cuenco intacto.

"Este es una mujer", pensó el indiano.

Este indiano era el mismo que encontró la misma porcelana que yo escribí que había en la playa. Pero estaba muy equivocado, el día anterior Fal-la no atendió bien a lo que verdaderamente había pasado cerca de la costa.

.....

INFORME

Los indianos de las costas de Sulu viven a la intemperie. Duermen sobre esteras en pequeñas chozas oblongas construidas enteramente de caña, que usan nada más que para guarecerse de algunos animales nocturnos sin identificar y, si acaso, guardar objetos singulares. Estas chozas no forman poblados y se ven dispersas entre las dunas.

La noche en Sulu nunca se cierra. Una luz difusa a cualquier hora de la noche hace de las cañas clavadas en la arena sus propias sombras erguidas.

Antes del amanecer ya clarea el cielo. Desde el interior de las chozas debe verse prender entre las paredes de caña unos hilos de luz blanca sin brillo, una luz tan débil todavía que aunque invada la penumbra que arropa el sueño de los indianos, no debe incidir con más violencia que el alentar del propio silencio, tanta es la pericia con la que provoca el sol en esta latitud los primeros gestos de inquietud que trae el día a los indianos dormidos. Alguno se vuelve sobre sí mismo, otro aparta el brazo de otro que le cae encima, otro se rasca.

Se ha comprobado que a la hora en que una hilera de franjas sesgadas de luz y sombra atraviesen la choza rayando las esteras del suelo y llegando al pie de las paredes se quiebren para subir urdiendo una trama de tiras y rombos cuyos ángulos, plegándose al paso del tiempo, convierten el hueco incendiado de la choza en un eléctrico e inestable espacio que gira sin asiento en la tierra, los indianos ya estarán en la playa arrastrando los pies por la arena, jugando a sentir que con los empeines vencen el peso del agua mansa que resbala sin contenerse.

Los indianos habitan la isla de Sulu desde que se tiene conocimiento de la isla. Nada han aprendido de los ciclos de las mareas ni de la orientación del sol ni a distinguir las estaciones del año.

.....

Aquí finaliza el informe.

"Roza como una cenefita de espuma almidonada la arena aún fría de la noche". Esto es lo que pensó Fal-la exactamente lo que le extraviaba en el brillo de la porcelana cuando me tomaba como si yo fuera una cosa digna de conservarse en Sulu.

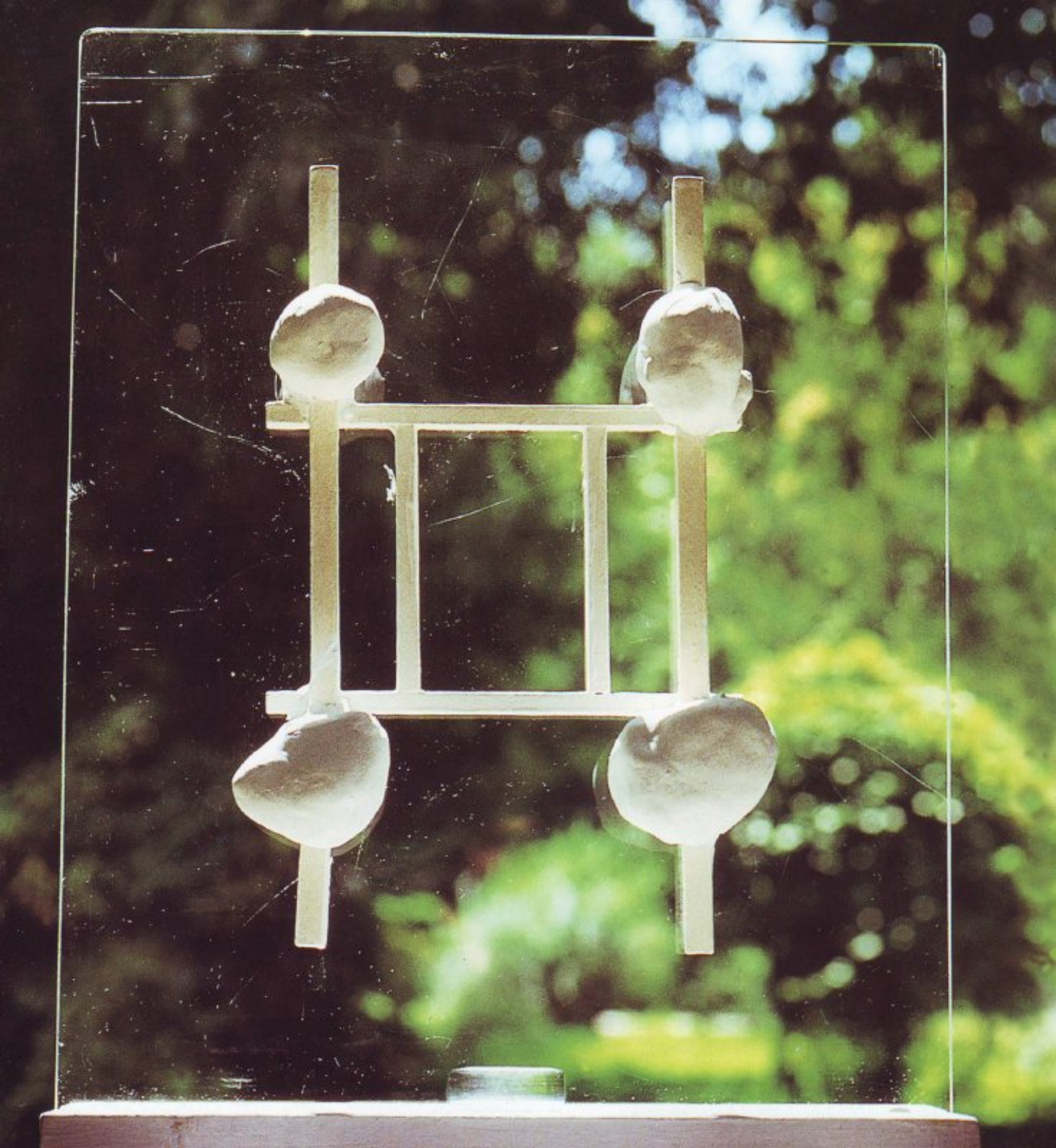
"No vuelvo", pensé.

Pero yo ya estaba allí como quien dice catalogada, de manera que no había forma de volverse atrás. Debían tener pelos y grietas, y ser, sobre todo, todo lo que pudiera llegar a ser un *marine* en un barco de la flota armada de Calasparra. En Calasparra dicen que de uno hacen cien que valen por más todavía, y se hinchan que da gusto verlos crecer como niños, todos los días. Pues así creció lo que vino con la marea, y yo misma también, la porcelana que dije que era en la playa. Ahora (ya puede decirse) es en la punta del lápiz donde debe deambular el rizo, éste que debe pensar seriamente lo que hubiera podido sucederle a las comisuras del largo cuerpo extendido hasta la altura de cada pico, si hubiera de **venirse varado**. Sí, "venir varado". Quiero decir arrastrando toda la tierra consigo, la arena, el cieno, la roca y hasta donde llegara la quilla rasgando el suelo de la mar, luego la playa y después, muy al final, cuando las horas de la mañana estuvieran en la memoria como el café de ayer, entonces vendría el momento de saber.

Era mediodía cuando caí en la cuenta de mi estado. Un estado que confirmaba el augurio de la vieja Gualda que había advertido que así, de esa manera (se refería a la pereza) no podría sino labrarme un mal fin, ocupar un estante, estarme todo el día dada a la contemplación, inerme ante los indianos vistosos que me volverían al revés. Sin embargo yo sabía que era mejor ver la casquería del alma vertida entera, volcándose humeante encima de la lana velluda que extendió Di-Li, la sirvienta del que vino devolviendo del sol al día lo que lograba que para el resto pasase por ser la jornada que vivíamos. Abría el día de Sulu sin hacerlo al este como hubiéramos querido, generando bultos de las cosas tal como hacía conmigo. Por esto, siendo ciega, pude saberlo. El maestro abría la boca del día y yo, volvía.

Es cierto que hubo ratos que pasarían por haber estado tan quietos como el Alto, pero contra la opinión de la vieja Gualda, en Sulu volvía y volvía a hacerse agua el tiempo de las duras manifestaciones del trozo grande. Y volvía a poder hacer Manila. Arroces incrustados en agua, agua a través del agua que orinaba la calma de la tarde hasta el fin de la jornada, tan larga que sirvió a todos para pensar de nuevo que merecía la porcelana estarse contra la Vieja, viva, rasgada, una e inseminada. ■

EB006-01
Costaleros
2001
Cristal,barro y madera
44 X 34 X 7 cm.





EB003-94

Fall II

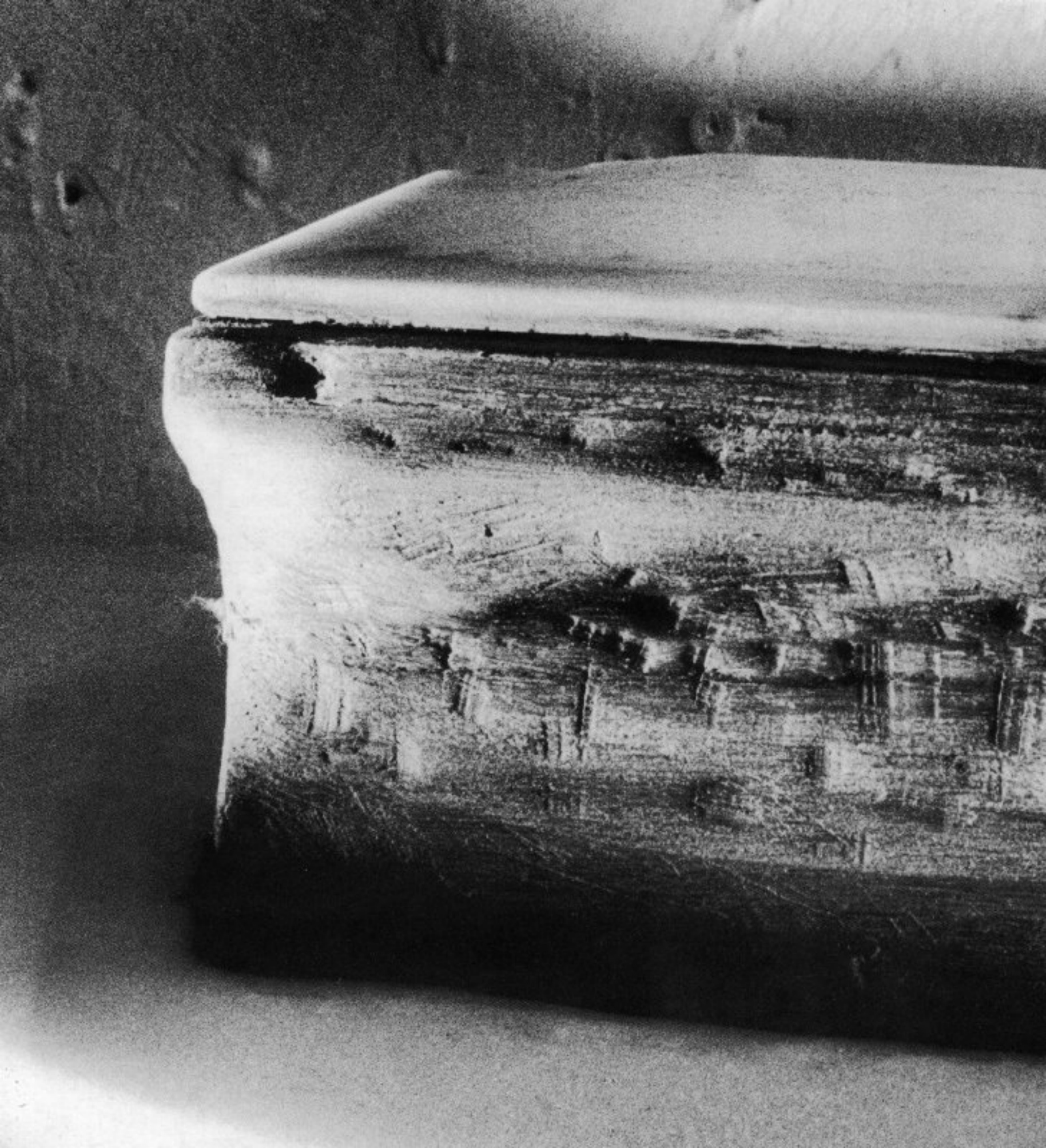
1994

Madera, mármol y yeso

23 x 42 x 26 cm.

Caramelo
2000
Madera de teca
3 x 46 x 4 cm.







Cuerpo de Teca
1994-2000
Madera de teca, mármol
y pigento
15.5 x 38 x 76 cm.

Noé
1999-2000
Cerámica, metal,
cristal y agua
31 x 22 x 22 cm.







Pez Erizado de Piedras
2001
Madera de caoba, mármol
Carrara, cristal, espejo
y arena
30 x 65 x 65 cm.

Pequeña caja de agua
1993-2000
Plata, cristal y madera de roble
23 x 23,5 x 7,5 cm.





Funghus
2001
Madera de roble, hierro, caoba,
agua, sal y mármol
7 x 69 x 38 cm.

Vaso de cristal verde
1994-2001
Madera de teca, madera de naranjo y cristal
46 x 40 x 21 cm.



Lagarto
2000
Madera de caoba y hueso
8 x 55 x 8 cm.

EB004-01

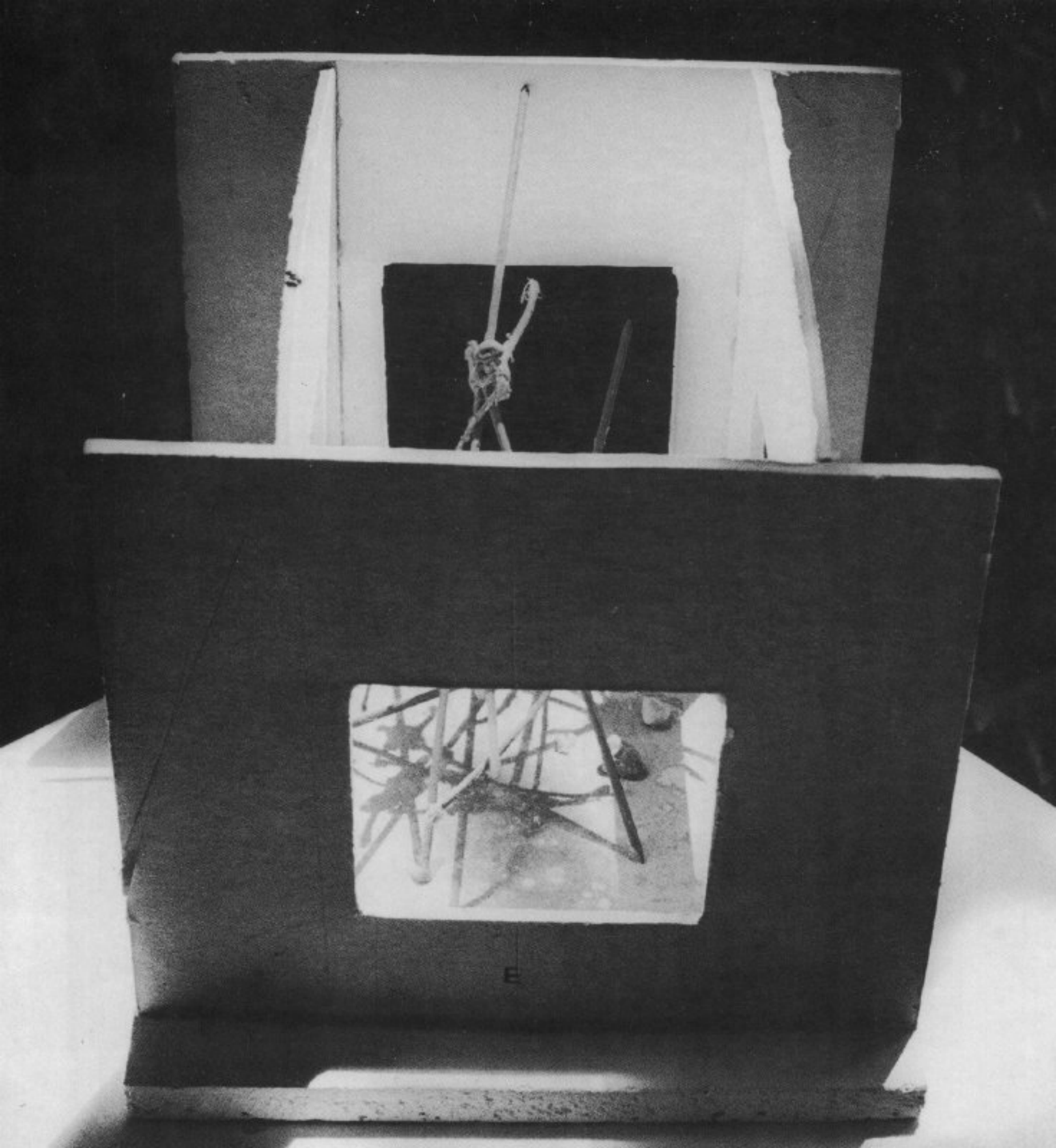
Sirenas

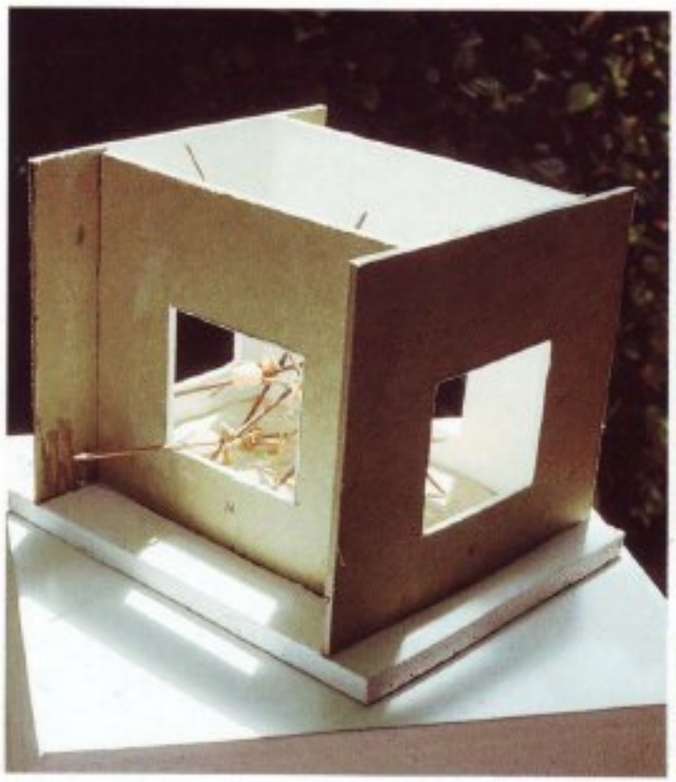
2001

Cartón, madera, poliéster,
arena, pigmentos

98 x 22 cm.









EB007-01

Proyecto de Escultura 1952

2001

Cartón, madera, cuerda y guijarros.

15,5 x 19,5 x 16,5 cm.

EB002-01

Febo II

2001

Madera de pino, yeso y óleo

36 x 31 cm.





EB005-01

Febo III

2001

Mimbre, yeso y óleo

17 x 27 x 27 cm.









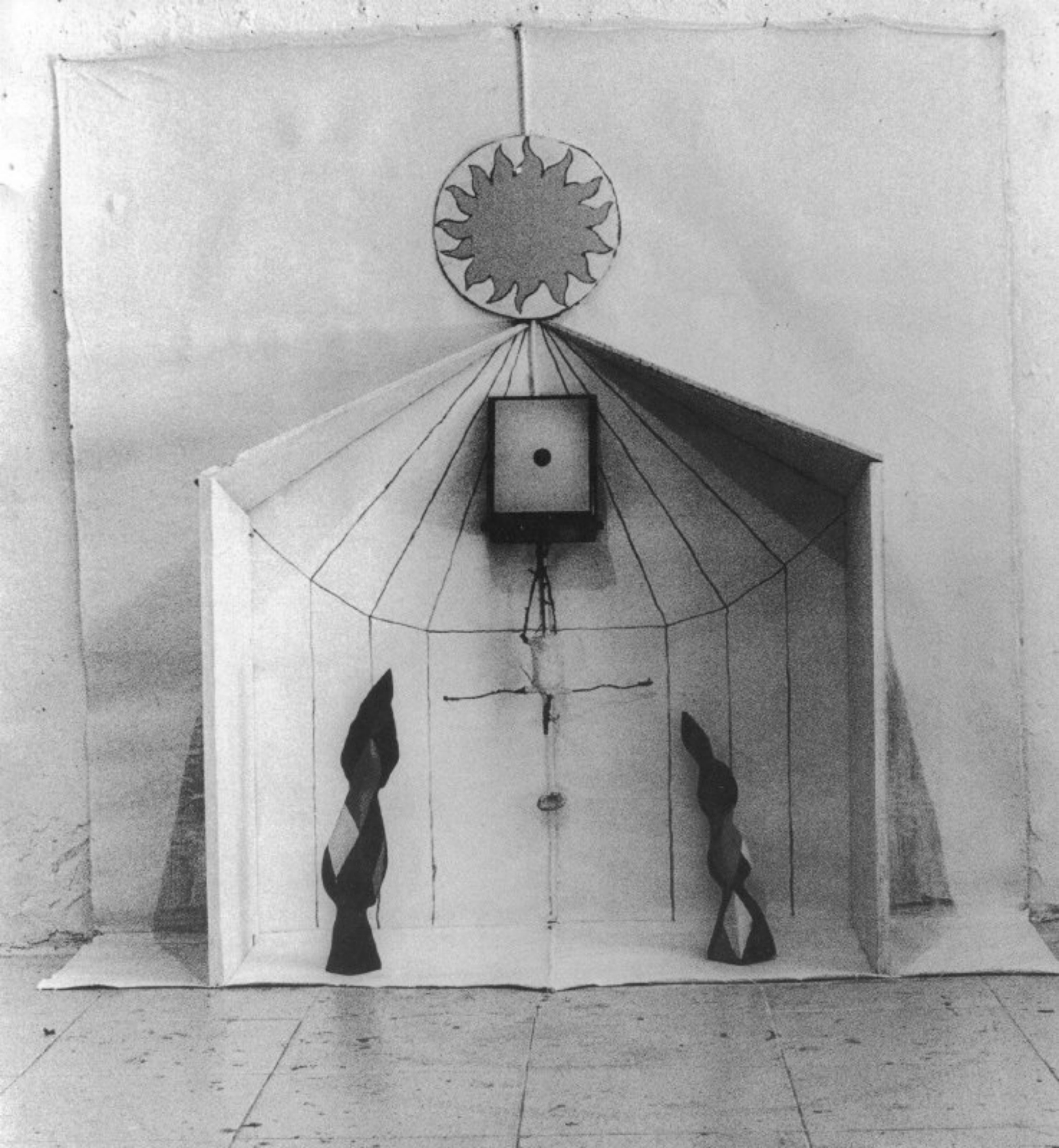
Pedrea
1996-1999
Madera de haya, arena,
poliéster y guijarros
Medidas variables

EB008-01

Circo

2001

Tela, madera, barro,
alambre, pintura acrilica
y concha marina
154 x 160 x 41 cm.





Exposiciones individuales

2001	El Laberinto. Evaristo Bellotti. Obras 1990-2000, Diputación Provincial de Cádiz, Cádiz
	El Mithreo, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
	Monasterio de la Cartuja de Sta. Mª de las Cuevas, Sevilla
	Esculturas, Museo Barjola, Gijón
	El Laberinto. Evaristo Bellotti. Obras 1990-2000, Círculo de Bellas Artes, Madrid
1999	Galería Magda Bellotti, Algeciras
	Galería May Moré, Madrid (con Santiago Mayo)
1998	Heterogéneo (esculturas y dibujos), Sala de Arte Pescadería Vieja, Jerez*
1997	*Esculturas*, Galería Barrio-Valle Quintana, Madrid
1996	*Concreciones*, Galería Ferrán Cano, Barcelona
	Monumentos, Galería Alfredo Viñas, Málaga*
	Sentimentalia Japónica; La iniciación de Loyola a Manresa (dibujos), Estación Central, Madrid
	Sentimentalia Japónica, Galería Rafael Ortiz, Sevilla
1995	Asociación Cultural Cruce, Madrid
	Galería Magda Bellotti, Algeciras
1994	Sala Triunfo, Granada*
	Diario Club de Levante, Valencia*
	Galería Evelio Gayubo, Valladolid
1993	ARCO'93, Galería Magda Bellotti, Madrid*
1992	Salón Dadá, Sevilla (dibujos)
	Galería Fausto Velázquez, Sevilla
	Vessel, Centro Andaluz de Teatro, Sevilla*
	Carl Solway Gallery, Cincinatti, Ohio, E.E.U.U.
1991	Galería Juana Mordó, Madrid*
	Galería Siboney, Santander
1990	Galería Miguel Marcos, Zaragoza
	Españaña, Galería Juana Mordó, Madrid*
	ARCO'90, Galería Magda Bellotti, Madrid*
1988	Galería Magda Bellotti, Algeciras
1987	Galería Temple, Valencia
	Galería Fernando Vijande, Madrid*
1985	Diputación Provincial de Málaga*
	Currents, Institute of Contemporary Art, Boston, E.E.U.U.
1984	Galería Magda Bellotti, Algeciras*
1982	Galería Fúcares, Almagro

* Catálogo

Exposiciones colectivas

1998	*I Abierto de Cruce*, Asociación Cultural Cruce, Madrid* *Ciento y ... postalicas a Fco. García Lorca*, Museo Postal y Telegráfico, Madrid* *Exposición Fin de Curso Académico 1997-1998*, Academia de San Fernando, Madrid* *Exposición Fin de Curso Académico 1997-1998*, Academia de España en Roma* *Arte a Palazzo Horaciana 1998*, Museo Horaciano-Palazzo Orsini, Licenza, Roma* *Viaggio in Italia. Opere dei Borsisti della Academia di Spagna a Roma 1997-98*, Instituto Cervantes, Milán; Montecicardo (PS); Instituto Cervantes, Roma* ARCO´98, Galería Magda Bellotti, Madrid
1997	*I Simposium Internacional de Escultura*, Fines, Almería *Plástica Contemporánea*, Vitoria-Gasteiz, Álava CHICAGO ART FAIR, Galería Ferrán Cano, Chicago, E.E.U.U. *Periplos. Arte Contemporáneo en Cádiz*, Sala Verónicas, Murcia; itinerante por Palma de Mallorca, Pamplona, Valladolid, Cantabria y Cádiz ARCO´97, Galería Magda Bellotti, Madrid
1996	*Arte Primitivo Arte Contemporáneo*, itinerante por Berlanga, Potes, Torrelavega, Santander *Pola Cruz Vermella, Bellotti, Brato, Freixanes, Gordillo, Laatz, Muntadas, Saura*, Diputación Provincial, Pontevedra
1995	ARCO´95, Galería Magda Bellotti, Madrid
1994	*956. Artistas gaditanos en los 90*, Diputación Provincial de Cádiz
1993	ARCO´93, Galería Magda Bellotti, Madrid
1992	*Izoteo*, Arteleku, San Sebastián ART BASEL, Galería Juana Mordó, Basel, Suiza
1991	*Arte ochenta*, Museo de San Telmo, San Sebastián *Colección pública. Selección de ingresos de Arte Contemporáneo, 1985-1990*, Sala América, Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria-Gasteiz *V Premio de Escultura Pablo Gargallo*, Espacio Pignatelli, Zaragoza ART FRANKFURT, Galería Magda Bellotti, Frankfurt, Alemania 1982-1991 Galería Magda Bellotti, Algeciras
1989	*Generación de los 80*, Sala Amos Salvador, Logroño ADUANA 89, Diputación Provincial de Cádiz ART COLOGNE, Galería Juana Mordó, Köln, Alemania
1988	*Andalucía. Arte de una década*, Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, Hospital General de Granada *Homenaje a Fernando Vijande*, Spanish Institute, New York *Escultura española actual*, Palacio de Sástago, Zaragoza ACTA 88, Palacio de Velázquez, Madrid
1987	*La generación de los 80. Esculturas*. Museo de la Diputación Foral de Alava, Vitoria-Gasteiz Museo Pablo Gargallo, Zaragoza Galería Heins Holtmann, Köln, Alemania *ArtTriangle*, Casa de la Caridad, Barcelona

* Catálogo

1986

Galería Grito, Barcelona. *I Bienal de Escultura*, Murcia
III Feria d'Escultura al Carrer, Tárrega, Lérida
Panorama de dos temporadas, Galería Fernando Vijande, Madrid
Contemporary Spanish Art, Universidad de Wake Forest, Winston-Salem, California, E.E.U.U.

1985

Andalucía Puerta de Europa-Arte Actual, Palacio de Exposiciones de IFEMA, Madrid
Cinco escultores, Galería Miguel Marcos, Zaragoza
CHICAGO INTERNATIONAL ART FAIR, Galería Fernando Vijande, Chicago, E.E.U.U.
ARCO'85, Galería Magda Bellotti, Madrid

Obra en espacios públicos

Plaza de Bellavista, Sevilla. Conjunto escultórico en mármol de Macael.
Puertas monumentales de Támara, Iglesia de Támara, Palencia. Relieve policromado en madera (7 x 3 m.)
Altar. Castillejo de Robledo, Soria. Escultura labrada en piedra caliza.
Gárgolas. Catedral de Palencia. Esculturas en bronce.
Gárgolas. Catedral de Mallorca. Esculturas en bronce.
Ignatius. Ciudad Expo, Sevilla. Escultura en piedra de Calatorao. (I Premio Ciudad Expo 1992, Sevilla).
Plaza del Sol, Algeciras, Cádiz. Conjunto escultórico en mármol de Macael y piedra de Calatorao.

Obras en museos y colecciones públicas

Instituto Nacional de Educación Física, Madrid.
Excmo. Ayuntamiento de Madrid.
Museo de Arte Contemporáneo de Álava, Vitoria-Gasteiz.
Diputación Provincial de Murcia.
Diputación Provincial de Almería.
Diputación Provincial de Cádiz.
Mancomunidad de Municipios del Campo de Gibraltar.
Excmo. Ayuntamiento de Calatorao, Zaragoza.
Patrimonio Histórico Artístico, Ayuntamiento de Jerez de la Frontera.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.
Museo de Arte Contemporáneo Moreno Galván, La Puebla de Cazalla, Sevilla.
Club Diario Levante, Valencia.
Consorcio Escuela de Mármol de Fines, Almería.
Academia de España en Roma.
Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid.
Museo Postal y Telegráfico, Madrid.

* Catálogo



Balenciaga I y II
1999
Madera de haya, yeso, mármol, grafito
y plástico
7 x 37 cm. (la base de mármol)
24 x 8 x 6 cm. (el cuerpo)
Dibujo sobre la pared y 21 piezas
pequeñas de yeso

Bibliografía sobre Evaristo Bellotti

Maderuelo, Javier, "La mitología de Bellotti", *Profesión Médica*, septiembre 1982.

Calvo Serraller, Francisco, "Evocación perversa de lo primitivo", *El País*, Madrid, 20 octubre, 1984.

Huici, Fernando, "La presencia española", *El País*, 23 junio, 1984.

Fernández Cid, Miguel, "Hierro y piedra", *La Rioja*, 9 noviembre, 1984.

Pérez Guerra, José, "Cinco escultores en Vijande", *Cinco Días*, Madrid, 4 octubre, 1984.

Danvila, Jose Ramón, *Una teoría de blancos*, Diputación Provincial de Málaga, 1985.

Fernández, Horacio y Brea, Jose Luis, "Sobre ruinas", *Figura*, Sevilla, otoño 1985.

Joselit, David, "Evaristo Bellotti", *Currents* nº 31, I.C.A. Boston, enero 1985.

Téllez, Juan José, "Los Trabajos de Hércules Bellotti", *Diario 16*, Sevilla, 1985.

Jiménez, Carlos, "Escultura Española. El objeto restaurado", *Arte en Colombia*, 1985.

Rubio Navarro, Javier, "Spanish Art Today", *Flash Art*, nº 121, marzo 1985.

Brea, Jose Luis, *Evaristo Bellotti: pasión y trascendencia*, Madrid, Galería Fernando Vijande, 1987.

Llorca, Vicente, "Paisaje con figuras", *CYAN*, Madrid, 1987.

Judd, Tully, "Post-Franco cultural offensive puts Spanish Art on the map", *New Art Examiner*, E.E.U.U., 1987.

Collado, Gloria, "Restos de una Cultura", *Guía del Ocio*, Madrid, nº 584, Madrid, febrero 1987.

Antuña, José, "Evaristo Bellotti", *Formas Plásticas*, nº 16, febrero 1987.

Otero, Gloria, "De las manos de Miguel Angel a los baños de superlujo", *Panorama*, Madrid 1987.

Danvila, José Ramón, "Evaristo Bellotti: un encuentro con la escultura", *El Punto*, Madrid, febrero 1987.

Llorca, Vicente, "Evaristo Bellotti", *Crónica 3*, Madrid, febrero 1987.

Huici, Fernando, "Metáforas fragmentadas", *El País*, Madrid, 20 febrero, 1987.

Bermejo, J. M., "Evaristo Bellotti", *Yo*, Madrid, 25 febrero, 1987.

Bonet, Juan Manuel, "Fragmentos para Evaristo Bellotti" (inédito), 1988.

González Troyano, Alberto, *El Templo*, Algeciras, Galería Magda Bellotti, 1988.

Llorca, Vicente, *Las puertas de Támara*, Algeciras, Galería Magda Bellotti, 1988.

McGill, Douglas C., "Spanish Art Center", *The New York Times*, Nueva York, 26 febrero, 1988.

Guski, Simone, "Ich traue mur der kraft meines Verstandes", *Die Welt*, Alemania, 18 abril, 1989.

Olivares, Rosa, "La estructura ha perdido su función", *Medios revueltos*, Madrid, verano 1988.

Rose, Barbara, *Fernando Vijande: Portrait of an Avant Garde Gallery*, Nueva York, The Spanish Institute, febrero 1988.

Maderuelo, Javier, "San Hipólito. Dos interpretaciones de Pérez Villalta y Evaristo Bellotti", *CYAN*, Madrid, febrero 1989.

Bonet, Juan Manuel, "Solitario en Manhattan, *ABC*, Madrid, 18 enero, 1990.

Marín Medina, José, "Arqueologías", *El Punto*, febrero 1989.

Huici, Fernando, "Sobre España", *El País*, Madrid, 27 enero, 1990.

Calderón, Manuel, "La sombra del padre Arrupe es alargada", *El Guía*, Madrid, febrero 1990.

Alvarez Enjuto, José Manuel, "Evaristo Bellotti. Radical transformación en busca del origen del saber", *Arteguía*, Madrid, febrero 1990.

Llorca, Vicente, "Evaristo Bellotti", *CYAN*, Madrid, febrero 1990.

García Viñó, Manuel, "Evaristo Bellotti pinta el espíritu de España", *Crónica 3*, Madrid, febrero 1990.

Collodo, Gloria, "Evaristo Bellotti", *Guía del Ocio*, Madrid, febrero 1990.

Paredes, Tomás, "Bellotti: España y la fértil amnesia", *El Punto*, Madrid, 26 enero, 1990.

Saenz de Gorbea, Javier, "Todo es escultura", *Colección Pública*, Museo de Bellas Artes, Alava, Vitoria, 1991.

Murria, Alicia, "El complejo horizonte de Bellotti", *Diario 16*, Aragón, 27 marzo, 1990.

Murria, Alicia, "Bellotti en la Galería Miguel Marcos", *Guía de Zaragoza, Huesca y Teruel*, 30 marzo, 1990.

Cantor, Judy, "Evaristo Bellotti", *Art News*, verano 1990.

Otero, Gloria, "Evaristo Bellotti: odio al artista con su estilito", *BIBA*, Madrid, 1990.

Abelló, Joan, "Evaristo Bellotti", *Tema Celeste*, enero-febrero, 1991.
Quinn, Richard W., *Instrumentos de hegemonía. El lenguaje, la Misión y la Decadencia Cultural*, Madrid, galería Juana Mordó, octubre 1991.
Castaño, Adolfo, "Bellotti y sus instrumentos", *ABC*, Madrid, 17 octubre, 1991.
Danvila, José Ramón, "Evaristo Bellotti. Razones del tiempo", *El Punto*, Madrid, 4 octubre, 1991.
Maderuelo, Javier, *VESSEL: Un arte ante la crisis de la cultura*, Sevilla, Centro Andaluz de Teatro, 1992.
Pérez Gómez, Angel, S. J. y Unsain López, José María, "Imago Societatis Iesu". *Filmoteca Vasca*, San Sebastián, 1992.
Molina, Margot, "Las esculturas de Bellotti recorren el palacio barroco de San Luis", *El País*, Sevilla, 15 noviembre, 1992.
Lagardera, Juan, "Evaristo Bellotti. Dibujos realizados entre 1989 y 1993", Valencia, *Levante-El Mercantil Valenciano*, 8 abril, 1994.
Palomo, Bernardo, "Espectante multiplicidad", *Europa Sur*, Algeciras, 5 diciembre, 1994.
Murria, Alicia, *Escenografías simbólicas*, Sala Triunfo, Granada, octubre, 1994.
Parreño, Jose María, "Evaristo Bellotti, una evolución plena", *ABC*, Madrid, 1995.
Castro, Ignacio, *El barro de los días. Una aproximación a la obra de Evaristo Bellotti*, CRUCE, Madrid, 6 mayo, 1995.
Caballero, Anselmo F., "Bellotti expone en Algeciras tras seis años de ausencia", *Europa Sur*, Algeciras, 15 octubre, 1995.
Téllez, Juan José, "Evaristo Bellotti: La cuestión del estilo es que es inevitable", *Europa Sur*, Algeciras, 5 noviembre, 1995.
Castro, Antón, *Por la Cruz Roja. Once artistas españoles*, Diputación Provincial de Pontevedra, 24 enero, 1996.
Alfageme Ruano, Pedro, "Para jóvenes profesionales urbanos", *Correo de Andalucía*, Sevilla, 14 julio, 1996.
Molina, Margot, "Evaristo Bellotti presenta en Sevilla su arte portátil para los jóvenes profesionales urbanos", *El País*, Sevilla, 25 junio, 1996.
Lorente, Manuel, "Bellotti siempre distinto", *ABC*, Sevilla, julio 1996.
Parreño, Jose María, "Evaristo Bellotti, tanto con tan poco", *ABC*, Madrid, 4 octubre, 1996.
Merelo, María Eugenia, "Bellotti o la arqueología contemporánea", *SUR*, Málaga, 4 octubre, 1996.
Merelo, María Eugenia, "Evaristo Bellotti: Conservar por conservar, es muy conservador", *Europa Sur*, Algeciras, 6 octubre, 1996.
Navarro, Mariano, "Evaristo Bellotti, peregrino por el Tiempo", *ABC* Madrid, octubre 1997.
Maderuelo, Javier, "Luz que da vida a los cuerpos", *El País*, Madrid, octubre, 1997.
Bellotti, Antonio, *Bellotti: construyendo una maqueta para el descanso del alma. Monumentos*. Colegio de Arquitectos de Málaga, Galería Alfredo Viñas, Málaga, 1996.
Bonasegale, Giovanna, *Opere dei borsisti della Accademia di Spagna*, Roma, 1998.
Lottini, Otello, *Arte a Palazzo Oraziana*, Licenza, Roma, 1998.
López, Nuntxi, "Apolo al rescate en "Isla Verde", *El Faro*, Algeciras, 30 agosto, 1998.
Cereceda, Miguel, "La confrontación de Santiago Mayo y Bellotti", *ABC Cultural*, 10 abril, 1999.
Huici, Fernando, "Fulgor del fragmento", *El País*, 10 abril, 1999.
Campara, Marcellino, "Il monumento al Sole di Evaristo Bellotti", *AZ MARMI*, Aprile-Maggio 2000.
Bernárdez Sanchís, Carmen, "Laberintos de mármol, madera y agua", *El laberinto*, Fundación Provincial de Cultura, Diputación de Cádiz, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, enero 2001.
De Diego, Estrella, "El agua corre pero no se lleva la memoria", "Laberintos de mármol, madera y agua", *El laberinto*, Fundación Provincial de Cultura, Diputación de Cádiz, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, enero 2001.
Téllez, Juan José, "Laberintos de mármol, madera y agua", *El laberinto*, Fundación Provincial de Cultura, Diputación de Cádiz, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, enero 2001.
Palomo, Bernardo, "El laberinto", *Diario de Cádiz*, 1 de febrero 2001.
García, Inmaculada, "Atrapado en el laberinto". *Diario de Sevilla*, 13 marzo, 2001.
Lorente, Manuel, "Vestigios del pasado" *ABC Cultural*, 7 abril 2001.
Lorna Scot-Fox, Lorna, "Mithra en el monasterio", *El Periódico del Arte*, nº 43, abril 2001.

Catálogo

Noguchi
2000
Madera de pino y plata
27 x 40 x 16 cm.

Sex and Death
1981
Escayola
19,5 x 21,5 cm.

EB006-01
Costaleros
2001
Cristal,barro y madera
44 x 34 x 7 cm.

EB003-94
Fall II
1994
Madera, mármol y yeso
23 x 42 x 26 cm.

Caramelo
2000
Madera de teca
3 x 46 x 4 cm.

Cuerpo de Teca
1994-2000
Madera de teca, mármol y pigmento
15,5 x 38 x 76 cm.

Noé
1999-2000
Cerámica, metal, cristal y agua
31 x 22 x 22 cm.

Pequeña caja de agua
1993-2000
Plata, cristal y madera de roble
23 x 23,5 x 7,5 cm.

Pez Erizado de Piedras
2001
Madera de caoba, mármol Carrara, cristal, espejo y arena
30 x 65 x 65 cm.

Funghus
2001
Madera de roble, hierro, caoba, agua, sal y mármol
7 x 69 x 38 cm.

Vaso de cristal verde
1994-2001
Madera de teca, madera de naranjo y cristal
46 x 40 x 21 cm.

Lagarto
2000
Madera de caoba y hueso
8 x 55 x 8 cm.

EB004-01
Sirenas
2001
Cartón, madera, poliéster, arena, pigmentos
98 x 22 cm.

EB007-01
Proyecto de Escultura 1952
2001
Cartón, madera, cuerda y guijarros.
15,5 x 19,5 x 16,5 cm.

EB002-01
Febo II
2001
Madera de pino, yeso y óleo
36 x 31 cm.

EB005-01
Febo III
2001
Nimbre, yeso y óleo
17 x 27 x 27 cm.

Pedrea
1996-1999
Madera de haya, arena, poliéster y guijarros
Medidas variables

EB008-01
Circo
2001
Tela, madera, barro, alambre, pintura acrílica y concha marina
154 x 160 x 41 cm.

Balenciaga I y II
1999
Madera de haya, yeso, mármol, grafito y plástico
7 x 37 cm. (la base de mármol)
24 x 8 x 6 cm. (el cuerpo)
Dibujo sobre la pared y 21 piezas pequeñas de yeso

Este catálogo se edita con motivo de la exposición de

EVARISTO BELLOTTI

presentada por el Museo Barjola

en su Sala de Exposiciones Temporales

Agosto 2001

MUSEO BARJOLA

Barjola

Servicio de Publicaciones
Principado de Asturias