



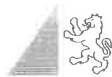
+ = -

Joaquín ESCUDER

+ = -

Joaquín ESCUDER

Torreón Fortea • Zaragoza
15 mayo - 14 junio 1992



AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA

AREA DE CULTURA Y EDUCACIÓN

SERVICIO DE ACCIÓN CULTURAL

Confirmando una constante mantenida a lo largo de las cinco últimas décadas, que se inició quizá con el grupo *Pórtico* y sus antecedentes inmediatos, Aragón cuenta hoy (tanto dentro como fuera de sus límites administrativos) con un extraordinario plantel de artistas plásticos, entre los que fácilmente pueden identificarse algunos cuya obra presenta rasgos singularmente significativos, incluso en el ámbito estatal y aun internacional.

Uno de tales artistas es sin duda el pintor Joaquín Escuder, al que bien podemos considerar uno de los más firmes valores, acaso el primero entre los de su generación, de la pintura aragonesa de hoy mismo. Su trayectoria se afianzó durante la segunda mitad de los ochenta, emergiendo con inusitada personalidad del abundoso tráfago de artistas originado entonces, y no ha cesado de obtener éxitos y reconocimientos por la especial categoría de su trabajo, mantenida y acrecentada merced a una potencia creativa tan inteligente y sensible como diferenciada.

Para el Ayuntamiento que presido es motivo de profunda satisfacción y legítimo orgullo poder presentar en una sala municipal la obra pictórica más reciente de un artista aragonés en el que todos, aquí y en otros muchos lugares del país (y me refiero no sólo a meros aficionados o amantes entusiastas del arte, sino también a destacados críticos y especialistas señeros), tenemos depositada nuestra confianza de manera total y permanente, porque estamos seguros de la singular autenticidad de dicha obra y de los insuperables valores expresivos, estéticos y culturales que atesora.

Antonio González Triviño
Alcalde de Zaragoza

Desde comienzos de 1987, cuando realizó su primera individual en Zaragoza (que era también la primera significativa de su carrera) hasta hoy mismo, la trayectoria profesional de Joaquín Escuder —uno de los contadísimos artistas aragoneses verdaderamente profesionales— no ha conocido sino progreso permanente y sucesivas y muy sólidas confirmaciones de las expectativas levantadas por aquella primera salida zaragozana, que acogió nuestro Museo Pablo Gargallo.

La maduración individualizada y ascendente de sus capacidades plásticas ha corrido pareja con la presentación de su obra en varias y muy significativas muestras colectivas presentadas en Barcelona, Zaragoza, Utrecht, Venecia, y en sendas individuales en dos prestigiosas galerías de Madrid (en ambos casos con destacado éxito de público, crítica y coleccionistas), al tiempo que obtenía una beca para residir como pensionado de pintura en la Casa de Velázquez de Madrid, donde ha rentabilizado, hasta límites cualitativos y cuantitativos acaso insospechados, la posibilidad de pintar sin tregua ni desmayo durante dos cortos y prolíficos años. Resultado de ello, pero no el único, han sido tres magníficas exposiciones: una en Palma de Mallorca, la más reciente del Museo de Teruel, y la que ahora presentamos, cada una muy distinta de las demás, aunque íntimamente relacionadas entre sí.

Presentar a Joaquín Escuder en su primera individual zaragozana fue y sigue siendo motivo de orgullo para este Ayuntamiento. Volver a presentarle, cuando comparece a solas por segunda vez en nuestra ciudad, es ciertamente un impagable regalo de la fortuna, que ojalá pueda repetirse en muchas ocasiones futuras.

Carmen Solano Carreras

Teniente de Alcalde del Área de Cultura y Educación

Y, TRAS LOS CRISTALES, EL MUNDO

Sin duda Joaquín Escuder es de esos pintores que abordan un proyecto difícil y solitario anteponiendo la investigación y la pintura como oficio cotidiano a todo lo demás; gran trabajador el taller se convierte en laboratorio, lugar de ensayo y batalla del día a día donde nada se deja a la inspiración repentina, a la iluminación esporádica. Escrupuloso en cada paso, en cada pincelada, en cada envite sus cuadros no suelen surgir de forma azarosa sino premeditada, no quiere decir esto que su manera de trabajar sea fría o distante, no, más bien se produce un equilibrio entre el apasionamiento, que existe y deja su huella en la tela, y esa otra vertiente donde impera el control y la medida, por mucho que él hable de sí como de un pintor anárquico.

Exigente como pocos en su obra parece que los cambios de lugar, de espacio físico, de taller, le influyan sólo muy relativamente. El trabajo sigue una marcha interna marcada desde dentro más que desde el paisaje que le rodea, ahora la madrileña Casa de Velázquez, una especie de retiro de opulenta arquitectura un poco fuera del mundo aunque bien cerca del centro de Madrid, naturaleza a un lado y la N-VI al otro. Aunque, pensándolo bien, quizá esas leves referencias al paisaje urbano —esos *skyline* que asoman tímidamente en alguna tela y le dan título— sean consecuencia de su nuevo hábitat bien diferente de su ciudad, Alcañiz, en la que produjo aquellas grandes series de árboles y paisajes. Pero no se piense que Escuder ha sido nunca un *paisajista* porque para él el motivo casi es lo de menos, algo así como una vía de indagación sobre las cuestiones que le preocupan y nunca un problema de representación de modelos. Si hubiera que definirle en pocas palabras habría que señalar ante todo que es un artista convencido de las inagotadas posibilidades de la pintura como lenguaje, en un momento en que esta se encuentra si no en crisis, sí al menos, no aportando sus mejores frutos y a la defensiva.

Hemos hablado de la actitud pero no de cómo son, cómo se han producido sus cuadros, qué caminos ha recorrido hasta llegar a su forma actual de pintar. Las primeras obras suyas que pude ver eran ya apasionadas *declaraciones de amor* por la pintura, por el gesto, por su fisicidad, había allí detrás una profunda admiración por los abstractos americanos, por la segunda generación sobre todo —Joan Mitchell por poner una referencia concreta—, en aquellas obras Escuder, muy joven entonces, revelaba unas excelentes condiciones para el color; luego vendría esa siempre sangrante interrupción del servicio militar. El segundo contacto llegó con la exposición del Museo Gargallo, el lenguaje había dado un giro profundo pero no en lo esencial, ahora lo exuberante era tanto el gesto como la materia aplicada de forma abundante y expansiva que estaba ya marcada por una intención de profundidad, los tanteos quedaban atrás, se empezaba a escuchar una voz propia que no defraudaría, había, pues, un artista que sabía lo que quería decir y cómo hacerlo; aquí, con Deleuze cuando habla de la obra de Bacon, habría que señalar que el pintor no trata de reproducir o inventar formas sino de captar fuerzas.

Rondando el final de la década optó por introducirse en un ejercicio mucho más cerrado, el paisaje se reducía a un sólo motivo: al árbol,

ET, DERRIÈRE LA VITRE, LE MONDE

Joaquín Escuder fait, sans aucun doute, partie de ces peintres qui abordent un projet difficile et solitaire en faisant passer avant tout le reste la recherche et la peinture, leur métier quotidien. L'atelier de ce grand travailleur devient son laboratoire, son centre d'essais et de bataille jour après jour où rien n'est laissé à l'inspiration soudaine ni à l'illumination sporadique. Les tableaux de ce peintre scrupuleux dans chacun de ses coups de pinceau, de chaque poussée, ne surgissent jamais par hasard mais naissent d'une manière préméditée. Cela ne signifie pas que sa façon de travailler soit froide et distante. Il a beau prétendre être un peintre anarchique il se produit un équilibre entre la passion, qui existe bel et bien et dont on peut observer la trace sur la toile, et l'autre tendance où dominent le contrôle et la mesure.

Très exigeant pour son oeuvre, il semble que les changements de lieu, d'espace physique, d'atelier ne l'affectent guère. Son travail poursuit son cheminement intérieur, influencé du dedans plus que de l'extérieur ou du paysage qui l'entoure. «La Casa de Velázquez», à Madrid, qui l'accueille actuellement, est une sorte de retraite à l'architecture opulente, un peu hors du monde bien qu'à deux pas du centre de la capitale, avec d'un côté la nature et de l'autre l'autoroute M-30. Peut-être ce nouveau logis lui a-t-il inspiré ces légères références au paysage urbain —ces «skyline» qui apparaissent timidement sur une toile ou l'autre et qui leur fournissent leur titre—. Environnement bien différent de celui d'Alcañiz, sa ville natale où il a produit ces grandes séries d'arbres et de paysages. N'allons surtout pas en déduire qu'Escuder est un paysagiste. Pour lui le motif n'est pas le plus important. Ce qui lui importe c'est la recherche sur des questions qui l'intéressent, pas la reproduction des modèles. S'il fallait le définir en quelques mots, on devrait signaler avant tout qu'il s'agit d'un artiste convaincu des possibilités inépuisables qu'offre la peinture, en tant que langage, à un moment où celle-ci se trouve, si ce n'est en crise, tout au moins sur la défensive et ne produisant pas ses meilleurs fruits.

Nous avons évoqué son attitude, mais comment sont ses tableaux? Comment sont-ils nés? Comment en est-il arrivé à sa façon actuelle de peindre? Les premières oeuvres de lui que j'ai pu voir étaient des déclarations passionnées d'amour pour la peinture, pour l'action physique de peindre. On y sentait une profonde admiration pour les peintres abstraits américains, surtout ceux de la seconde génération, par exemple, Joan Mitchell pour en citer un. Dans ces tableaux, Escuder, très jeune alors, révélait d'excellentes conditions pour la couleur. C'est alors que s'est produite la désagréable interruption due au service militaire. Mon deuxième contact avec sa peinture a eu lieu à l'occasion de son exposition au Musée Gargallo. La forme avait changé mais pas l'essentiel. L'exubérance était maintenant autant dans le mouvement que dans la matière, appliquée avec abondance et on sentait déjà là une intention de profondeur. Les tâtonnements étaient déjà loin, on commençait à écouter une voix personnelle qui ne devait pas décevoir. Il y avait là un artiste qui savait ce qu'il voulait dire et comment le dire. Il faudrait signaler ici, comme le fait Deleuze quand il parle de l'oeuvre de Bacon, que le peintre n'essaye pas de

en el cual la exploración se ceñía a extraer de tan escueto elemento todas las posibilidades, de allí surgieron algunas de las mejores piezas producidas hasta entonces, como varias de las que se pudieron ver en la madrileña Galería Buades en 1989 o, por ejemplo, la que posee la Diputación de Zaragoza y que cuelga a la entrada de la librería en el Palacio de Sástago, árbol convertido ya en retícula geométrica pero exuberante y cálido en su formalización.

Fue también en el Palacio de Sástago donde presentó al año siguiente un nuevo giro en su trabajo que desconcertó a muchos y algunos no entendieron acostumbrados al Escuder matérico y colorista. Había abierto otra vía y como por saturación dirigía sus pasos hacia un camino opuesto, ahora dominaba el rigor geométrico de manera radical, la paleta se restringía al máximo, apenas blancos y negros, se imponía el silencio de la anterior pintura casi festiva al tono nocturno. Es en este momento cuando la ventana se impone como motivo, la fractura, la negra mancha recortada en el cristal que no revela el exterior, convertido el lienzo en superficie neutra compartimentada. La tela, que no obstante conserva la huella, se había liberado de cualquier anotación emotiva imponiéndose el ejercicio austero, la pincelada menos visible subsumida en la pulida superficie. Como dato que puede dar alguna clave sobre este cambio, más allá de la arbitraria necesidad, un viaje a Alemania en el 89 donde la atención no se dirigió hacia los tradicionales modelos de la pintura expresionista, ni siquiera a la reciente, sino a la realidad que conmociona el país de un lado y de otro hacia la arquitectura, la Bauhaus y sus arquitectos y artistas, Moholy Nagy sobre todo, y otras elecciones: el suprematismo y también Kandinsky y Mondrian. Le interesa la estructura interna y el cuadro se organiza en zonas bien delimitadas, blancos y negros



cortados como a bisel, "hard-edge", son los dos últimos años de trabajo, sin embargo en el actual momento, que ya se dejaba entrever en su reciente exposición del Museo de Teruel, acechan otras irrupciones, comienza a definirse una nueva apertura, explorado a conciencia el orden, la neutralidad, el tono hermético vuelven a aparecer aún tímidamente, pero ya de forma más decidida en telas y dibujos vistos los últimos días, los colores que pugnan por abrirse paso —grises, rosas, azules—, que amenazan bajo el blanco, y los violetas ultramar o un azul-negro casi *rothkiano*, y no sólo en el color, que habla de anteriores querencias. Aparecen también los descentramientos, las líneas diagonales, las sombras y las texturas decididas, el rastro del pincel o la espátula que nunca había abandonado del todo, utiliza además el polvo de mármol que densifica la superficie, que la enriquece y aquieta, y por fin otra vez el paisaje, apenas intuido tras esos cristales o ya evidente; los vanos vuelven a ponernos en contacto con el exterior, a veces sólo una frágil línea de horizonte captada con gran angular y un vástago central, pues los postigos se han

reproduire ni d'inventer des formes mais de capter des forces. À la fin de la décennie il a choisi un exercice beaucoup plus fermé: le paysage était réduit à un motif unique: l'arbre. Il fallait extraire toutes les possibilités d'un élément aussi simple, qui constituait le sujet de sa recherche. De là ont jailli quelques-unes des meilleures toiles produites jusqu'alors. On a pu en voir plusieurs à la Galerie Buades, de Madrid, en 1989 ou, par exemple, celle que possède la «Diputación» de Saragosse et qui est accrochée à l'entrée de la librairie, dans le Palais Sástago. Il s'agit d'un arbre transformé en forme géométrique, exubérant et chaleureux dans sa formalisation.

C'est aussi au Palais Sástago qu'a été présentée l'année suivante une nouvelle étape de son travail. Beaucoup en ont été déconcertés et quelques-uns n'ont pas compris car on était habitué à un Escuder coloriste et travaillant la matière. Il avait ouvert une voie différente et peut-être par saturation, il dirigeait ses pas dans la direction opposée de ce qu'il faisait avant. La rigueur géométrique dominait totalement et sa palette, réduite au minimum, des blancs et des noirs, s'imposait le silence. Le ton nocturne remplaçait la peinture, presque joyeuse, d'autrefois. C'est alors que la fenêtre devient motif principal. La fracture, la tache noire découpée sur la vitre qui ne dévoile pas l'extérieur, la toile se transforme en une surface neutre compartimentée. La toile qui, cependant, en conserve les traces, s'était libérée de toute note émotive et s'imposait un exercice austère, les coups de pinceau étant moins marqués, subjacents dans la surface polie. On peut apporter quelques renseignements pouvant donner la clé de ce changement qui va au-delà d'un besoin arbitraire. En 1989, au cours d'un voyage en Allemagne, son attention n'a guère été attirée par les modèles tra-

ditionnels de la peinture expressionniste ni même de la plus récente, mais par la réalité de l'architecture qui marque profondément le pays d'un bout à l'autre: la Bauhaus et ses architectes et artistes, le suprématisme, et aussi Kandinsky et Mondrian. Il est intéressé par la structure interne et son tableau s'organise en zones bien délimitées, des blancs et des noirs comme coupés en biseau. «Hard-edge», voilà ces deux dernières années de travail. Actuellement, il laisse pourtant déjà entrevoir, dans sa récente exposition du Musée de Teruel, d'autres irruptions. Une nouvelle ouverture commence à se dessiner, l'ordre, la neutralité et le ton hermétique étant explorés à fond, réapparaissent, encore timidement, mais de façon plus décidée dans des toiles et des dessins vus ces derniers jours, les couleurs qui luttent pour se frayer un passage —des gris, des roses, des bleus, qui se montrent sous le blanc— et les violets outremer où un bleu-noir presque rothkien qui parlent, et pas seulement par la couleur, des goûts précédents. On remarque, aussi, des excentrations, des lignes diagonales, des ombres et des textures décidées, la marque du pinceau ou de la

abierto de par en par, en otros lienzos una referencia a los tubos de neón, a las luces de las calles, a los edificios, a la noche urbana...

Parece que el artista quiere de alguna forma salir del taller, espacio real y virtual donde se había encerrado como para protegerse en ese *interior con ventanas* del que habla Juan Manuel Bonet, pero el mundo exterior vuelve a ser el referente último, el mundo de nuevo como tema más allá del ensimismamiento en la pintura y su recorrido. Porque es innegable que Joaquín Escuder es un pintor con referencias constantes a la historia y a la cultura, al pasado tanto como al momento que le ha tocado vivir, que su pintura está repleta de citas y alusiones a la historia del arte y en concreto al capítulo de las vanguardias, sobre la mesa de trabajo lecturas que abarcan desde los filósofos presocráticos hasta *Punto y línea sobre el plano*, de Kandinsky.

Es evidente que el pintor trabaja los temas hasta agotarlos, de forma casi obsesiva como decíamos al principio se enfrenta a los problemas de la representación del mundo, que no de los motivos, tanto como a la representación de ese otro espacio interior, esa geografía confusa que aborda desde la indefinición y la ambigüedad como única fórmula posible, desde la confusión dentro-fuera de la ventana como apertura al exterior o como plano transparente que permite la mirada adentro y también, obsesivamente, se niega a desvelar del todo, a presentar de forma clara; hay algo hermético y fugitivo en esta pintura que utiliza la geometría, la estructura severa y el signo —letras, números— como arquitectura valiéndose no sólo del color y la materia, tensando además los formatos, llevándolos a los extremos desde los mínimos cuadrados a las series modulares, de los polípticos a los lienzos de rotunda verticalidad o las formas circulares; pone en juego



una depurada técnica, una laboriosidad que no se explica sino desde el deseo de hacer compleja la presentación porque la idea, la reflexión sobre los problemas que está abortando también lo es y lo exige, y sólo desde ese refinado equilibrio cobra forma.

El lenguaje mismo se convierte así en el tema más allá del individuo, consciente de que el arte difícilmente puede cambiar nada sino nuestro modo de enfrentarnos al mundo, de comprenderlo y comprendernos a nosotros mismos; en definitiva, el más ambicioso de los proyectos posibles.

Alicia Murría

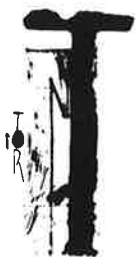
spatule, qu'il n'avait jamais abandonnée complètement. Il utilise en outre la poudre de marbre qui rend la surface plus dense, qui l'enrichit et la calme. Enfin, le paysage revient également, à peine deviné derrière ces vitres ou bien évident. Les ouvertures remettent en contact avec l'extérieur, parfois il s'agit seulement d'une fragile ligne d'horizon captée sous un grand angle, avec un tige centrale car les volets sont grands ouverts. Sur d'autres toiles, il y a une référence aux tubes de néon, aux lumières des rues, aux édifices, à la nuit urbaine.

On dirait que l'artiste veut d'une certaine façon, sortir de son atelier, espace réel et virtuel où il s'était enfermé comme pour se protéger dans cet «interieur avec fenêtres» dont parle Juan Manuel Bonet. Mais le monde extérieur redevient l'ultime référent, le monde considéré à nouveau comme thème au-delà du renfermement dans la peinture et son parcours. Car il est indéniable que Joaquín Escuder est un peintre qui se réfère constamment à l'histoire, à la culture, au passé comme au moment qu'il lui a été donné de vivre et que sa peinture est pleine de citations et d'allusions à l'histoire de l'art, particulièrement au chapitre des avant-gardes. Sur sa table de travail on trouve des lectures qui vont des philosophes présocratiques jusqu'à «Point et lignes sur le plan» de Kandinsky.

Il est évident que le peintre travaille les sujets jusqu'à les épuiser, d'une façon presque obsédante comme nous le disions au début, il affronte les problèmes de la représentation du monde, pas les motifs, et aussi la représentation de cet autre espace intérieur, de cette géographie confuse qui aborde l'indéfinition et l'ambigüité comme seule formule possible, la confusion dedans-dehors de la fenêtre comme ouverture sur

l'extérieur ou comme plan transparent permettant le regard vers l'intérieur, qui se refuse aussi à tout dévoiler et à présenter d'une façon précise. Il y a quelque chose d'hermétique et de fugitif dans cette peinture qui utilise la géométrie, la structure sévère et le signe —lettres, nombres— comme architecture en se servant non seulement de la couleur et de la matière mais encore, tendant les formes, les amène aux extrêmes: depuis les carrés minimes jusqu'aux séries modulaires, depuis les polyptiques jusqu'aux toiles verticales ou aux formes circulaires, il met en jeu une technique épurée, une application qui ne peut s'expliquer que par le désir de rendre complexe la présentation d'une idée, d'une réflexion sur les problèmes qu'il aborde et, qui, étant aussi complexe, exige cet effort. C'est de cet équilibre raffiné qu'elle prend forme. Le langage lui-même devient ainsi le sujet au-delà de l'individu, conscient que l'art ne peut pas changer grand-chose si ce n'est notre façon d'affronter le monde, de le contempler, et de nous comprendre nous-mêmes. En somme, c'est le plus ambitieux des projets possibles.

Alicia Murría



JOAQUIN ESCUDER: MITOS, NATURALEZA E HISTORIA

Me alegra oír la lluvia porque ella es la que enciende el templo,
y las vidrieras de la iglesia vistas desde fuera son el sonido de la
lluvia oído por dentro...

Fernando Pessoa

En el principio fueron los mitos. Ese aliento genésico, ese inevitable pero fértil modelo mental y conductivo, esa vivificadora servidumbre está presente siempre, difusa o actuando, en el comienzo de toda voluntad de ser, y mucho más cuando tal voluntad persigue inclinaciones artísticas. Insuperable lastre para los aspirantes indecisos o poco capaces, los impulsos derivados de la irrefrenable y acaso letal atracción por lo mítico fundamentan las estructuras filosófica y sensorial, es decir, las más íntimas preferencias intelectivas y físicas de todo artista auténtico, cuyo único objetivo será siempre mantener a ultranza la voluntad de serlo y seguir siéndolo por encima y más allá de cualquier otra posibilidad real o imaginable.

En el ámbito del arte, acaso más que en cualquier otro de la actividad humana, el carácter y significación de los mitos referenciales pueden ser extremadamente diversos y su trascendencia para cada caso, circunstancia e individuo concreto escapar a todo intento de mensuración analítica, por mucho que algunos exegetas o falaces hermeneutas pretendan lo contrario, puesto que igual responden a universales y recurrentes afanes genéricos (nunca cesan las inefables aspiraciones a emular tópicos o grandiosos protagonismos de cariz cultural —qué artista, renunciando a conformar primigenias existencias adánicas, no ha soñado ser Zeuxis o Praxíteles, o Miguel Angel o Velázquez o Goya o Rodin o Picasso— y trasfondo epopéyico) o al pernicioso dictado de manifestaciones más domésticas y próximas (la casi vulgar y demasiado ubicua experiencia del profesor-artista prestigioso que influye más que enseña, y puede llegar a destruir aptitudes y personalidades muy diferenciadas potencialmente creativas, o el terrible señuelo de la popularidad banal —estos últimos años, la fútil moda de la fama desmedida y el éxito precoz y fulgurante ha producido efectos catastróficos—, engañosa ficción publicitaria que reclama tributos incontables) como indagan apasionada e inquisitivamente, una vez por encima de providencialismos insensatos, acerca de las misteriosas fuerzas que sustentan y ocultan la sobrecedora grandeza expresiva y emocional de aquellos artistas que, manteniendo su propia e irrenunciable condición de mitos, han alcanzado la primerísima línea de su historia, es decir, de la que les mantiene en dicha posición.

Joaquín Escuder, que se formó académicamente en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, incubó un leve y muy fugaz sarampión epigonal inducido por la notoria personalidad y el indudable peso específico, pictóricamente hablando, de varios de sus profesores que, al mismo tiempo, influían desde muchos años atrás en ciertos aspectos del ambiente artístico barcelonés, pero ello sólo fue, como se comprobó muy pronto, un saludable procedimiento de inmunización, puesto que Joaquín —dotado no sólo de capacidades plásticas inu-

JOAQUIN ESCUDER: MYTHES, NATURE ET HISTOIRE

*Entendre la pluie me réjouit car c'est elle qui allume
le temple, et les vitraux de l'église vus de l'extérieur
sont le bruit de la pluie entendu à l'intérieur.*

Fernando Pessoa

Au début il y a eu les mythes. Ce souffle génésique, cet inévitable mais fertile modèle mental et conducteur, cette servitude vivifiante est toujours présente, agissante ou diffuse, au commencement de toute volonté d'être et plus encore quand la volonté en question suit un penchant artistique. Poids insurmontable pour des aspirants indécis ou peu capables, les élans dérivés de l'attrance effrénée et peut-être létale pour les mythes fondent les structures philosophiques et sensorielles, c'est à dire les plus intimes préférences intellectuelles et physiques de tout artiste authentique dont le but unique sera de toujours conserver à outrance la volonté de le rester par-dessus et avant tout autre possibilité réelle ou imaginaire.

Dans le cadre de l'art, sans doute plus que dans n'importe quelle autre activité humaine, le caractère et la signification des mythes référentiels peuvent être extrêmement divers et leur transcendance, pour chaque cas, chaque circonstance et chaque individu, peut échapper à toute tentative d'analyse et de mesure, même si quelques exégètes ou quelques fallacieux critiques prétendent le contraire, étant donné qu'ils répondent tout aussi bien à d'universels récurrents désirs génériques (les ineffables aspirations à émuler les lieux communs ou de grandioses protagonistes d'apparence culturelle ne cessent jamais —quel artiste, renonçant à conformer de primitives existences adamiques, n'a rêvé d'être Zeuxis ou Praxitèle, ou Michel-Angel ou Velázquez ou Goya, ou Rodin ou Picasso— et fond d'épopée) ou aux préceptes perniciosus d'idées plus domestiques et plus proches (l'expérience presque courante et trop ubiquiste de professeur-artiste prestigieux qui influence plus qu'il n'enseigne et risque de détruire des aptitudes et des personnalités très diverses et créatives potentiellement, ou bien le terrible leurre de la popularité banale —ces dernières années, la mode futile de la célébrité démesurée et le succès précoce et fulgurant ont produit des effets catastrophiques—, trompeuse fiction publicitaire qui exige des tributs incalculables) qu'ils étudient passionnément et obstinément, une fois dépassés les provincialismes insensés, les mystérieuses forces qui soutiennent et cachent la saisissante grandeur expressive et émotionnelle de ces artistes qui, tout en conservant leur propre et inséparable condition de mythes, ont atteint le tout premier rang de leur histoire, c'est à dire celui qui les garde dans cette position.

Joaquín Escuder, qui s'est formé artistiquement à la Faculté des Beaux-Arts de Barcelone, a couvé une légère et très fugace maladie d'épigone, poussé par la personnalité notoire et le poids spécifique indubitable, picturalement parlant, de plusieurs de ses professeurs qui, en même temps, influençaient depuis quelques années, certains aspects de l'ambiance artistique de Barcelone. Ceci n'a été —comme on en a eu la preuve bientôt— qu'un salutaire processus d'immunisation, car Joaquín, doté non seulement de capacités plastiques inhabituelles, mais encore d'un solide sens auto-critique, évi-

sitadas, sino también de un notable sentido autocrítico— soslayaría enseguida, sin dejar de obtener fértiles experiencias en el corto camino, cualquier atisbo de discipulaje, para iniciar el complejo proceso de investigación personal, tan arriesgado y profundo como fructífero, que todavía hoy sigue desarrollando y le ha permitido alcanzar una posición verdaderamente admirable, de la que luego hablaremos.

La superación, respetuosa pero implacable, de la primaria mitología genérica y, mucho más, de la peligrosísima mítica cotidiana (a la que se sumaban otros modelos, aunque físicamente más lejanos, cronológica y estilísticamente muy afines) necesitaba sólidas apoyaturas que sólo podían obtenerse a partir de aquellos mitos, entre los ya consagrados y asumidos por su historia, cuya intermediación actual únicamente a modo de referencia temática e iconológica para profundizar en unas inquietudes expresivas y de representación tan apasionadas y obsesivas como inagotables, de modo que nuestro pintor inició —al tiempo que tanteaba, con lenguaje todavía semiepigonal, ciertos ensayos de representación muy sintética de elementos de la naturaleza, entre los que destacan varios pródigos álamos lúdicos— su prodigiosa investigación en torno a imágenes fragmentarias más o menos emblemáticas, relacionables con grandísimas figuras de la historia de la pintura (sus *yelmos* o cascos, que sin duda buscaban desarrollar recursos de lenguaje personalizado —pero también cuestionan, con lúcida ironía, el mito fatalista de la belicosidad humana—, no pueden dejar de recordarnos, en la inacabable y versátil sucesión de sus muchas versiones canónicas o híbridas, la subyugante cabeza de *Hombre del casco dorado*, de Rembrandt —que ahora parece no ser obra directa del holandés, y esta es una de las muchas servidumbres a que siguen sujetos los mitos—, el casco guerrero del vigoroso y tan realista *Marte* de Velázquez, el adusto e imperial del *Carlos V* ecuestre de Tiziano), o en el interior de algunas escenas singularmente complejas y polisémicas por su color, composición y simbolismo, lo que daría lugar, entre otras, a toda una serie de muy sugerentes trabajos, de dibujo, pintura y grabado, cuyo motivo central y exclusivo no es otro que la monumental pintura *Isaac y Jacob* de José de Ribera, gráficamente analizada por Joaquín, hasta el desmenuzamiento absoluto, en un hermoso y raro libro que tituló *El engaño* (categoría moral que le interesa profundamente, aunque no tanto como sus derivaciones visuales, según ha demostrado desde entonces, pero con proba finalidad expresiva diametralmente opuesta, no sólo al episodio bíblico sino también al mero *trompe-l'oeil*).

Aunque quizá existan pocos universales de condición tan natural como la propia y distintiva de los mitos, no dejan éstos de sugerir un cierto artificio derivado de intervenciones civilizatorias y culturales, por lo que no debe resultar extraño que Joaquín Escuder, como algunos otros artistas en distintos momentos de su peripecia vital, se plantease la necesidad o el íntimo deseo de conocer, analizar, experimentar en suma un estadio teórica y acaso efectivamente anterior, es decir, la naturaleza en su estado más elemental y genuino posible. Pocas determinaciones, quizá ninguna, resultarán tan decisivas en la existencia personal y artística de Joaquín, que comenzó con discretos, sutiles y emocionados estudios de flores y plantas fragmentadas, salió después a recorrer con fruición y obsesiva persistencia el entorno

tera aussitôt, tout en obtenant de fertiles expériences, lors de ce bref passage, toute tentative de se transformer en disciple, pour commencer un complexe processus de recherche personnelle, aussi risqué et profond que fructueux, qu'il continue à développer et qui lui a permis d'atteindre une position réellement admirable sur laquelle nous reviendrons.

Le dépassement respectueux mais implacable, de la première mythologie générique et plus encore du mythe quotidien —si périlleux— (auquel il faut ajouter d'autres modèles bien que plus lointains physiquement, chronologiquement et stylistiquement très proches) avait besoin de solides appuis qui ne pouvaient être obtenus qu'à partir de ces mythes, ceux qui étaient déjà assumés et consacrés par son histoire, dont la médiation agirait uniquement comme référence thématique et iconologique pour approfondir des préoccupations d'expression et de représentation aussi passionnées et obsédantes qu'impénétrables. C'est ainsi que notre peintre a commencé —tandis qu'il tâtonnait dans un langage encore presque d'épigone— certaines tentatives de représentation très synthétique d'éléments de la nature parmi lesquels ressortent quelques bienveillants peupliers ludiques, et sa recherche prodigieuse sur des images fragmentaires plus ou moins emblématiques se rapportant aux grandes figures de l'histoire de la peinture (ses heaumes ou casques —qui cherchaient sans doute à développer des recours de langage personnalisé mais qui interrogeaient aussi avec une ironie lucide le mythe fataliste de la belligérance humaine— ne peuvent que nous rappeler, dans l'interminable et changeante succession de leurs nombreuses versions canoniques ou hybrides, l'extraordinaire tête de L'homme au casque doré, de Rembrandt, qui, maintenant, semble ne pas être l'oeuvre directe du Hollandais, c'est là une des nombreuses servitudes auxquelles sont assujettis les mythes, le casque guerrier du vigoureux et si réaliste Mars de Velázquez, le casque impérial et sévère du Charles Quint équestre du Titien) ou à l'intérieur de quelques scènes singulièrement complexes et polysémiques par leur couleur, leur composition et leur symbolisme ce qui donnera lieu, entre autres, à toute une série de travaux très intéressants de dessin, de peinture et de gravure, dont le motif central et exclusif n'est autre que la monumentale peinture Isaac et Jacob, de José de Ribera, graphiquement analysée par Joaquín, jusqu'au moindre détail, dans un livre rare et beau qu'il a intitulé La tromperie (catégorie morale qui l'intéresse profondément bien que pas tant que ses dérivations visuelles, comme il l'a prouvé depuis lors mais avec une finalité expressive diamétralement opposée, non seulement à l'épisode biblique mais encore ou simple trompe-l'oeil).

Bien qu'il n'existe probablement rien de plus universel et de plus naturel que la condition propre et distincte des mythes, ceux-ci suggèrent malgré tout un certain artifice qui vient des interventions de la civilisation et de la culture. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que Joaquín Escuder, comme d'autres artistes à divers moments de leur trajectoire vitale, n'ait senti le besoin ou l'intime désir de connaître, d'analyser, d'essayer en quelque sorte un stade théoriquement et peut-être effectivement antérieur, c'est à dire la nature dans son état le plus élémentaire et le plus pur possible. Peu de déterminations, peut-être aucune, ont été plus décisives dans la vie personnelle et artistique de Joaquín. Il a com-

natural que circundaba su vida y estuvo muy pronto absolutamente inmerso en una inenarrable aventura física y sensorial, de la que surgirían vistas de caóticos paisajes recreados, perfiles montañosos transidos de tormentas y crepúsculos —en unas y otros no es difícil rastrear, a veces, sus estudios sobre composiciones de El Greco, especialmente el dramático y complejo *Laocoonte*, un claro paradigma clásico de la modernidad analizado al detalle por Escuder—, inusitados árboles vivísimos, panoramas terrestres de horizonte difuso y presencias humanas multiformes, para llegar a una imagen esencial y emblemática que se convertiría en serie bajo el título de *Arbol y montaña*, pareja de símbolos de la naturaleza viva que ha protagonizado una dilatadísima sucesión de variantes —de color, proporciones, composición, materia— a través de las cuales se nos muestra la especial y distinta manera que ha tenido Joaquín de reflexionar sensitiva y visualmente acerca del sentido de toda la existencia terrena mediante la reiteración apasionada de dos signos, por lo general esencialmente esquemáticos, representados con muy diversas luces y temperaturas —en la noche cerrada, inundados de nieves y ventiscas, absortos hacia el crepúsculo, lejos y casi ausentes en la incierta calma, justo antes de la lluvia, bajo el sol inclemente de cada mediodía, severos y ateridos en el amanecer de primavera, vislumbrados apenas más allá del encuadre imperceptible de una tenue ventana (que presagia sensaciones e inquietudes futuras)—, en cuya delicada sutileza se resumen las constantes del mundo y de las emociones innombrables que nos mantienen vivos a despecho de cualquier infortunio.

Esa visión certera y esencial de la vida resumida en dos símbolos distintos, ese palmario esquema de la naturaleza liberada de mitos —a menos que la representación artificiosa de lo natural sea mito inmarcesible por sí mismo—, aunque también sujeta sin remedio al imperio del tiempo, devino en otra serie todavía más escueta en las imágenes, donde ya sólo el árbol permanece, ahora representado por parejas dispares, de manera que una larguísima familia de *Dos árboles* ocupó durante varios años todo el tiempo creativo (o casi todo, porque ya comenzaba, una vez conocidos los medios intuitivos de la naturaleza, a buscar algún modo racional de situarse en ella), es decir, la existencia completa conocida de Joaquín Escuder, que, después de reflexionar acerca del hombre (árbol) en su relación con el mundo (montaña), quería dedicarse ahora a considerar la convivencia del ser humano (árbol) con sus semejantes (otro árbol parecido, pero siempre distinto), desarrollando en lo sucesivo un feraz y riquísimo repertorio de dúos arbóreos merced a cuyas perculares e infinitas variables —formales, sensitivas, visuales— el artista resume los conflictos, las luchas, los amores, la incomunicación, la solidaridad, el desaliento, la envidia, los fugaces orgullos, la humildad, el reencuentro, la emoción transferida, el apoyo silente, la renuncia, los reflejos del odio, la cruel indiferencia, los recuerdos que jalonan —iluminan o amargan— la vida de los hombres.

Puesto que todo mito visible o cuestionado a través de la naturaleza adquiere rápidamente condición histórica y queda sujeto a unas reglas de interpretación y uso radicalmente nuevas, el siguiente y lógico paso de Joaquín Escuder (que venía escudriñando tiempo atrás las posibles maneras de contemplar el mundo desde los límites) no podía

mencé par de discrètes, subtiles et sensibles études de fleurs et de plantes fragmentées. Il est parti ensuite parcourir avec plaisir et obstination son environnement naturel et s'est bientôt trouvé plongé dans une aventure physique et sensorielle inénarrable, d'où devaient jaillir des vues de paysages chaotiques recréés, des profils montagneux transis d'orages et des crépuscules. Dans les uns et dans les autres, il n'est pas difficile de trouver les traces parfois de ses études sur des compositions du Gréco, particulièrement le complexe et dramatique Laocoon, net paradigme classique de la modernité, analysé en détail par Escuder, des arbres inusités et très vivants, des panoramas terrestres à l'horizon diffus et des présences humaines multiformes, pour en arriver à une image essentielle et emblématique qui devait devenir une série avec le titre d'Arbre et montagne, couple de symboles de la nature vivante qui a dominé une vaste suite de variantes —de couleur, de proportions, de composition, généralement schématiques, représentés sous des lumières et des températures diverses, par nuit noire, inondés de neige et de bourrasques, absorbés dans le crépuscule, loin et presque absents dans la brume incertaine, juste avant la pluie, sous le soleil implacable de midi, sévères et transis dans le petit matin printanier, à peine devinés à travers le cadre imperceptible d'une légère fenêtre (présage de futures recherches). Dans leur délicate subtilité se résument les constantes du monde et les émotions innombrables qui nous maintiennent en vie malgré les infortunes.

Cette vision juste et essentielle de la vie, résumée en deux symboles différents, ce schéma de la nature libre de mythes —à moins que la représentation artificielle de la nature ne soit qu'un mythe irréductible— bien qu'assujettie fatalement à l'emprise du temps s'est transformée en une autre série encore plus dépouillée quant aux images, où seul l'arbre est encore représenté en couples différents, une longue famille de Deux arbres a occupé ainsi pendant plusieurs années tout le temps créatif (ou presque tout, car il commençait déjà, une fois qu'il avait étudié le milieu intuitif de la nature, à chercher une façon rationnelle de s'y situer). C'est à dire, l'existence complète et connue de Joaquín Escuder qui, après avoir réfléchi sur l'homme (arbre) par rapport au monde (montagne) voulait se consacrer maintenant à envisager la vie de l'homme (arbre) avec ses semblables (un autre arbre, pareil mais toujours distinct) et développait par la suite un répertoire riche et fertile de dous d'arbres grâce aux particularités infinies et variables desquels (sur le plan sensitif, visuel et formel) l'artiste résume les conflits, les luttes, les amours, l'incommunication, la solidarité, le découragement, l'envie, les fiertés fugaces, l'humilité, les retrouvailles, l'émotion transmise, l'appui silencieux, le renoncement, les réflexes de haine, la cruelle indifférence, les souvenirs qui jalonnent —illuminent et empoisonnent— la vie des hommes.

Puisque tout mythe visible ou interrogé à travers la nature acquiert rapidement une condition historique et est soumis à des règles d'interprétation et d'usage radicalement nouvelles, la démarche suivante et logique de Joaquín Escuder (qui fouillait depuis quelque

ser otro que proceder al establecimiento de unos modos distintos —también nuevos— de representación de su visión global de la existencia, sujeta ya de modo inevitable a los complejos parámetros de su propia conciencia histórica, en cuya aplicación habían de confluir necesariamente, junto a los restos depurados —por análisis o disidencia intuitiva— de las personales concepciones mitológicas todavía vigentes, la intransferible experiencia vivencial derivada de su profunda simbiosis con la naturaleza y la asunción reflexiva y consciente del contradictorio legado de la historia general y del no menos denso y estupeciente de la historia del arte hasta la víspera.

Todo ello colocaba a Joaquín, como al principio, de nuevo en la frontera, pero ya no vital sino más bien artística, de modo que comienza representando el límite y cuanto lo define y circunscribe, primero con ventanas minuciosas y herméticas (de continente gélido y severo, que anegan el espacio y anuncian territorios más allá de ambas lindes mediante los impulsos de rotura del vidrio que separa tanto como resume); después, un paso atrás, interponiendo al marco algún aire vacío (que ya sugiere estancias habitadas o calles —o jardines, montañas, campos lejos— y permite reflejos y luces engañosas y leves arcoiris circunspectos); más tarde el juego extremo de ignorar si miramos afuera o desde dentro (porque toda la magia, creciente y asombrada, de estas tiernas pinturas rigurosas consiste en no decir si la luz y las sombras endémicas, el perfecto rectángulo deforme sobre todo el azul inexplicable y pleno, el rugoso trasunto del invierno, las manchas insidiosas pero humanizadoras, la cuadrícula fiel o reflejada —partiendo algunas veces de un inicial reflejo— forman parte del mundo que atesoramos en el interior, e intentamos salvar del despiadado embate de los tiempos y el pertinaz silencio, o viven sometidas al dominio exterior, donde reinan las normas imprecisas de la innominación y los sucesos); luego ganan terreno, ironías y guiños de por medio, las lecturas diversas de los signos, transmutados en letras o símbolos históricos de universal cotejo (como la cruz, que no sólo divide cristales y reflejos difusos de reflejos, sino que también puede —sea latina o sea griega o de Lorena o rusa— concitar otros muchos mensajes y misterios); y al final el paisaje, urbano y reflejado sin medida ni aparente concierto (pero absolutamente medido y ordenado en todos sus detalles, superpuesto, translúcido, delicado y escueto, como una caja china inacabable de contenido inmenso), o casi natural en ese geometrismo delicioso y eterno —azul o verde o blanco— que supone un regreso a los campos de trigo y a los mediterráneos sotobosques de enebro, pero un regreso sabio y comedido, con la misma pasión y mucha más historia, sin renunciar a nada y disfrutando la inefable dulzura de saberse distinto y permanente, pleno del entusiasmo del comienzo y seguro de haber andado bien —con mucha entrega y denodado esfuerzo— un respetable trecho del camino elegido, que sigue tan abierto y transitado, tan azaroso y lleno de misterio, como en todo momento, aunque se entienda más y pueda parecer más pródigo y amable, quizá porque la historia —que reduce los mitos a las leyes benéficas de la naturaleza— no pasa nunca en balde, por desgracia y por suerte, como el tiempo.

Rafael Ordóñez Fernández

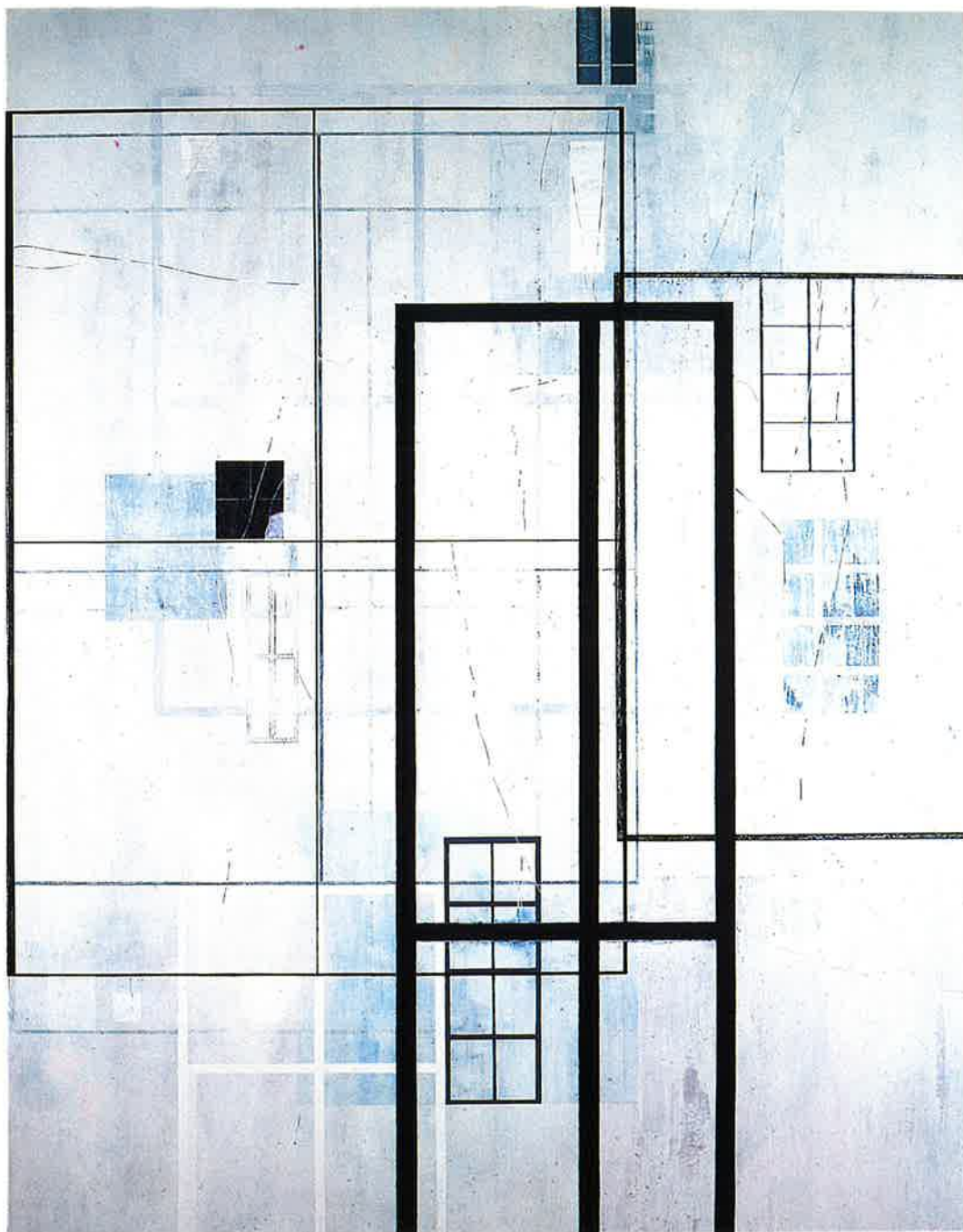
temps les différentes manières de contempler le monde depuis ses limites) ne pouvait être que de procéder à l'établissement de façons différentes —et nouvelles aussi— de représentation de sa vision globale de l'existence, soumise d'une manière inévitable aux paramètres complexes de sa propre conscience historique et dans l'application desquelles devaient nécessairement converger, à côté de restes épurés, par analyse ou dissonance intuitive, de ses conceptions mythologiques personnelles et encore valables, son expérience vitale intransferable qui lui vient de sa profonde symbiose avec la nature et la prise en charge réflexive et consciente du legs contradictoire de l'histoire générale et celui non moins stupéfiant de l'histoire de l'art récente.

Tout cela place Joaquín, comme au commencement, de nouveau à la frontière non plus vitale mais artistique plutôt. C'est ainsi qu'il commence à représenter la limite et tout ce qui la définit et l'entoure, d'abord à l'aide de fenêtres minutieuses et hermétiques (à l'air glacé et sévère, qui noient l'espace et annoncent des territoires au-delà des deux limites, par la brisure de la vitre qui sépare autant qu'elle résume). Ensuite, un pas en arrière, il interpose au cadre de l'espace vide (qui suggère déjà des pièces habitées ou des rues —ou des jardins, des montagnes, des champs lointains— qui permet des reflets ou des lumières trompeuses et de légers arcs-en-ciel circospects) et plus tard le jeu extrême d'ignorer si nous regardons dehors ou dedans (car toute la magie, croissante et étonnée, de ces peintures tendres et rigoureuses consiste à ne pas dire si la lumière et les ombres endémiques, le rectangle déformé parfait sur tout l'azur inexplicable et plein, la copie rugueuse de l'hiver, les taches insidieuses mais pleine d'humanité, le quadrillage fidèle ou reflété, qui part parfois d'un reflet initial, forment partie du monde que nous gardons en nous et que nous tentons de préserver de l'impitoyable assaut des temps et le silence tenace où vivent, soumises à la domination extérieure et où règnent les normes imprécises du non-nommé et les faits-divers). Puis gagnant du terrain, avec de l'ironie et des clin d'oeil, les lectures diverses des signes, transmués en lettres ou en symboles historiques à la confrontation universelle (comme la croix qui ne divise pas seulement les vitres et les reflets diffus des reflets mais qui peut aussi —qu'elle soit latine, grecque, de Lorraine ou russe— renfermer bien d'autres messages et d'autres mystères). Enfin, le paysage, urbain et reflété sans mesure ni ordre apparent (mais absolument mesuré et ordonné dans tous les détails, superposé, translucide, délicat et dépouillé, comme un boîte chinoise à l'immense et inépuisable contenu) ou presque naturel dans sa géométrie délicate et énorme —bleu ou vert ou blanc— qui suppose un retour aux champs de blé et au sous-bois méditerranéen de genévrier, mais un retour sage et mesuré, avec la même passion et beaucoup plus d'histoire, sans renoncer à rien et en appréciant l'ineffable douceur de se savoir différent et permanent, rempli de l'enthousiasme des débuts et sûr d'avoir bien parcouru, avec un grand dévouement et un effort immense, un bon bout du chemin choisi qui est toujours ouvert et praticable, aussi aventureux et plein de mystère, comme à tout moment, même s'il se comprend mieux et peut paraître plus bienveillant et plus aimable, peut-être parce que l'histoire —qui réduit les mythes aux lois bénéfiques de la nature— ne passe jamais en vain, par malheur et par chance comme le temps.

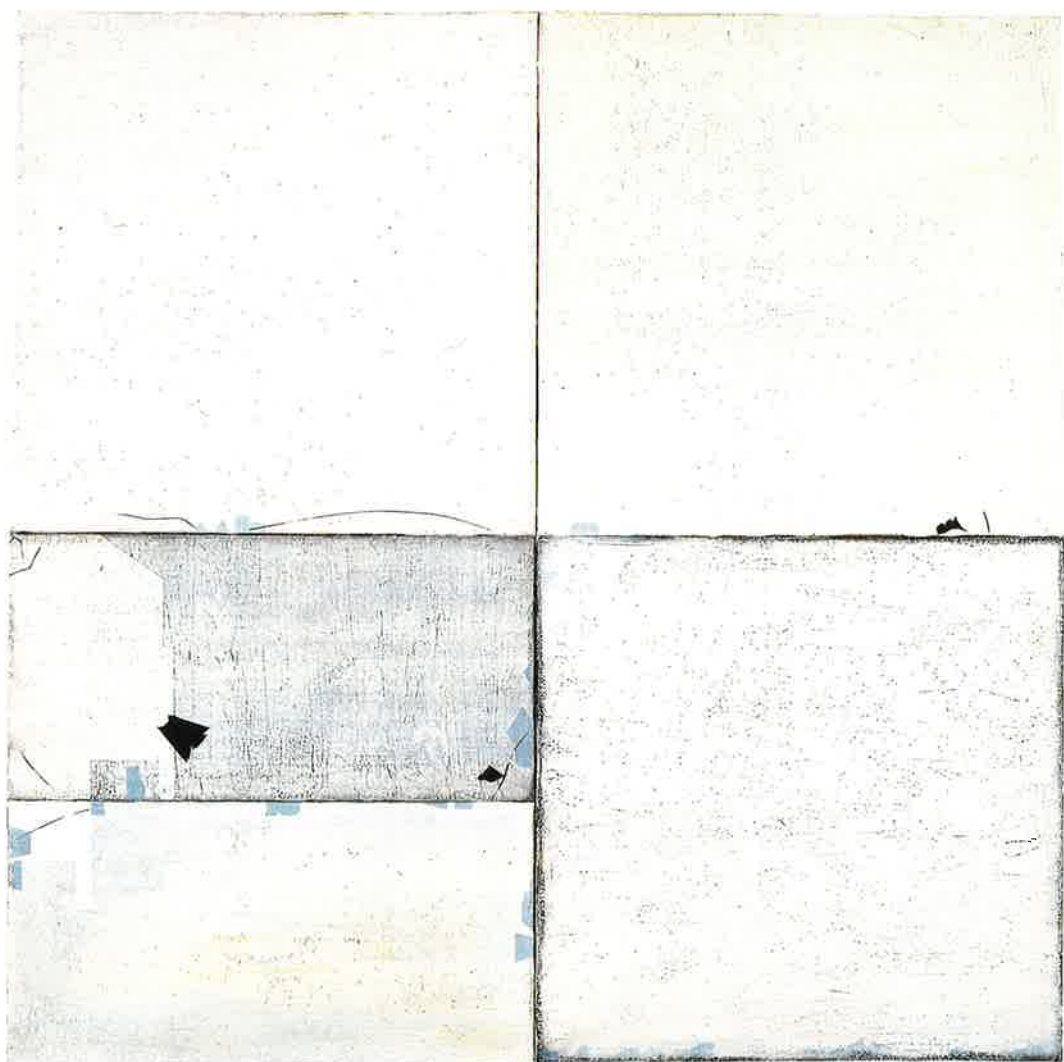
Rafael Ordóñez Fernández

Contemplator enim, cum montibus adsimulata
nubila portabunt venti transversa per auras, aut
ubi per magnos montis cumulata videbis insuper
esse aliis alia...

De Rerum Natura
T. LUCRETIUS CARUS

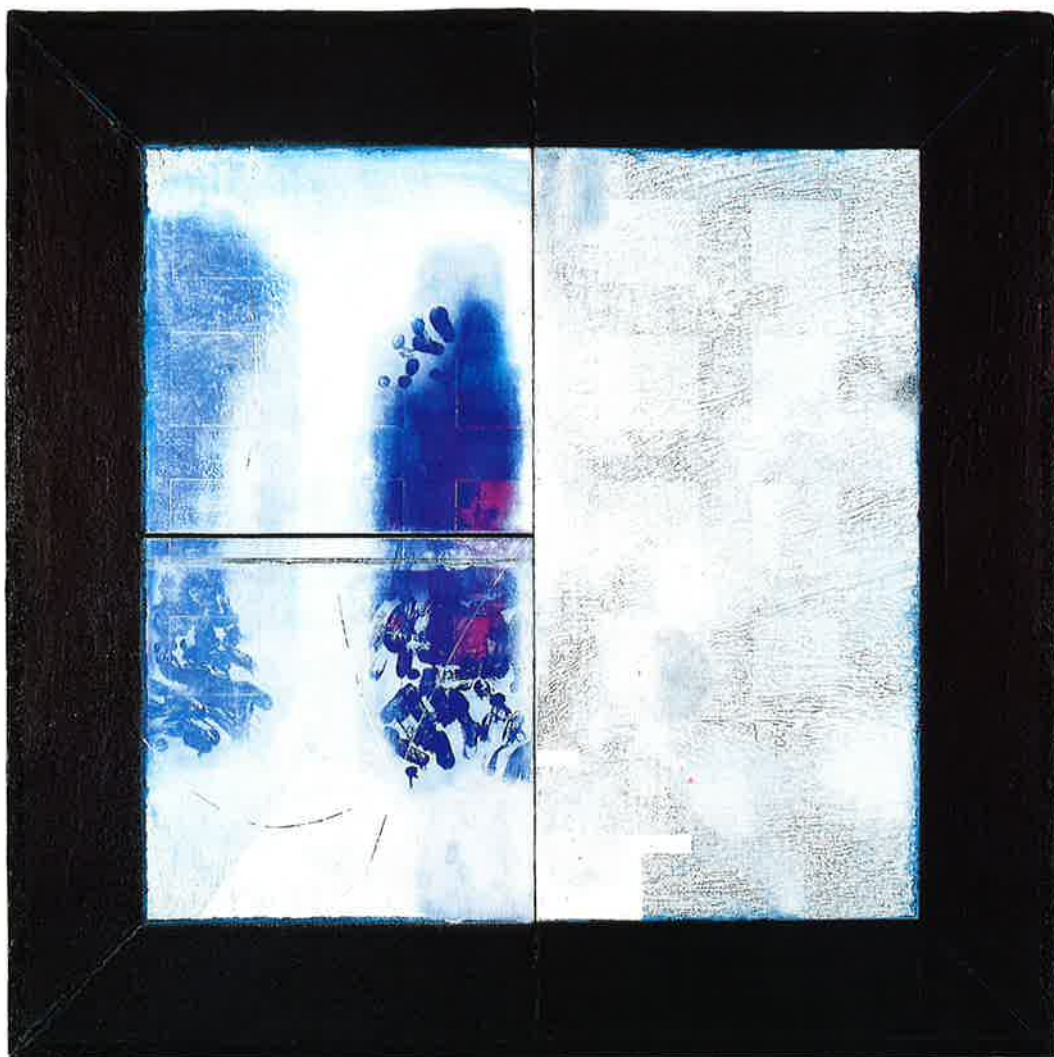


L-A-B-E-R-I-N-T-O
1991
dispersión acrílica y vinílica sobre lienzo
255 x 200 cm.



«+ = -», Ventana/Moebius II
1992

dispersión acrílica y vinílica sobre lienzo
100 x 100 cm. (políptico)

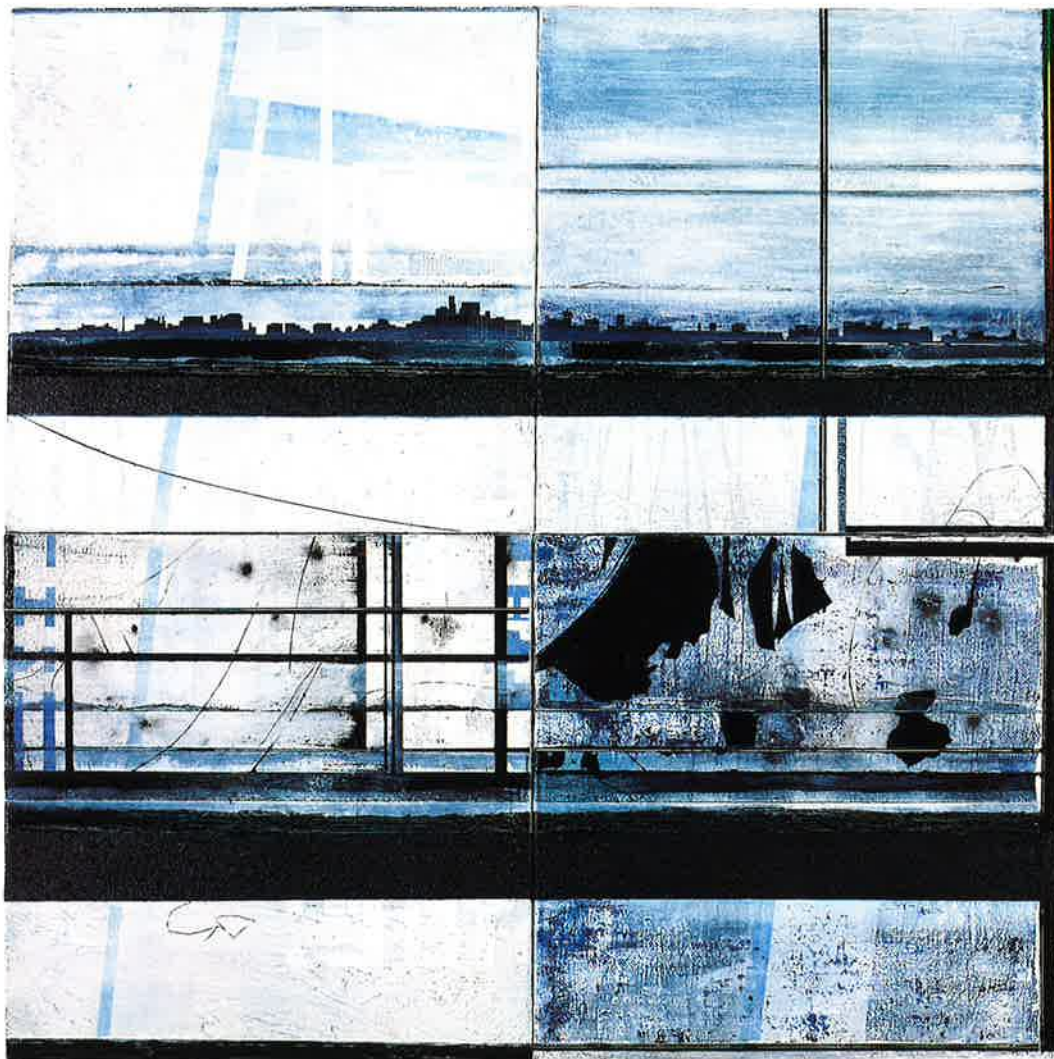


«+ = -», Ventana/Moebius I
1992
dispersión acrílica y vinílica sobre lienzo
100 x 100 cm. (díptico)



«+ = -», Ventana/Moebius III
1992

dispersión acrílica y vinílica sobre lienzo
100 x 100 cm. (tríptico)



«+ = -», Ventana/Skyline/Moebius IV
1992
dispersión acrílica y vinílica sobre lienzo
100 x 100 cm. (políptico)



«ATTA-TAAT», ventana
1992

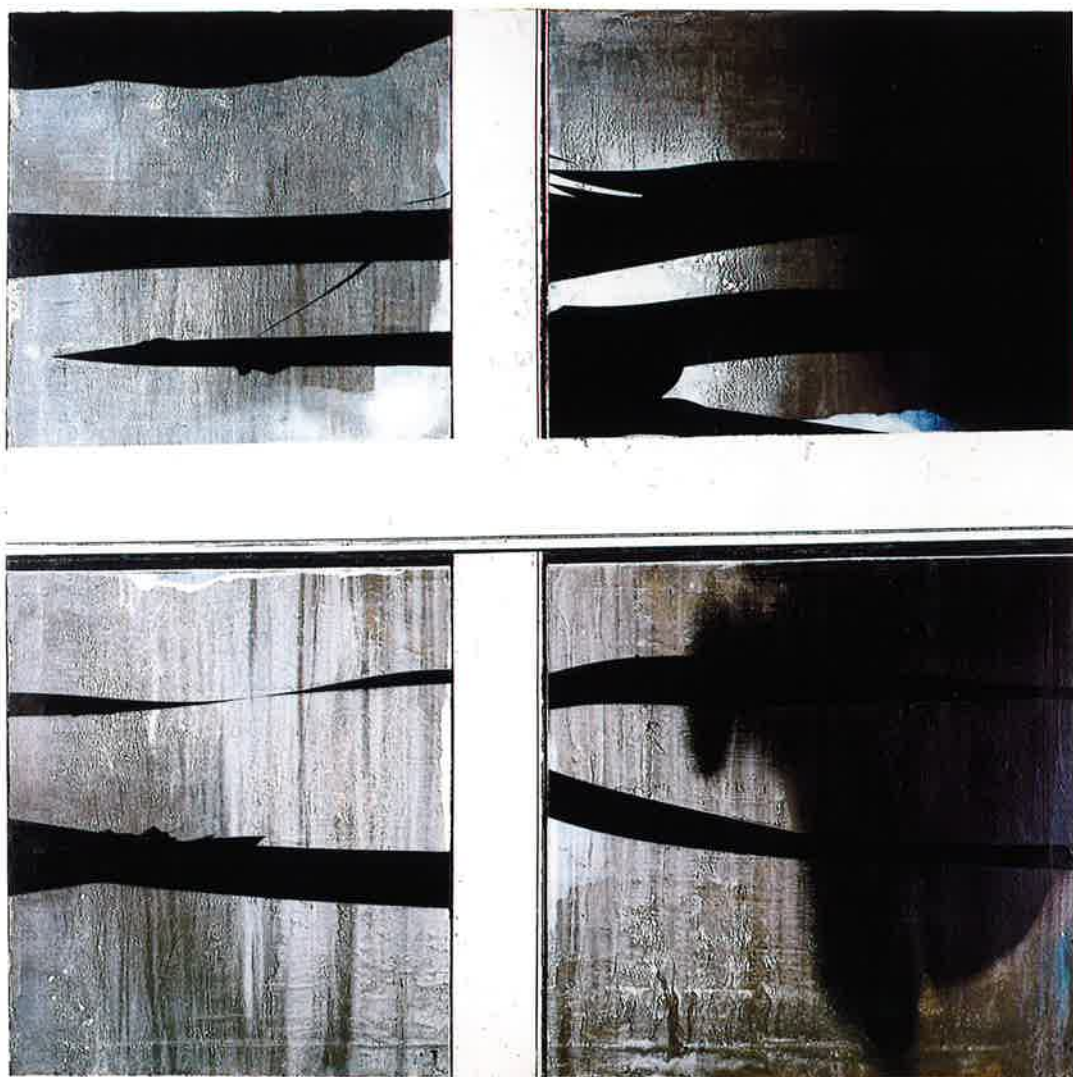
dispersión acrílica y vinílica sobre lienzo
115 x 50 cm. (políptico)



Ventana/Mars/14.I.92
1992
dispersión acrílica y vinílica sobre lienzo
146 x 137 cm.



Ventana/Mars/VU1+1
1992
dispersión acrílica y vinílica sobre lienzo
163 x 137 cm.



Ventana de cuatro vanos/Cruz blanca (3.III.91)

1991

dispersión acrílica y vinílica sobre lienzo

170 x 170 cm.

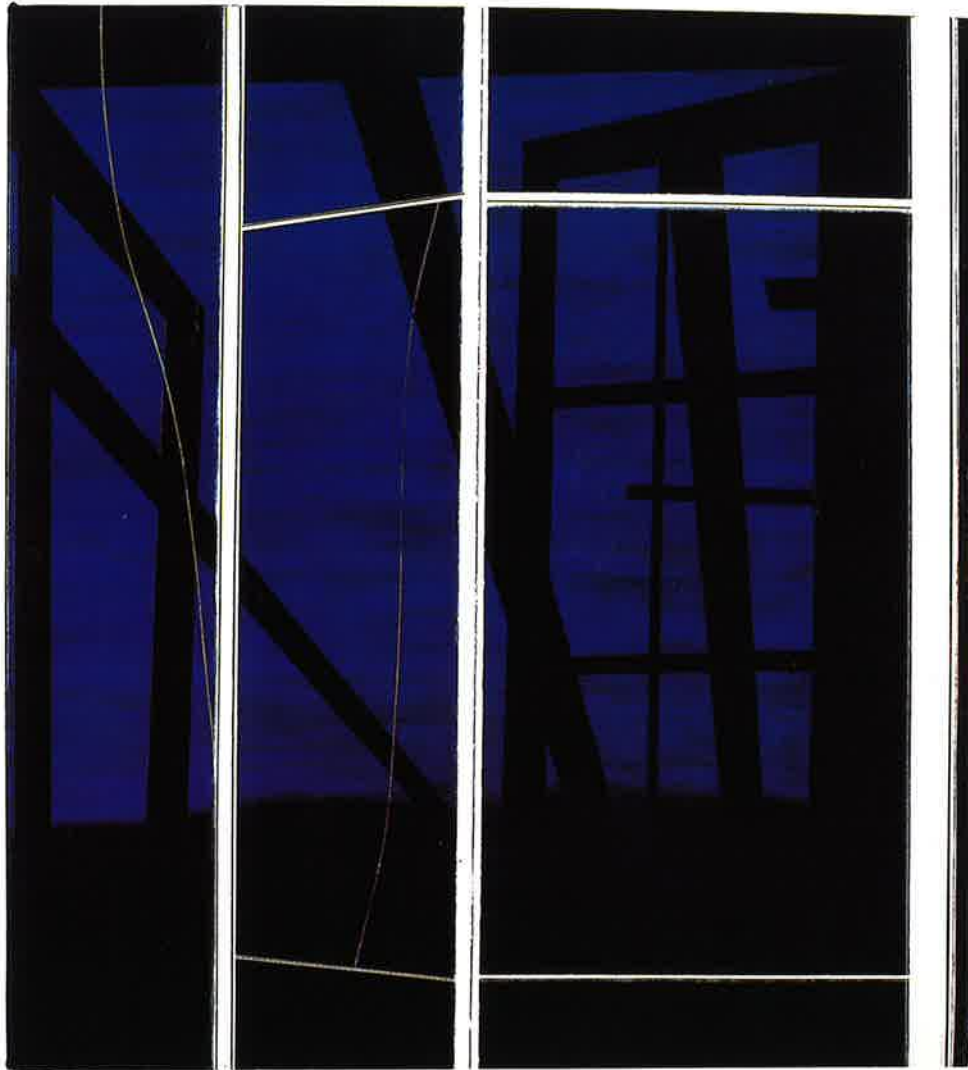


Ventana/Rohrschach
1992

dispersión acrílica y vinílica sobre lienzo
37 x 29 cm. c/u (díptico)



«S E I S»
1992
dispersión acrílica y vinílica sobre lienzo sobre táblex
27 x 22 cm. c/u (políptico)



«mm», Ventana/rostro
1992
dispersión acrílica sobre lienzo
100 x 93 cm.



Ventana (13.IX.91)
1991
dispersión acrílica sobre lienzo
80 x 80 cm.



I



II



III



IV



VI

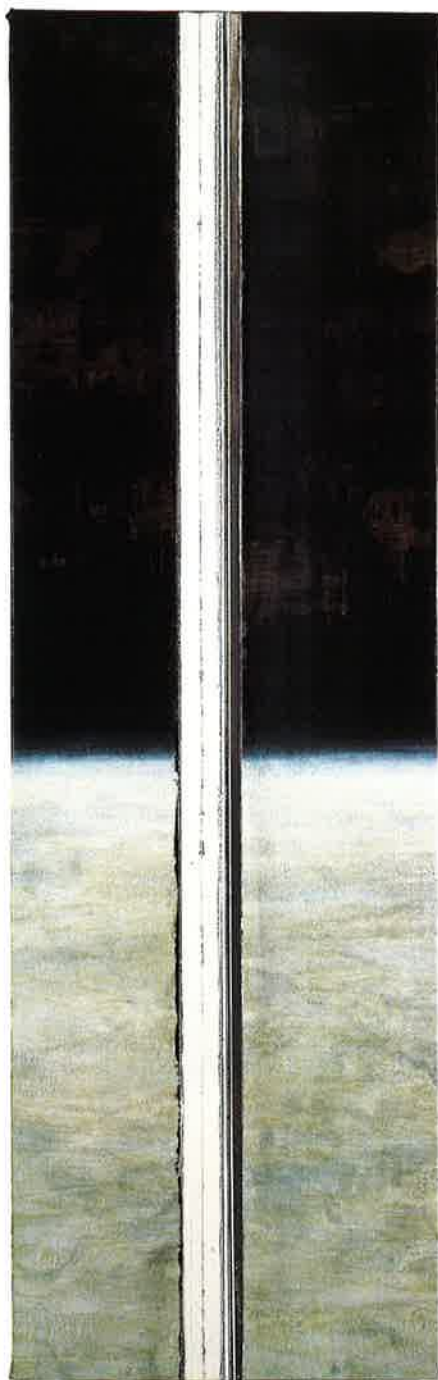


V

Ventana/Cruz rusa I, II, III, IV, V, VI
1984-92
óleo sobre tabla
61 x 50 cm. c/u

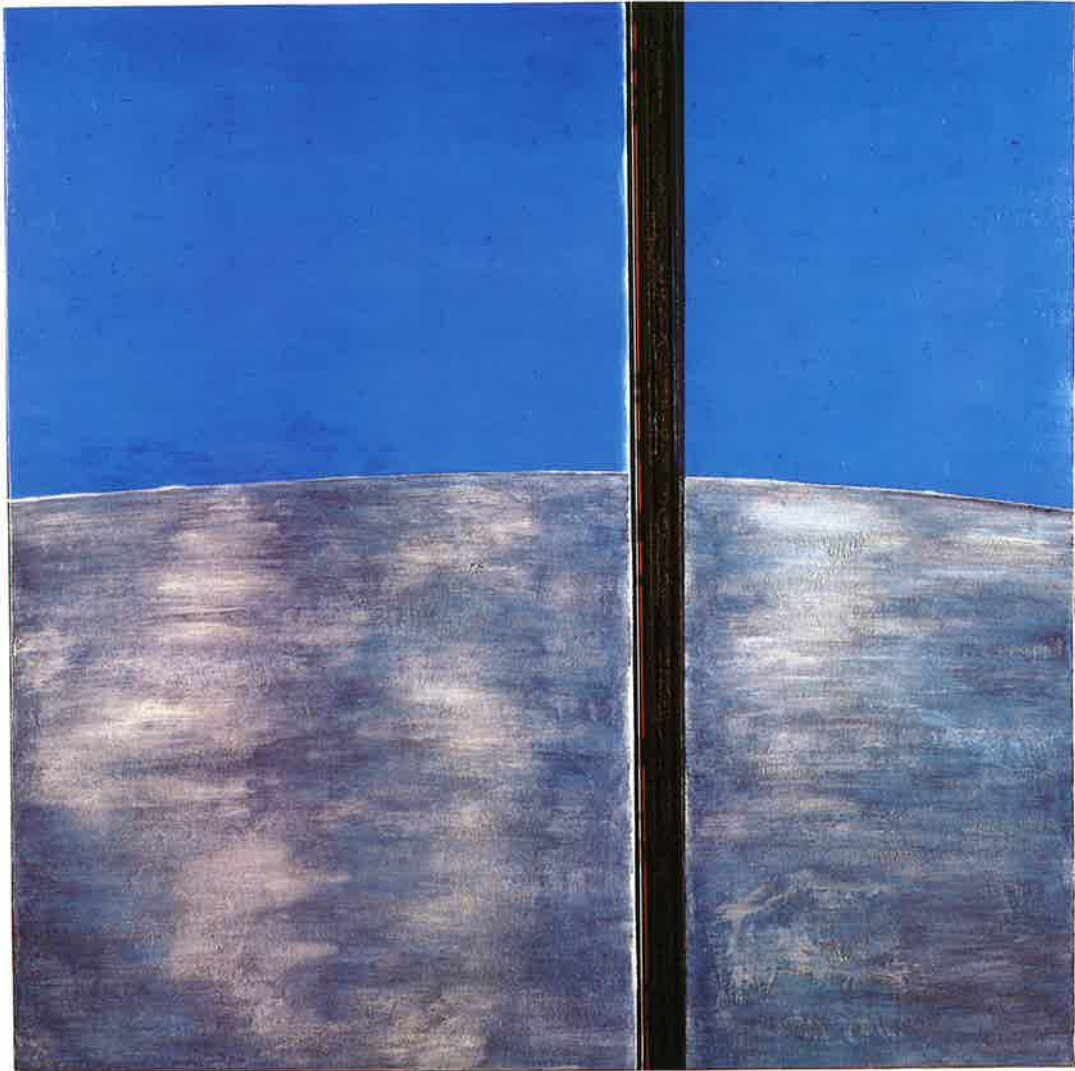


Ventana/Gnomon
1991
dispersión acrílica y vinílica sobre lienzo
213 x 200 cm.



Ventana/Horizonte/Equinoccio
1992

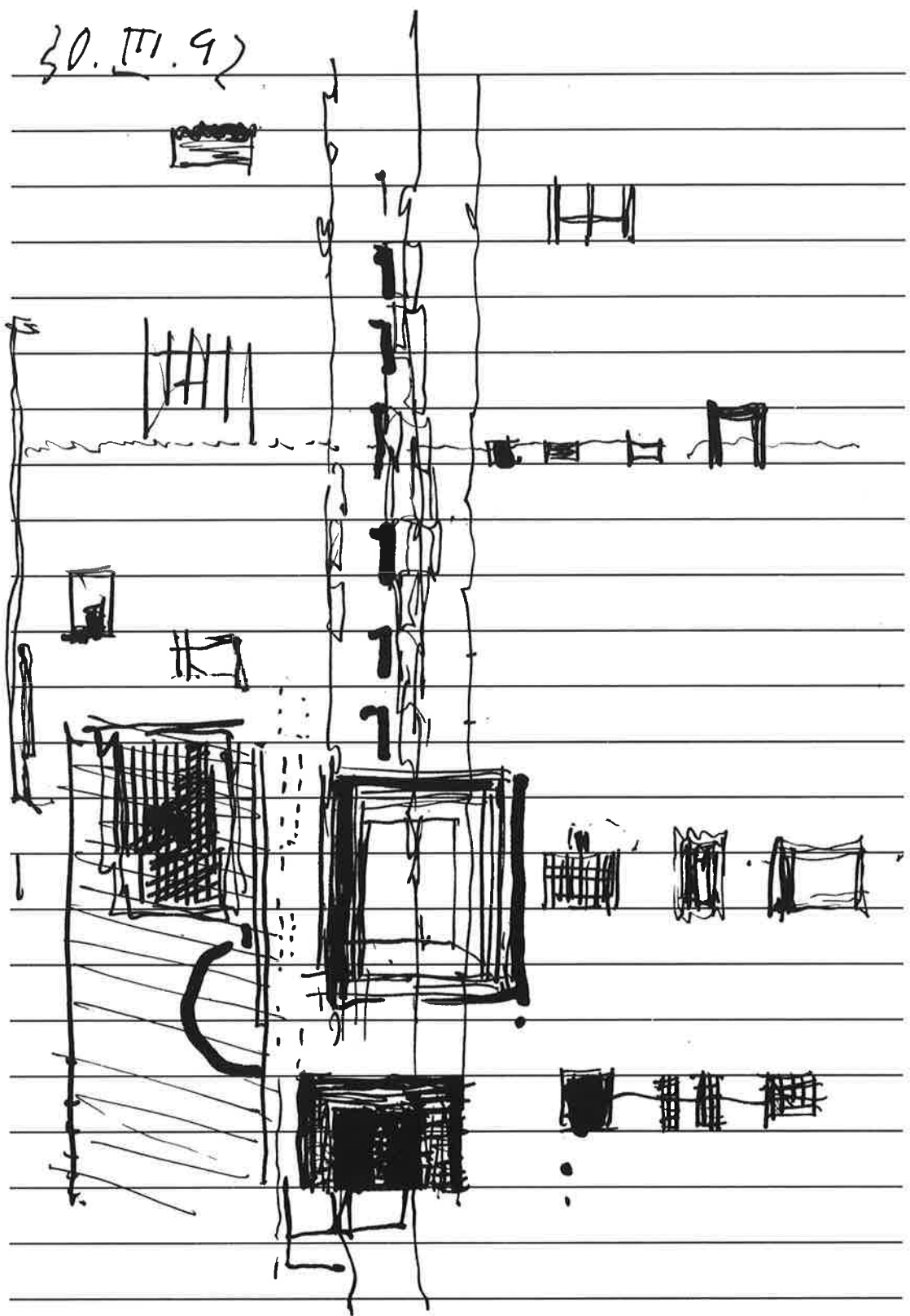
dispersión acrílica y vinílica sobre lienzo
160 x 50 cm.



Ventana/Horizonte/Averno
1992
dispersión acrílica y vinílica sobre lienzo
160 x 160 cm.

24. 11. 92

30. III. 9)



29.11.52

El Bundesbank no ve en la economía alemana signos alarmantes de crisis

FRANKFURTE. El Bundesbank (banco central alemán) no se alarmó por el crecimiento nominal alemán, pues el comportamiento del PIB alemán, pese al debilitamiento de la exportación, sigue siendo favorable. En su último informe mensual, el banco alemán informó que el crecimiento de la producción industrial en Alemania durante el tercer trimestre de 1991 fue del 0,5 por ciento. Este dato es inferior al crecimiento del PIB alemán en el tercer trimestre de 1990, que fue del 1,8 por ciento.

El informe mensual del Bundesbank también destacó que el crecimiento de la producción industrial en Alemania durante el tercer trimestre de 1991 fue del 0,5 por ciento, lo que es inferior al crecimiento del PIB alemán en el tercer trimestre de 1990, que fue del 1,8 por ciento.

El informe mensual del Bundesbank también destacó que el crecimiento de la producción industrial en Alemania durante el tercer trimestre de 1991 fue del 0,5 por ciento, lo que es inferior al crecimiento del PIB alemán en el tercer trimestre de 1990, que fue del 1,8 por ciento.

El informe mensual del Bundesbank también destacó que el crecimiento de la producción industrial en Alemania durante el tercer trimestre de 1991 fue del 0,5 por ciento, lo que es inferior al crecimiento del PIB alemán en el tercer trimestre de 1990, que fue del 1,8 por ciento.

El Banco de España

Fuente: Banco de España

INDICADORES

DIVISAS

COMP. VENTA

INDICADORES

DIVISAS

COMP. VENTA

INDICADORES	1991	1990	1989	1988	1987	1986	1985	1984	1983	1982	1981	1980
Producción industrial	0,5	1,8	2,5	3,2	4,1	5,0	6,0	7,0	8,0	9,0	10,0	11,0
PIB	0,5	1,8	2,5	3,2	4,1	5,0	6,0	7,0	8,0	9,0	10,0	11,0
Exportación	0,5	1,8	2,5	3,2	4,1	5,0	6,0	7,0	8,0	9,0	10,0	11,0
Importación	0,5	1,8	2,5	3,2	4,1	5,0	6,0	7,0	8,0	9,0	10,0	11,0

INDICADORES	1991	1990	1989	1988	1987	1986	1985	1984	1983	1982	1981	1980
Producción industrial	0,5	1,8	2,5	3,2	4,1	5,0	6,0	7,0	8,0	9,0	10,0	11,0
PIB	0,5	1,8	2,5	3,2	4,1	5,0	6,0	7,0	8,0	9,0	10,0	11,0
Exportación	0,5	1,8	2,5	3,2	4,1	5,0	6,0	7,0	8,0	9,0	10,0	11,0
Importación	0,5	1,8	2,5	3,2	4,1	5,0	6,0	7,0	8,0	9,0	10,0	11,0

INDICADORES	1991	1990	1989	1988	1987	1986	1985	1984	1983	1982	1981	1980
Producción industrial	0,5	1,8	2,5	3,2	4,1	5,0	6,0	7,0	8,0	9,0	10,0	11,0
PIB	0,5	1,8	2,5	3,2	4,1	5,0	6,0	7,0	8,0	9,0	10,0	11,0
Exportación	0,5	1,8	2,5	3,2	4,1	5,0	6,0	7,0	8,0	9,0	10,0	11,0
Importación	0,5	1,8	2,5	3,2	4,1	5,0	6,0	7,0	8,0	9,0	10,0	11,0

INDICADORES	1991	1990	1989	1988	1987	1986	1985	1984	1983	1982	1981	1980
Producción industrial	0,5	1,8	2,5	3,2	4,1	5,0	6,0	7,0	8,0	9,0	10,0	11,0
PIB	0,5	1,8	2,5	3,2	4,1	5,0	6,0	7,0	8,0	9,0	10,0	11,0
Exportación	0,5	1,8	2,5	3,2	4,1	5,0	6,0	7,0	8,0	9,0	10,0	11,0
Importación	0,5	1,8	2,5	3,2	4,1	5,0	6,0	7,0	8,0	9,0	10,0	11,0

Nadie puede concebir los límites de una extensión o espacio, a menos que conciba simultáneamente, más allá de ellos, otros espacios que siguen inmediatamente a éste.

Principios de filosofía de Descartes
SPINOZA



JOAQUIN ESCUDER

Alcañiz, 1961

Licenciado en Bellas Artes por la Facultad Sant Jordi de Barcelona, 1979-84.

1983 Estancia en el taller Vallirana de grabado, Barcelona.

1984 Beca de Artes Plásticas de la Generalitat de Catalunya.

Beca Fundación Amigó-Cúyas para viajes.

Estancia en el taller 6a de grabado y litografía, Palma de Mallorca.

1990-92 Pensionado en la Casa de Velázquez de Madrid, con una beca de la Diputación de Zaragoza.

Exposiciones individuales

1984 Biblioteca Municipal. Alcañiz.

1987 Museo Pablo Gargallo. Zaragoza. (Catálogo).

1988 Galería Egam. Madrid. (Catálogo).

1989 Galería Buades. Madrid. (Catálogo).

1990 Lonja. Alcañiz. (Catálogo).

1991 Galería Joan Oliver «Maneu». Palma de Mallorca. (Catálogo).

1992 Embrasure. Museo de Teruel. (Catálogo).

+ = -. Torreón Fortea. Zaragoza. (Catálogo).

Exposiciones colectivas

1981 XX Premio Internacional de Dibujo Joan Miró. Barcelona. (Catálogo). Itinerante: Museo de Arte Contemporáneo. Madrid. Cámara Municipal de Vila Real. (Portugal).

Salón Hispano-Francés de Artes Plásticas. Talence-Bordeaux. (Francia).

1982 *Barcelona-Lleida*. Galería Cop d'ull. Lleida.

XXI Premio Internacional de Dibujo Joan Miró. Fundación Joan Miró. Barcelona. (Catálogo).

I Saló de Tardor. Saló del Tinell. Barcelona. (Catálogo).

1983 Galería Zero. Murcia.

Facultad de Bellas Artes. Sevilla. (Catálogo).

Itinerante: Caja de Ahorros de Navarra en Burlada, Estella, Tudela y Sangüesa.

1984 Galería Ciento. Barcelona.

V Bienal de Pintura de Barcelona. Joven Pintura Contemporánea. Reales Atarazanas. Barcelona. (Catálogo).

Palacio Municipal. Tortosa.

III Saló de Tardor. Saló del Tinell. Barcelona. (Catálogo).

Caixa de Pensions. Tárrega.

1985 I Muestra de Arte Joven-Ministerio de Cultura. Círculo de Bellas Artes. Madrid. (Catálogo). Itinerante por toda España.

Galería Brighitte Barrier. Palma de Mallorca.

1986 *Contrapunto*. Salón de Arte. La Lonja. Zaragoza. (Catálogo).

1987 Obra Gráfica-Mallorca. Ediciones 6a Obra Gráfica. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional. Madrid. (Catálogo).

Treze. Colectiva de Pintura y Escultura. Pabellón plaza de los Sitios. Zaragoza. (Catálogo).

Pintura Aragonesa a la Escuela. I.B. Mixto 4. Zaragoza.

Itinerante por Aragón e internacional: Saint-Nazaire, París, Escalquens, Toulouse, Lisboa, Casablanca, Tetuán, Amsterdam, Utrecht. (Catálogo).

Pequeños formatos. Sala Libros. Zaragoza.

1988-89 Colecció Testimoni 1987-1988. Sede Central de la Caixa de Pensions. Barcelona. (Catálogo).

1989 I Bienal de Pintura Cultura Rioja. Gobierno de la Rioja. Ayuntamiento de Logroño. (Catálogo).

6.º Salón Nacional de Artes Plásticas. Ayuntamiento de Alcobendas.

Adquisiciones 88. Arte Contemporáneo para las Colecciones del Ayuntamiento de Zaragoza. Espacio Pignatelli. Zaragoza. (Catálogo).

Cien años de pintura en Alcañiz (1889-1989). La Lonja. Alcañiz. (Catálogo).

Muestra Nacional de Arte Contemporáneo. Casa de Cultura. Yecla. (Catálogo).

El Paisaje Aragonés en la Pintura Contemporánea. Palacio de Sástago. Zaragoza. (Catálogo).

1990 *En tres direcciones. In Drie Richtingen*. Casa de España en Utrecht. (Holanda). (Catálogo).

Aproximación al paisaje aragonés. Museo de Zaragoza. (Catálogo).

Percurso de Città Invisibili. Chiesa di San Bartolomeo. Venecia. (Catálogo).

Noreste. Jóvenes Pintores de Aragón y Cataluña. Palacio de Sástago, Zaragoza. (Catálogo). Itinerante: Lleida, Tarragona, Girona. Fundación Caja de Barcelona.

1991 La Serre. Beaux-Arts Saint-Etienne. (Francia). (Catálogo).

Casa de Velázquez. Madrid. Institut de France. París. (Catálogo).

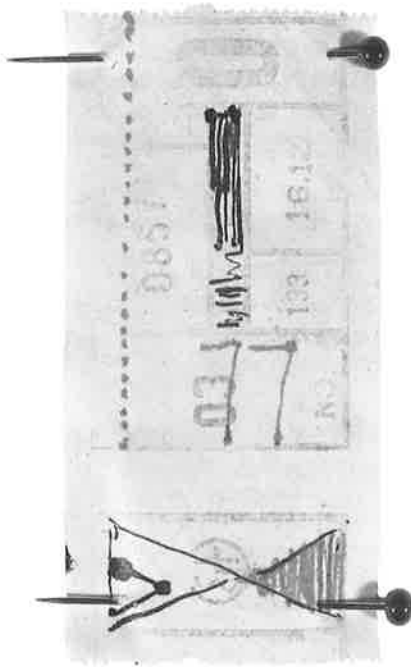
1992 Trading Hispania. 3ª Tokyo Art Expo. (Japón). (Catálogo). Casa de Velázquez. Madrid. (Catálogo).

Obra en

Universidad de Barcelona.
Ayuntamiento de Madrid.
Cortes de Aragón.
Calcografía Nacional. Madrid.
Fundación La Caixa. Barcelona.
Ministerio de Educación y Ciencia.
Ayuntamiento de Zaragoza.
Diputación de Zaragoza.
Casa de Velázquez. Madrid.
Museo de Teruel.

Libros

«El engaño». Centro de Estudios Bajoaragoneses, 1984.



Bibliografía seleccionada

Libros

BARRENA, Clemente; MARTIN; María, y VILLENA, Elvira: *Estampas. 1984-1985*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1988.

CALVO SERRALLER, Francisco et al.: *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*. Madrid: Fundación Santillana-Ministerio de Cultura, 1985. Volumen II.

CALVO SERRALLER, Francisco et al.: *Enciclopedia del arte español del siglo XX. Artistas*. Madrid: Mondadori, 1991. Volumen I.

ESCUDER, Joaquín: *Acotaciones*. En *Pintores en Aragón*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1990.

MARCH REÑE, Martí: *Diccionario Rafols de artistas contemporáneos de Cataluña y Baleares*. Barcelona: Martí March Reñé, 1984.

Catálogos de exposición

AZPEITIA BURGOS, Angel: *Una aproximación al arte aragonés actual*. Cat. exp. *Percorso di città invisibili*. Zaragoza: Diputación-Ayuntamiento y Comune di Venezia, 1990.

BONET, Juan Manuel: *Interior con ventanas*. Catálogo exposición «Embrasure». **Joaquín Escuder**. Teruel: Museo de Teruel, 1992.

CASADO, Luis: *Ventanas desde el interior de la ventana de lo interior*. Cat. exp. **Joaquín Escuder**. Madrid: Galería de Arte Joan Oliver Maneu (Palma de Mallorca), 1991.

FORTUN, Antonio: *El paisaje aragonés en la pintura contemporánea*. Cat. exp. **El paisaje aragonés en la pintura contemporánea**. Zaragoza: Diputaciones de Huesca, Teruel y Zaragoza, 1989.

MURRIA, Alicia: *En tres direcciones*. Cat. exp. **En tres direcciones**. Zaragoza: Diputación, 1990.

MURRIA, Alicia: *El visitante, el explorador, el ladrón*. Cat. exp. **Jóvenes Pintores de Aragón y Cataluña**. Barcelona: Diputación de Zaragoza-Fundación Caja de Barcelona, 1990.

MURRIA, Alicia: *Y, tras los cristales, el mundo*. Catálogo exposición + = -. **Joaquín Escuder**. Zaragoza: Ayuntamiento, 1992.

ORDOÑEZ FERNANDEZ, Rafael: *Joaquín Escuder en la frontera*. Cat. exp. **Joaquín Escuder. Pinturas**. Zaragoza: Museo Pablo Gargallo, Ayuntamiento, 1987.

ORDOÑEZ FERNANDEZ, Rafael: *Arte aragonés de los ochenta. Ambición de futuro y respeto al pasado*. Catálogo exposición **Adquisiciones '88. Arte Contemporáneo para las Colecciones del Ayuntamiento de Zaragoza**. Zaragoza: Ayuntamiento, 1989.

ORDOÑEZ FERNANDEZ, Rafael: *Del 89 al 89, pintura contemporánea en Alcañiz. La década más pintada; y Joaquín José Escuder Viruete*. Cat. exp. **Cien años de pintura en Alcañiz (1889-1989)**. Zaragoza: Ayuntamiento de Alcañiz, 1989.

ORDOÑEZ FERNANDEZ, Rafael: *Joaquín Escuder: mitos, naturaleza e historia*. Cat. exp. + = -. **Joaquín Escuder**. Zaragoza: Ayuntamiento, 1992.

RUBIO NAVARRO, Javier: *Rompecabezas de mayo*. Cat. exp. **Treze**. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1987.

Periódicos, revistas, boletines y programas

ANONIMO: *Publicaciones*. La Semana Santa del Bajo Aragón. **Información Cultural**, 24 (1985, mayo).

ANONIMO: *Obras de Joaquín Escuder*. **Nuestra Zaragoza**, 60 (1987, enero).

ANONIMO: *Cartel. Aragón*. **El Punto de las Artes**, 23 (1987, 30 enero-5 febrero).

ANONIMO: *Exposición de Joaquín Escuder*. **La Solana**, 19 (1987, febrero).

ANONIMO: *Agenda. Zaragoza*. **Antiquaria**, (1987, febrero).

ANONIMO: *Joaquín Escuder o la joven plástica aragonesa*. **El Punto de las Artes**, 25 (1987, 13-19 febrero).

ANONIMO: *Itinerario de ciudades invisibles, diez artistas de Aragón*. **El Punto de las Artes**, 159 (1990, mayo).

ANONIMO: *Itinerario de ciudades invisibles*. **Lápiz**, 68 (1990, mayo).

ANONIMO: **El Punto de las Artes** (1991, 11 abril).

ANONIMO: *Becarios de la Casa de Velázquez*. **El Punto de las Artes** (1991, 7-13 junio).

DANVILA, José Ramón: *Joaquín Escuder: el objeto y la sombra*. **El Punto de las Artes**, 114 (1989, 28 abril-4 mayo).

FERNANDEZ-CID, Miguel: *La columna. Contrapunto*. **Buades**, 7 (1986, octubre-noviembre).

FERNANDEZ-CID, Miguel: *La columna. Escuder*. **Buades**, 10-11 (1987, junio-julio).

FERNANDEZ CLEMENTE, Eloy: *Bibliografía aragonesa*. **Andalán**, 417-418 (1984-85, extra Navidad).

ECHEVERRIA, Elena F.: *Zaragoza. Crónica de las exposiciones desde Zaragoza*. **Arteguía**, 30 (1987, marzo).

JIMENEZ, Pablo: *Símbolo y paisaje en la obra de Joaquín Escuder*. **El Punto de las Artes**, 73 (1988, 22-28 abril).

MARIN MEDINA, José: *Joaquín Escuder*. **Guadalimar**, 96 (1988, abril-mayo).

MORENO, M. A.: *Escuder Viruete expone en Alcañiz su obra más reciente*. **La Comarca**, 79 (1990, 12 octubre).

ORDOÑEZ FERNANDEZ, Rafael: *Museo Pablo Gargallo: Resumen de actividades*. **Urano. Boletín del Museo Pablo Gargallo**, 1 (1987, julio).

ORDOÑEZ FERNANDEZ, Rafael: *Joaquín Escuder expone en la galería Buades de Madrid. Definitivamente pintor*. **La Comarca**, 44 (1989, 18 mayo).

ORDOÑEZ FERNANDEZ, Rafael: *Escuder afuera, nos mira desde dentro*. **La Comarca**, 113 (1992, 7-21 febrero).

VILLANUEVA, M.ª José: *Joaquín Escuder, un pintor en alza*. **Teruel**, 17 (1988, abril-junio).

Diarios

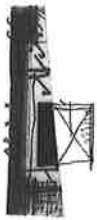
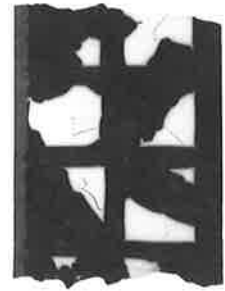
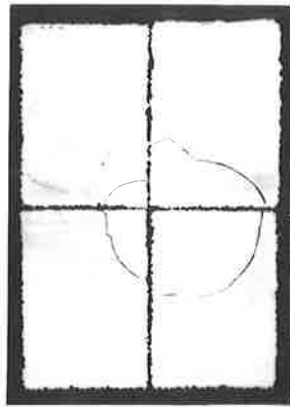
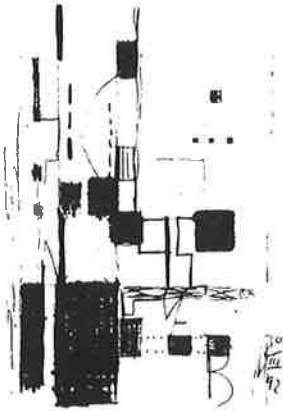
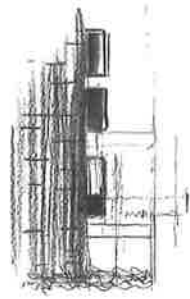
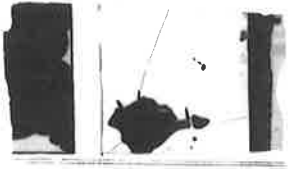
ANONIMO: *Cuatro nuevos pintores*. **El País** (1984, 14 julio).

ANONIMO: *Presentado el Salón de Arte-1986. La promoción de nuestros artistas, idea de estas jornadas, que se celebrarán bajo el nombre de Contrapunto*. **Heraldo de Aragón** (1986, 25 julio).

ANONIMO: *Contrapunto abrió ayer sus puertas. Trece artistas cuelgan su obra en la Lonja*. **El Día** (1986, 15 noviembre).

ANONIMO: *Un joven valor aragonés en el Museo Gargallo. Hoy se inaugura la exposición de pinturas de Joaquín Escuder*. **Heraldo de Aragón** (1987, 29 enero).

- ANONIMO:** *Diez Artistas de Aragón.* **Heraldo de Aragón** (1990, 24 mayo).
- ANONIMO:** *La DPZ beca al pintor Joaquín Escuder.* **Heraldo de Aragón** (1990, 5 de julio).
- ANONIMO:** *La DPZ abre el curso artístico con «Noreste», una muestra dedicada a la pintura joven.* **Diario 16 de Aragón** (1990, 8 septiembre).
- ANONIMO:** *Jóvenes pintores aragoneses y catalanes exponen en Zaragoza.* **El Día** (1990, 8 septiembre).
- ANONIMO:** *«Noreste», muestra de pintura joven.* **Heraldo de Aragón** (1990, 8 septiembre).
- ANONIMO:** *Joaquín Escuder, a través del cristal.* **Heraldo de Aragón** (1990, 16 octubre).
- ANONIMO:** *ABC de las Artes.* **ABC** (1991, 4 abril).
- ANONIMO:** *La «marcha» moviliza a los aragoneses.* **Heraldo de Aragón** (1992, 19 abril).
- AZPEITIA, Angel:** *Los premios del XII San Jorge.* **Heraldo de Aragón** (1981, 26 abril).
- AZPEITIA, Angel:** *Contrapunto en la Lonja.* **Heraldo de Aragón** (1986, 20 noviembre).
- AZPEITIA, Angel:** *El paisaje aragonés en la pintura contemporánea.* **Heraldo de Aragón** (1989, 14 septiembre).
- AZPEITIA, Angel:** *Artistas aragoneses en Venecia.* **Heraldo de Aragón** (1990, 26 mayo).
- BORIES, Patrick:** *La Casa de Velasquez (sic) à la Serre des Beaux Arts. [Saint-Étienne]* (1991, 25 marzo).
- BOSCH i MIR, Gloria:** *La pintura jove a través del Saló de Tardor.* **La Vanguardia** (1982, 19 octubre).
- CASTAÑO, Adolfo:** *Materias y lenguajes.* **ABC** (1988, 14 abril).
- CASTRO, Antón:** *El arte contemporáneo aragonés reina en Venecia.* **El Día** (1990, 26 mayo).
- COMBALIA, Victoria:** *Los jóvenes artistas vuelven al «Saló de la Tardor».* **El País** (1982, 2 octubre).
- COMBALIA, Victoria:** *Cuatro nuevos pintores.* **El País** (1984, 22 septiembre).
- COMBALIA, Victoria:** *Contrapunto, en Zaragoza.* **El País** (1986, 19 diciembre).
- DOMINGUEZ LASIERRA, J.:** *Contrapunto de artes y artistas en la Lonja.* **Heraldo de Aragón** (1986, 1 noviembre).
- DOMINGUEZ LASIERRA, J.:** *Puertas abiertas al Contrapunto de la Lonja. Pintura, escultura, gráfica y fotografía en el salón de arte ayer inaugurado.* **Heraldo de Aragón** (1986, 15 noviembre).
- DOMINGUEZ LASIERRA, J.:** *Joaquín Escuder, el descubrimiento de un artista. El Museo Pablo Gargallo abrió sus puertas a la obra del joven pintor alcañizano.* **Heraldo de Aragón** (1987, 31 enero).
- E.I.:** *Diez artistas aragoneses inauguran hoy en Venecia.* **El Día** (1990, 25 mayo).
- ESTEBAN, Esther:** *Joaquín Escuder presenta su obra en la Lonja de Alcañiz.* **Diario de Teruel** (1990, 12 octubre).
- FRANCO, Leonor:** *La pintura de Joaquín Escuder, entre lo efímero y lo sensual. El pintor alcañizano presenta treinta de sus obras más recientes en el Museo Provincial de Teruel.* **Heraldo de Aragón** (1992, 31 enero).
- GARCIA BANDRES, Luis J.:** *A golpe de temporada. Dos exposiciones para animar el cotarro. Llegan Contrapunto y Goya joven.* **Heraldo de Aragón** (1986, 16 noviembre).
- GARCIA GUATAS, M.[anuel]:** *Noreste: un encuentro pictórico desigual.* **Diario 16 de Aragón** (1990, 24 septiembre).
- IBARES, Alicia:** *Arboles y paisajes las figuras emblemáticas de un pintor conceptual.* **El Día** (1990, 10 julio).
- M.J.B.:** *Escuder: «El pintor tiene que definir un territorio personal».* **Ultima Hora** (1991, 17 marzo).
- MARINA, Mercedes:** *Museo Gargallo: Joaquín Escuder.* **Heraldo de Aragón** (1987, 5 febrero).
- MARTINEZ ALFONSO, Carmen:** *Cerdá, Escuder y Loriente representan en Holanda a la joven pintura aragonesa.* **Diario 16 de Aragón** (1990, 9 mayo).
- MARTINEZ ALFONSO, Carmen:** *Diez jóvenes artistas aragoneses expondrán sus obras en Venecia coincidiendo con la Bienal.* **Diario 16 de Aragón** (1990, 15 mayo).
- MAS, Joana:** *Sus integrantes elaboran una colección de litografías y grabados. El Taller 6-A, una experiencia enriquecedora.* **Ultima Hora** (1984, 28 junio).
- MORENO, M. Angeles:** *Este pintor de Alcañiz expone en Madrid y Barcelona. Escuder: materializar la esencia de las cosas.* **El Día** (1988, 15 enero).
- MUÑOZ LACASTA, L.[uis]:** *Diez artistas aragoneses en Venecia.* **Heraldo de Aragón** (1990, 22 mayo).
- MURRIA, Alicia:** *Contrapunto, salón de Arte.* **El Día** (1986, 16 noviembre).
- MURRIA, Alicia:** *Adquisiciones 88.* **Diario 16 de Aragón** (1989, 4 julio).
- MURRIA, Alicia:** *Escuder, la contención pictórica.* **Diario 16 de Aragón** (1990, 26 octubre).
- ORDOÑEZ FERNANDEZ, Rafael:** *Joaquín Escuder.* **Heraldo de Aragón** (1989, 25 mayo).
- ORTEGA, Javier:** *Exposición de artistas de varias autonomías en Zaragoza.* **El País** (1986, 28 noviembre).
- ORUS, Desirée:** *El paisaje aragonés.* **El Día** (1989, 10 septiembre).
- PERELLO-PARADELO, Rafael:** *J. Escuder.* (1991, 27 marzo).
- PEREZ-LIZANO, Manuel:** *Galanda, Escuder, Cerdá. Aproximación a tres pintores aragoneses actuales.* **Heraldo de Aragón** (1990, 15 noviembre).
- SOUREN, Marlies:** *Spaanse angsten en stoer zachte mannen. Utrechts Nieuwsblad* (1990, 2 junio).
- SUAREZ DEL REAL AGUILERA, Eduardo:** *Escuder.* **Daily Bulletin** (1991, 19 marzo).
- VILLARROCHA, Vicente:** *«Percorso» de pasiones objetivas panorámicas.* **El Día** (1990, 1 junio).



Antonio González Triviño
Alcalde de Zaragoza

Carmen Solano Carreras
Teniente de Alcalde del Area de Cultura y Educación

José María Agüeras Comps
Director del Area de Cultura y Educación

Rafael Ordóñez Fernández
Jefe del Servicio de Acción Cultural

EXPOSICION

Título
+ = -
Joaquín Escuder

Período
15 mayo - 14 junio 1992

Espacio
Torreón Fortea

Patrocina
Ayuntamiento de Zaragoza
Area de Cultura y Educación

Organización y difusión
Servicio de Acción Cultural

Coordinación
Rafael Ordóñez Fernández

Jefes de Sala
Pilar Navarro Alduain
M.ª Teresa Sanagustín Medina

Montaje
Brigadas del Ayuntamiento de Zaragoza

Seguros
Gil y Carvajal, S.A.

CATALOGO

Fotografías y diseño gráfico
Joaquín Escuder

Traducción
Michèle Jean

Fotocomposición
Fot-Jomar'd, S.L.

Fotocromos y directos
De Sola, S.A.

Impresión
Gráficas Mola, S.C.L.

Encuadernación
Boel, S.A.

ISBN
84-86807-92-1

Depósito legal
Z-1177/92

Este catálogo
editado con motivo de la exposición

+ = -

Joaquín Escuder

se acabó de imprimir
en los talleres de Gráficas Mola, S.C.L.,
calle Fray Juan Regla, 3, de Zaragoza,
el día 12 de mayo de 1992



