ROSA BRUN

ROSA BRUN

ROSA BRUN.
MIRAR HACIA LO ALTO,
A LAS ESTRELLAS,
PARA ESCRUTAR MÁS ALLÁ,
PARA MIRAR SIN VER

Isabel Tejeda Martín, CU, UM

pág. 62

ROSA BRUN.
LOOKING UP,
AT THE STARS,
TO SCRUTINISE BEYOND,
TO LOOK WITHOUT SEEING

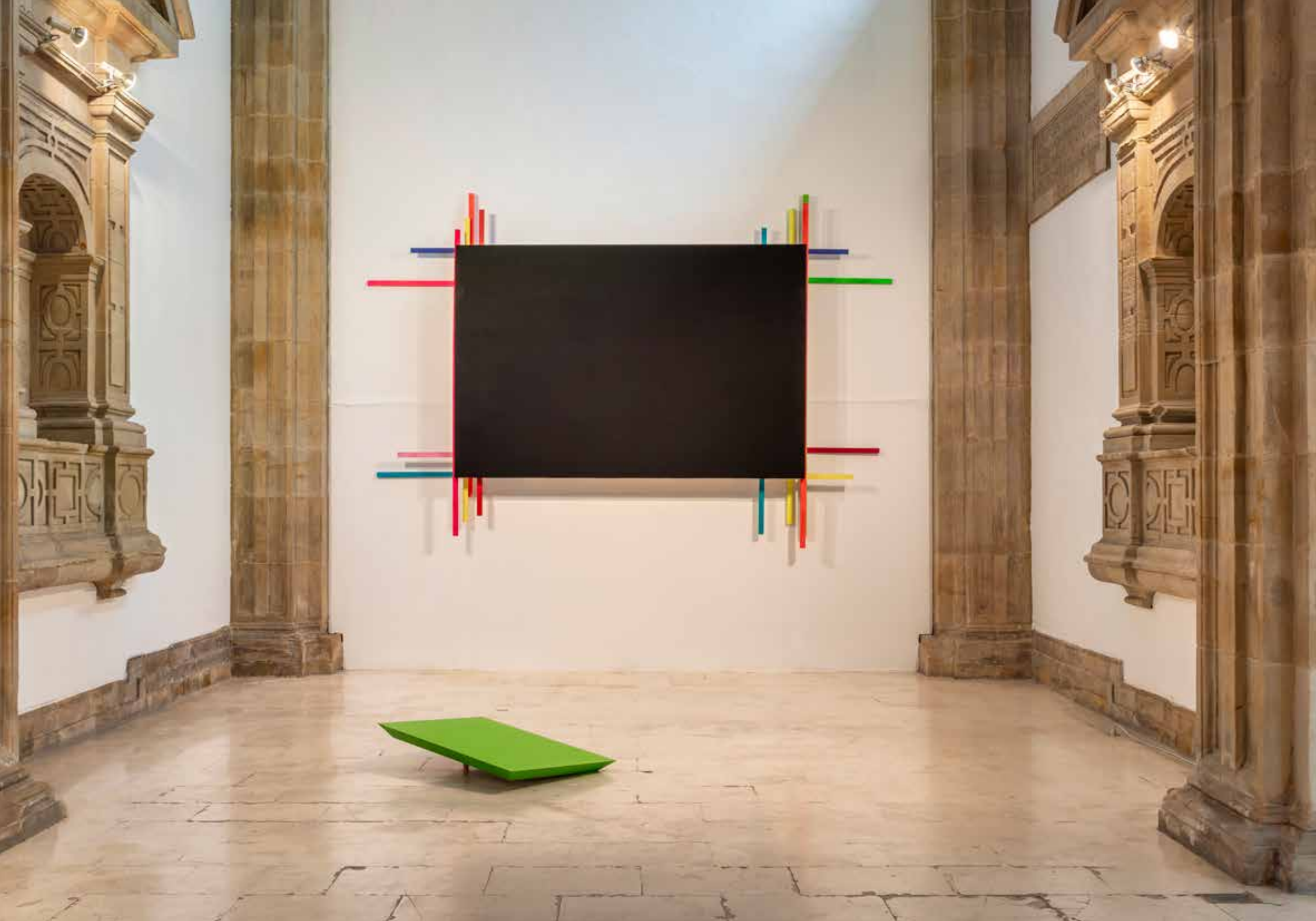
Isabel Tejeda Martín, CU, UM

pág. 70

Museo Barjola, Gijón

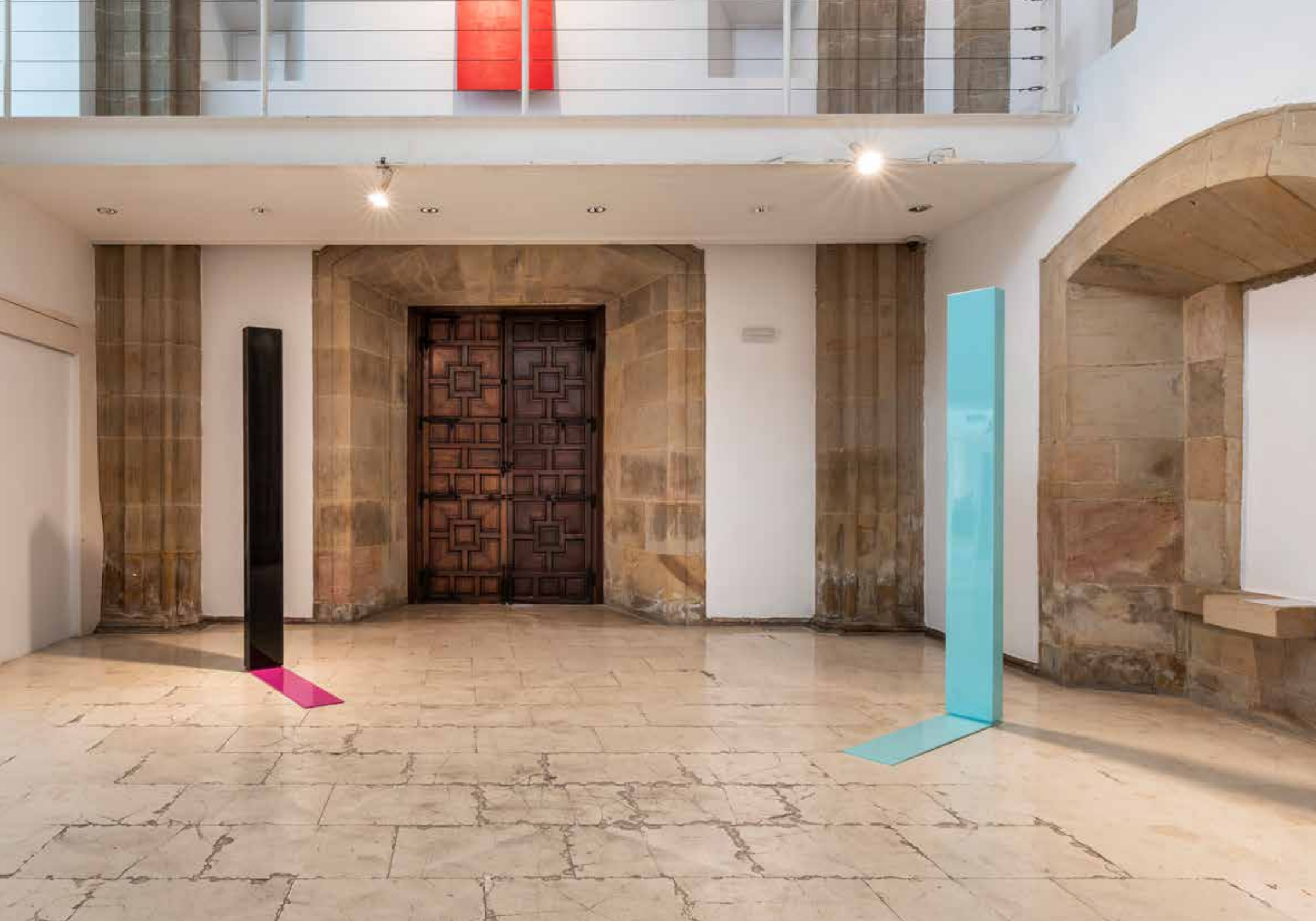
20 de junio - 17 de agosto de 2025










































SALIDA


SALIDA











Listado de obras:

JORDANUS, 2022
mixta/lienzo/madera,
4,60 x 3,07 x 26 cms.
págs. 7-14, 21- 25, 44, 46,59

DUAL, 2016
mixta/madera,
223 x 112 x 30 cms.
págs. 16, 19, 26, 29, 45, 47,
49-50,52

CELESTE, 2014
mixta/madera,
223 x 112 x 30 cms.
págs. 6,17,19, 25, 27, 29,
44, 46, 51, 53

GROCIO, 2008
mixta/madera,
185,5 x 50 x 37 cms.
págs. 33, 37, 39

ENDANUS, 2010
óleo/madera,
110 x 80 x 7 cms.
págs. 7, 8, 19, 21, 23, 25,
44, 46

ASELLUS, 2024
óleo/lienzo /madera,
126,5 x 150 x 31 cms.
págs. 30-31,38, 41, 43

NOVUM II, 2007
mixta/madera,
185, 5 x 36 x 23 cms
págs. 35, 37, 39

MARKAB I, 2006
mixta/madera,
60 x 50 x 7 cms.
págs. 54, 57

CASTUS II, 2006
óleo/madera,
100 x 80 x 15 cms.
págs. 54, 56, 58

ROSA BRUN.
MIRAR HACIA LO ALTO, A LAS ESTRELLAS, PARA ESCRUTAR MÁS ALLÁ, PARA MIRAR SIN VER

Isabel Tejeda Martín, CU, UM

"Pero en los espacios de oscuridad, entre las estrellas muertas fulgurantes, había estrellas que yo no podía ver, estrellas que todavía existían y daban una luz que aún no me había llegado. Estrellas, aunque vivas y luminosas, para mí solo presentes como intersticios vacíos; su luz llegaría un día a la Tierra, mucho después de que yo y toda mi generación, y la generación siguiente, se hubieran desprendido del tiempo; quizá mucho después de que la raza humana misma se hubiera extinguido. Mirar esos espacios oscuros era atisbar directamente el futuro".

Teju Cole, *Ciudad abierta*.

En la iglesia de San Juan del Hospital en Valencia, pude observar hace días las estrellas en las pinturas de la capilla de San Miguel, unos murales de mediados del siglo XIII. En esta capilla, las estrellas forman parte de un "río de cristal" o "cielo terrestre" que representa constelaciones reales y cuya inclusión tiene un mensaje simbólico y espiritual.[1] Pueden distinguirse claramente Corona Boreal y Serpens, descritas en la Biblia en diversas ocasiones. Traigo esto a colación porque en mi visita se me señaló que una de las estrellas de la Corona Boreal que aparece en las pinturas desapareció en el año 1863, lo que evoca la mirada de un pasado inscrito y ya irrepetible en la escritura celeste.

Pensaba en mi padre y también en Rosa Brun cuando veía estas pinturas. En mi padre porque meses antes de morir, obsesionado con la cosmología, me decía, "Isabelita somos polvo de estrellas, venimos de ahí". Ya no le alcanzaban las fuerzas para acercarse a su telescopio, aunque no lo necesitaba porque le bastaba con recordar. Las estrellas están ahí y atraviesan el tiempo, aparentemente eternas aunque lo que nos llega no deja de ser un eco del pasado, de una luz que provenía de una estrella de la Corona Boreal que probablemente ya no existiera cuando el maestro del siglo XIII la plasmara con la exactitud de un notario. Y como reflexiona Teju Cole, sin embargo no atisbamos las nuevas, porque su irradiación no ha llegado a nosotros. No vemos lo que es, sino lo que fue. Es más, pareciera que alrededor de estas diminutas lucecitas estuviera sólo la negra nada, cuando en realidad su interminable contexto "inmediato" está plagado de luces que nuestros ojos son incapaces de percibir debido a que su intensidad no tiene suficiente energía. Esa mirada impertinente hacia lo invisible, hacia ese aparente vacío entre enormes masas de luz, atrae de forma poderosa a Rosa Brun. Lo insondable, el misterio de la vida y la idea persistente y pavorosa de la muerte cautivaban de manera similar al pintor de siglo XIII, a mi padre o a Rosa Brun, lo que los iguala en el tiempo y el espacio.

Desde hace décadas Brun, antes de entrar a producir en el estudio, mira hacia la naturaleza (pensemos en sus series *Elementos de la Naturaleza* de su primera etapa); también levanta la mirada hacia arriba cuando se oculta el sol. Así, en su última obra una parte importante de sus piezas se titulan con los nombres que, de manera veces afectiva, en otra caprichosa, hemos dado a esos gigantescos astros, diminutos de tan lejanos.[2]

> En esta exposición del Museo Barjola creo que casi todas mis obras tienen el nombre de estrellas, de constelaciones, de planetas. En este sentido es preciso señalar cómo siempre me ha interesado la relación del espacio con la geometría que hay entre las estrellas, entre lo que podemos adivinar o ver desde nuestra lejanía.[3]

Nombramos para comprender y lo hacemos con aquellos nombres que a veces provienen de la mitología clásica, pese a que nuestra existencia y por tanto nuestra capacidad de rememorar sea ínfima si comparamos el tiempo humano con la eternidad que atraviesa la vida de las estrellas. Es nuestro tiempo tan, tan pequeño... y nuestro planeta, pese a haber pisado la Luna, de tan reducidas dimensiones...

Mirémoslas. O atendamos también a su representación a lo largo de la Historia. Visualmente las estrellas ocupan desde la Tierra lo que no son, y no solo porque a veces, como revelan las pinturas de San Juan del Hospital, ya no están y lo que nos llega es solo la luz de lo que fueron, sino porque en su titilar su luminiscencia invade sus alrededores estelares en millones de kilómetros, lo que queda transformado en micras en cada uno de nuestros ojos. Es la conexión simbólica entre el macrocosmos y el microcosmos que se reflejaba de manera precientífica y poética en los gabinetes de curiosidades desde finales de la Edad Media. Así, las estrellas nos trazan, desde el origen de la existencia humana, el problema del espacio, de lo lleno y lo vacío, de lo visible y lo invisible, y de la luz como algo inmaterial que engaña la retina, que resulta inaprehensible. Son luz y son espacio. Quizás, como pensara Pitágoras y luego Aristóteles, también estas esferas producen una música que nos arrulla del nacimiento a la muerte y que, por persistente, no oímos. Cuando se descubrió que el sonido necesita un medio material para propagarse se descartaron aquellas ideas felices y poéticas nacidas de una filosofía tan creativa como fue la clásica, sin embargo, un estudio reciente realizado por el Instituto Andaluz de Astrofísica y la Universidad de Granada –donde Rosa Brun es catedrática de pintura– ha retomado el concepto de la "música celestial". Esta música, resultado de una asociación entre los cambios de brillo y el ruido producido por las ondas sísmicas de las estrellas, según estos investigadores se escucharía desafinada si partimos de nuestros estándares culturales.[4]

La obra de Rosa Brun hunde sus raíces formales y conceptuales en los discursos constructivistas puestos al día por el Minimal a mediados de los años 60 del siglo pasado: en este momento se volvieron a colocar en un lugar central de las formas de hacer los problemas de la posición, de la audiencia, del tiempo y del espacio como algo contingente. Esto ocurrió tras años de un informalismo que, en un movimiento pendular, volvía a subrayar la relevancia del azar y de lo imprevisible. Y es que durante las Vanguardias Históricas la importancia de la posición, de la situación de los objetos en el espacio

1. Las pinturas murales, aproximadamente del año 1270, fueron cubiertas en 1348, cuando se encaló el interior del templo.

2. "Siempre he partido de la naturaleza. La naturaleza está presente en mi obra a través de los materiales. Son ellos mismos los que proyectan la visión táctil que hay en mi trabajo. De ahí que al principio nombrara numéricamente las piezas con el título *Elementos de la Naturaleza".* Entrevista con la autora el 20/5/2025, Salvo que se señale de forma explícita, todas las aportaciones de Rosa Brun se realizaron en dicho encuentro

3. Ibíd.

4. Vid. https://canal.ugr.es/noticia/astrofisicos-estudian-por-primera-vez-la-musica-que-emiten-las-estrellas-con-la-ayuda-de-fractales/ [en línea. Última entrada 31/5/25).

y del orden de la geometría que ya habían reivindicado constructivistas y neoplasticistas de El Lissitsky a Van Doesburg, había sido cuestionada por dadás y surrealistas (fundamentalmente por Duchamp que afirmaba que la posición de su obra le resultaba del todo indiferente). Este tema fue primordial para la obra de algunos expresionistas abstractos de raíz surrealista como Pollock; no obstante para Rothko, autor clave para Rosa Brun, no sólo era fundamental la composición, que reduce a un grado minúsculo de posibilidades sin que ninguna de sus obras pierda la intensidad y basa en el color y la luz implícita en él, sino que también investigó en profundidad las dimensiones de las pinturas que, en un formato instalativo, generaban unos ambientes que permitieran envolver a las audiencias.

> Pinto cuadros muy grandes (…) precisamente porque quiero ser íntimo y humano. Pintar un cuadro pequeño significa situarte fuera de tu propia experiencia, abordar la experiencia como si la vieras a través de un estereóptico o un microscopio. Sin embargo, si pintas cuadros grandes tú estás dentro. No es algo que tú impongas.[5]

Los artistas minimal y los creadores neo-concretos volvieron a colocar cuestiones como presencia, dimensión y ocupación espacial sobre el tapete desde mediados de los años 60; en este sentido son especialmente relevantes las obras de Robert Morris (pensemos en *Untitled* 1965). Sin embargo, la obra de Brun, aunque bebe del Minimal, supera el Minimal. El poder de la evocación, de lo simbólico y del romanticismo alemán se cuela también en su obra, de ahí la persistencia de la idea de lo sublime que la conmueve e impele:

> Mi obra se relaciona con lo bello pero también con lo sublime. Siempre me he sentido muy unida al romanticismo del norte en su disociación entre el hombre y la naturaleza manteniendo el sentimiento de lo sagrado que surge precisamente de esta última. He tenido en marzo la ocasión de ver la obra de Friedrich en el MET de Nueva York; me interesa cómo representa las emociones. algo que también se aprecia en otros artistas como Rothko. Un desierto o un volcán despiertan una idea de lo absoluto que no se asume ni se entiende y la razón no puede tampoco abarcarlo ni interpretarlo; este fracaso en la comprensión produce dolor. La idea de lo sublime no es como la belleza que es un placer positivo; hay otro tipo de placer que está ligado a una pasión más fuerte que la satisfacción, que es el dolor y la cercanía a la muerte. Eso es lo que busco en mi en mi obra.[6]

5. Mark Rothko, "Cómo combinar la arquitectura, la pintura y la escultura" (1951), en Miguel López-Remiro (ed.), *Mark Rothko. Escritos sobre arte,* (1934-1969), trad. Jesús Carrillo y Eduardo García, Barcelona, Paidós, 2007, [Orig. Writings on Art, New Haven, Yale University Press, 2006]. p. 120.

6. Siempre le ha interesado Friedrich, de hecho tiene una pieza que es un homenaje al *Monje a la orilla del mar.*

La exposición que la artista ha pensado para el museo Barjola de Gijón tiene el centro de su topografía simbólica en un espacio connotado, la capilla barroca de la Trinidad (1676). Plantea un encuentro retórico con este lugar: siguiendo la estela de artistas anteriormente citados y debido al necesario diálogo con un espacio con tanta personalidad y memoria, propone una intervención que no prescinde de sus antiguas funciones de carácter religioso, devocional y contemplativo. De ahí que resulte cardinal situar en el ábside de la capilla una obra que cumpla las veces la función de pieza central; subraya –como de otra manera ha hecho Javier Garcerá recientemente- el misterio que atraviesa y evoca la arquitectura de un espacio sacro. Para ello ha elegido una pintura de más de 4 por 3 metros, *Jordanus*.

No por casualidad, Rosa Brun elige el negro para la plancha principal de esta obra. Hay un uso del color que evoca la minimalización de la forma en la exposición de Kazimir Malévich en Petrogrado en 1915, un proyecto que marcó un hito en la historia del arte al suponer uno de los primeros pasos hacia la abstracción pura del suprematismo, el grado 0 de la pintura; en aquella ocasión, su cuadrado negro sobre fondo blanco se colgaba muy alto y en esquina, el lugar reservado en las dachas campesinas rusas para la representación divina. Fue la misma pieza que, según dejó escrito Malévich, debía estar en la pared sobre su féretro en su funeral. El negro, el color de la noche y lo insondable, del misterio de la vida que en nuestra cultura hace referencia al dolor, al luto y a la muerte, es utilizado también por parte de Rosa Brun para ocupar el espacio de la representación divina (normalmente, y salvo en Semana Santa, conquistada por los relatos parlantes de un retablo). Rememora la artista el punto 0 del lenguaje, en lo que puede entenderse como un homenaje al ruso, subrayando que, como planteara Bergson, hay grandes temas inescrutables sobre los que la ciencia nada puede decir que, sin embargo, el arte roza.[7] El espacio del relato lo invade un agujero profundo, mate, que simboliza lo incognoscible, lo inaprehensible tratado desde Kant a la filosofía y poesía romántica, que surge de nuevo en Rothko y en Kapoor: lo que no se ve y carece de límites. El infinito. Un infinito que brilla y que se sostiene en líneas de color físicamente materializadas que brotan de su trasera como rayos… y como estructura y sustento.

Dos altos tótems, *Dual* y *Celeste,* guardan vigilantes esta representación del vacío en cada uno de los laterales de la capilla. Extienden materialmente su reflejo sobre el suelo, proyectándose más allá de los límites inmediatos del espacio. Las piezas se sostienen gracias a un plano de hierro atornillado a la parte vertical, integrándose física y visualmente con el entorno. Esta configuración no solo es material, sino también simbólica sugiriendo además una dimensión psicológica vinculada al "reflejo interno"; esta idea de Jacques Lacan se pronuncia sobre la imagen como percepción de uno mis-

7. Vid. Henri Bergson, "Introduction à la métaphysique", en *La pensée et le mouvant : Essais et conférences,* Québec, Université du Québec à Chicoutimi - Bibliothèque Paul-Émile-Boulet, 2003, p. 100.

mo a través de una imagen especular, cómo se construye el "yo" desde una relación con una imagen externa que luego es internalizada.

Siguiendo parámetros marcados por artistas como El Lissitzky y retomados por el minimalismo, el espectador se ve convocado a medir su presencia frente al volumen de la obra. La escala y la ocupación espacial, lo que Michael Fried denominó "teatralización" y que volvería a abrir las puertas de la apropiación del espacio contingente derribando la cuarta pared, impone una experiencia corporal, obligando a que nos movamos para poder abarcarlo en su totalidad. Es en ese desplazamiento donde se activa la conciencia del propio cuerpo y la obra se convierte en un espejo simbólico que devuelve al espectador una imagen amplificada de sí mismo. Son por tanto, estos dos tótems una representación de lo humano que brinda de esta manera un espejo de su escala.

> Lo mínimo de la apariencia siempre me sorprende. Me identifico con esa precariedad, con su inevitable vínculo con el equilibrio constante que atraviesa los procedimientos de mi obra: la utilización del óleo, la mano, el gesto, la producción artesanal. Al mismo tiempo, es una obra construida con precisión, determinada, sostenida por soportes estables que conducen hacia lo que no está representado.
>
> Es ahí donde aparece la idea del envés, de las sombras, de las superposiciones, del desborde en las grandes superficies. Una visión lateral que revela los bordes, las esquinas, lo periférico, los solapamientos. Esos elementos se entrecruzan con timbres de pinceladas que a veces se sostienen, otras quedan inacabadas buscando decir algo, intentando alcanzar ese último pulso de realidad en lo que no se muestra.

La carencia de gravedad de los cuerpos celestes queda inscrita en dos piezas de suelo que aparentan flotar. Aunque se apoyan en el suelo, *Grus* y *Endanus* se elevan levemente en una de sus esquinas, generando un plano inclinado. De nuevo Rosa Brun representa la ruptura de las coordenadas espaciales según las leyes de la naturaleza creando un espacio dinámico que interpela al espectador, que lo invita a moverse a su alrededor y a cuestionarse lo que observa. Es, en esencia, una llamada a la percepción y a la visión. Juega asimismo la artista a dinamitar los límites entre disciplinas, practicando lo que denominamos "pintura expandida", al ocupar con el reflejo de la capa pictórica el entorno inmediato de la pieza. Como bien supo ver en su momento Juan Bosco Díaz-Urmeneta: "La proximidad con lo escultórico no reside únicamente en su volumen, sino también en su capacidad para alterar el espacio que la rodea. En el caso de *Endanus,* el verde parece desbordar los límites del rectángulo, provocando reflejos que se proyectan sobre el suelo o el pavimento, conviviendo con otros elementos cromáticos o arquitectónicos del entorno".

La exposición reúne otras piezas de menor formato que, como *Reticulum, Fornax, Enif* o *Hadar,* pinturas que de nuevo hacen referencia a un espacio que excede al planeta que nos acoge y cuya producción final refleja el proceso del trabajo en el estudio y la elección de los materiales que cada una de ellas exige – una determinada superficie y soporte, un color concreto y el contraste con el inmediato, el uso preferente del óleo por los matices naturales que aporta de brillo y consistencia, el gesto que se subraya o que se oculta, la superposición medida entre distintos planos…

Busca Rosa Brun una visión holística que requiere un imposible, una aporía que sólo el arte puede intentar abordar: la expresión de lo insondable, de lo invisible, en su totalidad[8].

8. Sus reflexiones sobre la preferencia del óleo sobre el acrílico son especialmente relevantes para entender el acabado y la percepción de sus piezas:
> Siempre he preferido el óleo a la pintura acrílica. En técnicas más complejas, como la encáustica, hay todo un proceso de exploración e investigación sobre las propiedades óptimas del brillo, la luz y la emisión del pigmento que me interesa mucho. Desde mi punto de vista, el óleo ofrece una calidad de color y una emisión lumínica muy superior.
> Esa riqueza también depende de la calidad de los pigmentos. Yo trabajo siempre con marcas que desarrollan pigmentos de altísima calidad y con tratamientos muy cuidadosos. Esa relación entre el pigmento y la luz hace que el reflejo y la profundidad del color sean mucho más intensos.
> Asimismo, el soporte ha sido fundamental para mí: no me limito al lienzo tradicional sobre bastidor, sino que utilizo superficies como planchas de *honeycomb,* un tipo de aluminio con núcleo de nido de abeja, que es completamente inalterable con el paso del tiempo. Este tipo de superficie me permite establecer una sensación de planitud y permanencia que es esencial en mi trabajo.

ROSA BRUN.
LOOKING UP,
AT THE STARS,
TO SCRUTINISE BEYOND,
TO LOOK WITHOUT SEEING

But in the spaces of darkness, among the flashing dead stars, there were stars I couldn't see, stars that still existed and gave off a light that hadn't yet reached me. Stars, though alive and luminous, present to me only as empty interstices; their light would one day reach the Earth, long after I, my entire generation, and the following generation had gotten rid of time; perhaps long after the human race itself had become extinct. Looking at those dark spaces was to discern directly the future.

Teju Cole, *Open City*

Isabel Tejeda Martín, CU, UM

A few days ago, in the church of San Juan del Hospital in Valencia, I was able to observe the stars in the paintings of the Chapel of San Miguel – murals from the mid-13th century. In this chapel, the stars are part of a "crystal river" or "terrestrial sky" that represents real constellations, the inclusion of which has a symbolic and spiritual message.[1] Corona Borealis and Serpens, described in the Bible on several occasions, can be clearly distinguished. I bring this up because, during my visit, it was pointed out to me that one of the stars of Corona Borealis depicted in the paintings disappeared in 1863, which evokes a glimpse of a past inscribed and now unrepeatable in celestial writing.

I thought of my father and also of Rosa Brun when I saw these paintings. Of my father because, months before he died, obsessed with cosmology, he told me, "Isabelita, we are stardust; that's where we come from." He no longer had the strength to go near his telescope, although he didn't need to because it was enough for him to remember. The stars are there, and they traverse time, seemingly eternal, although what reaches us is nothing more than an echo of the past. It is an echo of a light that came from a star in the Corona Borealis that probably no longer existed when the 13th-century master captured it with the precision of a notary public. Nevertheless, as in Teju Cole's reflection, we do not discern the new ones because their irradiation has not reached us. We do not see what is, but what was. In fact, it seems that around these tiny lights there is only black nothingness, when in reality their endless "immediate" context is riddled with lights that our eyes are unable to perceive because their intensity does not have sufficient energy. That impertinent gaze toward the invisible, toward that apparent emptiness among enormous masses of light, powerfully attracts Rosa Brun. The unfathomable, the mystery of life, and the persistent and terrifying idea of death similarly captivated the 13th-century painter, my father, or Rosa Brun, which makes them equal in time and space.

For decades, Brun has turned her gaze toward nature before entering the studio to produce – remember her *Elementos de la Naturaleza (Elements of Nature)* series from her early days; she also looks up when the sun sets. Thus, in her latest work, a significant portion of her pieces are titled with the names we have given – sometimes affectionately, sometimes whimsically – to those gigantic stars, so tiny because of being so distant.[2]

> In this exhibition at the Barjola Museum, I believe almost all my works are named after stars, constellations, or planets. In this regard, it's important to point out how I've always been interested in the relationship between space and the geometry that exists between stars, between what we can guess or see from our distance.[3]

We name in order to understand, and we do so with names that sometimes come from classical mythology, even though our existence and therefore our ability to remember is negligible if we compare human time with the eternity that runs through the life of stars. Our time is so, so small ... and the dimensions of our planet, despite having set foot on the Moon, are so minuscule ...

Let's look at them. Or let's also look at their representation throughout history. Visually, from Earth, the stars occupy what they are not, and not only because sometimes – as the paintings of San Juan del Hospital reveal – they are no longer there and what reaches us is only the light of what they were, but also because, in their flickering, their luminescence invades their stellar surroundings for millions of kilometres, which ends up transformed into microns in each of our eyes. It is the symbolic connection between the macrocosm and the microcosm that was reflected in a pre-scientific and poetic way in cabinets of curiosities since the late Middle Ages. Thus, the stars outline for us, since the origin of human existence, the problem of space, of fullness and emptiness, of the visible and the invisible, and of light as something immaterial that deceives the retina, something that remains inapprehensible. They are light, and they are space. Perhaps, as Pythagoras and later Aristotle thought, these spheres also produce a music that lulls us from birth to death and that, because of its persistence, we do not hear. When it was discovered that sound needs a material medium to propagate, those happy, poetic ideas born of such creative philosophy as classical philosophy were discarded. However, a recent study carried out by the Andalusian Institute of Astrophysics and the University of Granada – where Rosa Brun is Professor of Painting – has revived the concept of "celestial music". According to these researchers, this music – the result of an association between changes in brightness and the noise produced by seismic waves from stars – would sound out of tune on the basis of our cultural standards.[4]

Rosa Brun's work has its formal and conceptual roots in the constructivist discourses updated by Minimal art in the mid-1960s: at that time, the problems of position, audience, time, and space as contingent factors were once again placed at the centre of the way of working. This happened after years of an informalism that – in a pendular movement – once again emphasized the relevance of chance and the unpredictable. The reason for this is that, during the historical avant-garde movements, the importance of position, of

1. The mural paintings, dating from around 1270, were covered in 1348 when the interior of the church was whitewashed.

2. "I have always started from Nature. Nature is present in my work through the materials I use. They project the tactile vision that permeates my work. That's why I initially named the pieces numerically under the title *Elementos de la Naturaleza (Elements of Nature).*" Interview with the author on 20 May 2025. Unless explicitly stated, all of Rosa Brun's contributions were made at this meeting.

3. Ibid. English translation here by Juan González-Castelao Martínez-Peñuela.

4. See https://canal.ugr.es/noticia/astrofisicos-estudian-por-primera-vez-la-musica-que-emiten-las-estrellas-con-la-ayuda-de-fractales/ (last access: 31 May 2025).

the location of objects in space, and of the order of geometry – which had already been claimed by constructivists and neoplasticists from El Lissitzky to Van Doesburg – had been questioned by dadaists and surrealists –primarily by Duchamp, who claimed that the position of his works was entirely indifferent to him. These ideas were essential for the work of some abstract expressionists with surrealist roots, such as Pollock. However, for Rothko, a key author for Rosa Brun, not only was composition fundamental – he reduced it to a minuscule degree of possibilities without any of his works losing the intensity and based on colour and the light implicit in it, but he also investigated in depth the dimensions of the paintings that, in an installation format, generated environments that allowed them to envelop the public.

> I paint very large paintings […] precisely because I want to be intimate and human. Painting a small painting means placing yourself outside your own experience, approaching the experience as if you were viewing it through a stereopticon or a microscope. However, if you paint large paintings, you are in them. It's not something you impose.[5]

Minimal Art creators and Neo-Concrete artists brought issues such as presence, dimension, and spatial occupation back to the forefront from the mid-1960s onwards; in this regard, the works of Robert Morris (think of *Untitled,* 1965) are particularly relevant. However, Brun's work, even though it is inspired by Minimal Art, goes beyond Minimal Art. The power of evocation, of the symbolic, and of German Romanticism also infiltrates into her work – hence the persistence of the idea of the sublime that moves and compels her:

> My work relates to beauty but also to the sublime. I have always felt strongly connected to Northern Romanticism in its dissociation between man and nature, maintaining the sense of the sacred that arises precisely from the latter. In March, I had the opportunity to see Friedrich's work at the MET in New York; I am interested in how it represents emotions, something that can also be seen in other artists like Rothko. A desert or a volcano awakens an idea of the absolute that is neither assumed nor understood, and reason cannot encompass or interpret it either; this failure to understand produces pain. The idea of the sublime is not like beauty, which is a positive pleasure; there is another type of pleasure that is linked to a passion stronger than satisfaction, which is pain and the proximity of death. That is what I seek in my work.[6]

5. Mark Rothko, "How to Combine Architecture, Painting, and Sculpture" (1951), in Miguel López-Remiro (ed.), *Mark Rothko. Writings on Art,* (1934–1969), trans. Jesús Carrillo and Eduardo García, Barcelona, Paidós, 2007, [Orig. Writings on Art, New Haven, Yale University Press, 2006]. p. 120. English translation here by Juan González-Castelao Martínez-Peñuela.

6. She has always been interested in Friedrich. As a matter of fact, she has a work that is a tribute to *The Monk by the Sea.* English translation here by Juan González-Castelao Martínez-Peñuela.

The exhibition that the artist has conceived for the Barjola Museum in Gijón has the centre of its symbolic topography in a connoted space: the Baroque Chapel of the Trinity (1676). It formulates a rhetorical encounter with this place: following the trail of the artists mentioned above and due to the necessary dialogue with a space with so much personality and memory, it proposes an intervention that does not dispense with its ancient religious, devotional, and contemplative functions. Hence, it is crucial to place a work in the chapel's apse that serves as a centrepiece; it underlines – as Javier Garcerá has recently done in a different way – the mystery that permeates and evokes the architecture of a sacred space. For this purpose, she has chosen a painting larger than 4 by 3 metres: *Jordanus.*

It is no coincidence that Rosa Brun chooses black for the main plate of this work. There is a use of colour that evokes the minimalization of form in Kazimir Malevich's 1915 exhibition in Petrograd, a project that became a milestone in the history of art, as it represented one of the first steps toward the pure abstraction of Suprematism, level 0 of painting. On that occasion, his black square on a white background was hung very high and in a corner, a place reserved in Russian peasant dachas for the representation of gods. It was the same piece that – according to Malevich's writing – was to be on the wall above his coffin at his funeral. Black – the colour of the night and the unfathomable, the mystery of life that in our culture refers to pain, mourning, and death – is also used by Rosa Brun to occupy the space of divine representation – usually conquered by the talking stories of an altarpiece (except during Holy Week). The artist recalls language's point 0, in what can be understood as a tribute to the Russian artist, emphasizing that, as Bergson stated, there are great inscrutable matters about which science can say nothing, but which, however, art grazes.[7] The space of the narration is invaded by a deep, matte hole, which symbolises the unknowable, the elusive – treated by authors from Kant to Romantic philosophers and poets, and which emerges again in Rothko and Kapoor: that which is unseen and limitless. Infinity. An infinity that shines and is sustained by physically materialised lines of colour that emerge from its back like rays ... and as structure and support.

Two high totems – *Dual* and *Celeste* (Celestial) – vigilantly guard this representation of the void on each side of the chapel. They materially extend their reflection onto the floor, projecting beyond the immediate limits of the space. The pieces are held in place by an iron plane bolted to the vertical section, thus integrating physically and visually with the surroundings. This configuration is not only material but also symbolic, suggesting a psychological dimension linked to the "internal reflection". This idea of Jacques Lacan reflects his stance regarding the image as a perception of oneself through a mirror image: how the "self" is constructed from a relationship with an external image that is then internalised.

7. See Henri Bergson, "Introduction à la métaphysique," in *Lapensae et le mouvant : Essais et conférences,* Québec, Université du Québec à Chicoutimi - Bibliothèque Paul-Émile-Boulet, 2003, p. 100.

Following parameters established by artists such as El Lissitzky and adopted by Minimalism, the viewer is called upon to measure his/her presence against the volume of the work. The scale and spatial occupation — what Michael Fried called "dramatisation", which would once again open the doors to the appropriation of the contingent space by breaking down the fourth wall — imposes a bodily experience, forcing us to move in order to fully encompass it. It is in this displacement that the awareness of one's own body is activated, and the work becomes a symbolic mirror that returns the viewer an amplified image of himself/herself. These two totems are, therefore, a representation of the human, thus providing a mirror of its scale.

> The minimal nature of appearance always surprises me. I identify with that precariousness, with its inevitable connection to the constant balance that runs through the processes of my work: the use of oil, the hand, the gesture, and the artisanal production. At the same time, it is a precisely constructed, determined work, supported by stable supports that lead towards what is not represented.[8]
>
> This is where the idea of the underside — of shadows, of superpositions, of the overflowing of large surfaces — emerges. A lateral view that reveals the edges, the corners, the peripheral, the overlaps. These elements intersect with the signatures of brushstrokes that sometimes hold, and other times remain unfinished, seeking to express something, attempting to reach that last pulse or reality in what is not shown.

The lack of gravity of celestial bodies is captured in two pieces of flooring that appear to float. Although they rest on the ground, Grus and Endanus are slightly elevated at one of their corners, creating an inclined plane. Again, Rosa Brun represents the breaking of spatial coordinates according to the laws of nature, creating a dynamic space that challenges the viewer, inviting him/her to move around it and question what it observes. It is, in essence, a call to perception and vision. The artist also plays with undermining the boundaries between disciplines by practicing what we call "expanded painting", that is, by occupying the immediate surroundings of the piece with the reflection of the pictorial layer. As Juan Bosco Díaz-Urmeneta once saw, "The proximity to the sculptural does not reside solely in its volume but also in its capacity to alter the space around it. In the case of *Endanus,* the green colour seems to overflow the limits of the rectangle, causing reflections that are projected onto the floor or pavement, coexisting with other chromatic or architectural elements of the immediate environment."

The exhibition brings together other smaller works, including *Reticulum, Fornax, Enif,* and *Hadar,* paintings that once again refer to a space that exceeds the planet that hosts us. The final production reflects the work process

8. English translation by Juan González-Castelao Martínez-Peñuela.

in the studio and the choice of materials that each of them requires — a specific surface and support, a specific colour and the contrast with the immediate surroundings, the preferential use of oil for the natural nuances it provides in terms of shine and consistency, the gesture that is underlined or hidden, the measured superposition between different planes …

Rosa Brun seeks a holistic vision that requires an impossible, an aporia that only art can attempt to address: the expression of the unfathomable, of the invisible, in its entirety.[9]

9. Her reflections on the preference for oil over acrylic are especially relevant to understanding the finish and perception of her works:

> I've always preferred oil to acrylic paint. In more complex techniques, such as encaustic painting, there's a whole process of exploration and research into the optimal properties of brightness, light, and pigment emission, which interests me greatly. From my perspective, oil paint offers far superior colour quality and light emission.
>
> This richness also depends on the quality of the pigments. I always work with brands that develop high-quality pigments with very careful processing.
>
> This relationship between pigment and light makes the reflection and depth of colour much more intense.

The medium has also been fundamental for me: I don't limit myself to traditional canvas on a frame but instead use surfaces such as *honeycomb sheets,* a type of aluminium with a *honeycomb* core, which is completely unalterable over time. This type of surface allows me to establish a sense of flatness and permanence that is essential to my work.

Créditos:

ROSA BRUN
Museo Barjola, Gijón 2025

CONSEJERÍA DE CULTURA, POLÍTICA LINGÜÍSTICA Y DEPORTE

DIRECTORA:
Lydia Santamarina

EXPOSICIÓN

TEXTO:
Isabel Tejeda Martín

TRADUCCIÓN:
Juan González-Castelao

EDITA:
Museo Barjola

DISEÑO EDITORIAL:
laura negro estudio

FOTOGRAFÍA:
Tomas Miñambres

IMPRIME:
La Trama Digital Print

DL:
AS 02346-2025



GOBIERNU DEL
PRINCIPÁU D'ASTURIES

MUSEO BARJOLA

Barjola

ROSA BRUN