

LUIS

CANELO

La pintura como unidad de todas las cosas

*Los antiguos han dicho que la poesía
es un cuadro sin formas,
y que una pintura es un poema con formas.*

Kuo Hsi

JAVIER CANO RAMOS

LUIS

La pintura como unidad de todas las cosas

CANELO

(Y sus reflexiones filosófico-científicas)

GOBIERNO DE EXTREMADURA
Consejería de Educación y Cultura

INVESTIGACION



LUIS CANELO. LA PINTURA COMO UNIDAD DE TODAS LAS COSAS
(Y sus reflexiones filosófico-científicas)

Consejera de Educación y Cultura

Trinidad Nogales Basarrate

Directora General de Patrimonio Cultural

Pilar Merino Muñoz

Alcalde del Ayuntamiento de Don Benito

Mariano Gallego Barrero

Concejal-Delegado de Cultura

Manuel A. Núñez García

Comisario

Javier Cano Ramos

Coordinación

Ana Jiménez del Moral

Texto

Javier Cano Ramos

Fotografía

Javier Alcázar Gamarra

Antonio Castaño Ramos

Alejandro Calderón Martín (p.10)

Dirección General de Patrimonio Cultural

Diseño

Luis Costillo

Impresión

Tecnigraf, S. A.

Edita

Editora Regional de Extremadura

Fondo Editorial/Delegación de Cultura

Ayuntamiento de Don Benito

ISBN 978-84-9852-451-2

Depósito Legal BA-213/2015

Agradecimientos

Galería Álvaro Alcázar

Álvaro Alcázar Gamarra

Carmen Hidalgo Lemos

Javier Alcázar Gamarra

Antonio Castaño Ramos

Teresa Mora García

La recuperación de los artistas contemporáneos extremeños ha sido una de los retos que el Gobierno de Extremadura se ha hecho a lo largo de estos últimos años. El recuperar, por una parte, el discurso histórico y artístico en el cambio de milenio y, por otra, la modernidad española a través de determinados creadores de la región y presentárselos a los ciudadanos como un patrimonio valioso a tener en cuenta, es uno de los legados más gratificantes que se puedan llevar a cabo desde la Consejería de Educación y Cultura. Hoy la trayectoria expositiva, a pesar de los momentos tan críticos por los que atravesamos, no ha perdido su revitalización y las publicaciones sobre temas artísticos conforman los pilares fundamentales para entender parte de nuestra cultura e identidad. Desde la fotografía o la pintura a los homenajes a figuras tan señeras como la de Francisco de Zurbarán o los debates sobre nuestra contemporaneidad en Foro Cáceres o la revisión de los fondos del Gobierno y el Parlamento extremeños dan fe de todo ello. Así han sucedido numerosas actividades a lo largo de los últimos años, tocándole en esta ocasión el turno a Luis Canelo.

Esta sensibilidad hacia los temas relacionados con la imaginación y la creación, hacia las experiencias, nos remiten insistentemente a la propia modernidad y los tiempos posmodernos. Pero también nos enseñan el desarrollo que ha propiciado una parte de los ciudadanos con el fin de legárnoslo a toda la sociedad extremeña, sea desde una perspectiva u otra, desde una tendencia artística u otra. Y este largo camino nos conduce hoy a la obra de un pintor, cuyo nombre es respetado tanto dentro como fuera de nuestras fronteras. Luis Canelo, un hombre poco proclive al halago y a la desmesura, nos ofrece parte de su experiencia creativa, de sus reflexiones sobre la ciencia, la filosofía y el arte. Y lo hace como si fuese un campo a explorar por primera vez. No es fácil entender el trasfondo de estas obras, puesto que, al margen de su escrupulosa técnica, tienen un gran calado bajo los colores, la materia, la luz y sus matizaciones.

Con esta nueva apuesta, con estas pinturas que nos invitan a hacer un ejercicio reflexivo a fondo, la Consejería de Educación y Cultura quiere poner a disposición de los ciudadanos todos los argumentos técnicos y teóricos que Luis Canelo pretende reseñar. Un libro sobre su pensamiento que hoy puede leerse, para entender los entresijos de una de las obras más complejas del panorama español, gracias a la colaboración de todos aquellos que ha intervenido en su elaboración y confección. Vaya, pues, nuestra gratitud a quienes han hecho posible una nueva aventura que nos permite

adentrarnos en un universo tan diverso, como lo es el del arte contemporáneo. Por último, no quisiera pasar por alto el que la Consejería de Educación y Cultura y el Ayuntamiento de Don Benito apuesten, una vez más, por el apoyo a los artistas extremeños, la difusión del arte contemporáneo y su acercamiento a la sociedad, además de ser capaces de poner en marcha programaciones de calidad en sus espacios expositivos, con propuestas potentes, de la mano de grandes autores, que se han podido materializar gracias a ese esfuerzo compartido.

TRINIDAD NOGALES BASARRATE
CONSEJERA DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Las artes plásticas, tal vez, sea uno de los ámbitos culturales más dinámicos que existen en Europa, y Extremadura tiene sus protagonistas de relevancia dentro de este panorama. Desde el Ayuntamiento de Don Benito se ha realizado, desde los inicios de la andadura de la Casa de Cultura, una labor nada desdeñable. El objetivo no ha sido otro que aportar las iniciativas de los artistas para que ellos analicen las transformaciones que han sufrido los lenguajes y las prácticas artísticas en este cambio de milenio. La Casa de Cultura, así, se ha convertido en uno de los referentes claros dentro de nuestra región. Sus proyectos siempre han tenido eco no sólo entre los ciudadanos, sino también en los sectores más especializados del arte contemporáneo español.

Luis Canelo es un buen ejemplo de ello. Su trayectoria, prácticamente, se inició, allá por los años cincuenta, cuando nuestro país se incorporaba certeramente a las vanguardias europeas. Desde entonces su carrera ha sido ascendente y digna con los reconocimientos que se le han ido otorgando, como las becas dadas para hacer de su pintura un campo de investigación o la Medalla de Extremadura, concedida en 2008. Este artista, nacido en Moraleja y nada proclive al exceso, ha sabido construir una obra personal con un sentido netamente renovador, dentro, eso sí, de aquellos postulados que la vanguardia enarboló a lo largo del siglo XX, pero siempre manteniendo su independencia. Sin embargo, sus cuadros van hoy un poco más allá. Son una especie de meditación sobre la línea, la estructura, el color o la relación entre la naturaleza y nuestra manera de habitarla, sea física o mentalmente.

Presentar su obra y los entresijos en los que se fundamenta, requiere todo un esfuerzo y muchos meses de trabajo, y por ello quisiéramos agradecer la colaboración de todas aquellas personas que han intervenido con sus aportaciones y con su tesón en la elaboración de este libro, especialmente, al propio Luis Canelo por haberse involucrado en este proyecto que nos muestra sus diferentes etapas a lo largo de una dilatada carrera. Finalmente, también quisiéramos, desde este Ayuntamiento, resaltar la estrecha relación que se ha mantenido con la Consejería de Educación y Cultura, a través de la Dirección General de Patrimonio Cultural, a la hora de facilitar estos diálogos tan provechosos entre los creadores y los ciudadanos.

MARIANO GALLEGO BARRERO

ALCALDE-PRESIDENTE. AYUNTAMIENTO DE DON BENITO



ALEJANDRO CALDERÓN MARTÍN

ÍNDICE

1. Introducción: La atmósfera pintada P.13
2. El contexto P.25
3. Las aportaciones de Luis Canelo al pensamiento artístico P.41
4. La filosofía: Su perfil intelectual P.59
5. La ciencia: La labor investigadora P.85
6. La pintura: Sus etapas P.113
7. Conclusión P.179

BIOGRAFÍA P.186

BIBLIOGRAFÍA P.193



La Residencia de Estudiantes,
en los Altos del Hipódromo,
años 30 del siglo XX.

1. INTRODUCCIÓN: LA ATMÓSFERA PINTADA

LOS INTENTOS Y LOS ÉXITOS DEL PINTOR LUIS CANELO (Moraleja, 1942) deben verse como una carrera sin cerrar, donde la reflexión filosófica se proyecta en la pintura y el arte se aproxima a la herencia de una cultura y a la búsqueda incesante que la ha fundamentado para que podamos concebir nuestro mundo. También estos tanteos han servido para poder materializar una producción escasa dentro del arte que se gestó en España durante la segunda mitad del siglo XX, demostrado por críticos, filósofos e historiadores en sus análisis. Su obra debemos entenderla como una formación continua en la que la pintura, al margen de tener un carácter estrictamente físico, surge de una actuación en la estructura del propio cuadro, tomado no sólo como soporte, sino también como campo de investigación. Como un diálogo con la materia, como una sugerencia que mismo Luis Canelo nos propone en la que chocan realidades y lenguajes para hacer de esa materia, de esas formas intuitivas, un interrogante¹. No obstante, ha de apuntarse que alguno de sus aspectos han sido poco estudiados y su trayectoria apenas se ha analizado dentro de su contexto.

Si algo caracteriza a Luis Canelo es esa voluntad investigadora señalada a partir de un hallazgo que termina en un punto determinado y proteico. Su obra podría ser una fuga hacia los límites pictóricos, hacia una búsqueda constante que tiene como fin proyectarse y hacer que nos detengamos y reflexionemos. Se trata de una obra repleta de relaciones, una obra que en la que el movimiento, la transformación y la transición de un estado a otro están siempre presente: una obra que debe descubrirse poco a poco.

En este sentido, cabría decir que parte de un mundo organizado que lo desarrolla con ahínco y, como persona exhaustiva en su método de trabajo, le otorga la suficiente fluidez como para que lo que en un principio es un concepto adquiera solidez y, además, pueda representarse. Las ideas adquieren con ello lo que él mismo denomina *inmediatez densa* y, como un excelente creador que es, al mismo tiempo las sumerge en un mundo sensorial en el que la intuición cobra todo su valor. Se plasman así las nociones de espacialidad, temporalidad, fuerza, movimiento hasta llegar a lo corpuscular. No pretende abstraer el universo, sino, como dice Gustavo Torner siguiendo a Albert Einstein, evocar otro más primario². De esta manera, su obra se ve entrelazada por un entramado de silencios y obsesiones, de lucidez y perseverancia que discurre por los puntos cruciales de este complejo ámbito artístico y abarca más de medio siglo de nuestra historia del arte.

Desde los paisajes, de honda raíz vallecana, heredados de su temprana formación dentro de los estrechos márgenes de las primeras aperturas

1 ECO, U., *La definición del arte*, Destino, Barcelona, 2002, pp. 15-17.

2 Véase *Sintaxis y codificación de Luis Canelo*, Galería Edurne, Madrid, 1976.



Aldous Huxley en *Literatura y ciencia*: la ciencia, mediante el lenguaje, comunica la experiencia de lo logrado con la aplicación de algún método.

plásticas en el seno del franquismo, Luis Canelo ha configurado una definición exacta de la pintura, entendida como *esencia de todas las cosas* e insertada en las postrimerías de la modernidad, y en esta transición hacia una era global a la que no es en absoluto ajeno. Ha desarrollado con acierto, a largo de más de cincuenta años, su maquinaria lógica y ha echado mano tanto del análisis como del testimonio directo.

Como buen pensador, además su pintura ha servido de enlace entre un mundo exterior e independiente y otro interior y subjetivo, ha estado en sintonía con el curso de la naturaleza despojada de los encantos de la fantasía, siguiendo el razonamiento de Alexander Humboldt³. Pero como conocedor de la filosofía sabe que es algo más que un pensador, es también hombre y artista, y el pensar y el ser van juntos con el objetivo de aclarar ciertos términos cuando la ciencia no puede llegar⁴, puesto que no es más que «*el esqueleto de la naturaleza*» que busca «*la sobreestructura de las cosas*»⁵. Luis Canelo ante el desconcierto asume este riesgo y une filosofía y arte para resaltar aquello que tiene interés, para buscar lo inmediato, aquello que no es dado y debemos adquirir, para ver las particularidades como una totalidad, superando las separaciones y las dicotomías, lo subjetivo y lo objetivo⁶. Su racionalidad y su experiencia estética son las encargadas de dar carta de naturaleza a esa actitud reflexiva que le caracteriza. Él sabe que esa estética es lo que da anchura al raciocinio y amplía sus propios horizontes. Y no puede prescindir de ninguna de las dos para poder recrear el mundo que habitamos en un número reducido de decisiones⁷:

«Fuente del conocimiento de la naturaleza es la experiencia... la naturaleza misma debía descubrir su verdad, y a ésta solamente había que someterse. El método de encontrarla analíticamente es el experimento, la investigación que mide empíricamente»⁸.

Quizá es aquí donde mejor puede apreciarse su perfil intelectual y, como Charles Snow en *Las dos culturas y la revolución científica*⁹, a mediados del siglo pasado, ha sentido siempre la necesidad de superar la división cultural que enfrenta las posiciones humanistas de la vida con las científicas. Para él existe un proceso dinámico en la naturaleza que parte de la indeterminación y llega a un orden. El camino está trazado por los ritmos y los procesos interactivos que están relacionados con la materia y la mente. Existen campos de fuerzas en la naturaleza, el último investigado es llamado «campo de Higgs», que tienen relación con las indagaciones de Luis Canelo: todo el espacio está

3 Véase EINSTEIN, A., *Mis ideas y opiniones*, A. Bosch, Barcelona, 1980.

4 INNERARITY, D., *La filosofía como una de las bellas artes*, Ariel, Barcelona, 2011, pp. 11-19.

5 WAHL, J., *Tratado de metafísica*, FCE, Méjico, 1960, pp. 24-25.

6 *Ibidem*, p. 26.

7 COPÓN, M., «Luis Canelo: antes o después del sonido», en *Arte Omega*, núm. 17, Barcelona, 1996.

8 HEIMENDAHL, E., *Física y filosofía*, Guadarrama, Madrid, 1968, p. 33.

9 Según Charles Snow se había producido una drástica separación y gran incomunicación entre ciencias y humanidades, habiéndose constituido como consecuencia dos «grupos polarmente antitéticos». Por ello «*cerrar el abismo que separa nuestras culturas es una necesidad... Cuando esos dos sentidos se disgregan, ninguna sociedad es ya capaz de pensar con cordura*», en <http://www.librarything.com/work/46077/editions/#>, (junio, 2012).

relleno de estos campos con un valor constante en el espacio. Sus partículas elementales, de las cuales están hechas todas las cosas, cuando se mueven en ese espacio se ven frenadas al interactuar con este viscoso fondo; unos campos que, como todo objeto físico, están sujetos a las leyes del mundo microscópico, a las leyes de la mecánica cuántica. Y, a su vez, la mecánica cuántica dice que si existe un campo, debe de existir asociado a una partícula elemental.

Ante esto, el rigor científico, heredado de los positivistas del siglo XIX, y la nueva visión que tuvo la geografía para renovar el paisaje¹⁰, han hecho que la posición de Luis Canelo emprendiese una trayectoria artística que ha pasado de lo representativo a una abstracción lírica para desembocar en un periodo biológico, después geológico y, finalmente, en la conjunción de ambos mundos; etapas todas ellas en las que se ha tenido presente aquella objetividad absoluta que la literatura clásica intentó mantener ante la naturaleza, la concepción científica y filosófica que se impulsó desde el Renacimiento, la introducción de términos físicos, por parte de Giordano Bruno, que determinaron una nueva concepción del espacio al considerarlo como *lugar* donde el movimiento hace posible que las formas sean cambiantes, indefinibles y evanescentes y contrasten con las acciones¹¹. Esto es, concibió desde muy temprano la materia como algo permanente pero sujeta a cambios en sus partes constitutivas, aunque en su pintura el material se *reorigina* en esa materia hasta definir la entidad y unas características propias: un proceso de identificación matérica que traza un lugar en el arte. Para él «*los rasgos objetivos del paisaje no bastan para explicar el sentimiento de la naturaleza, si ese sentimiento es profundo y verdadero*»¹²: no es el conocer la realidad, sino sentirla, no es verla, hay que buscarla en otra parte y desde ahí descender a los detalles.

Luis Canelo ha sabido, como consecuencia de estas reflexiones, sentir, pensar y extraer todo un universo de posibilidades. Y con el planteamiento de la permanencia dinámica y su sujeción a las combinaciones ha ido apuntando la idea de infinitud al traspasar la física para alumbrar la metafísica y observar el paisaje como una expresión¹³. Sabe que todo viene de un origen y es origen de acuerdo con la noción dinámica de totalidad/unidad, que rememora espacio, tiempo y formas. La pintura no es más que conocimiento, proceso y gesto: para él la verificación de un concepto confiere a su obra realidad, incluso cuando acude al collage, cuando nos introduce en un medio en el que la integración del papel se erige en «presencia». Por ello desde sus inicios, en la década de los años cincuenta, Luis Canelo ha ido más allá y se ha preguntado de qué está hecho el mundo y ha buscado lo inmediato, esa «*voluntad de retorno a los orígenes*» que explica de algún modo las múltiples rebeliones de los filósofos y hace de la filosofía una disciplina que se interroga continuamente



Camille Pissarro, *Primavera, tiempo gris*.
Eragny, 1900.

- 10 Las enseñanzas de José Macpherson y la pedagogía inglesa -que proclamaba el amor al entorno- aportaron nuevas motivaciones científicas que condujeron a mirar aspectos muy concretos del paisaje. Véase ROMANO, G., *Studi sul paesaggio*, Piccola biblioteca Einaudi, Turín, 1978.
- 11 Véase, ROWALAND, I. D., *Giordano Bruno. Filósofo y hereje*, Ariel, Madrid, 2009.
- 12 BACHELARD, G., *El agua y los sueños*, FCE, Méjico, 1988, p. 175.
- 13 DANISH, H., *Théorie du nuage pour une histoire de la peinture*, Seuil, París, 1972.



Juan Manuel Díaz-Caneja,
Nube blanca. 1983.

sobre múltiples cuestiones, sobre el cambio, el devenir, la sustancia, la esencia, las formas, la materia y sus extensiones para mostrarnos la realidad¹⁴. Ese mundo que los presocráticos quisieron desvelar con sus respuestas, los atomistas mediante su epistemología sensualista o a través de aquel anhelo de pasar de un mundo cerrado a otro infinito propuesto por Giordano Bruno, de la diferenciación cartesiana entre materia y espíritu o con el devenir bergsonian que «*aparece como la sustancia misma del universo*» para encontrar algo más estable, como puede ser la materia¹⁵.

Todos estos pensamientos estuvieron guiados por la objetividad que nos ofrece a priori la realidad física, cuya estructura es ajena a nuestros modelos conceptuales que son, en definitiva, los que nos conducen a su representación. Y para ello ha establecido a lo largo del tiempo diferentes modelos de entendimiento dándonos una visión más amplia de la realidad al abarcar lo pictórico y lo filosófico. En esa búsqueda permanente, y dada la emergencia de nuevas ideas surgidas en el siglo XX, la materia ha sido siempre un gran telón de fondo que, desde la antigüedad hasta hoy, ha ido renovándose y dándonos diversas perspectivas. Y atendiendo a este principio, Luis Canelo ha traspasado lo meramente visual y táctil con el objetivo de enfrentarnos a una naturaleza oculta pero real, una naturaleza fuera del alcance de nuestras facultades. Toda una especulación racional que ha modificado los modelos, con descripciones ordenadas, con un gran potencial analítico y una comprensión intuitiva considerable¹⁶. Pero sin perder su punto de vista, el tratar siempre a la naturaleza como artista, como un teórico y como científico. Desde esta triple perspectiva son fundamentales su experiencia investigadora, su disposición contemplativa y su interpretación filosófica: los problemas del arte y la ciencia¹⁷ son para él complementarios. Los dos se asisten mutuamente para *recrear* nuestro entorno partiendo del principio de unidad, aunque existan múltiples realidades que la misma percepción crea, ya que detrás de la idea del mundo se halla la primera de las ideas totales, la idea de la naturaleza¹⁸:

«Quizá, entonces, nos daremos cuenta también del hecho de que nada, más allá, de la naturaleza en cuanto opuesta al sentido, como no-sentido, podremos descubrir una naturaleza plena de sentido, intentar captar ese sentido y oír a la naturaleza. Quizá tendremos el sentimiento de que más allá de la distinción de sujeto y objeto hay una realidad más profunda en la que somos naturaleza al mismo tiempo que la percibimos»¹⁹.

14 WAHL, J., *Tratado de metafísica*, *Opus cit.*, pp. 24-25.

15 *Ibidem*, p. 52 y ss.

16 SAMBURSKY, S., *El mundo físico a finales de la Antigüedad*, Alianza Universidad, Madrid, 1990, véase la introducción.

17 Carlo Gustav Carus postuló que tanto el pintor como el naturalista no deben concebir la naturaleza como una entidad inmutable, sino como un gran organismo vivo. Hacia mediados del siglo XIX Carlo Gustav Carus sostuvo que «...hay un paralelo evidente entre la historia del desenvolvimiento humano, desde el huevo microscópico pasando por el tierno y plástico embrión hasta una formación final en el individuo maduro...».

18 WAHL, J., *Tratado de metafísica*, *Opus cit.*, pp. 626-632.

19 *Ibidem*, p. 623.

Sin embargo, antes de iniciar el estudio de su trayectoria cabe puntualizar un aspecto que hemos de tomarlo como uno de los ejes en sus creaciones. Entrada la década de los años cincuenta se produjo un cambio de rumbo en la pintura paisajística en España. Un viraje que más que a la realidad disfrazada para paliar el sentimiento de pérdida de un pasado glorioso²⁰, como bien reflejaron el costumbrismo y el regionalismo, se extendió a un serio intento de definir con exactitud nuestra identidad e insertarla en el pensamiento científico, en el filosófico y en el artístico contemporáneo. A ello, naturalmente, contribuyeron las diferentes escuelas madrileñas, herederas de la renovación del género, emprendido en el cambio finisecular y materializado de hecho en los años cuarenta. A lo largo de la segunda mitad del siglo XX muchos creadores optaron por tomar la naturaleza como punto de partida para valorar la tensa relación que existe entre el conocimiento de los maestros del pasado y la *vivencia* directa del medio que nos rodea, transformando aquello que podemos denominar *signos naturales* en ampliaciones de esas manifestaciones²¹: la naturaleza se convertía de este modo en una construcción cultural determinada por los códigos estéticos y conceptuales sobre mundo actual. El paisaje, entendido como algo ambivalente tras las vanguardias, pasó a ser una cuestión en la que se entremezclaron nociones discutibles que iban desde lo natural hasta el puro artefacto, descubriendo en él la vieja categoría *anticlásica*²² que, según los renovadores, ya le había otorgado al Impresionismo.

Estas indagaciones, que partieron de una objetividad geográfica y de mirar otra realidad y plasmarla en unas imágenes del mundo que no son visible en cuanto tal, se convirtieron en representaciones mentales repletas de afectos y temores, certidumbres y desasosiegos a finales del siglo XX. Los artistas en este tramo del nuevo milenio, siguiendo esta premisa no han hecho más que reflejar en sus obras cómo la condición existencial y el pensamiento son algo intrínsecamente relacionado con la misma realidad²³. La respuesta ha sido no obstante variopinta, yendo desde los llamados paisajes hechos (que nos hablan de una visión directa) hasta la representación de cierto orden que ha creado una *segunda naturaleza* que, a su vez, ha concluido, por una parte, en los *paisajes geométricos* y, por otra parte, en esa mirada interior en la que la especulación y la subjetividad son fundamentos a la hora de *enfrentarse* a ellos, *construirlos* y *depurarlos*, como es el caso de Luis Canelo. Ha sabido diferenciar claramente, como intuyó Charles Baudelaire en su día, el paisaje defendido por los académicos más conservadores de esa concepción moderna que señala la existencia de una razón de ser en la *organización* del hombre²⁴. Se trata de una toma de conciencia –de una forma u otra– sobre el medio para hacer del paisaje el gran protagonista. Así la obra de Luis Canelo con el paso de



Paisaje de la Sierra de Gata,
pintado por Luis Canelo en 1958.

20 PENA, M. C., «A Arte do Século XX», en *Arte Galega*, Galaxia, Vigo, 1992.

21 DORFLES, G., *Naturaleza y artefacto*, Lumen, Barcelona, 1972.

22 MADERUELO, J., «Del arte del paisaje al paisaje como arte», en *Revista de Occidente*, núm. 189, Madrid, 1997.

23 GÓMEZ DE LIAÑO, I., *Paisajes del placer y de la culpa*, Tecnos, Madrid, 1990, p. 21.

24 BAUDELAIRE, Ch., «Du paysage» en *Oeuvres Complètes*, M. A. Ruff, París, 1968; SÁNCHEZ CAMARGO, M. «Exposición de la Escuela de Madrid», en *Goya*, núm. 50-51, Madrid, 1962.

los años se hecho menos descriptiva y más sustancial, incluso en sus últimos cuadros cuando esa descripción se deja notar más. Ha sido pionero, incluso a contracorriente, en construir un mundo que en nuestra mirada ha creado un equilibrio precario al sumar puntos, rayas, collages, color, densidades, veladuras... con el fin de representar el flujo de la vida con sus choques y sus vaivenes: pensamientos, emociones, imágenes, tiempo, materia... conforman un «protoplasma» que hemos de mirar a la luz de un microscopio.

Esa mirada, en liza con este hilo conductor, ha ido más allá de lo estrictamente representado, dotando a los cuadros de una intemporalidad que nos remite, en este caso, a aspectos cósmicos, muy alejados del costumbrismo o del regionalismo que ha perdurado en nuestras memorias hasta hoy. Contradice las teorías de Jan Bialostocki cuando defendía que existían elementos constantes en el empleo de «*motivos iconográficos de base*» en la representación pictórica a lo largo de la historia del arte, pero está con él cuando afirmaba que la efectividad visual dota de cargas simbólicas acumuladas y enriquecidas a esos motivos²⁵. De ahí que la Historia del Arte sea, para Luis Canelo y para nosotros, testigo de una lucha perpetua entre la tradición y la innovación, tanto en el campo de la forma como en el del contenido²⁶.

En ese arduo debate –que viene de atrás– Luis Canelo ha ido reconstruyendo la visión que tiene de la naturaleza. Ha proyectado mediante la ausencia la presencia y ha pasado de lo finito a la noción de infinitud. En cierto modo piensa que cualquier hombre ante la inmensidad, ante el abismo, tiene con su pintura un marco adecuado para reflexionar sobre el sentido de algunos de sus paisajes²⁷, como buen aprendiz de aquel informalismo que protagonizó el cambio de la década de los cincuenta a los sesenta; años en los que la *subjetivación* y la *materia* configuraron los dos polos sobre los que ha girado toda su trayectoria. La interrelación entre estructura y naturaleza conforman el proceso creativo en sí mismo: sus cuadros son el fruto muchas veces del descubrimiento y la inmediatez, de la reflexión profunda de aquello que nos rodea y de análisis pormenorizado del pensamiento tanto occidental como oriental, de crecimientos, suspensiones, acumulaciones, cambios de rumbo... que perfilan y desdibujan formas abiertas y cerradas. Una *poética de los fragmentos*, de los espacios de Gaston Bachelard, que construyen el mundo complejo donde conviven el orden y el caos, lo racional y lo irracional, la claridad y la oscuridad, los planos, los vacíos y los llenos... El mundo se convierte en una especie de mapa donde se hace visible lo invisible, donde la atmósfera parece dejarse pintar.

Todo este cúmulo de experiencias y todos estos factores han determinado que en la obra de Luis Canelo se fijen principios concretos a lo largo de sus etapas, con el fin de conocer un entorno misterioso y entablar vías de comunicación con lo «*otro*» y, a través de sus cualidades y de su aptitud, integrarse e integrarnos en un todo. El artista al ir abstrayendo la realidad observada se ha enfrentado, necesariamente, a los fenómenos con sus limitaciones

25 Véase BIALOSTOCKI, J., *Estilo e Iconografía, Contribución a una Ciencia de las Artes*, Barral, Barcelona, 1973.

26 *Ibidem*, p. 111.

27 ARGULLOL, R. *El héroe y el único*, Destino, Barcelona, 1990.

sensoriales. El propósito no es otro que plasmar su actividad mental, en actitud paralela a la de los pensadores y filósofos fenomenológicos, pero yendo más allá de ver, simplemente, las diferencias como única realidad para llegar a la esencia de todas las cosas.

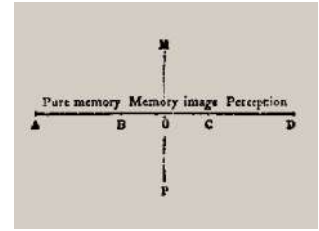
Así, en primer lugar y salvando sus pasos preliminares, si se atiende a la pintura biológica encontramos una base presocrática, esa que atañe a la preocupación por la búsqueda de los elementos que, como principios, constituían la realidad material. Según Demócrito el universo estaba compuesto por partículas diminutas e indivisibles y no había otra cosa que partículas y espacio vacío entre ellas²⁸. Y, por otro lado, está la realidad proteínica, basada en Anáxagoras a quien rindió un homenaje en 1987, mostrándonos cómo las porciones infinitas de un todo representan las sustancias del mundo. Esta «teoría atomista» fue la que dio pie para indagar a Luis Canelo en la teoría de la πανσπερμία (panspermia) en la que se dice que en todos lados hay semillas de todo²⁹:

«... si existe una pluralidad, es necesario que las cosas sean pequeñas y grandes; tan pequeñas como para no tener magnitud y tan grande como para poder ser infinitas»³⁰.

En este terreno de lo corpuscular hemos de analizar, en segundo lugar, los descubrimientos sobre la naturaleza de la realidad llevada a cabo en el campo de la física de partículas. En este ámbito las escuelas de pensamiento orientales sobre la naturaleza de la mente y del universo confluyen con las ideas occidentales. Existen coincidencias semánticas y de significado que le llevan a plantear la similitud de aproximación a un cosmos no determinista, en el que todas las partes se encuentran interconectadas, y en la que el *observador* y lo *observado* se funden en un diálogo creativo, en el que el universo demanda ser *entendido* más que *analizado*.

Ahora bien, si se quiere profundizar en la parte geométrica y matemática de su pintura hemos de indagar, en tercer lugar, en las relaciones entre lo uno y lo múltiple, comparar las leyes de sucesión de las mónadas con las series matemáticas del cálculo infinitesimal y paralelamente aplicar el análisis matemático del continuo al movimiento de los cuerpos propugnados por Gottfried Wilhelm Leibniz.

Y, por último, el cuarto pilar sobre el que se cimenta la obra de Luis Canelo lo conforma la relación entre la psicología y la filosofía, una unión que le lleva al terreno de la metafísica. Los análisis que hace sobre la obra de Henri Bergson le dirigen a ver en la vida un movimiento creador y un esfuerzo para remontar la pendiente por la que se precipita la materia: el ensayo del filósofo



Esquema espacio temporal de la memoria y la percepción, según Henri Bergson.

28 Tomando el pensamiento de su maestro Leucipo de Mileto, Demócrito supuso la existencia del átomo como parte indivisible de la materia, y además sentenció que existían distintos tipos de átomos que al combinarse las formas y con ordenaciones distintas formaban las sustancias existentes. También supuso que cuando la madera ardía o el hierro se oxidaba, las partículas que formaban tanto la madera como el hierro se reordenaban para convertirse en cenizas y herrumbre respectivamente.

29 CRICK, F., *La vida misma: su origen y naturaleza*, FCE, México, 1985.

30 Texto de Anáxagoras tomado del catálogo *Luis Canelo*, Galería Montenegro, Madrid, 1987.

francés, *Materia y memoria*, recoge para él parte de los aspectos de la existencia, haciendo aflorar recuerdos concomitantes a la percepción.

Nuestro objetivo al escribir este libro no es otro que ver cómo surge este entramado que se va complicando a lo largo de los años con multitud de interrelaciones entre las formas constituyentes que Luis Canelo representa en los lienzos. Un todo que no se reconoce hasta que se llega a él. Y para desentrañar este universo hemos trazado una serie de puntos que nos aclaren el porqué de las diferentes etapas. Etapas que nos remiten, insistentemente, a todo un proceso de transformación determinado por las modificaciones de una energía que podríamos llamar primordial, por un conocimiento del orden universal repleto de causas y efectos, que se materializan en abstracciones o toman forma al pintarlas, y por un reconocimiento de sus propios límites. Incluso aquello que se nos presenta como informe se torna posibilidad de todas las formas existente entre el vacío, el ser con su expansión y la relatividad.

Esto quiere decir que gran parte de su obra, primero, bascula en torno a lo transitorio, a un instante, a lo fugaz, a la diatriba de lo eterno, de lo infinito que le da un sentido material³¹; segundo, alrededor de la ausencia de temporalidad; y, tercero, a tenor de la recreación de un universo mental ya que la verdadera realidad trasciende cualquier lenguaje y está sujeta a principios dinámicos aunque se fijen en un lienzo. Un equilibrio entre conocimiento y experiencia configura los extremos sobre los que se desarrolla su pintura. Pero su perspectiva va más lejos al convertir la percepción en conciencia y concebir la obra como algo procesual, como «*un juego de resonancias*» para que «*el universo sea aprehendido en su íntima naturaleza*»³². Para verter todo esto y conocer la estructura de la materia es necesario que el artista se conozca a sí mismo –y algo tiene de contemplación– puesto que de ello depende una visión u otra y de ello se desprende si es o no una obra de arte. La abstracción se hace necesaria para expresar su vivencia y para demostrar todo un refinamiento técnico a la hora de elaborar una idea que conjuga lo exterior de la naturaleza con la pulsión interior mediante formas repetitivas y gestos, que no tiene parangón en el arte español: pinta paisajes abiertos y fragmentarios para que nuestra mirada siga los impulsos del pincel, materializa lo imaginado haciendo de las apariencias la esencia de la naturaleza³³ al asimilar los principios que rigen el universo, fluctúa entre el vacío y las formas para que éstas resalten en el cuadro o, por el contrario, indiquen su ausencia:

«...la imaginación no es fantasía, sino conocimiento de la consistencia de los elementos para su perfecta trabazón... Para pintar un paisaje, el artista habrá de contemplarlo hasta lograr captar su espíritu y poder proyectarlo en la seda o el papel de tal manera que aquel que contemplara después su pintura pudiera reconocer el espíritu que alentó en el objeto»³⁴.

31 BACHELARD, G., *El agua y los sueños*, *Opus cit.*, p. 177.

32 MAILLARD, Ch., *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*, Akal, Madrid, 2008, pp. 58-60.

33 «*La imaginación material se dirige directamente a la cualidad sustancial*», en BACHELARD, G., *El agua y los sueños*, *Opus cit.*, p. 178.

34 MAILLARD, Ch., *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*, *Opus cit.*, p. 66.



Luis Canelo concibió sus obras como algo procesual, como un juego de resonancias, como puede verse en este dibujo de 1997.

Para entender esta proposición, quizá nos sirva como guía la obra de Fernando Zóbel, sin que ello quiera significar que existe alguna base comparativa entre Luis Canelo y él. Sencillamente, Fernando Zóbel es un pintor que no hemos de perder de vista ya que puede aclararnos facetas importantes en nuestro objetivo. Ahí están el dominio de espacios, su técnica en la pincelada, el dibujo desinhibido, su color inolvidable, esa atmósfera de luminosidad palpitante, los ángulos de visión de sus pinturas, el gesto fugaz, el ritmo compositivo también vibrante, ese modo de sentir la naturaleza... Es una gran una lección de pintura que Luis Canelo ha tenido presente siempre. Como tampoco ha olvidado la idea de que no hay *progresos*, sino fugas, evasiones perpendiculares, elevaciones, recogimientos. Los cuadros de Luis Canelo a lo largo de todas sus secuencias tienen más quietud que inquietudes, es más profuso que difuso, evocador de una sensación de sensaciones, confirmando el sentido unitario que cabía presentir en toda su producción.



Fernando Zóbel, *La vista en Otoño I*, pintado en Cuenca en octubre de 1977.

Pero, también, hay que reseñar cómo la obra es concebida desde los registros más diversos cuando observa los cambios de naturaleza y los hace extensibles a los que se producen en la historia del pensamiento. Así, por último, Luis Canelo, sin perder esa noción de simplicidad que debe llevar, paradójicamente aparejado cualquier conocimiento, presenta líneas con cierta intensidad envolvente, flujos y reflujos en los colores, que siempre se renuevan³⁵; una admiración por los matices que contienen el infinito, un afán por conocer la estructura interna de lo que nos rodea, un espíritu visionario que quiere penetrar en el fondo de todas las cosas al relacionarlas unas con otras, trascender su identidad. Nos revela, estéticamente y a través de ese conocimiento, de la intuición y de la vivencia, aquella entidad oculta a la que tiende la tierra a esconderse; nos revela su verdad que se identifica con la creación, con las formas; nos revela un diálogo entre la pintura, la filosofía y la ciencia para proyectarnos al infinito como compensación de nuestra finitud puesto que el arte, como representación, es un vehículo que *reclama*, si así puede manifestarse, la fuente de su esencia, la totalidad de la que habla Immanuel Kant, lo «nuclear» griego, la «cosidad» romana³⁶.

Para desentrañar todo este planteamiento complejo, hemos echado mano de una bibliografía muy concreta que atañe a la pintura, a la filosofía y a la ciencia, de manuales que al artista ha manejado y de autores que le han ido influyendo durante su trayectoria. Asimismo, hemos recurrido a toda la hemerografía existente para entretrejer sus argumentaciones al hilo de las distintas declaraciones hechas por Luis Canelo y a tenor de las críticas aparecidas en la prensa diaria y en las revistas especializadas. También nos ha servido de gran utilidad toda la literatura artística del pintor, escasa entre nuestros creadores, sobre todo las memorias realizada en 1978 y 1980 o las conferencias impartidas en 1979 sobre su visión del arte abstracto en la *I Semana de las Artes Plásticas* de la mano de Teófilo González Porras en el Palacio de San Jorge de Cáceres y en Plasencia, en 1993, coincidiendo con su exposición en Extremadura (y con la compra de un cuadro por parte de Fernando Zóbel), donde analizó una obra con formas vegetales sobre un fondo gris, fechado en 1980 y perteneciente a su etapa biológica, en las que se pormenorizan aspectos cruciales en la interpretación como la *idea primigenia* y la de *acontecer*³⁷.

Para concluir, queremos citar a aquellos escritores que han glosado sus argumentaciones en textos fundamentales para seguir los conceptos biológicos o matéricos; textos que van desde los albores de la filosofía presocrática hasta la noción de orden y caos o la teoría de catástrofes, desde la estética zen o taoísta a la metafísica, al pensamiento heideggeriano y al hecho artístico. Hablamos de Gaston Bachelard, Chantal Maillard, Tito Lucrecio Caro, Luis Racionero, Jorge Uscatescu, Stéphane Lupasco, Michel Barlow, Gilles Deleuze,

35 CALVO SERRALLER, F., «Reencuentro con Luis Canelo», en *El País*, 5-III-1983.

36 HEIDEGGER, M., *Arte y poesía*, FCE, Buenos Aires, 1992, véase el prólogo de Samuel Ramos, pp. 14-34.

37 Reproducido en el catálogo *Luis Canelo*, Asamblea de Extremadura-Junta de Extremadura, Madrid, 1993, p. 44.

Salvador Pániker, José María Méndez, Alan W. Watts, David Bohm, Milič Čapek, Jean Wahl, Antonio Escotado, René Thom, Fritjof Capra, Michael Schofield, John Earle Raven, Geoffrey S. Kirk, Martin Heidegger, Fernando Castro Flórez, Samuel Sambursky, Pierre Teilhard de Chardin, Priya Hemenway, Georges Didi-Huberman o Román de la Calle. La búsqueda en archivos, por su parte, ha constituido otro de los pilares en los que se ha basado la investigación, sobre todo a la hora de encuadrar su figura en los contextos por lo que ha ido pasando. También se han revisado los distintos puntos de vista de artistas que hayan sido referencia para la construcción de su pintura a lo largo del tiempo. Finalmente, su testimonio directo ha servido para aclarar las numerosas dudas que han ido surgiendo durante la investigación, a la par que han enriquecido el texto de manera sustancial.



Samuel Sambursky, científico e historiador israelí que dedicó gran parte de su investigación al mundo antiguo.



textos de: gullón, lafuenta, gasch,
sartoris, westerdahl, stubbing, ted
dyrssen, lloréns artigas y ferrant.

escuela de altamira

dibujos de: miró, ferrant, goeritz,
baumeister, lloréns artigas, sartoris,
cossío, stubbing, serra y dyrssen.

Escuela De Altamira.
Primera semana de arte
en Santillana del Mar.
Santillana del Mar, 1950.
Cubierta de Joan Miró.

LA TRAYECTORIA DE LUIS CANELO TIENE COMO TELÓN DE fondo los destellos de cambios que se propiciaron en la España al mediar el siglo pasado. La guerra fría, la apertura española, la tecnocracia, la creación literaria, los movimientos artísticos, las inquietudes en las aulas universitarias... generaron un ambiente propicio para iniciar debates en una sociedad mejor preparada³⁸. Para encuadrar la figura de Luis Canelo hemos de partir, pues, de los años cincuenta; una década que dio paso a un período de transición en la vida española; una etapa encaminada hacia la modernización que cerró la autarquía y, de forma irreversible³⁹, una larga etapa de subdesarrollo. En el terreno cultural se dio un giro sustancial con el cambio de gobierno el 18 julio de 1951. Este ajuste ministerial deparó una actitud aperturista de la mano de Joaquín Ruiz Giménez, quien entre 1951 y 1956, ayudado por su colega de Asuntos Exteriores Alberto Martín Artajo, retiró el proteccionismo a los académicos⁴⁰ para intentar reestructurar el panorama plástico español, muy deshinchado tras la contienda civil. Los años cincuenta fueron de renovación, iniciándose con un aperturismo y cambios en el seno de la Universidad. Este tiempo estuvo marcado no sólo por la aparición de actividades y grupos, unos en la línea de recuperación y enlace con la preguerra y otros con la adhesión a las corrientes internacionales⁴¹, que propugnaron un entendimiento entre las distintas artes, sino también por esa «comunicación», imprescindible en estas fechas, que José Ortega y Gasset propuso en 1951⁴².

Entre 1951 y 1956 se produjo la apertura institucional y en 1956 se publicaron las ponencias del Congreso de Santander, «Problemas del arte abstracto», y se celebró en Valencia el *Primer Salón Nacional de Arte No Figurativo*. Así el informalismo español obtuvo su reconocimiento internacional y el régimen se «comprometió» con la vanguardia. En este nuevo clima, con la nueva reglamentación que se aprobó para llevar a cabo la *I Bienal Hispanoamericana* se dio un paso importante para deshacer el control que se ejercía sobre los jurados, determinando una apertura decidida y firme hacia la renovación del arte⁴³. Y esto, acompañado del cese de Marqués de Lozoya como Director General de Bellas Artes, no se hizo de forma gratuita puesto que las protestas, al frente de Director del Museo del Prado, Fernando Álvarez de Sotomayor, no se hicieron esperar⁴⁴. A pesar de que desde 1948, un tiempo difícil para el acade-

38 MORALES MOYA, A., «Los primeros destellos», en *España años 50. Una década de creación* SEACEX, Madrid, 2004, p. 24.

39 FUSI, J. P., «La década desarrollista. 1959-1969», en *De la dictadura a la democracia, Historia* 16, 1979.

40 RUIZ GIMÉNEZ, J., «Arte y política», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 26, febrero, 1952.

41 AGUILERA CERNI, V., *Arte y compromiso político*, Fernando Torres-Editor, Valencia, 1976, pp. 31-42.

42 ORTEGA Y GASSET, J., «Papeles sobre Velázquez y Goya», en *Revista de Occidente*, Madrid, 1950.

43 FARALDO, R. D., «La Exposición Nacional y una nueva norma de arte», en *Revista Goya*, núm. 1, 1954.

44 FARALDO, R. D., «En pleno fervor abstracto», en *Diario Ya*, 18-XII-1958: admitió el cosmopolitismo y la apertura de mercado a partir de su animadversión a la abstracción.

44 Los artículos números 6 y 16 del borrador de los Estatutos que rigieron la I Bienal Hispanoamericana



El Grupo Parpalló se constituyó en Valencia en 1956 de la mano de Vicente Aguilera Cerni.

Moreno Galván impartiendo una conferencia en el Club Urbis, 1959.

micismo por la aparición de un grupo de jóvenes unidos y luchadores, en la Escuela de Altamira y la Primera Semana Internacional de Arte Contemporáneo de Santillana del Mar, en los Ciclos de Arte Experimental o en la formación del grupo Pórtico y de Dau al Set, se inició un período de tanteos. Una etapa que terminó no sólo con el apoyo a las corrientes abstractas, sino con el desfase español con respecto al arte europeo y al americano.

El panorama nacional comenzaba a moverse hacia una etapa ecléctica⁴⁵. La primera ruptura se produjo en el mundo del arte con la finalidad de que se reconociera internacionalmente su carácter abierto, reduciéndose lo académico a las fronteras nacionales y admitiéndose el cosmopolitismo dorsiano frente al nacionalismo. Sin embargo, se redactó un escrito manifestando su contrariedad; un alegato firmado por veinticuatro artistas el 25 de noviembre de 1950 ante la supuesta falta de rigor a la hora de preferir tendencias concretas y ante la ausencia de referencias para la juventud al no tener presente la tradición y conducir al arte a un callejón sin salida⁴⁶. Fue un período difícil que dio paso a los tecnócratas y al desarrollismo. Todo ello culminó, desde el punto de vista artístico, con la aceptación de los informalistas, con el triunfo del grupo El Paso, y el reconocimiento de otras tendencias, como la normativa, encarnadas en Parpalló o el Equipo 57, con el resurgimiento de nombres tan significativos, como

los de Antoni Tàpies, Eduardo Chillida, Jorge Oteiza, Pablo Palazuelo, Antonio Saura, Eusebio Sempere, José Guerrero o Rafael Canogar y con la consolidación de los nexos con Europa.

En la década de los sesenta, la economía se encontró inmersa en un proceso de racionalización que arrancó del *Plan de Estabilización de 1959*; las relaciones internacionales fueron fluidas y los contactos con el exterior se acentuaron a tenor del turismo y la emigración. El franquismo inició la senda de la liberalización y, en consecuencia, se puso en marcha un nuevo horizonte. Fueron los años dorados del régimen en los que el gran dinamismo dio paso a una sociedad industrial más secularizada. Esto trasvasado al ámbito cultural y, concretamente al de la plástica, se tradujo, a principios de los años sesenta, en el resurgimiento del eterno debate entre figuración y abstracción. Ese último paso supuso la casi liquidación de ciertos valores y de determinadas estructuras que habían ostentado la primacía en el ámbito de la plástica y que dejaron de tener protagonismo, abriéndose un período de crisis para el

contribuyeron de manera especial a crear el descontento entre los artistas academicistas por primar los «conceptos estéticos actuales» y prohibir la participación de los artistas en los Jurados y en la Junta Organizadora. Véase «Una Bienal de Arte Hispanoamericano en Madrid. Los Estatutos que regirán la Bienal», en *Correo Literario*, núm. 11, 10-XI-1950. Este proyecto se rectificó en el mismo mes de noviembre mediante una nota aparecida en el número 12 de la misma revista.

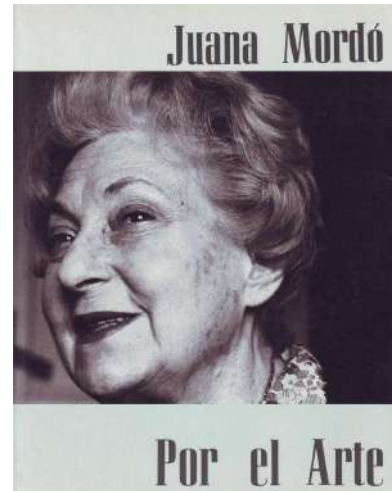
45 En diciembre de 1950 se realizó una encuesta en el número 13 del *Correo Literario* sobre quiénes debía concurrir a la I Bienal Hispanoamericana de Arte. Mourlane Michilena citaba a Enrique Pérez Comendador. Sin embargo, la lista que aparecía era tan heterogénea que dio carta de naturaleza a un cambio de rumbo en la política artística, justificándose al mismo tiempo el relevo generacional ante las posiciones más tradicionales.

46 AMAE Leg. R-4250, Exp.5.

arte de corte clasicista y en manos de: «...generaciones destructivas [que adoraban] *el becerro de oro*» [de la renovación mientras] *los jardines de Iberia se agostaban*»⁴⁷.

A lo largo de este período se consolidaron las vanguardias emergentes de los años cincuenta, siendo una etapa testimonial cuyo valor reside en ese clima rupturista que se respiró, sobre todo entre 1964 y 1968 con Juana Mordó y el Museo Abstracto Español de Cuenca. Después vino la diversificación de leguajes, donde las argumentaciones pop convivieron con los *collages*, el conceptualismo o la figuración; también se abrieron galerías con otros criterios y la expansión de sus mercados (aunque muchas veces con poco criterio) inició una etapa para el coleccionismo que provocó una *inflación* de informalismo, en detrimento de realistas y figurativos (Juan Genovés, Juan Barjola...), geométras (algunos artistas de *Nueva Generación*, *Antes del Arte*, *Generación Automática del Formas Plástica*), conceptuales, poetas experimentales e, incluso, en detrimento también del arte pop. No existió una estética común pero sí un clima propicio para que se multiplicaran los grupos⁴⁸, alentados por una nueva hornada de críticos (Miguel Logroño, Juan Antonio Aguirre, Julián Castedo, Isabel Cajide) y de artistas –que dieron paso a un relevo generacional muy importante–, por las revistas, como *Nueva Forma*, *Aulas*, *Suma* y *Sigue*, los espacios, como la mencionada galería de Juana Mordó, Skyra, Edurne, Kreisler, el citado Museo Abstracto Español de Cuenca, un referente sin parangón para la época, o el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid.

Tras la crisis del informalismo, se abrieron tres grandes frentes. En primer lugar, la reacción figurativa con sus vertientes realista, expresionista y pop⁴⁹. En este apartado, la nueva figuración englobó parte de los academicismos y parte de los ex-informalistas con matizaciones tan significativas, como el de la cotidianeidad de Antonio López, el planteamiento más combativo y político, como el del Equipo Crónica o del Equipo Realidad⁵⁰ o el perfil más agresivo del Grupo Hondo. En segundo lugar, dentro del arte normativo con sus principios sobre la objetividad, la utopía social y la aplicación de la geometría y de la tecnología, que se basaron para llevarlos a efecto en las teorías de Max Bense y Abraham Moles⁵¹, destacaron el grupo Parpalló o el Equipo 57 al ser sus máximos exponentes. Finalmente, hay que reseñar el eclecticismo que albergaron, a partir de 1967 y desde la



Juana Mordó,
Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1985.

Inauguración del Museo Español de Arte Abstracto de Cuenca en 1966.

47 LAFUENTE FERRARI, E., *En memoria de Eugenio Hermoso*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1964, pp. 24-27. Estas afirmaciones son más que suficientes para ver cómo la defensa de ciertos artistas fue vana al no poder sostenerse en el tiempo. No obstante, ha de añadirse que Enrique Lafuente Ferrari fue un freno para el academicismo que se dio al finalizar los años cuarenta y principio de la década de los cincuenta.

48 Por ejemplo, la Escuela de Zaragoza, Grupo Hondo, Grupo Síntesis, Equipo Crónica, Castilla 63, Estampa Popular, Ciclo de Arte Hoy, Nueva Generación, Equipo Diseño... Véase CASTRO ARINES, J., «El arte en Madrid: los años críticos», en *Madrid, el arte de los 60*, Comunidad de Madrid, 1990, p. 57.

49 Cabe destacar el «realismo madrileño», el «realismo sevillano» o la tradición.

50 En este ámbito debe señalarse la importancia que tuvieron Valeriano Bozal y Vicente Aguilera Cerni.

51 Puede citarse como ejemplo al Equipo 57 y el desarrollo de la teoría de la interactividad del espacio plástico.



Dirección General de Juventud, los artistas de «Nueva Generación» en contra de los informalistas; allí confluyeron aquellos que defendieron la objetividad y los partidarios de la subjetividad (aunque hubo un alto porcentaje de creadores geométricos). También tuvo importancia la provocación de ZAJ, la introducción del arte mínimo y la culminación de toda una época en los «Encuentros de Pamplona» en 1972.

Los años setenta fueron los de la etapa final del franquismo, fue una década de introspección en el sentido más amplio que podamos hallar. Esta década estuvo determinada por la apertura de la sociedad española a la europea. Se configuró definitivamente un país industrial que reestructuró de arriba abajo todos los sistemas políticos, sociales y económicos. La muerte del General Franco se mezcló con el problema del Sahara y la crisis del petróleo. En 1976 se inició el proceso de la transición política hacia una democracia, estableciéndose un régimen de corte liberal que convocó elecciones, negoció acuerdos en los pactos de la Moncloa y aprobó la Constitución de 1978. A partir de 1975 y hasta 1982 se sucedieron grandes cambios avalados por la instauración de nuevas Instituciones que fueron consolidando la democracia. Esta nueva situación vino acompañada por el compromiso de los intelectuales. El pensamiento liberal y la tradición orteguiana se desarrollaron en un primer momento. El experimentalismo, la voluntad renovadora y la liberación de procedimientos dibujaron una cultura más abierta que tomó el relevo. Se recuperó de este modo el discurso de la modernidad avalado por identificación del Estado con la cultura y por el resurgimiento de la pluralidad de España. Así dentro de marco que bien pudiera calificarse integrador, se sumaron los conceptuales, los minimalistas (aunque en nuestro país no tuviera tanta trascendencia) y los nuevos abstractos como una forma de provocación contra la tradición figurativa y el vacío ideológico.



Gouache realizado por el Equipo 57 para la película *Interactividad del Espacio Plástico*.

Portada del catálogo de la Bienal de Venecia del año 1976.

Este panorama tan heterogéneo se resumió en la década que va desde la Bienal de Venecia de 1964, en la que se consagró el arte pop con el fin de romper las rígidas fronteras entre la alta y la baja cultura⁵² y la Bienal de Venecia de 1976 con la presentación de *España, vanguardia artística y realidad social: 1936-1976* que, al margen de las polémicas suscitadas, supuso el inicio de la revisión de la vanguardia española, corrigiéndose sus olvidos y estableciéndose unos nuevos lazos entre arte y coleccionismo. Fue un tiempo de calenturas inversionistas sin un criterio estético depurado, un tiempo de improvisación y especulación, pero dinámico y vivaz que sirvió para establecer nuevas reglas de juego entre el arte y los espectadores.

Con este precedente, los años ochenta fueron unos momentos de cambio que vino precedido por la tendencia conceptual de la década anterior y anunció una renovación artística durante la transición española. Una época crucial para la labor creativa de Luis Canelo; una época en la que se sucedie-

52 Véanse, por ejemplo, la aparición por estas fechas del libro de Umberto Eco *Apocalittici e integrati*, la valoración del arte kitsch como expresión de lo vulgar, la popularidad de Walter Benjamin y la *reproducibilidad* técnica o la pintura de calle de Arranz Bravo y Rafael Bartolozzi.

ron intensos debates en los que los artistas canalizaron, sobre todo, su vitalidad a través de la pintura, abriendo nuevas perspectivas a lo que podríamos llamar interpretación de la herencia dejada por las vanguardias históricas. Las elecciones de marzo de 1979 supusieron la normalización definitiva del sistema parlamentario español, la consolidación del régimen democrático y la transformación del Estado en un régimen autonómico. Un periodo de grandes desafíos cuyos frutos no se dieron hasta mediar la década de los años ochenta, cuando España ingresó en la Comunidad Económica Europea. Su adhesión supuso un anclaje definitivo en la democracia, en la modernización de sus estructuras económicas y fiscales y en los accesos a los derechos civiles y laborales europeos⁵³.

Al iniciarse esta década, la Bienal de Venecia, en su cuadragésima edición, consagró la Transvanguardia, revalorizándose con esta decisión la pintura figurativa y lo imaginario, y dando paso a una nueva apropiación de los mitos. Fue una vuelta a la individualidad y un ir de nuevo a las fuentes (y a la lectura) de la Historia del Arte, principalmente, a las del período figurativo de la época de entreguerras. Según Bonito Oliva en su texto programático, esta tendencia tuvo cabida en el panorama plástico por la inexistencia de una vanguardia, por la imposibilidad de su continuidad y por la vaguedad de la idea de ruptura o de la dialéctica ideológica que se prodigó de los años cincuenta y sesenta:

«La Transvanguardia nace abierta no sólo hacia un futuro mítico, sino también hacia la reconquista de un pasado menor sustraído a la retórica de la gran tradición... la minoría es otro de los valores rescatados por la nueva mentalidad del arte, que se mueve con una sensibilidad femenina y subterránea»⁵⁴

Dicho de otro modo, y en los años sesenta, el culto a la cultura y la regulación del pensamiento se rigieron, según Pierre Bordieau y siguiendo a Franz Boas, por «los ideales que transmitieron pasadas generaciones»⁵⁵. La representación y la narración, junto al amor que los artistas sintieron por los museos, se convirtieron en referencias obligadas en Europa, quienes los utilizaron como instrumento para contrarrestar la supremacía de la pintura norteamericana, sostenida y arropada no sólo por el mercado internacional sino también por el gobierno estadounidense⁵⁶. La actividad creadora se desarrolló a tenor de estos planteamientos fuera del «proyecto obligado de lo nuevo»⁵⁷. La representación se convertía en un arma para tomar conciencia del agotamiento histórico y de las pretensiones de obrar bajo la unidad de la medida:



Nicola de Maria, *Máscara del amor*, 1980.

53 CRESPO McLENNAN, J., *España en Europa, 1945-2000*, Marcial Pons, Barcelona, 2004, p. 203.

54 BONITO OLIVA, A., *La transvanguardia italiana*, Polioiti, Milán, 1980, p. 59.

55 BOURDIEU, P., «Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística», en *Sociología del arte*, Nueva Visión, Buenos Aires 1971, pp. 59-60. El autor habla de períodos de rupturas en los que se engendra una nueva gramática generadora de formas y se quiebra la tradición estética de un tiempo y de un medio, provocando, consecuentemente, un desajuste entre el código social y el exigido por las obras.

56 SAUNDERES, F. S., *La CIA y la guerra fría*, Editorial Debate, Barcelona, 2001, véase la introducción.

57 BONITO OLIVA, A., *La transvanguardia italiana*, Opus cit. Milán, 1980, p. 12.

«El artista transvanguardista trabaja para volver a encontrar una saludable incertidumbre, fuera de la superstición de referencias ancladas en una tradición»⁵⁸.

De igual modo, actuaron los jóvenes salvajes en Alemania y los artistas españoles, en este momento en plena ebullición, que no se quedaron al margen de estos nuevos principios al ir poco a poco calando en el arte europeo.

La década de los ochenta supuso una revolución cultural en España. Se necesitaba romper con determinadas tendencias y movimientos, reinterpretando la Historia desde otra perspectiva, la de la posmodernidad. Un punto de vista que supuso la revisión de la propia modernidad, la proliferación de amplios debates en torno a los modos de producción y de consumo y la aparición de las ideas de fragmentación y de desintegración⁵⁹. Sobre todo si se tiene presente que los comportamientos culturales estaban desfasados, con un poder de adquisición y difusión casi inexistentes y una despreocupación institucional significativa. La nueva configuración del Estado vino a solventar parte de estos problemas. Las Autonomías propiciaron la reivindicación de sus artistas, formados en las Facultades de Bellas Artes o en los Talleres de Arte Actual, y dieron prioridad a toda una generación emergente que traía una concepción muy distinta a la de décadas anteriores, atendiendo con ello a la premisa transvanguardista del «*genius loci*». Una prioridad que también tuvo eco en el Instituto de la Juventud y el sinfín de certámenes, premios, bienales y exposiciones que proliferaron por toda la geografía española. Esto, junto a los numerosos viajes, las publicaciones y las becas, llevó aparejado una gran información, que abrió paso a la feria de Arco en 1982 y los eclécticos años ochenta, cuyo inicio puede situarse en las exposiciones 1980 y *Madrid D. F.* Esto es, en los intensos debates y ese querer volver al oficio de pintor. Carlos Alcolea, José Manuel Broto, Chema Cobo, Manuel Quejido, Alfonso Albacete, Eva Lootz, Darío Álvarez Basso, Adolfo Schlosser, José María Sicilia o Miquel Barceló abrieron el horizonte de la pintura española. La vitalidad, el nomadismo, la ciudad, el color, la referencia y la metáfora cobraron sentido en los nuevos lenguajes que se estaban fraguando.

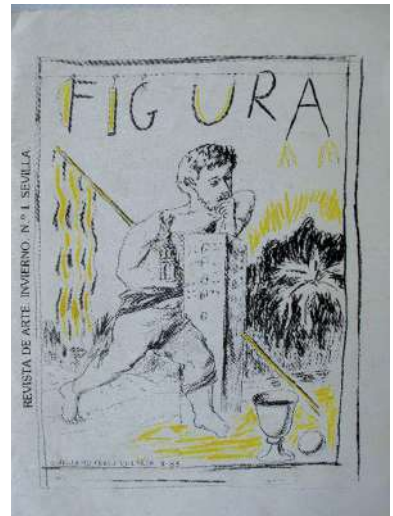
Dentro de las propuestas que surgían en plena transición democrática, una de las de mayor repercusión fue la lanzada desde Bayona por el colectivo *Atlántica*, fundado por Guillermo Monroy, Antón Patiño, Menchu Lamas y Ánxel Huete. Un grupo que quiso dotar de una nueva fuerza a la expresión artística gallega y española. Con un ideario que tenía vocación internacional pero cuya base se nutría de la reinterpretación de los mitos ancestrales y cultura popular de su tierra, la estética atlantista indagaba en los signos antropológicos de la piedra, en el románico, el barroco y el expresionismo rural. En el sur, Andalucía constituyó otro foco importante en el panorama plástico español. José Ramón Danvila y Kevin Power fueron los dos pilares sobre los que descan-

58 BONITO OLIVA, A., «La transvanguardia italiana», en *La transvanguardia*, Sala de Exposiciones de la Caja de Pensiones, febrero, 1983, s. p.

59 FOSTER, H. et al., *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Akal, Madrid, 2006, pp. 596 y ss.

só la imagen creativa de los jóvenes andaluces⁶⁰. Sevilla se convirtió en uno de los centros más dinámicos del país donde se desarrolló inicialmente un neoespressionismo y una vuelta a la figuración que evolucionó hacia una pintura más conceptual e irónica. Rafael Ortiz, La Máquina Española y Juana de Aizpuru, junto a la revista *Figura* y exposiciones como *La Ciudad Invadida*, *Arte Urgente* o *Última Hornada*, centraron la atención de estos años sirviendo de plataforma a artistas, como Rafael Agredano, Guillermo Paneque, Ricardo Cadenas, Pepe Espaliú, Pedro G. Romero o José María Larrondo. A esto ha de sumarse la iniciativa granadina, centrada en la Galería Laguada y en el *Gabinete Ciudad y Diseño*, cuya línea de actuación fluyó hacia el diseño y las artes gráficas. Aquí se formaron Vicente Brito, Juan Vida, Alfonso Sánchez Rubio, Pablo Sycet o Luis Costillo. Por último, Andalucía también contó con el foco del Campo de Gibraltar, que reunió, además de las iniciativas de la Galería Magda Belloti, a creadores que trascendieron con rapidez las fronteras autonómicas: Guillermo Pérez Villalta, Antonio Rojas y Chema Cobos encarna esa proyección en el panorama nacional.

Pero sin duda alguna Madrid fue el punto donde confluyeron casi todas las propuestas que aparecieron en nuestra geografía; una ciudad con la que Luis Canelo se sentía perfectamente identificado. El arte joven simpatizó con esta ciudad al brindar numerosos recursos dentro y fuera del ámbito más reglado. Basta citar los talleres que el Círculo de Bellas Artes, bajo la dirección de Martín Chirino, organizó para formar a aquellos artistas que no se sintieron satisfechos con las enseñanzas de las facultades y prefirieron tener contacto directo con Antonio López, Antonio Saura o Julian Schnabel, la efervescencia que tuvo la Sala Amadís, dependiente del Instituto de la Juventud, las grandes retrospectivas que fueron desde Pablo Picasso hasta Ferrán García Sevilla, las acciones de la Dirección General de Cooperación Cultural o las revistas que repasaron toda la actualidad, como *Lápiz*, *La Luna de Madrid*, *Cyan* o *Arteguía*. Y no debe olvidarse el papel jugado por algunos galeristas, algunos vinculados a Luis Canelo, entre ellos Margarita de Lucas, Antonio de Navascués, Carmen Ruiz-Castillo Bayod, Aurelio Botella Clarella, Manolo Montenegro, Isabel Garrigues y Carmen Gamarra. Tampoco se ha de pasar por alto la importante labor de la Fundación Juan March en estos años o la de la Fundación Valdecilla, que supuso la implicación de la Universidad Complutense en la renovación plástica o el *Salón de los 16* al frente de Miguel Logroño, un crítico fundamental en la trayectoria de Luis Canelo. Sin embargo, el que pintar se volviera todo un placer sin ambages⁶¹, llevando implícito una provocación conceptual, se debió a tres mujeres que abanderaron toda la proyección del arte español: María Corral en la Fundación Caja de Pensiones, Carmen Jiménez en el Centro Nacional de Exposiciones y Rosina Gómez Baeza en la nueva orientación de la Feria de Arco. Las tres contribuyeron especialmente a abrir nuestro país a



Revista *Figura* N° 1, 1983.
Portada de Guillermo Pérez Villalta.

60 GAMONAL TORRES, M. A., «Pintura contemporánea», en *Medio Siglo de Vanguardias*, Editorial Gerver, Sevilla, 1994, pp. 436-437.

61 COMBALIA, V., «Arte en España, 1980-1995: algunas acotaciones personales», en *A la pintura*, Fundación Argentaria, Madrid, 1995, p. 26-27.



Museo Vostell Malpartida, exposición de Ben Vautier en la Sala de Fluxus, 2008.

Homenaje de la polaca Ewa Partum a Wolf Vostell en su 60 aniversario, 14 de octubre de 1992.

las corrientes internacionales, a los debates más actuales, a presentar exposiciones de «tesis», a traer las grandes colecciones a España y generar un nuevo mercado. Esta situación determinó la creación del Centro de Arte Reina Sofía en 1986, aunque no hubo una dirección hasta que Tomás Llorens fue nombrado en 1988.

Evidentemente, hubo muchas más manifestaciones en todo el territorio nacional. Arteleku, el Centro de Santa Mónica, las Facultades de nueva creación en Cuenca y Salamanca, la inauguración del IVAM y el trabajo de Carmen Alborch, la revista Kalías, el Centro Atlántico de Arte Moderno... son ejemplos que sirvieron de referencia en los años noventa. Un esfuerzo considerable, cuyos resultados han sido en muchas facetas dudosos, pero que sirvió para mostrar iniciativas en la llamada periferia española; unas iniciativas que, paradójicamente, ha sido tachadas por algunos críticos de anacrónicas por ver en ello cierto localismo o regionalismo.

Dentro de este contexto cabe hacer una mención a Extremadura por ser otro pilar en la trayectoria vital de Luis Canelo ya que se sintió atraído, en cierto modo, por todo lo que se estaba desarrollando en la región en esta época. Así debe apuntarse en este sentido el Museo Vostell-Malpartida; un espacio abierto por el que desfilaron un nutrido grupo de artistas conceptuales. Allan Kaprow, George Machiunas, Nam June Paik o Daniel Spoerri pudieron materializar la contemplación de obras de ámbitos muy diferentes, como el portugués, el polaco o, mismamente, el español, encabezados por Ewa Partum, Julião Sarmiento, Helena Almeida, Claudio Costa, Antonio Saura, Rafael Canogar o Nacho Criado, y donde tuvieron cabida las propuestas que emergían en el colectivo artístico de la capital cacereña, verdadero germen de la renovación plástica. Por esas mismas fechas, abrió sus puertas el Museo de Arte Contemporáneo de Cáceres, bajo la tutela de la Diputación Provincial, en la denominada Casa de los Caballos, para albergar una de las colecciones más interesantes sobre el arte español del siglo XX, que sustentó sus fondos con el corto (pero intenso) y prestigioso Premio Cáceres entre 1979 y 1982. En este mismo recinto se realizaron exposiciones monográficas sobre las figuras históricas de nuestra plástica. Por citar algunas, estuvieron presentes Julio González, Josep Guinovart, Rafael Canogar y Martín Chirino. Paralelamente, en la ciudad de Badajoz, aunque con distinto criterio y con menos recursos disponibles, la Diputación mostró desde 1980 en su sala los cuadros de Timoteo Pérez Rubio, Godofredo Ortega Muñoz y Eduardo Naranjo, no faltando algunas colectivas de calidad de pintores españoles contemporáneos, como la de los fondos que tutela la Fundación March.

Puede decirse que durante la mitad de los años ochenta se asistió a una revalorización de los planteamientos teóricos y artísticos de la pintura tras el Romanticismo y el Costumbrismo del último cuarto del siglo XIX en Extremadura, puesto que las rupturas anteriores se dieron a través de posturas individuales y, a excepción de Juan José Narbón, ajenas al discurrir de la

región. Como ya se ha apuntado, quizá, no fue más que el fruto del desarrollo inicial autonómico de ese momento y la confluencia de artistas formados en el País Vasco, Cataluña, Madrid, Sevilla o Granada. De este modo, algo que se había visto como reaccionario, paso a ser algo positivo⁶²: la identidad, el sentimiento y la historia se tomaron como valores que debían ponerse de manifiesto. La interpretación de la pintura regionalista comenzó a «*ser comprendida*» al profundizar en las circunstancias históricas y en el contexto de una época, cuando se analizaron «*las exigencias sociales y los acontecimientos*»⁶³. Pero a la par, se emprendió el llamado «*proceso de normalización del arte en Extremadura*» para igualarse con otros ámbitos culturales más desarrollados: exposiciones, becas, publicaciones con secciones en las revistas *Norba*, *Guadiana* o *Alminar*, ayudas a la creación y premios fueron los incentivos para poner en pie estas nuevas orientaciones.

Así, se produjo una cadena de hitos que, entre 1986 y 1989, determinó el apoyo incondicional al proyecto de *reconstruir* el perfil exacto del arte surgido a lo largo de una centuria (ya estuviese concebido desde dentro o desde fuera de nuestro entorno), tomándose con ello el pulso a una situación que la mayoría de los ciudadanos de a pie ni siquiera se habían planteado. El ciclo denominado *Nueva Imagen*, abierto en 1986 con Mon Montoya, Fernando Carbajal, Alfonso Sánchez Rubio, Luis Costillo, Javier Fernández de Molina o Alberto Rotili, es el ejemplo más claro de este nuevo horizonte. Dentro de esta reconstrucción vieron la luz, al mismo tiempo, los primeros proyectos de cierta entidad, protagonizados Rufino Mesa en el Teatro Romano o Francisco Antolín con *Radicales*⁶⁴. A ello debe añadirse un pequeño número de exposiciones propuestas desde la Institución Cultural El Brocense de Cáceres y las celebraciones de certámenes pictóricos y fotográficos, confirmando al sumarse unos y otros la apuesta decidida por los principios de modernidad y provocando el origen de un cambio de rumbo en la plástica extremeña. Y, dentro de este panorama, no hay que olvidar que también, desde el año 1985, la Asamblea de Extremadura se incorporó a este proceso con un programa selecto de exposiciones monográficas, como la del propio Luis Canelo en 1993⁶⁵.

Volviendo al panorama general, esta década de los noventa, recogiendo el testigo de los artistas conceptuales, continuó con la vuelta a las imágenes fabricadas, provocando una invasión iconográfica, cuya finalidad no fue otra que la de crear un arte netamente narrativo, fundamentado en la cultura de masas y de proyección global. Sin embargo, los campos de acción se situaron, al iniciarse el decenio, en la experiencia corporal y en la identidad personal y



Juan José Narbón,
Las puertas del cielo, 1988.

62 LOZANO BARTOLOZZI, M. M., «La pintura costumbrista en Extremadura» en *José Pérez Jiménez 1887-1967*, Diputación de Badajoz, Badajoz, 1989, p. 33.

63 FRANCO, A., «Entre el regionalismo y la crítica de la realidad», en *Pintores extremeños*, Consejería de Educación y Cultura, Badajoz, 1985, p. 7.

64 CANO, J., «Memoria y lugar. En torno a la pintura y escultura de Francisco Antolín», *Francisco Antolín*, Fundación Caja Badajoz, Badajoz, 1999, pp. 23 y ss.

65 LOZANO BARTOLOZZI, M. M., y CANO RAMOS, J., «La Colección de artes plásticas del Parlamento de Extremadura. Del contexto inicial a una mirada hacia el futuro», en *30 años Parlamento de Extremadura /1983-2013*, Parlamento de Extremadura, Mérida, 2013, pp. 123-136.

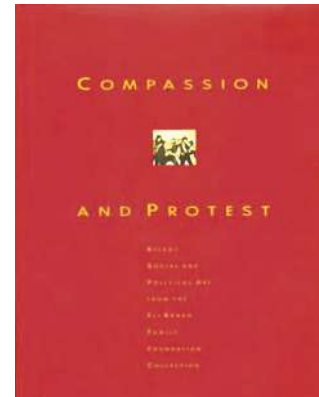


Luis Canelo se inicia en la pintura dentro del realismo, derivando su postura hacia un mundo lírico al comenzar los años sesenta.

racial a través de la instalación o de las performances. Dos ejemplos de esta actitud pueden encontrarse en la exposición *Helter Skelter: LA Art in the 1990s*, celebrada en Los Ángeles en 1992, y en la titulada *Compassion and Protest. Recent Social and Political Art*, inaugurada en la ciudad californiana de San José en 1991. Ambas pretendieron mostrar «la cara oscura de la vida contemporánea», las alienaciones, obsesiones o la perversidad de la vida urbana. Se abrió paso, mediante esta proliferación de artilugios e instalaciones, a todas aquellas sensibilidades marginales derivadas de la posmodernidad que fueron más allá de las particularidades sexuales, a las que se acudió sin mesura. Europa no estuvo ajena esta reorganización conceptual, y así el moscovita Ilya Kabakov en una obra titulada *He Lost His Mind, Undressed, Ran Away Naked*, fechada en 1990, construyó una historia concreta y crítica sobre los «accesorios» y los mecanismos del arte. La tradición duchampiana fue reducida en su concepción global, su referencia fue obligada y se la convirtió en una cuestión arcana, representado el motor de la modernidad en ese final de milenio.

De esta manera, asistimos a la internacionalización del arte español, a toda una diversificación y apertura a ideas y tendencias que concluyeron en una revisión general de la intelectualidad española⁶⁶, que se tradujo en movimientos artísticos muy heterogéneos. Una evolución que terminó con un cambio de percepción del mundo con la revolución de las nuevas tecnologías de la información. El ciberespacio fue una realidad que creció hasta el infinito e hizo que nuestra visión fuese cada vez más compleja⁶⁷, pero llevó consigo un riesgo, un cambio de mentalidad, que nos condujo a una visión excesivamente *cientifista* a la que Luis Canelo no fue ajeno. Y, dentro de este contexto, no debe olvidarse el papel jugado por algunos galeristas, entre ellos especialmente el de Carmen Gamarra. Ni tampoco ha de pasarse por alto la senda dejada por la Fundación Juan March o la de la Fundación Valdecilla, que supusieron la implicación de los universitarios, como los de la Complutense, en la renovación plástica o el auge de cierto coleccionismo.

El arte español de la década de los años noventa se encontró marcado por la necesidad de un cambio generacional para intentar definir, en la medida de lo posible, la euforia anterior. El ejemplo más significativo para hacer un balance provisional lo tenemos en *Cocido y crudo* en 1994, donde se pretendió que todas las décadas confluyeran en la última y desligar de una vez a este siglo del modernismo: «*Los noventa han absorbido todas las demás décadas. Las cosas se mueven, están en mutación. Los noventa pueden ser la primera década del siglo XX que deje atrás el siglo XIX*»⁶⁸. Pero no es el único ejemplo. En *Antes y después del entusiasmo*, al final de los años ochenta, se pasó revista, a veces con un criterio un tanto injusto, a todo el esfuerzo que se hizo para internacionalizar el arte español partiendo de la exposición programática de 1980 y su vuelta al orden para defender un ámbito como el del «conceptismo barroco». José Luis Brea en el capítulo *Los muros de la patria mía* hablaba de un antes y un después de Barceló, y en esta división él



Catálogo de la exposición
COMPASSION AND PROTEST RECENT SOCIAL
AND POLITICAL ART.
Museo de Arte de San José, California, 1991.

66 AGUILAR FERNÁNDEZ, P., *Memoria y olvido de la guerra civil española*, Alianza, Madrid, 1996, pp. 115 y ss.

67 ALONSO, A., y ARZOZ, I., *La nueva ciudad de Dios*, Siruela, Madrid, 2002, p. 42.

68 SALTZ, J., «Más de lo que sabes», en *Cocido y Crudo*, MNCRS, Madrid, 1994, p. 16.



Nick Gentry, *Fade*,
 óleo y discos usados sobre madera, 2014.

solamente hallaba «desmembración, desmoronamiento: he ahí el mal principal de la escena artística española»⁶⁹.

Sin embargo, también hemos de reconocer que se trató de un tiempo descorazonador en el que se dio por terminada la fase de experimentación y, sobre todo, se cerró definitivamente la vieja idea sobre la utopía. El descrédito de la vanguardia y la juxtaposición de la moda, el comercio salvaje, lo efímero y el espectáculo se abrieron paso de manera decidida⁷⁰. Esto es, se prefirió dar gusto a la mayoría en detrimento de la investigación y la innovación⁷¹, sin que ello supusiera una «democratización» del arte. Las galerías eran débiles, la crítica no fue suficientemente potente, estuvo poco considerada y las revistas escasearon⁷². Por último, en *Meridiano. 1988–1995* se habló de un tiempo rápido, de fragmentación y de fracturas⁷³ en el arte de ese momento. E incluso, se habló de desencanto y de una necesidad de cambio para «intentar definir esta confusa y rica década»⁷⁴.

Indudablemente, todos cambios producidos dentro y fuera de España necesitaron de una arquitectura concreta dentro del pensamiento para dar sentido al nuevo estatus creado. Los atentados del 11 de septiembre fueron determinante al marcar un cambio que se prevé largo para las sociedades occidentales; una ruptura que hizo llegar a su punto culminante ciertos aspectos que venían de atrás, como «la negación de lo ajeno», la desestructuración social, el valor de la guerra tras la caída del muro de Berlín, los nuevos mercados o el auge del individualismo. Esta nueva situación no fue más que el fruto de la conjunción de una serie de ideas que se han ido gestando en los últimos veinte años. Ideas que hacen referencia al individuo, a lo privado, la cibercultura, el ecologismo, la *transcreación*, la mundialización, el capitalismo sin límites, el pluralismo, la *monodemocracia*, la estética digital... y que han conducido a la aparición de un capitalismo extremo en pos de la globalización. Pero, por otra parte, la diferencia se opuso al pensamiento monolítico: las exclusiones y el resurgimiento de los particularismos y, consecuentemente, de los fundamentalismos tienen su traducción en un sinfín de títulos: *el fin de la historia* de Francis Fukuyama, *el choque de civilizaciones* de Samuel P. Huntington, *la multitud atronadora* de Shannon O’Neil, *la anarquía que viene* de Robert D. Kaplan, *el fin de la democracia* de Jean-Marie Guehenno, *la occidentalización del mundo* de Serge Latouche o *el tiempo final* de Alexander Demandt. Así se configuró de algún modo un nuevo orden y un nuevo pensamiento, que ha afectado al individuo y su identidad, a lo público y a lo privado, a la tecnología, a la ecología, a la creación, a la geopolítica, al papel del intelectual, a la filosofía o al arte.

Estos acontecimientos históricos se acompañaron de manifestaciones plásticas que incidieron, de una forma u otro, en los planteamientos ar-

69 BREA, J. L., *Antes y después del entusiasmo*, Beeldrecht, Amsterdam, 1989, pp.63-72.

70 SAURA, A., «Años sin corazón», en *ABC Cultural*, Madrid, 1-IX-95.

71 CORRAL, M., «Politización y mediocridad», en *ABC Cultural*, 1-IX-95.

72 ANTOLÍN, E., «El arte español sigue siendo la cenicienta de Europa», en *El País*, 15-VIII-1992.

73 CASTRO FLÓREZ F., «(Des) montaje», en *Meridiano*, Consejería de Educación y Cultura, Madrid, 1995, pp. 9-18.

74 ALVÁREZ REYES, J. A., «Huellas y rastros. De 1988 a 1995», en *Meridiano, Opus cit.*, p. 233.

tísticos de los creadores. Un nuevo orden se estableció en la plástica: desde el eclecticismo hasta la proliferación de las instalaciones y el net-art se crearon otros canales expresivos por los que discurrió este complejo periodo. Estos breves apuntes ponen de manifiesto que existió un panorama muy heterogéneo en el que España intentó, por encima de cualquier otro objetivo, «homologar internacionalmente nuestro arte»⁷⁵, mirar sincrónicamente al extranjero cuando gran parte de los países europeos estaban haciendo lo contrario, mirarse a sí mismos de manera diacrónica.

El final del siglo XX dejó abierta la puerta al net-art en la bienal neoyorquina del Whitney Museum, a otra manera de narrar con un nuevo vocabulario de formas y métodos dentro de una aleatoria libertad a la hora de asociar elementos en la red⁷⁶. Este alarde de imaginación y técnica, esta nueva utopía de redes, este final de la representación, esta digitalización de la mirada... se ha implantado, apelando a su papel *democrático*, con bastante más rapidez que la fotografía, el vídeo o las instalaciones. Sobre todo si tenemos en cuenta que su entrada la hizo en la Documenta X de 1997, aunque a sus precursores haya que situarlos en el movimiento futurista, en el dadaísta y el fenómeno Fluxus. El arte en la red, sin embargo, hasta mediados de los años noventa, hasta la generalización de la web, estuvo incluido en el ciberespacio, con un carácter abierto, colectivo, con una función comunicativa y «sin bordes aparentes ni forma definida... el nuevo umbral, el de web, parecía exigir una redefinición radical de los modos de acción y los artistas teóricos estaban dispuestos a acometer esta labor»⁷⁷. Se inició una transformación en las estructuras del arte para adaptarlo a los nuevos tiempos que surgieron, siguiendo al esloveno Vuk Cosic, después del vacío que hubo tras la guerra fría⁷⁸. Antonio Cerveira Pinto ha hecho, no hace mucho tiempo, un análisis sobre este tema, llegando a conclusión de «pos-contemporáneo, de topologías avanzadas de democracia, urbanidad y vida multimodal» de «desmenuzamiento especulativo, oportunidades retóricas, de ´consumopolitas´, de la psicología del marketing...»⁷⁹. Al margen de tanto concepto y neologismos, la última vanguardia ya reflexionó sobre muchas de estas cuestiones relacionadas con la creatividad y la democracia, de lo público y de lo privado, de la psicología y el espectador. Puede hablarse, en este sentido de «capitulaciones» que van desembocando en una «domesticación» y un sometimiento plástico que no es, como señala Antonio Cerveira Pinto, algo «barato al filo de lo comercial»⁸⁰, sino más bien una operación compleja que, incluso, lleva aparejado en algunos casos códigos genéticos, y siempre depende de un sistema de comunicación a través de la navegación por internet.



Feria ARCO en su edición de 2008.

75 MAURI, A., «España. La pintura y la generación de los años ochenta», en *Arena*, núm. 1, febrero, 1989.

76 ZANCA, G., «Net-art: la última revolución», en *ABC Cultural*, Madrid, 15-IV-2000.

77 CARRILLO, J. A., *Arte en la red*, Cátedra, Madrid, 2004, p. 150 y ss.

78 COSIC, V., «Historia oficial del Net.art y ¿entonces qué?», en *Metamorfosis*, MEIAC, Badajoz, 2005, p. 48.

79 CERVEIRA PINTO, A., «Inteligencia colectiva y redes creativas», en *En las fronteras*, Instituto Cervantes-Junta de Extremadura, Madrid, 2005, pp. 87-93.

80 CERVEIRA PINTO, A., «La condición post-contemporánea», en *Metamorfosis, Opus cit.*, Badajoz, 2005, p. 26.

A pesar de todas estas innovaciones, el arte español no ha sido ajeno a la crisis económica que ha azotado a Occidente, poniendo de manifiesto los valores caducos que afectan a nuestro arte. La sociedad no contempla entre sus prioridades a los creadores, a la enseñanza y a la investigación que están sujetas a modelos didácticos trasnochados. La comunicación no ofrece imparcialidad al estar bajo la atenta mirada de las filias y las fobias, no hay un mercado acorde con la producción, no se han consolidado los grandes museos ni han tenido la proyección prevista.

El coleccionismo, por otra parte, es raquítrico y no ha habido una reformulación de la situación que nos ha deparado la crisis⁸¹; una crisis que va más allá de la economía y se centra en los modelos, incluyendo las estrategias de venta de las galerías y de las ferias, donde existe una gran competencia. Y, además, no somos conscientes de lo cambios que se han ido sucediendo, pero ello también entraña el que se pueda iniciar un nuevo diálogo entre todas las parte implicadas y se esté más apegado una realidad tangible. Hay que asumir, como expresa Manuel Borja-Villel, esa condición de semiperiferia a la que estamos sujetos y que nos ha deparado un modelo concreto que ha entrado de lleno en quiebra,⁸² pues los centros se han movido a la periferia dentro de este mundo globalizado⁸³. Sin embargo, este período ha servido para crear determinados filtros, para ser más cautos, sobre todo cuando las nuevas tecnologías han desplazado a las academias y al mercado con la aparición del llamado *post-internet* que da una autoría omnipresente, han diferenciado entre lo conceptual y el *new-media* y han influido en los modos de producción. La crisis ha hecho que muchas galerías desaparezcan y que las ferias de arte ya no sean imprescindibles para los artistas, ferias que, por otro lado, constriñen a no pocos artistas que no viven en grandes ciudades⁸⁴. Ello quiere decir que se necesitan nuevas estructuras y nuevos enfoques para apoyar a toda una generación de jóvenes con talento⁸⁵. Por último, estamos asistiendo, desgraciadamente, a la llamada *estetización del mundo*, a la *transestética* donde el arte triunfa en función de los mercados, lo que Gilles Lipovetsky y Jean Serroy denominan «*artistización*» de la actividad económica:

«Las ferias de arte están muy bien... Pero darles una importancia excesiva puede hacernos olvidar que el arte es experiencia, cultura, investigación, reflexión, educación y otras muchas cosas antes que producto o mercado»⁸⁶.

Y, sin embargo, puede afirmarse el triunfo de la pintura, de aquellos artistas nacidos en los años ochenta que han logrado sacar a flote de nuevo una técnica que se había desdibujado en instalaciones, fotografía o vídeos. Actualmente, la pintura surge en Europa y en España como una reivindicación,

81 DOCTOR, R., «Generación en busca de futuro», en *Descubrir el arte*, Año XVI, núm. 192, febrero, 2015.

82 DOCTOR, R., «La idea de una identidad fija no tiene sentido», en *Descubrir el arte*, *Opus cit.*, 2015.

83 DIEGO, E. de, «Cambio de paradigma», en *Babelia*, 21-II-2015.

84 VOZMEDIANO, E., «Menos es más. Españoles en ARCO», en *El Cultural*, 27-II-2015.

85 RUBIRA, S., «Los jóvenes de la feria», en *El Cultural*, 27-II-2015.

86 VALBUENA, «Facetas del arte» en *El Cultural*, 27-II-2015.

como un pensamiento, como un caleidoscopio de ideas, como un campo expandido que no tiene que ajustarse al lienzo y sí «*activar el espacio a través del color y de trabajar lo sensorial*», aunque entremos en una etapa de barroquismo, se destruya ópticamente la imagen o se desdibuje la realidad⁸⁷. De lo urgente, lo híbrido, lo maldito, de las ricas pero anecdóticas producciones de obras, del arte relacional de moda, de la fugacidad⁸⁸... se ha pasado a una pintura sin pintura⁸⁹.

87 BARO, D., «A los márgenes!», en *El Cultural*, 9-15-II-2015.

88 MICHAUD, Y., *El arte en estado gaseoso*, FCE, Méjico, 2007, p. 163-167.

89 ESPEJO, B., «La pintura de nuevo», en *El Cultural*, 9-15-II-2015.



Paul Cézanne, *Paisaje provenzal*.
Pintado entre 1878 y 1880.

3. LAS APORTACIONES DE LUIS CANELO AL PENSAMIENTO ARTÍSTICO

LA TRAYECTORIA VITAL Y PROFESIONAL DE LUIS CANELO arranca como tal en los primeros años de la década de los setenta, aunque sus inicios sean anteriores. Una década que coincidió con un momento de la historia en la que el arte dejó de describirse bajo una sola mirada para pasar a una práctica que algunos críticos han tildado de «pluralista». Aparecieron términos como el de *apropiación*, *deconstrucción* o *simulación* que intentaron explicar esta diversidad de lenguajes y de estrategias elegidas por muchos historiadores y comentaristas⁹⁰. La pintura, en medio de la revisión conceptual que se hizo a lo largo de esos años, se vio replegada a la abstracción. Fue la manera de dar continuidad a esta práctica dentro de aquel debate en torno a la «muerte de la vanguardia». Luis Canelo apareció en la escena artística española apostando por un orden programático, ligado a los posinformalistas, junto a otros artistas de su generación, sin perder en ningún momento su independencia. Pero su obra hemos de verla hoy como una opción a la estética conceptual, a los movimientos cinéticos y al propio informalismo, una opción con voz propia frente aquella que quiso «*combater lo inexplicable*»⁹¹. El Festival de Spoleto, la Documenta 5 de Kassel, la XXXVI Bienal de Venecia y los Encuentros de Pamplona de 1972, que se vieron legitimados por el texto de Simón Marchán Fiz, *De arte objetual al arte del concepto*, convirtieron la plástica en un campo ideológico donde lo «*medial, vinculado a la materialidad o la fenomenología del medio [se unió] a lo preformativo, vinculado al acto, a la fenomenología del acontecimiento*»⁹². A ello se añadió el ciclo de *Nuevos Comportamientos* en Barcelona y Madrid, hacia 1974, en el que el póvera, el Fluxus o el accionismo constituyeron una vía activa en España.

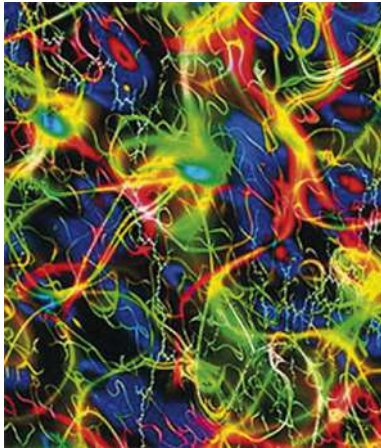
Fueron años, aquellos que abarcaron la década de los sesenta y parte de los setenta, en los que los intelectuales buscaron una posición personal que les identificase con las distintas tendencias. Un tiempo marcado por el ansia de creatividad en el que «*la práctica del arte se entendió como espacio de cuestionamiento e indagación*», por el convencimiento de que la idea de vanguardia podía seguir desarrollándose⁹³. Unos comportamientos que hilvanaron el conocimiento y los elementos contemplativos y activos con una dimensión intensamente vivida y apasionada, no exenta, claro está, del intelectualismo correspondiente y de una concepción interdisciplinar y supranacional del arte. Se englobó, de esta manera, una extensa variedad de caminos a seguir dentro de la creación, donde los nuevos medios hicieron de caja de resonancia. Con la ayuda de estas posibilidades se ofreció una

90 JUNCOSA, E., «Músicas transparentes», en *Broto*, Galería Luis Adelantado, Valencia, 1994, p. 5.

91 DURÁN, L., «La nueva forma de belleza es la ética y el saber», en *Diario de Mallorca*, 30-VIII-1994.

92 DÍAZ CUYÁS, J., «Literalismo y carnavalización en la última vanguardia», en *Encuentros de Pamplona 1972, fin de la fiesta del arte experimental*, MNCARS, Madrid, 2009, p.21.

93 Véase QUERALT, R. *El arte sucede. Origen de las prácticas conceptuales en España (1965-1980)*, MICRAS, Madrid, 2005.



Representación gráfica de la teoría que afirma cómo la materia se organiza en forma de cuerdas.

representación del espacio, del movimiento, y sobre todo del tiempo, inédita hasta entonces en las artes plásticas.

Hay que reseñar, no obstante, que a finales de los años sesenta, algunos artistas sintieron una gran curiosidad por ver y escudriñar en la relación arte-naturaleza, y su campo de acción se promedió en esa misma naturaleza física. Indudablemente, Luis Canelo nunca perteneció a las modalidades plásticas relacionadas con el *earth art*, pero sí hemos de entender su obra como partícipe de ese espíritu que pretendió superar los límites a los que se había sometido la pintura, siendo uno de los pioneros que establecieron lo que se ha denominado un nuevo espacio expandido. Fue capaz de estrechar los vínculos del hombre con el entorno a través de su experiencia y, a la vez, abrir nuestra visión a un espacio ilimitado, temporalizado y, por supuesto, ensanchado.

Antes de llegar a esta conclusión, los primeros trabajos de Luis Canelo en el ámbito por el que hoy le conocemos se inscribieron, excluyendo los inicios, dentro de la frontera que separaba la figuración lírica de esa especie de *impresionismo abstracto* de raíz cezanniana con tímidas referencias informalistas; en esa reflexión a cerca de la pintura, de su relación con un entorno que se cuestionó dónde están los límites, el origen y las posibilidades de representarlo. Su labor se centró en indagar si la estética bidimensionalidad del arte era suficiente para ver el mundo como un «documento» que ha de interpretarse mostrando sus presupuestos estéticos, estén o no implícitos⁹⁴. En sí era preciso conocer, como él lo hizo, el universo a través de imágenes visibles, contando para ello con el pensamiento y la sensación y uniendo campos paradójicamente opuestos como la pintura, la ciencia y la filosofía. Tres ámbitos que buscaron respuestas y pretendieron encontrar su propio sentido.

Ese afán integrador le condujo por esos mismos años a aproximarse a una *abstracción simbólica*, a alejarse del mero formalismo para explorar el camino de la metafísica, un paso más allá de esa mirada constructiva de Paul Cézanne, basada en la percepción empírica de las relaciones de los objetos, de su sistema de contrastes⁹⁵, puesto que hacer el mundo a semejanza de las leyes del entendimiento es no sólo reducirlo a un orden lingüístico, a secuencias temporales, sino objetivarlo para ampliar nuestra mirada, que penetre en la materia, que la haga vibrar y nos presente una realidad que siempre esté «aconteciendo» y siempre trascienda a cualquier diferencia⁹⁶. Una línea de trabajo en la que la mirada se convirtió en lenguaje, una línea que no ha abandonado y en la que ha mostrado una maestría al dominar su gramática y al saber enseñar las posibilidades expresivas de su sintaxis. Pero en ningún caso las preocupaciones estéticas de Luis Canelo fueron contextuales. Al contrario, su trabajo pretendió extraer la verdad, aplicar a la pintura una disciplina investigadora que se moviese entre la forma y el proceso, entre la idea y su materialidad para (re)crear atmósferas pintadas sujetas en lo posible a las leyes de

94 PINOTTI, A., *Estética de la pintura*, Machado Grupo de Distribución, Madrid, 2011, pp. 11-16.

95 BOZAL, V., *Estudios de arte contemporáneo, I*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2006, pp. 35-51.

96 MAILLARD, Ch., *La razón estética, Opus cit.*, p. 242-247.

la ciencia. Así, poco a poco, su obra ha ido jugando con conceptos, como los de inmutabilidad y dinamismo para acercarnos a una *abstracción pura*. Para Luis Canelo el mundo se crea, se configura con sensibilidad, y no se interpreta. Abrió un nuevo horizonte al finalizar los años sesenta donde la geometría estuvo presente con formas metalingüísticas extraídas de la biología y la geología para hablar de lo finito y de lo infinito. Se adelantó a la idea que Ilya Prigogine lanzó en 1973 de no despreciar la colaboración entre los campos del saber, de proponer una reflexión de la propia ciencia sobre sí misma:

«Je pense que la création de l'univers est avant tout une création de possibilités, dont certaines se réalisent et d'autres pas. Et là encore je suis d'accord avec Bergson, qui disait que la réalité n'est qu'un cas particulier du possible. C'est sans doute une phrase qui a beaucoup de sens à notre époque, puisque nous parlons beaucoup de réalités virtuelles. Et qu'au fond les réalités virtuelles sont des pré-réalités dont nous réalisons une fraction»⁹⁷.

Esta apertura de posibilidades fue calando en los supuestos pictóricos de Luis Canelo hasta llegar a la conclusión de que la física requería el concurso de la metafísica y viceversa⁹⁸.

La búsqueda, en definitiva, de una pureza que se vio reflejada tempranamente en esas superficies tan elaboradas con pincelas casi imperceptibles y motas de pigmento o grafito diminutas que escenificaron todo un esfuerzo reflexivo, una metodología de trabajo y un razonamiento sobre las leyes que rigen el mundo. Y esa búsqueda tiene además en Luis Canelo un carácter didáctico para mostrarnos, con los colores, el lápiz o el collage, la materia y las forma, el sujeto y el objeto, lo de dentro y lo de fuera.

Sin embargo, hemos de sugerir que gran parte de estos aspectos relacionados con su pensamiento han sido poco estudiados, quizá, por su complejidad, quizá, por el desconocimiento que tenemos los historiadores sobre las ciencias. No es un artista cómodo, contento con un estilo respetado por los estudiosos y críticos, es un pintor ambicioso que se ha adentrado en la filosofía y la ciencia para explorar el terreno de lo subjetivo, de lo imperceptible. Sus intenciones han sido en todo momento precisas, pero ello no quita el que su



Ilya Prigogine, *De l'être au devenir*, en una edición de 1999.

97 PRIGOGINE I., *De l'être au devenir*, Ed Alice, Bruxelles, 1998, p. 52.

98 PRIGOGINE, I., «Physique et métaphysique», en *Connaissance scientifique et philosophie: coloquio organizado los días 16 y 17 mayo de 1973 por la Academia Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique* en el segundo centenario de su fundación, Vol. I, Bruxelles, 1975, pp. 229-343 y PRIGOGINE, I., *La nueva alianza: metamorfosis de la ciencia*, Alianza, 2004: En las últimas décadas del siglo XX, el pensamiento científico entró en un amplio debate epistemológico de extraordinaria importancia que sometió la ciencia y su estatuto a una intensa crítica y puso en tela de juicio no sólo a la racionalidad moderna de amplia tradición determinista heredada de la ciencia clásica sino también al proyecto mismo de la modernidad y el papel que tenía tecnología. Ilya Prigogine, premio Nobel de química en 1976 por sus estudios acerca de las «estructuras disipativas» y la «autoorganización», abogó por el establecimiento de una nueva alianza plural en el diálogo con la naturaleza entre las dos culturas de Occidente: la ciencia y la filosofía. Durante los tres últimos siglos, la ciencia ha sido entronizada como la única vía legítima para alcanzar la verdad, hecho que sancionaba la separación entre las dos culturas, consideradas no sólo incompatibles, sino con rangos jerárquicos diferenciados. A esta división se llegó como resultado del proceso de «desencantamiento» o «secularización» del conocimiento llevado a cabo por la ciencia clásica: al igual que la filosofía desplazó a la teología al final de la Edad Media, en las últimas décadas del siglo XVIII la ciencia clásica -la de Francis Bacon, René Descartes e Isaac Newton- ha trastocado la filosofía.



Gianni Vattimo, *Más allá del sujeto, Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*.

trabajo sea abierto y pueda tener distintas lecturas. Visiones diferentes que van desde la tradición romántica de lo sublime a la ascética de raigambre española, desde la creación de sistemas lógicos en la filosofía griega hasta la organización de la materia en el universo en forma de cuerdas. Y por ello conocer su trayectoria es esencial para entender los entresijos de cómo se aplica la ciencia y la filosofía a su planteamiento pictórico. Es necesario analizarlo, como se ha observado más arriba, dentro de un contexto; una cuestión que se ha abordado parcialmente en los escritos de la profesora Lozano Bartolozzi, como *Canelo, vida y obra*, allá por 1993 y los apuntes sobre el Madrid vivido por el artista, hechos por el profesor Sánchez Lomba⁹⁹, o los ensayos de Fernando Castro Flórez, Miguel Ángel Ramos y algunos realizados por mí mismo.

Las claves que rigen la obra del pintor Luis Canelo deben verse, por lo tanto, a través de su bien cumplida trayectoria intelectual; un camino aún sin cerrar que entraña muchas horas de trabajo y muchos días de reflexión, y donde la filosofía se *funde* finalmente con la pintura y la ciencia a pesar de las contradicciones que ello implica. La filosofía le ayuda a salirse de ese mundo ordenado que, a veces, se nos presenta y nos la muestra como enseñanza, como si fuese una guía, siguiendo la estela de Gianni Vattimo en *Mas allá del sujeto*¹⁰⁰, un testimonio valiosísimo para describir los límites de dentro y de fuera de nuestro mundo. Y la pintura es una fuerza que nos abre espacios de comunicación o nos invita a «desrealizar la realidad y realizar lo irreal»¹⁰¹ o a «penetrar –siguiendo la pauta de María Zambrano– en el reino de lo indefinido, en el ámbito de la posibilidad»¹⁰². De este modo, su quehacer se adentra tanto en el pensamiento del mundo antiguo, heredero de una cultura cuyas especulaciones, muchas veces míticas, han fundamentado una concepción científica del universo, como en el legado del pensamiento contemporáneo, fruto de un sinfín de investigaciones, fruto de la concepción de un mundo en evolución, temporal e indeterminista¹⁰³. Y ello con el único objetivo de poner en pie uno de los argumentos plásticos más brillantes del arte español de entre siglos a través de su prospección filosófica, su experimentalismo, la proyección metafísica o mediante el mero afán de conocimiento. Y lo hace a través de un escrupuloso análisis que tiene en cuenta a la realidad y sus elementos, la interpretación que hace de ella al considerarla como un suceso para poder construir mundos y afianzar esos *hechos* en sus obras, para llegar a la esencia

99 LOZANO BARTOLOZZI, M. M., "Canelo, vida y obra", en *Luis Canelo*, Asamblea de Extremadura-Junta de Extremadura, Madrid, 1993, pp. 21-35; SÁNCHEZ LOMBA, F. M., "Madrid y otros episodios de una década", en *Luis Canelo, Opus cit.*, Madrid, 1993, pp. 53-61; CASTRO FLÓREZ, F., «Pintura presocrática. Aproximaciones a la obra de Luis Canelo», en *Luis Canelo*, Galería Metta, Madrid, 1998; RAMOS SÁNCHEZ, M. A., «Perspectiva de la memoria», en *El Urogallo*, diciembre, 1994 y «Naturaleza y presencia. Entrevista con el pintor Luis Canelo», en *El Urogallo*, diciembre, 1994; COPÓN, M., «Luis Canelo: antes o después del sonido», en *Arte Omega*, núm. 17, Barcelona, 1996.; CANO, J., «La mirada de Luis Canelo (reconstrucción de un paisaje)», en *Aparte*, núm. 4, 1999.

100 «La filosofía, creo, debe enseñarnos a movernos en la maraña de estos mensajes, haciéndonos vivir cada mensaje singular, y cada singular experiencia, en su indisoluble vínculo con todos los otros, también en su continuidad con ellos, de la cual depende el sentido de la experiencia». VATTIMO, G., *Mas allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*, Paidós, Barcelona, 1989, p. 11.

101 MAILLARD Ch., *La razón estética, Opus cit.*, 1998, p.135.

102 *Ibidem*, p. 147.

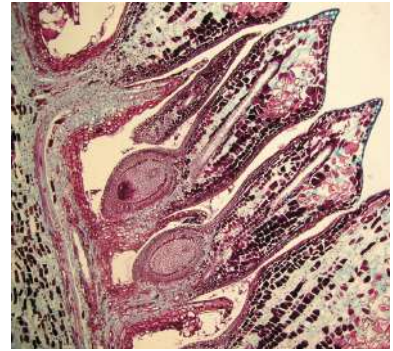
103 <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/pslogica/cosmovisiones.pdf> (diciembre, 2014).

de las cosas, lógica o metafísicamente, diferenciándolas o yendo más allá de la apariencia, de la particularidad.

«Solo estéticamente aparecen las cosas en su mismidad porque sólo estéticamente se muestran más allá de sí mismas»¹⁰⁴.

Pero para escudriñar en este aspecto, ha de reseñarse que, consciente de las influencias que la física moderna tiene en las sociedades actuales y en las argumentaciones coetáneas, Luis Canelo ha ido revisando concienzudamente los conceptos que conforman nuestro universo. Partiendo de los estrechos límites de las concepciones clásicas, ha incorporado a su pintura ideas discutidas por científicos y filósofos. El objetivo no ha sido otro que explicarse y explicarnos los fenómenos de un mundo microscópico, en el que las partículas interactúan entre sí, abriendo nuestros ojos a la materia. Así, si se toma como pilar la filosofía mística de los griegos, contrastando las distintas visiones que se ha tenido sobre el mundo, Luis Canelo ha desembocado en un punto donde confluyen Oriente, Occidente y la perspectiva científica. Sus creaciones atienden no sólo a la intuición, sino también al rigor y al «formulismo»: Heráclito y un perpetuo cambio debido a la dinámica de opuestos, su concepto de unidad y su quiebra con Parménides para dar lugar a sustancias indestructibles con particularidades variables y al dualismo existente entre mente y materia; una cuestión que evolucionó hasta el siglo XVII con la división cartesiana donde la *res extensa*, la materia, estaba compuesta por numerosos objetos ensamblados para ofrecernos una visión mecanicista que abrió la Naturaleza, fragmentada y separada, a una profunda revisión; y, finalmente, Luis Canelo ha enlazado esta ruptura con la vuelta a la idea de unidad propugnada por la ciencia del siglo XX y ha añadido esa visión orgánica que Oriente siempre ha tenido al defender que todo cuanto acontece no son más que manifestaciones de una última realidad, sujeta al tiempo y al cambio, una realidad orgánica y material al mismo tiempo.

Y todo ello lo ha ido plasmando en sus cuadros a través de reflejar el origen, la composición y la evolución de la materia. No ha buscado nunca ni el dramatismo –de raigambre informalista–, ni la expresividad, ni la emoción, sólo la textura y sus derivadas. Esta plasmación en el espacio y en el tiempo no ha dejado de contar en sus pinturas con lo misterioso y lo poético para establecer, si cabe, un paralelismo entre lo que piensa y lo que pinta; paralelismo que se vuelve más visceral a partir de los años noventa, cuando se vio atraído por la sensación de mezclar más las vivencias y la imaginación y por el intento de reflejar el «recuerdo»¹⁰⁵ en sus atmósferas. Una depuración que ha sido tachada de «extrema»¹⁰⁶ por invitarnos a la meditación y de «paradójica»¹⁰⁷ por recurrir al impulso, al cálculo y al orden con el fin de captar el instante, el tiempo, lo inmóvil y lo fugaz a la vez. Una nueva vía que abrió y cerró dos



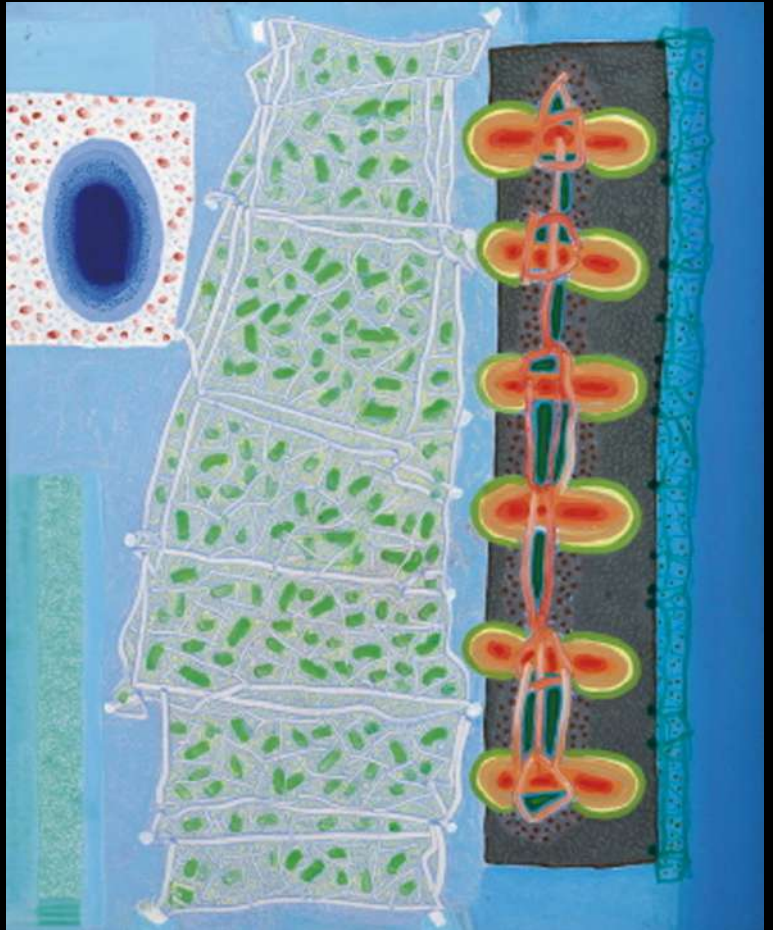
Poros nucleares fotografiados al microscopio electrónico.

104 MAILLARD Ch., *La razón estética, Opus cit.*, p. 197.

105 DANVILA, J. R., «Canelo. Pureza de la pintura», en *El Punto de las Artes*, 17-23-XI-1995.

106 BARNATÁN, M. R., «Invitación al silencio», en *Metrópolis*, 30-XI-1995.

107 CASTRO FLÓREZ, F., «El instante de la materia», en *Diario 16*, 2-XII-1995.



Luis Canelo en sus últimos cuadros sintetiza de algún modo su visión del mundo a través de la lógica y la estética.

etapas, provocó un intermedio entre el mundo biológico y el mineral al intercalar la pervivencia de formas y nuevas estructuras. Pero sin sobresaltos. La fragmentación, como motor que induce a la reflexión, rompió una cierta visión unitaria al acudir a los polípticos; polípticos diacrónicos, distales, en los que el microcosmos y el macrocosmos se dan el paso el uno al otro. Ha utilizado para ello distintas escalas, y «los sucesos» se nos muestran de manera aleatoria intentando explicarnos una situación de simultaneidad: «*una nada casi informe carente de materia ante nuestros ojos: como el agua, como el aire, casi como la noche*»¹⁰⁸, en los que a modo de damero, los tonos se alternan con ritmos que tienen que ver tanto con la geometría como con la filosofía y «*nos empujan, irrefrenablemente, a la abstracción absoluta*»¹⁰⁹.

Es ahora cuando puede decirse que sus cuadros se transformaron en un verdadero proceso de pensamiento, un verdadero tratado de pintura repleto de visiones inesperadas. El cuadro se convirtió en un laboratorio, en una «*unidad de experimentación*» que aglutina toda una vida de observación. Parece como si el color y el sonido se fundiesen, los trazos reverberasen y ordenaran un suceso concreto, con una fuga continua, como un infinito que se desarrolla entre el orden y el caos, entre la presencia y la desaparición de la propia realidad, cercana y lejana a la par. Indagó con afán la idea de «corte», la de compartimentar el espacio, como si tratara de materializar etapas que confluyen en una armonía, en una conciliación de opuestos¹¹⁰. Su acto creativo se fue decantando hacia el establecimiento de un diálogo entre lo gestual y una articulación ortogonal. Una nueva síntesis más compleja que va de lo analítico a lo perceptivo, de lo vivo a lo inerte, de la naturaleza al artificio para dibujar la substancia del cosmos, la evolución de la misma materia¹¹¹. Así hasta organizar racionalmente el espacio en su última exposición en 2013, en la Galería Álvaro Alcázar de Madrid, mediante estructura geométricas observables o latentes, pero sin que los estados larvarios desaparezcan de las ideas que Luis Canelo tiene a cerca de la naturaleza, de la pulsación y de la materia. La realidad, pues, existe pero se escapa a la concepción rígida que hacemos de ella. Gracias a la ciencia las cuestiones más elementales han cambiado sustancialmente y nuestro artista ha estado siempre abierto a descubrir mundos, a descubrir a través del conocimiento objetivo, donde se analiza las experiencias subjetivas, «*cosas*» que también son reales en nuestro mundo físico cotidiano¹¹²; «*cosas*» que Luis Canelo nos muestra con «*imágenes poéticas*» que contienen materia¹¹³. Sus obras así parecen estar desdobladas en dos espacios, uno frente al otro, llevándonos más lejos de lo que observamos.

Esta articulación de la pintura desembocó, consecuentemente, en un replanteamiento, una vez más, de todo el proceso que atañe a la génesis,

108 ÁLVAREZ REYES, J. A., «Polípticos diacrónicos», en *Hoy*, 6-XII-1995.

109 GÁLLEGO, J., «Luis Canelo, en la encrucijada», en *ABC*, 17-XI-1995.

110 COPÓN, M., «Luis Canelo: antes o después del sonido», *Opus cit.*, 1996.

111 HUCI, F., «La sustancia del cosmos», en *El País*, 26-XII-1998.

112 CHAVARRÍA, J., «La necesidad de la mentira, espacios mentirosos», en *Entorno: sobre el espacio y el arte*, Editorial Complutense, Madrid, 1995, p. 34. Javier Chavarría hace una interesante alusión a la doctrina de los tres mundos de Karl Popper para ver la realidad.

113 BACHELARD, G., *El agua y los sueños*, *Opus cit.*, p. 10.

donde las fluctuaciones entre ese orden y ese caos, entre lo inerte y la sugere-
ncia de las formas, determinan la «catástrofe» de la habla René Thom¹¹⁴ y
a la que Luis Canelo sumó la fenomenología de Edmund Husserl, la intuición
primordial como fuente legítima de conocimiento¹¹⁵. Puede decirse que las es-
trechas miras, que en un inicio pudieron verse en aquellos paisajes ortodoxos
en su composición, fueron ensanchándose progresivamente a lo largo de las
etapas al ir explorando sus superficies y al ir sumando razón e intuición. Con
ello dio salida a su «*propia condición humana sin mutilaciones*» para expresar
todo aquello que aprehendió y le atrajo como pintor y como docente, como si
de una «*reflexión pública*» se tratara. Nunca pretendió reescribir literalmente
un texto filosófico en el cuadro, persiguió, por encima de todo, establecer una
«*síntesis de categorías*» que hicieran legible sus creaciones, relacionando lo
que se ve con lo que se siente¹¹⁶, la certeza objetiva y la emoción:

«Considero que hay un salto cualitativo tan absoluto desde el lenguaje filo-
sófico al pictórico, que dicha conexión sólo me parece posible a través de
la sublimación metafórica del concepto teórico en línea o color. Pretender
defender la correspondencia que hay entre ambas por la exactitud de sus
significaciones me parece pedante e ingenuo... El pensamiento filosófico
actúa en mí eficazmente a posteriori y de una manera consciente cuando
me plateo la obra como balance pictórico, estructuración de ideas, apoyo
teórico para seguir avanzando (la búsqueda puede ser intuitiva y emocional,
pero también funciona ayudado por la razón)... y como desahogo intelec-
tual... a priori los conocimientos filosóficos influyen en mí desde el momento
que conforman mi personalidad... no me convence lo de pintura filosófica ni
pintura intelectual... se trata de una síntesis de categorías entre las que se
encuentran las intelectuales, sentimentales, voluntariosas, etc. y, por encima,
como pintor, la visualidad»¹¹⁷.

Aquí radica la gran labor que ha hecho con sus aportaciones a la
pintura. Y la abstracción, como veremos al estudiar su evolución, es la única
vía que cabe en su planteamiento para analizar las formas, las estructuras y
los fenómenos del universo; una abstracción a la que ha llegado a través de
la experiencia, de una actitud empírica ajena, en ocasiones, a los modelos
occidentales, de la correlación matemática o deducción, propia de la Grecia
clásica, y de la comprensión. Eso sí, conjugando los esquemas científico y
filosófico sin olvidar cómo la intuición y, quizá, la meditación son vitales en
cualquier proceso creativo o en cualquier investigación en torno a una realidad
precisa y limitada. Por esta razón Luis Canelo basó su búsqueda de la «esen-
cia» de la realidad en aproximaciones a determinados modelos que le sirvieron
para ampliar su visión del mundo. Y de ahí que recurriese al Zen para combinar

114 Lo que llamamos «catástrofes» no son formas geométricas abstractas que simbolizan los procesos evo-
lutivos que generan discontinuidades en la realidad. Es un cambio brusco donde tienen que ver mucho
la estabilidad y la cualidad.

115 No es más que un viaje al fondo del concepto, al margen de la realidad superficial de acontecimientos
psíquicos.

116 MONTEJANO MONTERO, I., «Luis Canelo», en *Hoy*, 10-I-1976.

117 CELIS, M. C., «Luis Canelo: del lenguaje pictórico al filosófico y viceversa», en *Batik*, 23-III-1976 (entre-
vista a Luis Canelo).

modelos que se mueven entre la investigación y la meditación: el gesto en su obra adquirió, por ejemplo, el valor de caligrafía para expresar la espontaneidad frente al rigor. O el recurrir al «lenguaje ordinario» que trasciende la realidad en la manera de pensar oriental y enfrentarlo al razonamiento para formular ideas en el mundo occidental.

Su estudio y conocimiento de la materia no es sino un análisis profundo de la naturaleza, un viaje a lo infinitamente pequeño, a aquello que trasciende nuestra imaginación, echando mano de todos los descubrimientos y los cambios profundos que se han dado sobre determinadas nociones, algunas de ellas en reposo e inmutables en la física clásica, como las de espacio, tiempo, materia, causa o efecto. Los objetivos de su pintura no fueron desde los años sesenta los fenómenos, sino el «suceso» al concebir el lienzo o el papel como un ámbito que no está dado de antemano. Al contrario, la superficie se va constituyendo según el ritmo, según la visibilidad que nos va ofreciendo y, con ello, se nos propone una multitud de posibilidades para poder profundizar a través de «deslizamientos», de gestos que crean nuevos espacios donde la «ciencia poetiza sin dejar de ser científica y la razón descubre su multiplicidad funcional y su condición estética»¹¹⁸.

Puede advertirse cómo Luis Canelo fue desde aquel amor profesado por Tito Lucrecio Caro a la ciencia y las deducciones a través de las cuales el universo es eterno y la materia se deshace y se rehace por virtud de combinaciones de átomos, desde aquella creencia en el progreso de la ciencia y las leyes invariables –que Martha Nussbaum nos ha descrito al estudiar su poema didáctico *De rerum natura*¹¹⁹– y de su defensa de la especulación (al pensar que todo ha de explicarse de acuerdo con las causas imaginadas), pasando por las ecuaciones newtonianas del movimiento que abrieron una visión mecanicista de la naturaleza y, consecuentemente, determinista, hasta la separación de la objetividad con la que debe abordarse el análisis del universo y lo que el ser humano procesa, según René Descartes, o hasta la mecánica celeste perfectamente regulada de Pierre-Simon Laplace. Un recorrido que entremezcló su propia vivencia con el afán de saber y explicar y con su propio arte al pintar un cosmos tan complejo.

De hecho, sus argumentaciones estuvieron siempre basadas en el análisis, la coherencia, la responsabilidad y la intencionalidad. Por esta razón, durante todos estos años ha indagado a fondo los desequilibrios inherentes a los sistemas ordenados, ha hecho hincapié en el estudio del caos y los cambios a los que el cosmos está sujeto. Un caos que para Luis Canelo se identifica con una apertura existente antes de que surgiesen «todas las cosas», con espacio infinito y no medible donde nada se distinguía y donde nada era visible¹²⁰. Estas averiguaciones y estas deducciones, difíciles de aprehender en sí mismo, le llevaron a tener una nueva percepción de la naturaleza no lineal y sí retroactiva¹²¹, como se desprende de toda su pintura. Luis Canelo no es



Libro Sexto de *De rerum natura*, de Tito Lucrecio Caro, edición francesa de 1563.

118 MAILLARD, Ch, *La razón estética*, *Opus cit.*, 1998, pp. 21-31.

119 NUSSBAUM, M. C, *La terapia del deseo. Teoría y práctica en la ética helenística*. Paidós, 2003.

120 MAILLARD, Ch, *La razón estética*, *Opus cit.*, p. 66-67.

121 BRIGGS, J., y PEAT, F. D. *Un miroir turbulent*, InterEditions, París, 1991, pp. 21-29.



Al finalizar los años sesenta,
Luis Canelo emprende un viaje sin retorno
hacia la búsqueda de la materia.

un impresionista, aunque se sienta atraído por ellos y siga su estela a lo largo de sus etapas, le interesó más lo que surge, lo corpuscular, lo desintegrado, lo que fluye, lo táctil, el misterio. Sus obras más que presentarnos una realidad, nos muestran una ficción, una posibilidad, al trasvasar todo este entramado al arte. Cuestiones que han desgranado críticos, filósofos e historiadores en sus respectivos análisis a lo largo de más de medio siglo.

Estas variaciones en las formas han determinado que las ideas plásticas y estéticas varíen su contenido dependiendo de los periodos que se estudien en la obra de Luis Canelo y de los avances y cambios científicos existentes. Supo desde el principio que los descubrimientos continuos en la ciencia, sobre todo en el área de la física, están condicionando un cambio en la concepción de la materia, el espacio y la mente. Un cambio sustancial de la «visión del mundo», sobre todo por contraste con el positivismo y su consecución tecnológica, que ha desembocado en un nuevo escenario para hombre¹²². Este cambio con respecto a la naturaleza, asimilado por Luis Canelo en sus obras, ha traído como resultado no establecer distinción alguna entre lo material y lo espiritual, de ahí que la ciencia hoy se deslice desde lo físico a lo psicológico¹²³.

Esta visión ha influido de manera decisiva en la conceptualización del pensamiento pictórico de Luis Canelo, para quien el arte ha de proporcionar, en primera instancia, conocimiento. Cuestión ésta que ha obligado al hombre –y al artista– a entender de manera diferente la naturaleza, introduciendo plenamente la idea de *humanismo*, desdibujando la visión filosófica del clasicismo renacentista y apostando decisivamente por la significación del espacio y la materia y, por ende, por la abstracción de su pintura. El punto donde lo abstracto toma carta de naturaleza, es el punto en el que la pintura de Luis Canelo se desligó de la posmodernidad y de su antesala, el arte pop, de un arte que reinterpreta sin emotividad ni expresividad, así como de cierta desmaterialización de los conceptuales, y se acercó al llamado humanismo oriental:

«Los caminos de acceso al conocimiento y a la realidad humana ... son muy diversos ... Una es la denominada vía científica ... la otra es la vía mística (o tal vez metafísica) la cual se fundamenta en la creencia de una consciencia pura o consciencia cósmica ... la vía mística, se apoya en fenómenos no ordinarios generalmente alcanzados mediante la meditación. Y también se dice que los mecanismos de esta vía son semejantes a los procesos de la creación artística»¹²⁴.

122 «Los grandes cambios del arte en nuestro siglo han sido provocados por múltiples factores, entre los cuales seguro que hay teorías estéticas que no se pueden omitir. Pero... una de las razones que más han influido en los cambios ha sido la evolución que, también en los últimos cien años, se ha practicado en la ciencia. Más concretamente, se habla de la influencia que ha tenido la nueva visión del mundo que nos ha mostrado la física. En realidad esa rama de la ciencia, con sus revolucionarias concepciones de la materia, del espacio y del tiempo, de la causa y el efecto..., ha estado omnipresente en el conjunto de las actividades humanas del siglo XX: en el mundo del pensamiento, en toda la cultura, en la tecnología moderna», en TÁPIES, A., *Valor del arte*, Ave del Paraíso, Madrid, 2001, p. 91.

123 CAPRA, F. *La trama de la vida*, Anagrama, Barcelona, 2009, p. 31.

124 TÁPIES, A., *La realidad como arte: por un arte moderno y progresista*, Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, Murcia, 1989; o TÁPIES, A., «La nueva cultura», en *La Vanguardia*, 12-III- 1984, en *Por un arte moderno y progresista*, COAATRM, Murcia, 2007, p. 227.

Consecuentemente, para Luis Canelo el arte adquirió una condición capaz de hacernos penetrar en el centro de universo, siguiendo la estela de Paul Klee¹²⁵. Y ese mismo arte para nuestro artista, como señaló Frithjof Schuon en *El esoterismo como principio y como vía*¹²⁶, es el instrumento que sirve para adentrarnos en «*las cortezas*» y extraer «*los núcleos*» y las materias hasta llegar a las esencias. Esta visión total y orgánica del universo, puesta a la luz por los descubrimientos científicos, hace que lo contemporáneo y lo primigenio se den la mano¹²⁷.

Y ahí, dentro de aquella revisión de la intelectualidad española, en esa labor investigadora de las formas y los procesos, en esa fusión entre filosofía y pintura, en la búsqueda de la esencia que nos brida Oriente, en aquellas deducciones que nos aproximan a los pensadores clásicos y en la apertura al mundo de la ciencia, ahí fue donde Luis Canelo enriqueció su planteamiento teórico sobre el acto de pintar: tras los primeros pasos dentro de un ámbito lírico, como hemos señalado, se comenzó a perfilar una etapa de reflexión sobre la «*resistencia*» de la hablaba Friedrich Hölderlin o Friedrich Nietzsche a la hora de enjuiciar la «*potencialidad de la cultura griega*», al apostar decididamente por la «*abstracción fría*» y la ciencia rigurosa de Demócrito frente a la «*pereza del mito*», o a la hora de dar cabida a la concepción ascética de Anaximandro frente a una vida de *bienestar*¹²⁸. Un primer corpus que trajo como uno de sus primeros resultados la «Beca de la Fundación Juan March para la Investigación de las Artes Plásticas», sobre *La materia y su devenir*, en 1978.

A partir de aquí Luis Canelo entendió, y esta es otra de las grandes aportaciones suyas a la pintura, que existen sistemas de miradas, o métodos que nos enfrentan con dos problemas fundamentales: el del espacio y la mirada y el de la mirada y el tiempo; dos fundamentos donde se desvelan algunos de los enigmas de sus cuadros: uno forma parte de quien pinta y otro de quien mira lo pintado. Así, lo posible, como señala Jean Paris, puede llegar a ser «*el infierno*» de la pintura, puesto que ésta se obstina en la noción de objeto, algo que es anecdótico en la obra de Luis Canelo aunque las formas remitan a esa realidad concreta. Enlazando, asimismo, con la variedad de las formas según sus etapas, apuntada más arriba, Luis Canelo también nos propuso desde sus inicios unas pautas para desentrañar su concepción pictórica, reparando en una mirada indirecta que es inmediata y absoluta, y en vez de en una segunda mirada donde todo puede transformarse para desembocar en una tercera que corresponde a un análisis más profundo. Esto es, entre una mirada sin sujeto y otra con sujeto está la naturaleza. Y Luis Canelo hizo hincapié en ello. Miradas que pueden ser abordadas –y aquí estriba su personalidad– desde los sentidos, desde la percepción, conduciéndonos al realismo; miradas que pueden

125 SARRIUGARTE GÓMEZ, I., «Perspectivas mandálicas y yántricas en la obra pictórica de Paul Klee», en *Liño*, Núm. 16, 2010.

126 <http://es.scribd.com/doc/96061700/Schuon-F-El-Esoterismo-Como-Principio-y-Como-Via> (octubre, 2012).

127 Véase, GUIDIERI, R., *La abundancia de los pobres: seis bosquejos críticos sobre la antropología*, FCE, México, 1989.

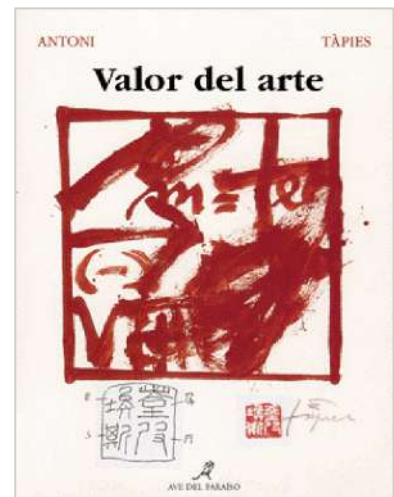
128 SNEL, L. B., *Las fuentes del pensamiento europeo*, Razón y Fe, Madrid, 1963.

ser abstraídas y captadas por las sensaciones o pueden ser «*intrasujektivitas*» para pintar las ideas¹²⁹.

Todas estas razones, a veces no detectadas por parte de quienes observamos sus cuadros, hacen que debamos entender su producción como una formación continua en la que la pintura, al margen de tener un carácter estrictamente físico, surge de una actuación en la estructura del propio cuadro, tomado no sólo como soporte, sino también como un campo certero de investigación. Hemos de plantearnos su obra como un diálogo abierto con la materia (y con nosotros), como una sugerencia que el mismo Luis Canelo nos propone, y en la que chocan realidades y lenguajes con el fin de hacer de esa materia, de esas formas intuitas, un interrogante¹³⁰. Su proceso de búsqueda dentro de la abstracción se ha vuelto controvertido y, consecuentemente, relativo al hacer de la filosofía, la ciencia y el arte, entendidos como soporte teórico, un campo abierto en el que la estética, la técnica y la ética conforman hasta hoy su universo particular. Esto ha determinado que su postura ante la pintura arrancase de manera firme en la década de los años sesenta, dentro del informalismo y sus ramificaciones, y desembocara en una investigación minuciosa y consecuente donde la ciencia y el arte se conectan con la filosofía para indagar en los aspectos de la materia, diferenciando entre la percepción y la «*visión interior*»: ha pasado de ser descriptivo a ser conceptual. Sus cuadros se han vuelto una evocación del paisaje, de ser un ejercicio a establecer una metodología rigurosa, de una visualización del medio a una reflexión, de reflejar una realidad empírica a plasmar ideas a través de un profundo raciocinio.

La materia, convertida en lenguaje para explorar todo el universo orgánico, trascendió en su pintura a la fisicidad de los objetos, se aproximó por primera vez a la sabiduría zen, a cierta mistificación técnica, al empleo de diversos materiales y se interesó por la ciencia, por la materia, la tierra, el polvo, y las partículas. Esa interés por la descomposición de la materia le condujo muy pronto a plantearse en sus cuadros el paso del tiempo. Podríamos describir esta inclinación con las mismas palabras que utilizó José María Moreno Galván cuando hablaba de Antoni Tàpies:

«La gran originalidad que se inicia en Tàpies con esta obra de la Bienal es que, habiendo renunciado a toda referencia natural y cuando parecía que iba a quedarse exclusivamente con la forma para expresar su realidad interior, he aquí que también ha renunciado a la forma en la medida que ello es posible: eludiendo toda concreción geométrica más o menos configurada. Ha elevado, pero al primer plano, la virginidad de una materia para replantearse el problema del arte en el primer día de la creación. Y sobre la materia más bravamente elemental ha discurrido con el más elemental lenguaje signográfico»¹³¹.



Antoni Tàpies en su libro *Valor del arte* hace un reflexión sobre la relación entre materia y espíritu.

129 Véase, PARIS, J., *El espacio y la mirada*, Taurus, Madrid, 1967.

130 ECO, U., *La definición del arte*, Destino, Barcelona, 2002, pp. 15-17.

131 MORENO GALVÁN, J. M., «Tres artistas del 'gran premio' en la Bienal. Guayasamín, Ferrant y Tàpies», en *El Alcázar*, 8-XI-1955. Se refiere a su participación en la *III Bienal Hispanoamericana de Arte*.



Mariette Rousseau y James Ensor
en su jardín familiar, c.1888.

De hecho en 1970, en el catálogo de su exposición en la Galería Edur-
ne, escribió un texto que podríamos calificar de programático al anunciarnos
el desarrollo de su pintura. Se definió en ese momento, y así es, como una
«*persona consciente y calculadora*», con un afán investigador que se mostraba
interesado por la materia, por su evolución interna, por temas conceptualmente
dinámicos, por lo que denominó «*génesis morfológica*», por la cuestión de la
duplicidad de un mismo concepto genérico entre lo acabado y lo textural y las
formas elementales que se apoyan en el dibujo. No permaneció, dentro de su
obsesión por archivar, ajeno a casi ninguno de los descubrimientos de la ciencia
y se interesó por la tierra, el polvo y las partículas. También recurrió, como ha
sido común en su trayectoria, a los «*signos intuitivos*» que, con el tiempo, se
han «*desmembrado en grafismo...en collages...en sugerencias paisajísticas*»,
primero dentro de un mundo biológico y después en el mundo mineral.

Pero, con toda probabilidad, sin su agudo sentido de la observación
no hubiese sido capaz de llegar a una concepción tan científica en su oficio
de pintor. Ve en la naturaleza la acción, el movimiento progresivo y constante,
la combinación de opuestos que se dan en su seno, anunciado por los preso-
cráticos, plasmado de manera clara por Gérard de Lairese en *Le grand livre
des peintres ou L'art de la peinture*, en 1787, y continuado por Mariette Rous-
seau quien inició a James Ensor en el mundo del microscopio¹³². Por lo tanto,
siguiendo la idea de Jean Paris en su libro *El espacio y la mirada*, Luis Canelo
configuró, desde casi sus inicios, una especie de mapa provisional a través
la imagen pictórica, donde confluye todas las miradas que en su pintura se
establecen al dialogar el realismo, la percepción sensible, encargado de pintar
las cosas, y una abstracción que dibuja las sensaciones y las ideas, como se
deprende de su segundo escrito teórico importante¹³³:

«Me planteo una investigación sobre la materia y su devenir... pero en una lí-
nea de cariz científico, sin excluir lo poético-misterioso. Apoyado en el análisis
interiorizado, radiográfico, corpuscular, de ella; y su comportamiento dinámico
de acontecer... Esta actitud es en sí tan antigua como el interés por la natu-
raleza, que empezó siendo el paisaje y ahora mantiene mayores 'pretensiones
intelectuales'... El ámbito vital y primigenio...Elementos nucleares... el estudio
de una síntesis matérico-vital a partir del análisis de lo corpuscular»¹³⁴.

Luis Canelo exhibe en su pintura una naturaleza con diferentes re-
gistros tanto teóricos, apoyados en las ideas y en la ciencia, como operativos,
aquellos que aluden a la génesis, a la germinación, al espacio o al tiempo. Una
naturaleza que se ha ido alejando de los planteamientos informalistas, sobre-
poniéndose a la llamada «*pintura pintura*» y defendiendo el que el arte de crear
también es investigación. Sumó así la visualización de las texturas de Antoni

132 Mariette-Hannon fue la esposa del rector de la Universidad Libre de Bruselas, que era hermano de Théo Hannon, pintor y amigo del James Ensor. Tanto Mariette Rousseau-Hannon como Elise Destrée, esposa de Jean-Edouard Bommer, profesor en la Universidad de Bruselas, fueron reconocidas micólogas y publicaron sus estudios en revistas científicas de la época. Véase, TRICOT, X., *James Ensor. Sa vie, son œuvre. Catalogue raisonné des peintures*, Fonds Mercator, Bruselas, 2009.

133 PARIS, J., *El espacio y la mirada*, *Opus cit.*, 1967.

134 CANELO, L., *La materia y su devenir*, Memoria de la Beca Juan March de Creación Artística, 1977, s. p.

Tàpies, la formalización del espacio de Lucio Fontana, la vibración del color de Mark Rothko, la base rigurosa de intelectual aportada por Pablo Palazuelo y la idea bergsoniana de acontecer para ofrecernos, a través de un lenguaje metafórico, la materia en su propio desarrollo: el lienzo, la tabla o el papel conforman un soporte para el «cultivo elemental» de la pintura, de las minúsculas pinceladas y de los punteados, con el objetivo de generar protoformas cuyos tamaños y densidades determinan variables que hacen que sus cuadros estén repletos de vida. Y además fueron adquiriendo un «*tacto visual*» que condujo a la teoría del conocimiento para llegar a la esencia de las cosas, para abordar el problema de la materia y las relaciones entre la naturaleza y el tiempo. Para ofrecernos una integración de todos los elementos dispersos en la superficie donde no opuso la densidad al vacío, sino que se estableció una dinámica evolutiva a través del color, de los contornos y su interrelación. Imaginó un horizonte topológico y misterioso donde sí cupo la espontaneidad y las diferenciaciones evolutivas no previstas¹³⁵. Priya Hemenway nos lo plantea de esta manera:

«La naturaleza, el conjunto de esas misteriosas fuerzas que crean el mundo en que vivimos, representa un experiencia de tal belleza e impresionante complejidad que resulta toda una aventura toparse con patrones... Cuando indagamos a fondo sobre las partes más pequeñas que forman el conjunto, encontramos... una proporción que describe de manera perfecta nuestro lugar en todo ello. Una perfecta armonía entre dinamismo y equilibrio, entre lo conocido y lo desconocido, entre quiénes somos y qué posibilidades tenemos»¹³⁶.

Pero en ese horizonte también contuvo el orden primigenio que siempre ha buscado en la ciencia y en la filosofía, pasando de la «profertilidad», del acontecer, a una concreción primero biológica y luego mineral a través de bolsas de agua (agua que hincha los gérmenes y es un *nacimiento continuo*, sugiere una *unidad de elemento* y tiene un densidad¹³⁷) o de piedra, de filamentos que ordenan las secuencias, de anillos que hablan de un universo húmedo, de círculos celulares que conforman los epicentros de las estructuras de las obras, de ventanas que sugieren profundidad y distancia, de derrames vegetales, entendidos como substancia, de musgos... Toda una serie de referencias explícitas que nos remiten al proceso evolutivo, donde la diferencia radica en la textura o la densidad o en la propia estructura del cuadro, sea en serie, sea concéntrica, sea estableciendo una relación entre lo próximo y lo lejano, entre un microcosmos y un macrocosmos., sea en dípticos para establecer la idea de «*temporalidad lineal en un antes y un después*»¹³⁸.

Las becas de la Fundación Juan March y la de Patrimonio Artístico Nacional¹³⁹, el ser seleccionado para el *Salón de los 16*, su presencia en ARCO,

135 Véanse los escritos de 1972 de Santiago Amón, de 1974 de Pablo Palazuelo y los de 1976 de Andrés Tapiello y Rafael Soto Vergés.

136 HEMENWAY, P., *El código secreto. La misteriosa fórmula que rige el arte, la naturaleza y la ciencia*, Evergreen, Colonia, 2008, p. 141.

137 BACHERLARD, G., *El agua y los sueños*, *Opus cit.*, pp. 27-38.

138 Véase la memoria de la Beca de Investigación del Patrimonio Artístico Nacional, concedida en 1980 con el título *La pintura de materia en su vertiente biológica*.

139 Pormenoriza aspectos cruciales en la interpretación, como la *idea primigenia* y la de *acontecer*.



Colección de la Fundación Juan March,
reflejo de los avatares del arte
español contemporáneo.

la exposición en la Galería Montenegro, con la proyección en sus cuadros de un mundo mineral... desembocaron en una geometrización más compleja, en una indagación que se centró más en el origen y el comportamiento de la materia, en la idea bergsoniana de la memoria y del *élan* vital y en la memoria geológica de las piedras que analiza Pierre Teilhard de Chardin. Y a ello fue añadiendo, a lo largo de los años ochenta, colores más intensos como síntesis, grafismos más marcados, dividiendo su obra en grandes trípticos y polípticos con formas más definidas y autónomas. Pero, dentro de su fidelidad a una pintura que hunde sus raíces en la filosofía, en esos años vinculó su quehacer con lo orgánico, y a finales de esa década de los ochenta comenzaron a perfilarse pequeños y sutiles cambios que los matizó en la siguiente década con la incorporación de una estética seriada, cuya significación no cursa sólo a lo formal, sino que trasciende al plano semántico. Paralelamente, las composiciones en cuadrícula y polípticos le permitieron establecer nuevas pautas organizativas, percibiendo un lenguaje mucho más sintético. Con las construcciones ortogonales consiguió mantener un estricto control compositivo, en el que algunos han visto ciertas resonancias minimalistas. Una estructuración que se vio puntualizada, cuando no alterada, por la luz, inducida, a su vez, por un suave cromatismo que osciló entre el blanco y los azules, pasando por los grises, por la profusión de elementos de referencia organicista, en las que combinó una estricta ordenación mallada con la recuperación del gesto que dio sentido a ese caldo universal presocrático tan querido por Luis Canelo. Nadie como Miguel Logroño lo ha sabido expresar tan magistralmente en unos de sus textos inéditos fechado en 1996:

«Un mundo original, autónomo, no referible... como si otro mundo no existiera, el lienzo es el mundo, la pintura es el mundo. Lo (pre)decimos con otras palabras. Sean las del pintor, Luis Canelo, ya que de un mundo hablamos, su creador. 'La representación que busco -meridiano soliloquio del urogallo- respecto al origen sería el ámbito de una naturaleza germinal que para constatar su primordial fecundidad, apareciera con el esplendor de la materia-luz...' Me sobrepasa, Luis Canelo, nos sobrepasas. No es fácil estar a tu altura... De continuo estoy preguntándome por esta obra, tan fecunda, tan intensa... Nada es con la genuina razón con la que Luis pinta, se expresa, se desborda, se desvive. Y con la razón rigurosa con la que Luis se contiene. Nada es como este paisaje, nada está hecho de esta materia, tan rica, tan precisa, tan justa... Nada como este paisaje en la pintura, nada como esta materia de la

‘inmateria’, como este aire que se respira, como este punto que brilla, como esta constelación, como estos puntos que no brillan, como esos agujeros no diré negros; nada como esos blancos síntesis –¿ósmosis?– de todos los colores... nada es tan vegetal, tan mineral, tan biológico, paisaje de la vida, materia de la vida... nada es tan denso como esta densidad, ni tan frágil, ni tan sólido; ni tan cálido, ni tan frío, ni tan húmedo, ni tan seco, porque todo es una u otra propiedad y todas las propiedades a la vez. Nada es como lo que Luis pinta, ni como el cómo lo pinta, en lienzo, y en lugar de donde el lienzo proviene... Nada es como esa disgregación–concentración corpuscular a la que vamos, o en la que estamos, como esa atomización, en la que los signos supraminúsculos avanzan hacia la monocromía pictórica...»¹⁴⁰

Al iniciarse la década de los noventa, con «*Las piedras y las aguas*», lo inorgánico se impuso y a ello le sumó un mayor protagonismo de la metafísica al contener una carga mineral innegable. Pretendió, ni más ni menos, identificarnos con lo más real del cosmos. Su mirada sobre las cosas, como señala Gaston Bachelard, ligeramente pensativa, es una mirada del agua¹⁴¹. En cada lienzo pintado fue escribiendo un auténtico manual sobre pintura, llegando hasta los amplios murales que presentó en 2013 en la Galería Álvaro Alcázar, donde se captan y se entremezclan escalas diferentes, como ámbitos naturales referidos al paisaje, ámbitos intermedios, como son sus jardines, y ámbitos restringidos que aluden al mundo microscópico. El arte otra vez como exploración. Nunca ha dejado de lado ese diálogo con la materia, esa tarea real en la que el conocimiento nos abre la mirada a universos impensables, esa unión de naturaleza y tiempo, para mostrarnos la idea de acontecer a veces de forma seriada y en distintos tiempos y a veces de manera uniforme:

«Jardines de la memoria o jardines imaginarios, paisajes del alma hechos enigmas por la pincelada aventurera de Luis Canelo, que nunca copia la realidad sino que deja que sea la materia la que se apropie»¹⁴².

Siempre ha tratado de mostrar en sus pinturas las diferentes germinaciones, su evolución y su movimiento, y lo ha hecho mediante un largo proceso de abstracción que partió de formas reconocibles y ha terminado en una simplificación lingüística para mostrar todo un proceso vital que va desde las piedras a la biología. Como afirmaba el propio artista en el texto *Mundos en el jardín*, en febrero de 2005, todo un discurrir, acumulativo de la memoria sobre los orígenes y el comportamiento de la materia, o interpretaciones del paisaje que van más allá de su fisonomía. Reto que sigue presente hoy para poder avanzar en su propio pensamiento plástico; rebeldía para no ser sólo expresión de un tiempo, sino también evocación y reflejo, ayudándose para ello del arte.

140 LOGROÑO, M., *Porque todo está escrito*, texto mecanografiado y fechado en 1996, folios 16-19.

141 BACHERLARD, G., *El agua y los sueños*, *Opus cit.*, p. 54.

142 BARNATÁN, M. R., «Los enigmáticos cuadros de Luis Canelo recalcan en la Galería Metta», en *El Mundo*, 28-II-2005.



Piedra-textura mineral-Trujillo.

4. LA FILOSOFÍA: SU PERFIL INTELECTUAL

ANTES DE INICIAR ESTE CAPÍTULO EN EL QUE SE DIRIME la relación de Luis Canelo con la filosofía, conviene citar lo que opinaba Fernando Castro Flórez en 2009 para centrar el interés que siempre ha suscitado en el pintor esta disciplina:

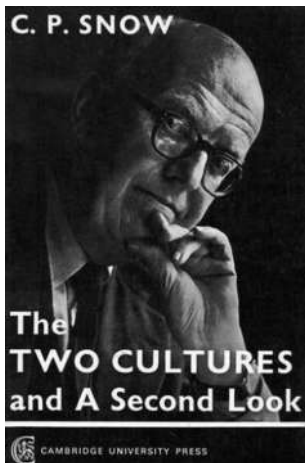
«Luis Canelo ha demostrado sobradamente la dimensión heroica de su compromiso, ajeno a las modas patéticas (en todos los sentidos) de este final de siglo que ha montado un escenografía donde lo funerario y la banalidad van, aunque parezca raro, de la mano. Pocos artistas, en mi opinión, pueden ser llamados, con propiedad, filosóficos, siempre y cuando superemos la inercia de considerar tales a los así llamados 'conceptuales' que las más de las veces derivan hacia la perogrullada. Sin embargo, Canelo ha desplegado, desde su soledad extrema, una pintura meditativa que considero entre lo más potente que se ha producido en las últimas décadas del arte español»¹⁴³.

Hemos señalado que el perfil intelectual de Luis Canelo viene determinado por una serie de cuestiones que atañen tanto a la pintura como a la filosofía y la ciencia. Para analizar su planteamiento teórico hemos de encuadrar sus aportaciones en cuatro grandes bloques. Uno que fija la atención en la llamada «tercera vía», otro que aplica esta opción a lo largo del tiempo; el tercer apartado se refiere a cómo el artista indaga sobre la naturaleza a tenor de algunos principios filosóficos que encauzan sus deducciones cosmológicas, racionales o lógicas, sobre los límites del universo para llegar a lo primigenio recurriendo, incluso, al zen; y, finalmente, cómo ajusta todos estos conocimientos a sus obras determinando una obra abierta. Las cuatro propuestas parten de una idea primigenia, la que enuncia que el universo es la suma de espacio y materia y, por definición, hoy ese espacio no se entiende como algo material. Por ello cabe la hipótesis o bien de que exista una sustancia etérea, donde se hallan todas las cosas, una cuestión bastante espinosa, o bien la que establezca una relación entre el espacio y la nada, el vacío. Pero si el espacio no es nada, no tendrá característica alguna. Y toda esta complejidad es la que Luis Canelo intenta desvelarnos poniéndonos delante de nuestra mirada la disparidad de opiniones que se han dado a lo largo de la historia.

Así, en cuanto al primer ámbito apuntado, en mayo de 1959 Charles Percy Snow en una conferencia dada en Cambridge titulada «Las dos culturas y la revolución científica», negó, según Salvador Pániker, de manera rotunda la ruptura académica y profesional entre las ciencias y la creación artística¹⁴⁴:

143 CASTRO FLÓREZ, F., «La clepsidra de la pintura [Notas presocráticas en torno a la obra de Luis Canelo]», en *Luis Canelo*, Galería Álvaro Alcázar, Madrid, 2009, p. 5.

144 PÁNIKER, S., «Un nuevo humanismo», en *Suplementos Culturales, La Vanguardia*, 15-IX-2005.



Charles Percy Snow tuvo como objetivo llenar aquel vacío existente entre los intelectuales de letras y los científicos.

«...cerrar el abismo que separa nuestras culturas es una necesidad... Cuando esos dos sentidos se disgregan, ninguna sociedad es ya capaz de pensar con cordura...»¹⁴⁵.

Un asunto que en 1991 John Brockman acuñó bajo el título de «tercera cultura» con el fin establecer un debate serio sobre la naturaleza humana y la naturaleza del universo¹⁴⁶. Para llegar a nuevas formas en un discurso intelectual hay que remontarse a los años cincuenta, cuando comenzamos a familiarizarnos con nociones que tienen que ver con la biología, con la teoría del caos o los fractales, el equilibrio puntuado, la lógica borrosa o la hipótesis de Gaia. Surge un nuevo humanismo que une las ciencias a otras áreas del saber para hibridarlas, dando a la filosofía un peso específico. Un desafío a las fronteras entre el hombre de ciencias y el hombre de letras. Sin embargo, este fenómeno hemos de situarlo en un contexto histórico donde el conocimiento cambió y dejó ver sus caras, la «*abstracta y la mundana*»¹⁴⁷. Un fenómeno que, en verdad, no ha dado los frutos esperados, alejándose del planteamiento inicial de Charles Percy Snow, cuyo objetivo fue llenar aquel vacío existente entre los intelectuales de letras y los científicos, entre un ámbito subjetivo, aportado por la reflexión humanista, y otro que atañe, expresamente, al conocimiento técnico, alejado de una concepción que puede conducirnos a una cultura de masas¹⁴⁸, a ver la ciencia como un entretenimiento y no como una investigación en toda regla:

«...lo que de hecho ocurre en la tercera cultura propuesta por Brockman, es que los científicos establecen una comunicación directa con las audiencias o públicos, prescindiendo de intermediarios. Mientras tanto, los humanistas e intelectuales de letras siguen sin comunicarse con los científicos y esto (más que la inexactitud conceptual respecto a la propuesta de Snow), convierte en inadecuado el uso de la expresión 'tercera cultura' por parte de Brockman...»¹⁴⁹.

Antes de dar por certera esta conjunción (válida o no dependiendo de cada disciplina), antes de verla como una herramienta por encima de la teoría, hemos de establecer el punto de partida para hacer un análisis sobre el perfil intelectual de Luis Canelo. Un artista que ha procurado, en todo momento, unir las «partes existentes», al no diferenciar excesivamente compartimientos separados y en permanente conflicto, con una mirada vasta que ha intentado, en todo momento, aglutinar «*las riquezas desordenadas... discutiendo sin cesar*

- 145 «The Two Cultures and the Scientific Revolution» («Las dos culturas y la revolución científica»). Tanto la conferencia como el libro conforman el desarrollo de un artículo previamente publicado por Percy Snow en la revista *New Statesman* el 6 de octubre de 1956, también titulado *The Two Cultures (Las dos culturas)*. Y cuatro años después, a raíz de los comentarios que se produjeron, añadió al texto inicial una segunda parte y publicó un nuevo libro titulado *The Two Cultures: A Second Look (Las dos culturas: una segunda mirada)*.
- 146 BROCKMAN, J., *La tercera cultura*, Tusquets Editores, Barcelona, 1996.
- 147 LAFUENTE, A., y SARAIVA, T., «El espejismo de las dos culturas», en *Claves de Razón Práctica*, Núm. 120, marzo, 2002.
- 148 LLOPIS GOIG, R., «Cultura tecnocientífica y cultura humanista. Escisión y alianza», en *A distancia*, núm. 20, 2002.
- 149 LLOPIS GOIRG, R., «Terceras culturas: sendas perdidas y caminos abiertos», en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, junio, año/vol. X, número 19, Universidad de Colima, México, 2004.

sobre las relaciones de lo uno y de lo múltiple», sumergiéndose en la materia y en ese espacio vacío señalado más arriba, en los cambios de naturaleza, «en la dialéctica de lo dentro y lo de fuera»¹⁵⁰ con todos sus innumerables matices.

Es evidente que esta labor titánica no ha perseguido en ningún momento reducir los problemas que Luis Canelo se ha ido planteando en proporciones manejables. Al contrario, siempre ha entendido la realidad como algo más allá de los límites inmediatos que la naturaleza nos impone. Y para ello echa mano siempre de la «imaginación» y del trabajo concienzudo y, ante todo, práctico. Experiencia y conocimiento van de la mano en sus cuadros con la clara intención de poner fin a las limitaciones y ver la realidad como un todo al que el hombre se ha acercado de manera parcial y ha encontrado, a la par, respuestas incompletas. Luis Canelo se ha aproximado a esa realidad de forma total, y sus obras van en consonancia con ella: «...el pensamiento como tal, como una forma de observación, una manera de mirar más bien que como una copia exacta de la realidad como es»¹⁵¹. Ha sabido desde el principio que en todos los conceptos relacionados con la naturaleza la física es importante, pero también la filosofía.

La suma de ciencia y filosofía ha determinado que fije su mirada en el presente, y desde ahí *reinvente* el pasado ya que cualquier genealogía puede ser retrospectiva: nos muestra que para entender a los filósofos griegos hay que conocer a los pensadores contemporáneos. Es necesario rastrear las huellas para avanzar de forma crítica hacia el origen, y la filosofía para él es un buen camino¹⁵². Recurre, consecuentemente por ejemplo, en sus creaciones a la teoría atómica de Demócrito, quien llegó a considerar que el mundo estaba conformado por átomos que se mueven en el vacío. Le atrajo ese modo de representar la totalidad, compuesta por una variedad de universos; mundos que merced al movimiento de un solo conjunto de elementos podemos llegar a interpretar esa totalidad existente. Una idea que chocó de plano con la teoría atómica respaldada por la ciencia. Sin embargo, la teoría relativista volvió a considerar el mundo como un fluir universal de acontecimientos y procesos: en este flujo la mente y la materia no son sustancias separadas, son aspectos diferentes de un movimiento único y continuo¹⁵³.

Para llegar a este razonamiento, Luis Canelo ha buscado a lo largo de su vida una «causa formal» en el sentido clásico del término; esto es, ha investigado a fondo la «actividad formativa» interna que es la causa del crecimiento de las cosas y del desarrollo y diferenciación de sus diversas formas esenciales. Esa actividad formativa que vemos en casi todos sus periodos, hemos de tomarla al enjuiciar su obra como primigenia. Y siguiendo esta argumentación, el artista ha fijado también su mirada en Oriente al recurrir a la idea de proceso, de flujo tranquilo y ordenado que penetra en la esencia de las cosas.



Pierre Alechinsky, *Forest*. 1952.

150 BACHERLARD, G., *La poética del espacio*, FCE, Madrid, 1994, pp. 230-255.

151 BOHM, D., *La totalidad y el orden implicado*, Kairós, Barcelona, 1992, véase el Capítulo I «Fragmentación y totalidad».

152 PÁNIKER, S., *Filosofía y mística. Una lectura de los griegos*, Kairós, Barcelona, 2000, pp. 20-23.

153 BOHM, D., *La totalidad y el orden implicado*, *Opus cit.*, 1992, véase el Capítulo I «Fragmentación y totalidad».

Sin olvidar, eso sí, la devoción que Occidente siente por la ciencia a pesar de percibir un mundo fragmentado que no se puede describir ni especificar en su totalidad. En sus cuadros ha tratado de conjugar estos dos conceptos aparentemente dispares y extremadamente sutiles y complejos: tanto la ciencia –que depende de la medida– como la filosofía –que defiende lo inmensurable más allá del conocimiento y la razón– son dos de los pilares del perfil intelectual de Luis Canelo que se materializan en observar y descubrir. Un trabajo creativo que aúna las viejas ideas de fragmentación y las de totalidad para percibir la realidad de una forma nueva y original. Pero ¿cómo ha transmitido esta paradoja a lo largo de su trayectoria para que el mundo que dibuja deje de ser rígido y de dé cabida a la intuición?

El segundo bloque lo constituye la aplicación de esta tercera vía a largo de sus etapas. Ha transcurrido ya más de medio siglo desde que Luis Canelo sintió aquella necesidad de aprehender el mundo y pintarlo, desde aquel año de 1950 cuando comenzó su afición por la pintura, su tercer pilar, y, a la vez, su apego por la geografía, las ciencias naturales, las matemáticas y la filosofía. Los impresionistas fueron sus fuentes primeras. Pero esa necesidad de aprehender el curso de la vida le ha hecho que fuese adquiriendo una formación sólida en ese límite. Una frontera a veces confusa por saber a qué ardua tarea se enfrentaba al hacer confluír las tres disciplinas que conforman su sustrato. Una pauta inicial que estuvo volcada en los paisajes próximos a los principios de posguerra antes de que su estilo madurara. Analizando aquellos tanteos realistas que se dieron en la pintura española de la década de los cincuenta y las rupturas de los años sesenta, de los que fue testigo directo, indagó posteriormente en la tentativa informalista, en sus inquietudes éticas y estéticas¹⁵⁴.

Pero dentro de este contexto no han de olvidarse las influencias inmediatas de sus primeros horizontes y tempranas lecturas que incidieron de manera indirecta; unas referencias expresas a Camille Pissarro, Paul Cézanne o Paul Klee que fueron entrecruzándose con las ideas impresionistas y expresionistas, con la admiración por la Escuela de Vallecas o el impacto que sintió hacia 1960 por Antoni Tàpies. En estos prolegómenos de su carrera, la intención de Luis Canelo siempre fue la de innovar, incluso a contracorriente, pasando de cierta atracción por aquello que podemos tildar de naturalismo, del paisaje como tal, al informalismo o al gusto por un paisaje pensado, corpuscular, que se puebla o se despoja de elementos y formas según los periodos por los que va atravesando.

Sea como fuere, su pintura está siempre determinada por la continua búsqueda de esa relación, muchas veces tensa, que se ha dado siempre entre el conocimiento de las vanguardias y la *vivencia* directa del medio en el que se ha desenvuelto¹⁵⁵. Sus cuadros se han renovado constantemente en este medio siglo de actividad. No ha olvidado su preocupación ante las repercusio-

154 DURÁN ÚCAR, D., «A los cincuenta. El Paso al borde de sí mismo», en *Puentes a la abstracción. 50 años del Grupo El Paso*, Ibercaja, Zaragoza, 2006, p. 11-13.

155 CANO, J., «De los paisajes hechos a los paisajes geométricos», en *Paisajes hechos, paisajes geométricos*, Fondo Editorial, Badajoz, 1998.



nes que existen cuando el hombre contemporáneo establece una relación con la naturaleza, puesto que es el punto de partida en todo el proyecto artístico y vital de Luis Canelo. Su trayectoria, valorada globalmente, debe entenderse, pues, como constancia en el oficio, como una persistencia a veces heroica por mantenerse en una posición de gran observador de todo cuanto le rodea, capaz de matizar, impregnar o bucear en esos principios científicos y filosóficos para poder remontar periodos pictóricos. Su actitud vital y el comportamiento artístico es la prueba de ello, y entre estos dos extremos se ha fraguado más de medio siglo de actividad.

Así, al mediar los años sesenta, dio un giro hacia el informalismo, surgiendo su primera etapa mineral, netamente abstracta, donde nos presentó un mundo más flexible y móvil que el ideado por los griegos, donde las moléculas no pueden crecer, pero sí enlazarse para formar agrupaciones¹⁵⁶, etapa que se perfiló en 1970, año en el que terminó sus estudios de Filosofía y se identificó con los presocráticos y Henri Bergson. Luis Canelo evolucionó con este bagaje hacia formas orgánicas que abrieron paso a una nueva etapa biológica.

Luis Canelo, paisaje pintado en 1958, donde se aprecia su inclinación a la abstracción y al collage.

156 TEILHARD DE CHARDIN, P., *El fenómeno humano*, Taurus, Madrid, 1965, p. 87.

Las formas vegetales se solaparon con las minerales y la investigación se aceleró entre 1978 y 1980 con las becas de la Fundación March y la de Patrimonio Artístico Nacional. Las texturas y el color tomaron protagonismo en estos cuadros cuya referencia estuvo en el proceso germinal hasta 1989. Al finalizar la década, Luis Canelo volvió paulatinamente a través del grafismo y de las gamas frías al mundo mineral. Se distanció del mundo orgánico «*bullente*» y de su inquietante germinación, intentando explicar los conceptos de finito e infinito y presentándonos configuraciones telúricas repletas de misterios a través de grandes polípticos.

En 1993 los grandes vacíos hicieron su aparición: el paisaje se convirtió en una metáfora donde la fragmentación y la síntesis, aquella vieja polémica entre la parcialidad y la totalidad, se materializó en una sucesión de recuadros neutros y los abigarrados. Hacia 1998, Luis Canelo multiplicó los planos quebrados por una gama restringida de color, organizando las obras a tenor de las retículas y de los ritmos, estudiando todas las posibilidades conceptuales y geométricas que se nos ofrecen en la Naturaleza. Creó un espacio mallado donde no hay objetos sin aconteceres, en una especie de intersección entre el tiempo y la eternidad, donde los límites de los elementos que nos presenta en los cuadros son los límites de la mirada al ubicarlos en un ámbito en los que tiene plena significación. Sin embargo, esa mirada puede ensancharse al disolver cualquier límite. Y a tenor de ello nos acercó, paralelamente, a planteamientos casi cubistas sobre el mundo corpuscular:

«Es sabido que en presencia de los fenómenos corpusculares que se revelan al mismo tiempo ondulatorios y de los fenómenos ondulatorios que se revelan al mismo tiempo corpusculares, es decir, en presencia de un fundamento de las cosas a la vez continuo y discontinuo, infinito y finito, se ha intentado reducir el corpúsculo a la onda y la onda al corpúsculo a fin de reducir esa contradicción esencial, que, según la lógica usual clásica, suprime sus propios términos... Esto ha hecho que se abrigue, al menos, la esperanza de encontrar, aunque se bajo este aspecto de complementariedad misteriosa, algunas partículas últimas, cuya disposición, variada y más o menos compleja, determinaría y explicaría los objetos y sistemas que constituyen el mundo. En estos intentos reaparecen las intuiciones atomísticas de Demócrito y Lucrecio, y el indivisible de Aristóteles... Pero no dejan de surgir nuevas partículas...»¹⁵⁷

Entre 2001 y 2005 avanzó en esas proyecciones *cartográficas* señaladas, en soluciones ortogonales cada vez más complejas y más geométricas¹⁵⁸, con un mayor dinamismo en el dibujo y una luminosidad para desembocar en obras más intimistas a la hora de interpretar el paisaje en su exposición *Mundos en el jardín*¹⁵⁹; una exposición que dejó traslucir, como apunta la doctora Lozano Bartolozzi, su admiración por los Nabis, por Pierre

157 LUPASCO, S., *Nuevos aspectos del arte y de la ciencia*, Guadarrama, Madrid, 1968, pp. 137-138.

158 VOZ MEDIANO, E., «Luis Canelo, a través del microscopio», *El Cultural*, 19-XII-2001; SÁNCHEZ BUENADICHA, A., «Luis Canelo: de Tàpies a Husserl», en *El Periódico de Extremadura*, 31-III-2005.

159 ALFONSO, C. de., «Construcciones orgánicas de Luis Canelo, entre la unicidad y la multiplicidad», en *El Punto de las Artes*, núm., 775, 4-III-2005.

Bonnard y Édouard Vuillard, con sus colores vivos y naturales para pintar ambientes domésticos, o por los Fauves, sobre todo por Henri Matisse. Formalidades que se mantienen hasta su última aparición en la escena madrileña en 2013 al mostrar diferentes registros que atañen a ámbitos que él denomina naturales o paisajísticos, intermedios físicos o restringidos y corpusculares. Las densidades materiales con su diferente gradación se entrecruzan con los colores –verdes, azules, ocres o rojos– y con la disciplina geométrica para estructurar, rigurosamente, el espacio y establecer escalas que van desde la representación de la naturaleza –como tal– hasta lo infinitamente pequeño.



Pierre Bonnard, *L'Enlèvement d'Europe*, 1919.

Todo este recorrido, esa búsqueda del equilibrio entre ciencia y creación, está determinado por una serie de pautas que atañen directamente al conocimiento y conforman la base de su perfil intelectual, un perfil que acerca la Naturaleza a los escritos en los que fundamenta su visión pictórica y constituye un tercer ámbito por el que transita Luis Canelo. Un discurso teórico que se ha basado en la reflexión que ha ido haciendo sobre temas concretos y ha ido aplicando a su obra a lo largo de sus distintas fases. En este sentido para entender su pintura hemos de acudir a Augustin Berque, quien afirmaba que desde el año 1704, fecha en el que se publicó el tratado de óptica de Isaac Newton y supuso un *cambio* de perspectiva respecto a las «hipótesis mecanicistas»¹⁶⁰, la cultura occidental no ha dejado de argumentar lo que la *modernidad* ha ido alegando para fragmentar el concepto de Naturaleza¹⁶¹ defendido con ahínco en la Antigüedad clásica. Desde entonces la mirada humana se desdobló en dos grandes ámbitos contrapuestos en cierto sentido. Por un lado, el de los sentidos que aspiró a reconocer la totalidad, y en consecuencia el del paisaje, y, por otro lado, el científico, aquel que determinó de manera explícita la búsqueda incesante de la «verdad». Dos campos que han provocado múltiples enfrentamientos entre la realidad y la teoría y han afectado a ese vínculo permanente que une la pintura con la naturaleza. Esto es, vínculos con la historia, la filosofía y la ciencia; nexos que se entrevieron ya en Demócrito, constatados por los teóricos renacentistas, desarrollados por Gérard de Lairesse en el siglo XVIII o representados por Joseph Mallord, William Turner, Paul Cézanne o Antoni Tàpies en sus cuadros¹⁶². La intuición del hombre al ir más allá de lo visible y explorar su génesis, ha provocado que su conocimiento no sea sino una síntesis de nociones, de aproximaciones o motivaciones experimentales, muchas veces próximas al misticismo y a la concepción oriental de la vida, perfilándose de una manera u otra el semblante de este entorno que nos rodea.

Luis Canelo es uno de esos artistas que ha querido dar profundidad a esa mirada ambigua que se debatió entre los que acontece alrededor –la *naturam sequi* o *Naturaleza razonada* del mundo antiguo– y las propiedades

160 NEWTON, I., *Óptica o tratado de las reflexiones, refracciones, inflexiones y colores de la luz*, Alfaguara, Madrid, 1977, véase la introducción, traducción, notas e índice analítico de Carlos Solís.

161 BERQUE, A. «En el origen del paisaje», en *Revista de Occidente*, Núm. 189, febrero de 1997, Madrid, pp. 7-21.

162 CANO RAMOS, J., «Visiones teóricas y críticas» en *Luis Canelo*, Consejería de Cultura y Patrimonio, Publicaciones de Estética y Pensamiento, Madrid, 1993, p. 189.



John Stuart Mill (1806-1873) escribió *La Naturaleza* entre 1850 y 1858, que fue publicado de forma póstuma, y donde manifestó la relación hombre-naturaleza.

Los neutrinos solares, según Yoji Totsuka.

naturales que John Stuart Mill concebía en 1874¹⁶³, y que Arnold Böcklin nos quiso revelar al entresacarlas de la ocultación y dejárnoslas sentir. Se hace de la naturaleza un eje central que separa la apariencia de la verdad absoluta y pasa de la generalización al refinamiento¹⁶⁴. Luis Canelo al encararse a este análisis ha ido perfeccionando desde el año 1969 una manera de enfrentarse a la naturaleza, desembocando en una pintura *liberada* por completo del concepto decimonónico del paisaje. Diferencia claramente lo que es una visión directa de la realidad y aquella que es subjetiva y, en consecuencia, contemporánea: el cosmos es para él una incesante variable que extiende nuestra mirada y la sustrae de la capa externa con la que se ha ido revistiendo desde el Renacimiento.

De hecho, la disociación entre las ciencias naturales y la filosofía ha sido un proceso gradual dentro de nuestra mentalidad; un cambio que obedece a conceptos epistemológicos y a avances en la profundización de las teorías físicas sobre el origen de la materia. A pesar de ello, Luis Canelo (consciente de esta diferenciación) ha querido verter en su obra esa mirada total, presentándonos la esencia de su arte y enfatizando la importancia del asombro. Un punto en el que lo objetivo y lo subjetivo se traducen en una *confusión grandiosa*. Para captar lo absoluto, donde los aspectos del paisaje se deducen como posibles, Luis Canelo siente la necesidad de introducir cierta lógica en los desórdenes que sus creaciones llevan, en apariencia, implícito¹⁶⁵.

Recurre a la minuciosidad de cada trazo y al color de la pintura para convertir su labor en la realidad última del ser humano y del universo y establece el ritmo del tiempo.

Toda esta sutileza conceptual, todos estos matices que nos ofrece Luis Canelo no son más que una concienciación contemplativa sobre el acontecer. El resultado, producto de su coherente evolución, es semejante a la idea barajada por Rainer Maria Rilke cuando presenta la Naturaleza desde un ángulo propio y vinculado a la percepción¹⁶⁶. La imagen material del mundo de Luis Canelo oscila entre aquella materia fina, volátil y móvil o entre las sustancias indefinidas en continua interacción que nos ofrece la Antigüedad, y la *separación de la materia* en un incesante frenesí dentro de este universo opaco que se vuelve transparente, heterogéneo y estructurado en pliegues que genera multitud de semillas¹⁶⁷. Su mirada nos advierte de la diferencia real entre la estructura conceptual tanto de la filosofía como de la ciencia clásica y contemporánea, aquella que comenzó a madurar a partir de 1940: el viejo sentido físico y filosófico de la teoría metafísica se ve ampliado con el término que hace referencia a la *experiencia*. Se van ensanchando los límites

163 MILL, J. S., *La Naturaleza*, Alianza Editorial, Madrid, 1998, pp. 25 y ss.

164 Ver el texto que LUIGI CARLUCCIO escribió en 1969 para la exposición de Turín *Il sacro e il profano nell' arte dei simbolisti*, o el catálogo de la muestra *Böcklin, Chirico y Ernst: viaje a lo desconocido* en la Neue Nationalgalerie de Berlín, editado en junio de 1998.

165 COPÓN, M., «Luis Canelo: la materia antes o después del sonido», *Opus cit.*, 1996.

166 Véase BLANCHOT, M., *El espacio literario*, Paidós, Barcelona, 1994.

167 SMOOT, G., *Arrugas en el tiempo*, Plaza y Janés, Barcelona, 1994.

de nuestra sensación visual y táctil más allá de las respuestas que ofrecieron Anaximandro o Anaxágoras sobre la ordenación subyacente, las de Aristóteles o Simplicio cuando presintieron que en el tiempo hay algo irreal y que existe un deseo de descubrir en él la propia realidad y las ofrecidas por Giordano Bruno o Nicola Cusano al constatar la *infinitud* del mundo.

En la percepción de Luis Canelo se antepone la indagación científica y filosófica a la Naturaleza. Acude no solamente a las nociones de la Antigüedad sobre el mundo, sino a esa temporalidad ordenada a tenor de la coexistencia y la sucesión en el espacio que propugnó Gottfried Wilhelm Leibniz, a la idea kantiana sobre lo absoluto, al *elán* vital y al devenir de Henri Bergson y a los avances de Bruno Pontecorvo y Shoichi Sakata (continuados por John Bacall), que hacen referencia a los neutrinos, a los cambios que provocan al desplazarse por el espacio y por la tierra y a la revolución cosmológica que comporta la fragmentación de las partículas más *íntimas* de la materia. Su postura ante la vida es un reto peculiar (de los pocos existentes en el arte español que guarda ciertas analogías con Pablo Palazuelo) que no pretende sino encontrar una senda que conduzca a esclarecer el proceso dinámico de la Naturaleza. O cómo a partir de lo indeterminado se puede llegar a la complejidad y al orden. Su producción gira en torno a la imagen, a una imagen de lo más genuino, a la raíz más profunda y unificadora del universo. Una idea en la que, por otra parte, deben tenerse en cuenta las dos realidades dispares que apuntaba Pierre Reverdy en *Certains avantages d'être seul*, publicado en 1918¹⁶⁸, plasmadas en las obras de Luis Canelo mediante la compenetración de las dos esencias¹⁶⁹, la del finito y la del infinito:

«El universo parece que es ahora un conjunto indiviso, envuelto en un origen de fondo infinito que se despliega en el mundo visible, material y temporal de nuestra vida cotidiana. Ahora tenemos un universo en el que reconocemos que el pensamiento puede captar los aspectos que han sido desplegados, pero únicamente algo que se encuentre más allá del pensamiento puede experimentar la totalidad del conjunto envuelto»¹⁷⁰.

Si se toma como punto de referencia la capacidad de asombro ante lo elemental (en el mismo sentido que Platón lo expresó) y se toma, al mismo tiempo, la *posición concreta* que Martin Heidegger nos propuso¹⁷¹, en las pinturas de Luis Canelo se intuye cierta mirada al pasado que renueva el pensamiento cuando rastrea las huellas para entender el presente. A través de una indagación constante, el Universo que perfila es *periódico* puesto que a toda



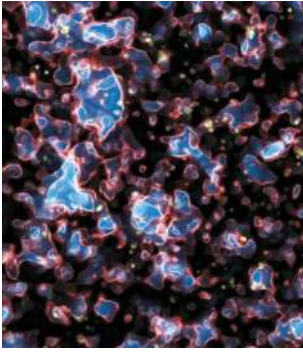
Pablo Palazuelo ha supuesto una de las referencias más fecundas en la abstracción de la pintura española.

168 «Si metáfora o alegoría es la aproximación de dos realidades distantes o la explicación de una realidad sensible por otro objeto sensible, símbolo es la expresión de una realidad inteligible, es decir, profunda, por medio de un objeto sensible; en este sentido, la forma de tal objeto es una explicación», en CIRLOT, E., *Morfología y arte contemporáneo*, Omega, Barcelona, 1955, pág. 71.

169 BERMEJO, J. M., «Luis Canelo. La materia en su vibración germinal», en *Ya*, 1-III-1983.

170 HEMENWAY, P., *El código secreto. La misteriosa fórmula que rige el arte, la naturaleza y la ciencia*, *Opus cit.*, p. 144.

171 ARENDT, H., «Martin Heidegger, octogenario», en *Revista de Occidente*, núm. 84, Madrid, 1980.



Representación de la formación de galaxias, según Mas Hesse.

decadencia cósmica le sigue inmediatamente otra génesis sobre el infinito. De esta manera, en sus creaciones se vierten las ideas tanto de Anaximandro, Empédocles o Pórtico el Joven como las de aquellos teóricos que aluden a la última propuesta sobre la *gran unificación*, presentada en mayo de 1998 por John Learned y Yoji Totsuka. Una inmersión en el pensamiento que nos permite desgranar su obra para poder seguir investigando desde lo más profundo de sí misma, desde el origen hasta la complejidad de un mundo que nos desborda. Busca, para decirlo de otra manera, la realidad de la obra de arte para encontrar en la verdadera pintura la certeza que acontece en ella. Su investigación, en este sentido, va encauzada a convertir sus lienzos en auténticos tratados científicos¹⁷².

Y, en esta liza, puede decirse que el espíritu baconiano y leibniziano, empeñado en ampliar la realidad a partir del análisis y explotación de sus posibilidades, ha dejado a la ciencia en un punto de no retorno; en un punto concreto debido a la aparición relaciones no previstas o recorridos transversales que materializan ese carácter plural y esa desunión de la ciencia actual, como lo han puesto de manifiesto Peter Galison o Ian Hacking, entre otros. El ideal de la ciencia no desemboca en una ansiada unidad positivista sino, todo lo contrario, es la propia imagen de la vida donde la investigación compite con ella misma. Existe, como vemos, un fuerte vínculo entre la reflexión filosófica y las leyes científicas. Y la ciencia para el artista cacereño es, independientemente de ser una fuerza que trastoca el entorno, una forma de conocimiento de cómo es el mundo¹⁷³. Ser obra, como señala Martin Heidegger, significa establecer un mundo:

«El mundo no es el mero conjunto de cosas existentes contables o incontables, conocidas o desconocidas. Tampoco es el mundo un marco imaginado para encuadrar el conjunto de lo existente. El mundo se mundaniza y es más existente que lo aprehensible y lo perceptible... Nunca es el mundo un objeto ante nosotros que se pueda mirar. Mundo es lo siempre inobjetivable... la piedra no tiene mundo, las plantas... tampoco lo tienen; pero sí pertenecen al impulso de un ambiente en que están sumergidos... La obra mantiene abierto lo abierto del mundo... la obra hace a la tierra ser una tierra... la oposición entre el mundo y la tierra es una lucha»¹⁷⁴.

Basándose en la objetividad de estas leyes que rigen la realidad y sus posibilidades más allá de nuestra mirada, sus pinturas toman forma propia dentro de las formulaciones del pensamiento contemporáneo. Convierten a la realidad en objetividad y la objetividad en vivencia: son consecuencias extraídas de la filosofía clásica, del *fisicalismo* acuñado durante el siglo XVII –que dieron paso al artificio–, de la capacidad innovadora de la ciencia¹⁷⁵ que defendieron en su día Gottfried Wilhelm Leibniz y Ian Hacking al negarse al

172 HEIDEGGER, M., *Arte y poesía*, *Opus cit.*, pp. 65-72.

173 ECHEVERRÍA, J., «El concepto de ley científica», en *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, Vol. 4, Trotta-CSIC, Madrid, 1991, pp. 57-88.

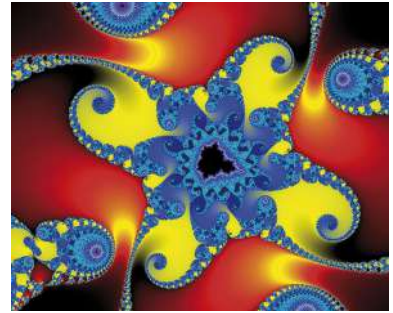
174 HEIDEGGER, M., *Arte y poesía*, *Opus cit.*, pp. 74-81.

175 HAACKING, I., *Representing and Intervening: Introductory Topics in the Philosophy of Natural Science*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983.



Dibujo de Luis Luis Canelo
sobre las geometrías
de los cuerpos-células, 1998.

es sino una visión sobre la naturaleza de las cosas puesto que el cosmos es una ordenación que aúna la individualidad y la sustancialidad. Cada mónada refleja nuestro mundo y está dotada de un *ímpetus* o un principio interno (tendencia) y de una *vis viva* o acción asociada al movimiento¹⁷⁹. Se relaciona, en cierta medida, con la formación de la metafísica de Henri Bergson, gran reformador al pensar que la separación entre vida y razón fue un arrebató romántico y al potenciar la relación entre intuición y duración, al hablar de «lo posible» y de «la tendencia». Con ello Luis Canelo se aproxima decididamente a la idea de una filosofía más afín a la plasticidad del arte (puesto que éste permite brotar a la verdad) y próximo a la vitalidad intuitiva:



Anaxágoras y los fractales.

«La filosofía, según mi concepto, se acerca más al arte que a la ciencia... La ciencia no da de la realidad más que un cuadro incompleto, o más bien fragmentario; aprehende lo real por medio de símbolos que nos son forzosamente artificiales. El arte y la filosofía se unen, en cambio, por la intuición que es la base de ambos. Yo diría que la filosofía es un género, y las diferentes artes sus especies»¹⁸⁰.

Esto es, Luis Canelo busca el rigor que le aporta el saber científico, pero recurre a la metafísica para ir tan lejos como la intuición le exige, distinguiendo, en este aspecto, entre ciencia y filosofía. Mientras los científicos se ven obligados a «obedecer» a la naturaleza para poder someterla, como defiene Francis Bacon¹⁸¹, el filósofo busca la empatía con ella, intenta la «desocultación» para llegar a la esencia de la verdad, tratándola como acontecimiento, como si sus obras fuesen «*un modo del devenir de la verdad... una lucha de mundo y tierra*» que se enfrentan para conquistar la unidad¹⁸². Y recurre a la «durée», a un tiempo entendido no como sucesión sino como un impulso o una tensión dinámica interna, interpretada como un complejo ontológico y existencial tiempo-duración donde el espacio aspira al ser. Este movimiento interior, intuitivo y emocional, conduce a escudriñar y saber dónde está la verdad. Pero sobreponiéndose a esto, Luis Canelo también dentro de esa concepción de la filosofía como concentración del pensamiento, toma de nuevo la referencia de Martin Heidegger para aclarar, en la medida de lo posible, los conceptos de continuo e infinito, la idea de sustancia o la comprensión de la realidad y su relación con la complejidad de la experiencias; temas estos más visibles y comprensibles en su pintura:

«La contemplación de la obra no aísla al hombre de sus vivencias, sino que las inserta en la pertenencia a la verdad que acontece en la obra... llega a ser fecunda...»¹⁸³

179 Véase MARION, J. B., *Dinámica clásica de las partículas y sistemas*, Ed. Reverté, Barcelona, 1996.

180 Entrevista realizada a Henri Bergson en *Paris Journal*, 11-XII-1910, en GARCÍA MORENTE, M., *La filosofía de Henri Bergson*, Espasa Calpe, Madrid, 1972, p. 27.

181 Véase BACON, F., *Novum Organum. Aforismos sobre la interpretación de la naturaleza y el reino del hombre*, Losada, Buenos Aires, 2004.

182 HEIDEGGER, M., *Arte y poesía, Opus cit.*, pp. 87-96.

183 *Ibidem*, pp. 105-106.

A pesar de todas estas disquisiciones, Luis Canelo no dogmatiza sobre la historia del cosmos, sobre la idea de un tiempo y un espacio absolutos e infinitos. Sabe que la única realidad que tenemos delante es el movimiento, pero quiere profundizar en términos de *absolutes* e *infinitud*, en concebir el movimiento como un *sistema* y el espacio y el tiempo como *observables* en manos de nuestra imaginación¹⁸⁴ o, en palabras de Umberto Eco, como «*mundos posibles*»¹⁸⁵. Plantea la conexión entre finitud y discontinuidad, la cuantificación de la materia, la *granulación* del universo. Para ello recurre una vez más a las ideas griegas diferenciando entre esa materia, algo substancial, permanente y primigenio, y la forma, algo transitorio y provisional. Esto es, entre «*morfe*» (μορφή) e «*hyle*» (ύλη) y entre el «acto» o materia como tal y la energía o potencia, siguiendo el razonamiento aristotélico y dentro del campo de la física¹⁸⁶.

Sin embargo, Luis Canelo introduce en su argumento pictórico la prioridad ontológica de la energía sobre la forma al plantear en su obra unas unidades mínimas de materia, las partículas elementales de Demócrito (época mineral-átomo) o las *homeomerías* de Anaxágoras (época biológica), que son indivisibles, simples e indestructibles, aun a sabiendas de que todas las conocidas, incluida el antiprotón para la antimateria, pueden cambiar el ver en el cosmos energía con materia y no materia con energía. Se plantea la idea de infinito en su sentido estricto, aquello que nuestra mente intuye como continuo y no numerable y que se corresponde con la unidad absoluta.

Estas dos ideas, la de discontinuidad del espacio y el tiempo, ligada a la noción de incertidumbre, y la del movimiento y energía conducen a Luis Canelo a plantearse la relación existente entre finito e infinito: la materia sólo puede ser finita, está cuantificada, individualizada y ocupa un espacio que es también esencialmente finito. Además estos dos conceptos se entendieron en el mundo clásico de una manera confusa, hablándose en ocasiones de «*perfección*» e «*imperfeción*». Para entender esta relación, en su pintura se concibe el cosmos como *hyle*, como una energía única, que admite multitud de *morfes* –numerables e invariables–, que se superponen y se combinan homogéneamente¹⁸⁷ para configurar el universo:

«Aquello que da a las cosas su permanencia y sustantividad y que al mismo tiempo es la causa de la forma con que nos apremian sensiblemente, lo coloreado, sonoro, duro, macizo, es lo material de la cosa. Esta determinación de la cosa como materia (ύλη) ya está puesta, al mismo tiempo, la forma (μορφή). Lo permanente de una cosa, la consistencia, consiste en que la materia está unida con una forma. La cosa es una materia formada. Esta interpretación de la cosa invoca la visión inmediata, en la que la cosa no afecta con su aspecto (είδος). Con la síntesis de materia y forma se encuentra al fin el concepto de cosa que conviene igualmente a las cosas naturales y a las de uso... La materia es la base y el campo para la formación artística»¹⁸⁸.

184 LESHAN, L., y MARGENAU, H., *El espacio de Einstein y el cielo de Van Gogh*, Gedisa, Barcelona, 1991.

185 ECO, U., *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona, 1981, pp. 181 y ss.

186 MÉNDEZ, J. M., *Finito e infinito. Una investigación interdisciplinar*, Estudios de Axiología, Madrid, 1981, pp. 42-65.

187 *Ibidem*, p. 74.

188 HEIDEGGER, M., *Arte y poesía, Opus Cit.*, p. 50.

Mediante el razonamiento o el conocimiento, Luis Canelo intuye¹⁸⁹, materialmente, todo esto, alejado del dato o de la medida que ese conocimiento científico requiere: la intuición le permite plasmar todas las atribuciones de las sustancias: su unidad, su identidad sin apenas cambios, su independencia física y su actividad cambiante. Con ello puede imaginar el universo como ese conjunto de sustancias que ya sugirió el propio Aristóteles. La configuración cosmológica que, en este sentido, Luis Canelo plantea en sus telas tiene su origen, por un lado, en el espacio substancial, inmutable y homogéneo (que se desprende de las aportaciones griegas sobre la infinitud y la continuidad matemática)¹⁹⁰, cuestionándose, por otro lado, el movimiento absoluto newtoniano que abrió camino a la relatividad de lo simultáneo.

Así, Luis Canelo desde sus inicios en la década de los años cincuenta se ha preguntado de qué está hecho el mundo, de cómo la filosofía se enfrenta al inmenso campo de la Naturaleza y determina la aparición de la cosmogonía, del devenir, de la dialéctica entre lo finito y lo infinito y la visión de Oriente con su ilusionismo de lo finito y la de Occidente y su miedo a enfrentarse con lo infinito. Ese mundo, lleno de racionalidad y sentido, que los presocráticos quisieron desvelar con sus respuestas a través de la incipiente bioquímica de Tales de Mileto para descubrir la unidad o el principio subyacente que distingue la materia del espíritu, el problema de lo uno y lo múltiple¹⁹¹, de *lo indeterminado e infinito* de Anaximandro, de la idea del *todo* de Anaxágoras, de la epistemología sensualista de los atomistas o develar aquel anhelo de pasar de un mundo cerrado a otro infinito que propuso Giordano Bruno, mediante la idea inicial de Descartes, mediante el espacio infinito de Newton, las partículas llenas de infinitud de Wilhelm Leibniz o las ideas románticas al establecer el proceso de lo absoluto, después de los temores del cristianismo y de su reconocimiento por parte de Guillermo de Ockham, y Nicolás de Cusa, Nicolás Malebranche¹⁹² o mediante el devenir bergsoniano. El mito se trastoca y comienza a despegar la ciencia y la filosofía. A partir de aquí se ha visto que esa racionalidad se ha sedimentado en el mundo y ha desarrollado todo un proceso lógico que atiende a la apertura de la utopía desde la razón, defendida por Kant, a la intuición de Bergson, a la mediatización de lo inagotable de Heidegger, al método fenomenológico de Husserl e, incluso, a la metafísica de Leibniz.

Ahondando en su perfil filosófico podemos desgranar estas ideas a través de determinados postulados a los que Luis Canelo nunca ha renunciado y a los que siempre ha recurrido para armar un discurso pictórico sólido. Si partimos de cómo la materia está dotada de un poder de movimiento intrínseco, según Tales de Mileto, no existe una disociación entre la geometría y la dinámica y, por lo tanto, el universo está repleto de vida. Y, siguiendo este correlato, la cosmogonía de Anaximandro se basa en esa «evasión» que tiene la materia ante nuestra precepción. El principio material es el εἶπον, lo «no limitado», un

189 Hay que diferenciar entre «intuición ontológica» e «intuición sensible». Ésta última se desentiende de las sustancias.

190 SCHUHL, P.M., «Le thème de Gulliver et postulat de Laplace», en *Psychologie*, núm. 51, París, 1947, p. 170.

191 COPLESTON, F., *Historia de la Filosofía*, Vol. I, Planeta, Barcelona, 2011, pp. 24-26.

192 BROCKMAN, J., *El Nuevo Humanismo. Y las Fronteras de la Ciencia*, Kairós, Barcelona, 2007, p. 21.

elemento inicialmente neutro y con cualidades opuestas que escapa a nuestra percepción ya que sus límites no están terminados, son imperceptibles y contrarios a las apariencias que sí tienen contorno y finitud. Esta oposición de materiales conlleva la existencia, en el seno del εἶπον, de un movimiento perpetuo, que al carecer de fronteras hace además que sea una fuente de creación permanente y determine un número infinito de universos que se enfrentan al concepto de eternidad.

A este principio, sin embargo, le falta un «*promotor de formas*»; formas que se hallan en la propia naturaleza y están causadas por el movimiento. Anaxímenes fue quien dotó al universo de una constante agitación, de un flujo para que lo no limitado sea eterno y permanente. La idea de lo cambiante se introdujo de esta manera en la visión del mundo, así como los conceptos de densidad y de transformación. Anaxágora dio un paso más al introducir un modo de razonamiento que condujo al método experimental. Advirtió de la existencia de una dualidad, el Νοῦς, el espíritu, y la Ὕλη, la materia, la manifestación y lo no manifestado, lo formal y lo informal del taoísmo¹⁹³, cuyo estado macroscópico puede dividirse hasta el infinito sin distinción entre lo orgánico y lo inorgánico. Las diferencias se establecen, según Anaxágoras, por los *desequilibrios* entre la cantidad y la cualidad que componen ese macrocosmos:

«... que las cosas llegan a ser a partir de las cosas que existen y ya presentes, pero que son imperceptibles a nuestros sentidos debido a la pequeñez de su tamaño. Las cosas se manifiestan, sin embargo, diferentes entre sí y reciben nombres distintos según la naturaleza de la cosa que numéricamente predomina entre los innumerables constituyentes de la mezcla. Porque... opina que la naturaleza de una cosa es la de su mayor ingrediente»¹⁹⁴.

Aquí radican los gérmenes de toda materia, infinitos en número al ser infinitamente divisibles e inalterables. Estas dos cualidades de la materia hacen que los cambios no se den en la calidad sino en la cantidad: los límites del universo son trazados, en este sentido por nuestros sentidos, por nuestras opiniones sobre el mundo real. Luis Canelo, siguiendo este argumento de lo universal y lo singular, ha construido a lo largo de los años una «*estética de la materialidad*» al otorgar a cada gesto una articulación que da consistencia a toda su teoría sobre la pintura¹⁹⁵ ya que ese gesto abarca y embarca, no obliga, sólo sugiere¹⁹⁶.

Esta aproximación a lo primigenio entraña una mayor complejidad, y Luis Canelo consciente de ello fija su atención también en lo circundante, lo envolvente. El caos, literalmente una apertura de la tierra y entendido como lo planteó Werner Jaeger¹⁹⁷, trae el orden y demarca la finitud, y con él surge la

193 TSE, L., *Tao te ching*, RBA, Barcelona, 2007, véase la introducción de Onorio Ferrero.

194 Aristóteles refiriéndose a Anaxágoras, catálogo de la exposición de Luis Canelo *Homenaje a Anaxágoras*, Galería Montenegro, Madrid, 1987.

195 Fr. SIMPLICIO, *Fis.* 164, 24 y 156, 13, en RAVEN, J. E. y SCHOFIELD, M., *Los Filósofos Presocráticos*, Gredos, Madrid, 1987, p. 501.

196 MAILLARD, Ch., *La razón estética, Opus cit.*, p. 237.

197 Caos y Cosmos (cuando no apela al universo) se suelen ver, en el lenguaje popular y a veces en

magia que acabó siendo ciencia al establecer una tensión entre la unidad y la división, entre el orden y el desorden, la fragmentación y el retorno al origen. Luis Canelo, buen conocedor de la filosofía griega, contrasta esta idea con la que proponen los científicos actuales, quienes abren de nuevo el debate de lo innombrable y dan por superada aquella fisura inicial que se inició con Aristóteles al asumir la finitud¹⁹⁸, como apuntó en su día David Bohm al contraponer el orden explicado que lleva aparejado esa fragmentación y el orden fruncido que nos habla de la totalidad:

«... un concepto nuevo del orden que puede resultar apropiado a un universo de totalidad no fragmentada. Se trata del orden implicado o plegado. En el orden implicado, ni el espacio ni el tiempo son ya los factores dominantes para determinar las relaciones de dependencia o independencia de los diferentes elementos. Es posible que exista una relación básica diferente por completo entre los elementos, y que, por ella, nuestras nociones ordinarias del espacio y del tiempo, junto con la de partículas materiales existentes por separado, queden absorbidas en las formas derivadas de este orden más profundo. En efecto, estas nociones ordinarias aparecen en lo que se llama el orden explicado o desplegado, que es una forma especial y particular contenida dentro de la totalidad general de todos los órdenes implicados»¹⁹⁹.

Finalmente, para completar su perfil intelectual, el cuarto y último bloque atiende a la apertura que su obra lleva implícita cuando aplica todos estos conocimientos que no dejan de ser un proceso. Un proceso de reflexión que desemboca en la liberación de lo diferente, de lo múltiple y lo plural²⁰⁰ y se traduce hoy en el terreno artístico en una *obra abierta*, donde el azar se entrelaza con la participación o la creación y materializa todo un mundo dinámico al que los griegos comenzaron a darle forma y evolución con las primeras imágenes que Anaximandro nos proporciona, con la intuición de Anaxágoras y el atomismo de Leucipo y de Demócrito²⁰¹. Luis Canelo recoge este legado y abandona, como señaló Immanuel Kant, la idea aristotélica de imitación de la naturaleza para hacer de su pintura una representación de lo infinito en los márgenes finitos de un cuadro²⁰², como lo defiende Friedrich Schelling en sus *Lecciones sobre el método de los estudios académicos*. La filosofía es el modelo que conduce a la verdad y el arte –o la belleza– a la imagen:

«Aún admitiendo que el arte no puede comprenderse a partir de nada superior, la ley del universo, sin embargo, es tan radical y tan dominante que todo lo que está comprendido en él tiene necesariamente su modelo y su imagen reflejada en algo distinto; y la forma de la oposición universal de lo

el filosófico o científico, como términos opuestos que básicamente se traducirían como desorden y orden respectivamente.

198 PÁNIKER, R., *Filosofía y mística. Una lectura de los griegos*, Anagrama, Barcelona, 1992, p. 246.

199 BOHM, D., *La Totalidad y el orden implicado*, Kairós, Barcelona, 2008, véase la introducción y pp. 177-189.

200 PÁNIKER, S., *Asimetrías. Apuntes para vivir en la era de la incertidumbre*, Debate, Barcelona, 2008, pp. 247 y ss.

201 *Ibidem*, pp. 71-72.

202 *Ibidem*, pp. 125 y ss.



René Descartes y su *Discours de la Méthode* editado en Leyden por Jean Maire, 1637.

real y lo ideal es tan absoluta, que aún en los confines de lo finito y lo infinito, allí donde las oposiciones de la manifestación desaparecen en la más pura absolutidad, la relación afirma sus derechos y se repite en su última potencia. Esta relación es la de la filosofía y el arte... Por tanto, ambos se encuentran en la cumbre última y, en virtud de su común absolutidad, constituyen el modelo y su imagen reflejada.²⁰³

Acudir al arte y mediar en ello la filosofía no es más, pues, que una *recreación*, también en el sentido hegeliano, una reintegración de todo en todo, una explicación de un mudo inexplicable, una sumersión en el misterio de lo primigenio; una proximidad a ese origen que se ha ido perdiendo desde el ideal renacentista en detrimento de esa unión que existía al representar la vida cotidiana. Ha habido una liberación del arte que ha conducido a muchos artistas a representar la irrealidad. En esta liza, la de buscar el principio, hemos de analizar cómo el propósito de la actividad filosófica de René Descartes había sido el de llegar a los fundamentos del conocimiento. Luis Canelo siguiendo ese propósito, manifestado por el propio filósofo francés al querer «habilitar» a los hombres para que llegaran a ser poseedores y maestros de la naturaleza, ha intentado desde muy temprano comprender cómo la suma de los conocimientos científicos lleva aparejado siempre el razonamiento²⁰⁴. Al igual que René Descartes, el pintor cacereño ha ido incorporando a lo largo de su obra una serie de datos científicos que se van interconectando entre ellos para llegar a la conclusión de la necesidad de plasmar un orden y una medida. Esto es, el orden para saber que de un conocimiento se desprende otro y la medida para relacionarlos en una misma unidad. Luis Canelo quiere sumar, de este modo, estos dos conceptos en sus planteamientos estéticos con el objetivo de que sean inherentes a la naturaleza y que constituyan una progresión que ha ido dotando a sus cuadros de una alta significación creadora.

Este orden y esta medida llevados al plano de la cosmología determinan una doctrina estática. Para el filósofo francés, la esencia de los cuerpos era la extensión. Y Luis Canelo se decanta por una teoría dinámica del universo, como la de Gottfried Wilhelm Leibniz, donde las sustancias son, en esencia, fuerzas y, consecuentemente, no existen dos sustancias como en el dualismo cartesiano ni una como en el monismo de Baruch de Spinoza. Se fija para llevarlo a los cuadros en el pluralismo metafísico, dado que el número de las sustancias es infinito: la estructura metafísica de cada una de las sustancias es una *mónada* que son los elementos indivisibles de las cosas. Y además también se fija en que cada *mónada* representa en sí el mundo entero, es un microcosmos y su vida consiste en el interno desarrollo de sus propias posibilidades. No es más que la confirmación de la idea de Gaston Bachelard cuando afirma que el mundo se posee según la habilidad que se tenga para miniaturizarlo puesto que en la pequeñez los valores se condensan y se enriquecen:

203 SCHELLING, F., *Lecciones sobre el método de los estudios académicos*, Editora Nacional, Madrid, 1984, Véase *Lección decimocuarta* sobre la ciencia del arte en relación con los estudios académicos. Estas lecciones fueron dadas en el verano de 1802 en la Universidad de Jena.

204 TORRE GÓMEZ, A. de la, «El método cartesiano y la geometría analítica», en *Matemáticas*, Vol. VIII, núm. 1, mayo, 2006.

para vivir lo grande hay que ver lo que existe en lo pequeño²⁰⁵. En cierta medida, esta concepción enlaza con la *biofilosofía* de Pierre Teilhard de Chardin al entender la naturaleza como un proceso gigantesco en el que un número infinito de unidades mínimas entran en una activa relación con otras. Todas ellas se desarrollan en procesos infinitos que renuevan y difuminan el mundo, y cuando la materia se pulveriza se originan corpúsculos cósmicos y la energía transforma esos átomos que configuran la trama del universo en apariencia con contornos ilimitados²⁰⁶, como lo veremos en el capítulo siguiente al examinar de su labor investigadora. Luis Canelo se sitúa ante la «*complejización*» de la llamada gran ley biológica donde hay una cadena de sucesión experimental:

«... a partir de formulaciones lejanas, la materia se nos descubre al estado de génesis, una génesis que permite ver dos de los aspectos que mejor la caracterizan en sus períodos ulteriores. En primer lugar, el de empezar por una fase crítica: la de granulación, que da lugar bruscamente al nacimiento de los constitutivos del átomo y quizá al átomo mismo. Luego, por lo menos a partir de las moléculas, el de continuarse por adición siguiendo un proceso de creciente complejidad. No todo se realiza de manera continua en el Universo...»²⁰⁷.

Una reflexión, por otra parte, contraria a ese todo ordenado de Gottfried Wilhelm Leibniz²⁰⁸, una reflexión, asimismo, sobre la discontinuidad y lo transitorio frente a una escenografía natural. Una escenografía contemplativa que inspiró el origen de la filosofía con los primeros jonios, determinó la idea hegeliana de que la pintura de paisajes es más sublime que la propia experiencia que se tiene de ese mismo paisaje²⁰⁹. Ello generó la estética romántica con Caspar David Friedrich que llega hasta Nancy Holt y su interés por resaltar en 1973 la presencia, por ejemplo, de lo estelar en la superficie de la tierra o hasta el minimalismo de Hiroshi Sugimoto. Toda una diversidad de la tradición cultural que percibe, representa y codifica la vida. En este sentido, la filosofía le ofrece a Luis Canelo una opción diferente para entender y representar la naturaleza: la fenomenología que ayuda a la experiencia estética de la naturaleza a comprender esa presión filosófica que, en cierto modo, obliga a «*encontrar*» un sentido a la materia y a su imagen. Lo que tiene que revelar no es traducible, pero otras referencias sí permiten sentir la belleza de esa naturaleza y su potencial contemplativo. Así, el pintor nos propone en sus obras y sus períodos



Hiroshi Sugimoto,
Sea scape baltic sea ruegen, 1996.

205 «*Todo universo se concentra en un núcleo, en un germen, en un centro dinamizado. Y este centro es poderoso porque es imaginado... La miniatura adopta las dimensiones del universo. Lo grande, una vez más, está contenido en lo pequeño... La miniatura es un ejercicio de frescor metafísico... estamos comprendidos en la dialéctica de lo profundo y de lo grande; de lo infinitamente reducido que profundiza, o de lo grande que se extiende sin límites*», en BACHERLARD, G., *La poética del espacio, Opus cit.*, pp. 186-217.

206 TEILHARD DE CHARDIN, P., *El fenómeno humano, Opus cit.*, pp. 54-57.

207 *Ibidem*, p. 64.

208 LUNA ALCOBA, M., *La ley de continuidad en G. W. Leibniz*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1996, p. 216.

209 KRIEGER, P., «La estética del mar y otros minimalismos de Hiroshi Sugimoto», en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm. 96, 2010.

estados de agregación y diferentes codificaciones: el valor plástico inherente a la pintura en el sentido kantiano de reconocer cómo la belleza de nuestro entorno no es un concepto sino un objeto necesario para contemplar el concepto de infinito²¹⁰ y las conexiones entre la Grecia clásica y las interpretaciones orientales.

Acercarse a la realidad y comprenderla, captar la más recóndita verdad que la envuelve ha acercado a Luis Canelo a esa serena metafísica oriental²¹¹. La física contemporánea ha quebrantado muchas certezas en la relación existente entre nosotros, los sujetos del conocimiento, y el mundo exterior, el objeto de esa sabiduría. Este acercamiento al zen, aparentemente contradictorio, ha determinado que en su obra se yuxtapongan el conocimiento inmediato e integral y la observación externa y lógica para percibir la naturaleza. Le interesa no mostrar sino revelar el profundo ser de la naturaleza a través de la representación, descifrar sus significados ocultos mediante la alternancia de la acción, la observación y la introspección²¹². Verificación y fragmentación configuran una buena parte de su pensamiento investigador. Un pensamiento integrado por el macrocosmos de la materia, regido por causas y efectos, y el microcosmos donde los límites se desdibujan. Traspasar este paisaje real –y sugerido al mismo tiempo– es lo que el artista nos va a ir proponiendo a través de sus etapas, experimentado de manera intuitiva la armonía intrínseca del entorno que subyace en la realidad; una realidad a la que no se puede acceder sólo con los sentidos debido su extrema sutileza y a la viveza de su ritmo puesto que el cosmos se mueve continuamente en alguna dirección y a veces nos encontramos con el vacío²¹³.

Sabe muy bien comprender cómo la naturaleza se rige por principios que no son ajenos a nuestra condición humana, a las asociaciones que nuestra memoria pueda hacer, a lo que el hombre conoce y experimenta: su visión del mundo es ante todo cualitativa, le interesa cómo se puede actuar para que el caos tenga orden. Para ello acude a la aproximación de la observación y al «*temperamento*». Sus cuadros representan un momento y se caracterizan por una «*integridad mental*»²¹⁴ que, sin ningún género de duda, buscan captar la más íntima verdad de la realidad que nos envuelve. A la física moderna, la cuántica, con todas sus revoluciones, como la relatividad del tiempo o la nuevas nociones sobre espacio y las dimensiones del universo, Luis Canelo le añade la intuición como «corrector» que beneficia la observación científica para esa verificación y su proyección en nuestro mundo visible. Y, como se señalaba más arriba, este acercamiento no es contradictorio, sino más bien complementario. El conocimiento inmediato e integral y el conocimiento basado en la observación externa y la lógica, configuran una sola visión del mundo. El que

210 PARRA PARÍS, L., *Estética y modernidad: Un estudio sobre la teoría de la belleza de Immanuel Kant*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2007, pp. 344.

211 Las pinturas de Sesshū Tōyō 雪舟等畫, conocido también como Sesshū (provincia de Bichū, 1420-1506) pueden ser un buen ejemplo. Fue uno de los principales expositores del suibokuga (pintura con tinta) y monje budista zen. Es considerado uno de los maestros de la pintura japonesa.

212 RACIONERO, L., *Textos de estética taoísta*, Alianza, Madrid, 2008, pp. 8-9.

213 *Ibidem*, p. 19-59.

214 WATTS, A. W., *El camino del zen*, Edhasa, Barcelona, 2009, pp. 335 y ss.

él los haya reunido, reconociendo siempre sus limitaciones propias, una debida a la verificación y otra debida a un acercamiento fragmentario, es una de sus aportaciones al intentar que hombre se integre en el mundo. Se acerca, pues, a la naturaleza para aprehender sus formas, para identificarse, para contemplarla y revelar sus significados desde la distancia que le permiten la filosofía y la ciencia. Nos remite al viejo pensamiento que afirmaba que «*la pintura es un poema con formas*», y con sus pinceladas, con la flexibilidad y la certeza de su mano, con la búsqueda de las texturas, hace posible el que se registren todos los elementos existentes, describiéndonos a la par a la apariencia y a la sustancia del universo²¹⁵.

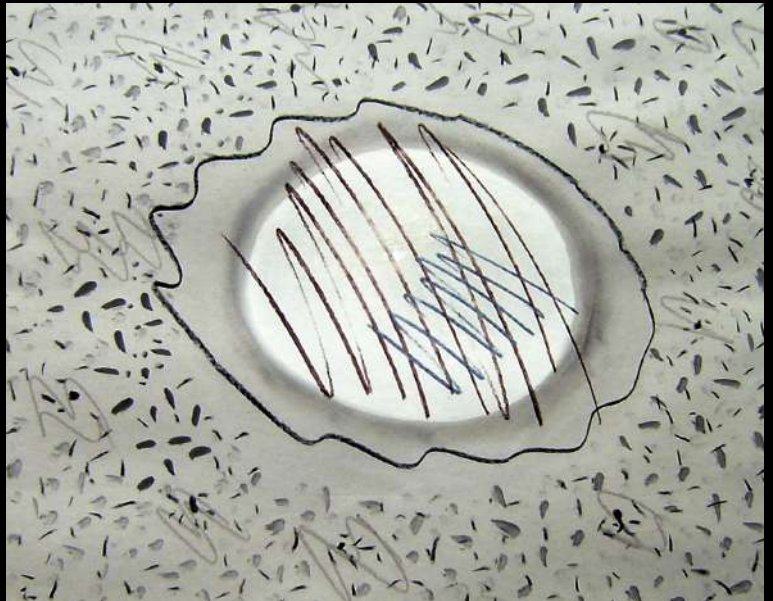
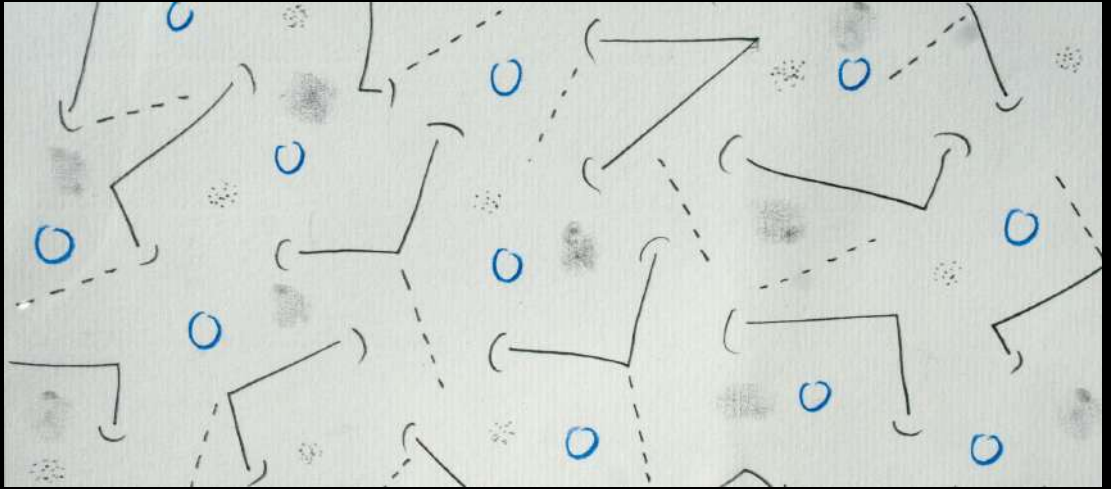
Y en este mismo plano, la idea de mirar es entendida por Luis Canelo como una explosión, como algo que abarca y reconoce todo a su paso. Recurre a Martin Heidegger, acorde con esa visión integradora, al reflexionar o meditar para buscar un sentido a la realidad. La meditación le sirve para retrotraerse de la realidad y descubrir lo velado. Y así puede pensarse en la *unidad* desde lo fragmentado. Es posible ubicarse en un *lugar* determinado separándonos del todo ya que ese lugar aparece sólo por discontinuidad. Cuando nuestra mirada es unitaria ésta no ve lugares, no hace divisiones. Cuando se contempla el mundo desde esa unidad, el mundo se convierte en lo propiamente contemplado, no presuponiendo un volver a separarse de ese entorno. Martin Heidegger no hace más que incidir en la verdadera función de la filosofía, aquella que da significado a la existencia y a sus distintas circunstancias. Para ello recurre a la figura de Friedrich Hölderlin, a la búsqueda de la auténtica realidad del mundo, a esa tensión entre lo visible y los ensueños, lo palpable y lo ideal. Una figura que está capacitada para descifrar, plasmar y dar forma a todas las partículas que conforman la esencia de la naturaleza, sólo desconcertada por el devenir, y a la que ser humano a dado nombre: lo primigenio como fundamento de todo. Y, de nuevo, la pintura es la responsable de traducirnos esa verdad y revelar su esencia ya que el arte está en la naturaleza, y aquel que de la naturaleza lo pueda sacar lo tiene²¹⁶.

Luis Canelo es muy capaz de percibir el interior de esa naturaleza, y con espíritu platónico trata de hacer visible lo invisible y materializarlo en su obra. Sabe ver a través de las apariencias puesto que el acto creativo no es más que una cuestión de percepción, de saber captar la realidad, única e idéntica para todas las cosas. Y, tras captar esta energía, la manifiesta, la expresa a través de su pintura, de la belleza, de su fuerza. Lo bello se relaciona con la verdad y la realidad, en consecuencia, se torna objetividad, y ésta en experiencia vivida. Todo un saber meditativo, esa «*fuentes pura*» indispensable para afrontar la creación de una obra de arte y para definirla como verdad, como despliegue del ser dentro de un espacio físico trazado que tiene un afán de abrirse y del que ya habló Aristóteles cuando se refería al espacio-lugar²¹⁷. Con ello, Luis Canelo desde sus inicios se planteó la obra no como una imagen

215 RACIONERO, L., *Textos de estética taoísta*, Opus cit., 2008, pp. 66-80.

216 Todas estas cuestiones pueden verse en HEIDEGGER, M., *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Anthropos, Barcelona, 1994.

217 USCATESCU, J., *Idea del arte*, Instituto Editorial Reus, Madrid, 1975, pp. 74-83.



Luis Canelo, dibujo fechado en 1994.

En los años noventa se produce un cambio hacia una pintura que se caracteriza por la economía de elementos y por cierta depuración.

ni como un símbolo, sino como ella misma presente en un espacio: «*Lo que está cerca del origen, es lo que tiene su morada, su lugar*»²¹⁸. Martin Heidegger habla en los siguientes términos sobre esta cuestión del arte en su plenitud, en su esfuerzo creador:

«No es extraño que al tratar la esencia y la verdad de la obra de arte se recurra al concepto de *physis*, a la tierra, al concepto de morada esencial del ser del arte. El ser de la obra de arte es una forma de instalar o instaurar un mundo. Entre la obra de arte y la tierra se realiza una unidad profunda. El filósofo habla con su lenguaje específico de la capacidad de poner en su sitio un mundo y de hacer presente la tierra en el ser-obra de la obra de arte. La esencia de la verdad de la obra de arte posee una determinación espacial, y en un sentido espacial se despliega la revelación misma de esa verdad que los griegos llaman *Alétheia*»²¹⁹.

Podemos observar, paralelamente junto a esa unidad y al encuentro con lo esencial, que en muchos de sus cuadros la naturaleza, la materia o los fenómenos (que en ella se dan) no son más que el vacío, un vacío habitado por campos interactivos que se materializan. Pero también conjuga una variable einsteniana, el que nuestro universo es curvo por la acción de las masas o de la materia y, por lo tanto, los conceptos de espacio y materia están vinculados: el espacio no existe o no tiene ningún significado sin la presencia de la materia. Entonces, la nada se presenta en sus creaciones como un concepto inconcebible ya que no tiene ni tiempo ni espacio. El universo, aunque nos parezca ingenuamente infinito, encuentra su límite natural en el vago punto donde cesa la influencia de las masas que lo componen. En ese sentido, como ese límite aparece vago, Luis Canelo nos lo hace percibir como finito o infinito. En este punto es donde aparecen los matices que apenas se perciben en su pintura: la naturaleza fluye y el orden y la estructura, con su movimiento perpetuo, tienen un papel importante según su posición. De ahí que deban contemplarse a una distancia prudencial para poder aprehender sus formas y su «espíritu», para identificarse con sus composiciones, «vagar» por ellas, ordenarlas en la mente y poder revelar su significado²²⁰.

La filosofía para Luis Canelo no es otra cosa, en definitiva, que la reconciliación del mundo con aquello que le es extraño, el no comprender el azar como algo desfavorable sino como un último eslabón del conocimiento, como una función creadora, el reajuste que ha de haber entre la idea y el mundo, la superación de aquella tesis platónica de que la realidad ha de ser inteligible, aquella disociación entre pensamiento y realidad, entre lo uno y lo múltiple. Y para ello, el pintor y el conocedor de la filosofía deja de lado la teoría aristotélica de la imitación de la naturaleza. El arte, la pintura, supera la mimesis, la dualidad de sujeto y objeto. Siguiendo a Friedrich Schilling, como se ha apuntado ya, nos presenta lo infinito en lo finito o nos revela la esencia hölderliniana:

218 VIVIANI, T., «Heidegger y la nostalgia de un habitar poetizante», en *Aisthesis*, núm. 38, 2005.

219 USCATESCU, J., *Idea del arte*, *Opus cit.*, pp. 88.

220 RACIONERO, L., *Textos de estética taoísta*, *Opus cit.*, 2008, pp. 66-73.

«Ha pasado de Tápies, su referencia juvenil, a Husserl. Kant planteó dos preguntas, entre otras, que han condicionado la investigación filosófica hasta nuestros días. Sus respuestas por un lado limitaron el alcance de nuestro conocimiento pero sobre todo le llevaron a considerar el objeto del conocimiento como fruto de un diálogo entre el sujeto y la experiencia. El fenómeno ya no era lo que estaba en la experiencia sino que lo que formaba el sujeto a partir de datos sensoriales. Canelo responde también a esas preguntas. ¿Qué podemos conocer? La naturaleza. ¿Cómo la conocemos? En su inmediatez. Es decir, la respuesta presocrática... Al fin y al cabo la filosofía consiste en volver a los orígenes... Canelo se posiciona contra quienes consideran las categorías del conocimiento como estructuras del psiquismo (que pueden conducir al escepticismo) e intenta un saber radical a la manera de la filosofía de Aristóteles. Omnicomprensiva. Parte de la idea husserliana de que es necesario ir a las cosas mismas...»²²¹.

Esta idea de constancia ha constituido a lo largo de los años una herramienta notable en el estudio para poder aplicar sus conocimientos de la filosofía en sus obras. La filosofía, sumada a la ciencia, intenta comprender el carácter y justificación del conocimiento y sus implicaciones éticas en la pintura. Y al conjugar los campos del saber durante cinco décadas ha querido dotar al arte de un método científico que pueda servir para distinguir de forma clara la ciencia de la no ciencia. Así para los dos, para el filósofo y para el artista, la más bella emoción es rozar la mística puesto que es la que genera la verdadera ciencia. Quizá, nuestro pintor piense que existe algún pliegue en el tiempo donde «*la vida se experimente como un fenómeno que comparten fuerzas físicas y místicas*»²²². En el asombro, en ese intentar desvelar lo que nos parece impenetrable –pero que existe–, como afirmaba Albert Einstein, está la sabiduría y la belleza²²³, aunque la ciencia no ayude a definir nuevas dimensiones dentro de ese dinamismo regenerador que se da en la naturaleza, y que están a la espera de ser descubiertas²²⁴.

Puede verse la figura de Luis Canelo como un paso más en ese objetivo tradicional de la filosofía de la ciencia; un objetivo que ha sido el de justificar y legitimar el conocimiento, sobrepasando aquella unidad existencial de los griegos que no distinguía entre el espíritu vivo y el mundo material o el asimilar logos y experiencia cuando existía una estrecha relación entre el observador y lo observado²²⁵. Sin embargo, el pintor de Moraleja ha querido discernir cómo se da tal conocimiento científico, entendido como empresa humana. Para ello ha utilizado todos los recursos pertinentes de otras las disciplinas relevantes, como la biología o la geología, haciendo aproximaciones metodológicas de trascendencia en el arte español. Y desde el diálogo ha experimentado en mu-

221 BUENADICHA, A. S., «La obra de Canelo es un comentario acerca de tres de los cuatro elementos en los que aquellos filósofos creyeron encontrar el origen de todas las cosas y de qué estaban hechas: aire, agua y tierra», en *Periódico Extremadura*, 31-III-2005.

222 HEMENWAY, P., *El código secreto. La misteriosa fórmula que rige el arte, la naturaleza y la ciencia*, *Opus cit.*, p. 163.

223 GUTIÉRREZ PÉREZ, C., *Fisiquotidiania. La física de la vida cotidiana*, Autor-Editor, Madrid, 2007.

224 HEMENWAY, P., *El código secreto. La misteriosa fórmula que rige el arte, la naturaleza y la ciencia*, *Opus cit.*, pp. 165-166.

225 *Ibidem*, pp. 179-181.

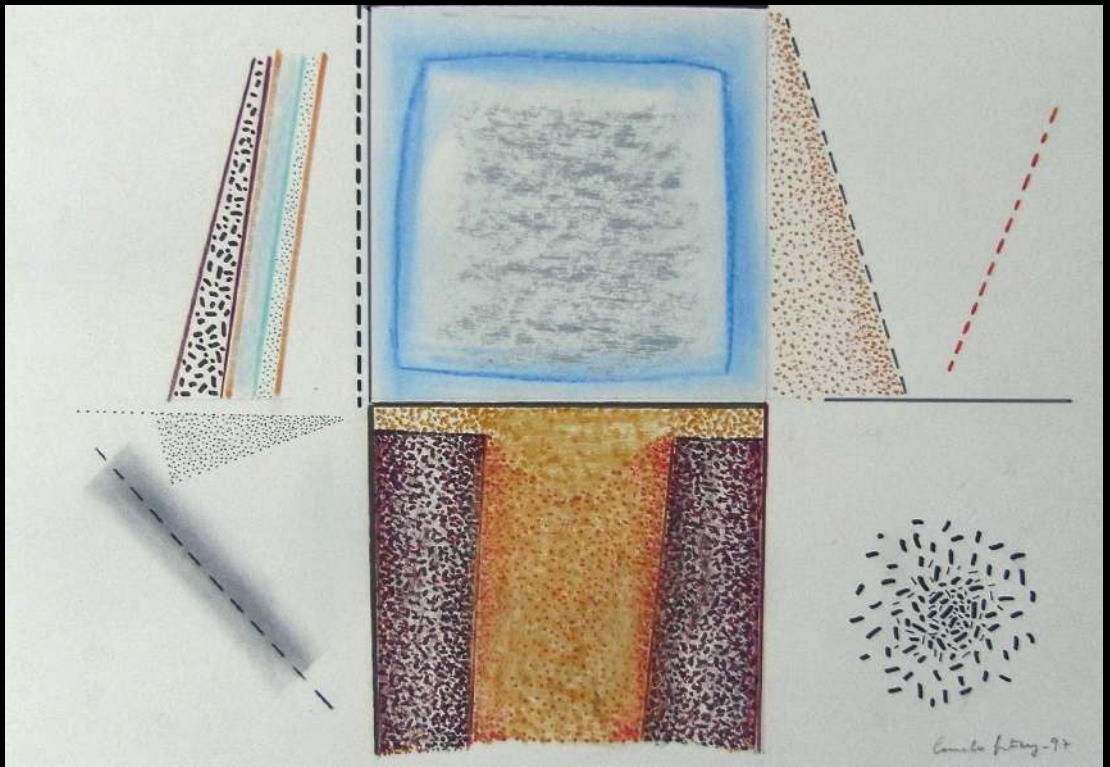
chos campos del saber y, como para Friedrich Hölderlin, el arte, poético o metafísico, es para él «despertador de las apariencias de irrealidad y de ensueño, frente a esa realidad palpable y ruidosa»²²⁶. Mirar las cosas pequeñas es para Luis Canelo ver las cosas grandes con una mayor claridad: la proporción y la experiencia hacen posible en su pintura que adquiramos un sentido de la unidad²²⁷ ya que es imposible dividirla dada su complejidad y dada la cantidad de intrincados vericuetos. Pero siempre podremos ver a través de sus obras la relación que guardan todas sus partes.



Caspar David Friedrich,
Paisaje al atardecer con dos hombres.
1830-1835.

226 HEIDEGGER, M., *Hölderlin y la esencia de la poesía*, *Opus cit.*, 1994, pp. 35-46.

227 HEMENWAY, P., *El código secreto. La misteriosa fórmula que rige el arte, la naturaleza y la ciencia*, *Opus cit.*, p.183.



Luis Canelo realiza en cada cuadro una sinopsis de la relación entre materia, geometría y movimiento.

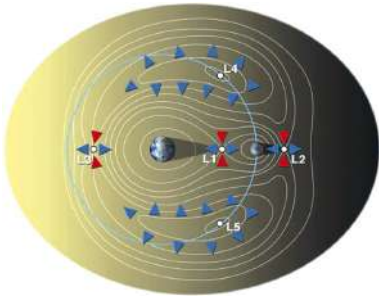
5. LA CIENCIA: LA LABOR INVESTIGADORA

LAS REFERENCIAS A LAS QUE RECURRE EL ARTE DE LUIS Canelo se adentra tanto en el pensamiento del mundo antiguo, heredero de una cultura cuyas especulaciones, muchas veces míticas, han fundamentado una concepción científica del universo, como en el legado del pensamiento contemporáneo, fruto de un sinnúmero de investigaciones. El único objetivo que ha perseguido ha sido poner en pie uno de los argumentos plásticos más brillantes del arte español de entre siglos a través de su prospección filosófica, su experimentalismo, la proyección metafísica, o del mero afán de conocimiento. Toda una serie de aportaciones que se han visto reflejadas en un perfil muy concreto asociado a la filosofía, en una labor de búsqueda donde la ciencia ocupa un puesto distinguido y en una trayectoria que ha pasado por diversas etapas. Para Luis Canelo la ciencia es conocimiento, influye sobremanera en la vida y se encuentra estrechamente pegada a la naturaleza conllevando sabiduría y una concepción más justa de nuestro entorno²²⁸. Un compendio de conocimiento que se desglosa en este capítulo y se desarrolla en el siguiente al analizar sus periodos.

Una trayectoria que ha ido revisando paulatinamente aquellos los conceptos que componen el universo partiendo de los límites clásicos hasta integrar su pintura dentro de las ideas discutidas por científicos y filósofos para adentrarnos en la infinitud de partículas que interactúan unas con otras. En este sentido, puede decirse que las estrechas miras van ensanchándose progresivamente a lo largo de las etapas cuando Luis Canelo explora sus superficies y suma razón e intuición. Y la abstracción, como veremos al estudiar su evolución, es la única forma de analizar las formas, las estructuras y los fenómenos del universo. Una abstracción a la que ha llegado a través de la experiencia, de una actitud empírica ajena muchas veces a los modelos occidentales, de la correlación matemática o de la deducción propia de la Grecia clásica y de su comprensión.

Conjuga los esquemas científico y filosófico sin olvidar cómo la intuición y, quizá, la meditación son vitales en cualquier proceso creativo, en cualquier investigación que se emprenda sobre la realidad. Una realidad que siempre se representará de una manera imprecisa y limitada. Por esta razón basa su búsqueda de la «esencia» de la realidad en aproximaciones a determinados modelos que le sirven para ampliar su visión del mundo. Esta búsqueda se sustenta en su incesante afán por conocer la materia, en un estudio que, desde su posición como conocedor de la filosofía y como artista, hace de la física y de la biología un mundo de certezas en una época en las que apenas hay, sin olvidar ese acercamiento de Oriente y Occidente al recurrir a los principios zen. El Zen le ha servido para combinar modelos que se mueven

228 RUSSELL, B., *La perspectiva científica*, Ariel, Barcelona, 1975, pp. 11 y ss.



Entre los principales físicos, científicos y astrónomos que participaron en la evolución de la Mecánica Celeste se encuentran Isaac Newton, Nicolás Copérnico y Pierre Simon Laplace.

entre la investigación y la meditación: el gesto en su obra adquiere, por ejemplo, el valor de caligrafía para expresar la espontaneidad frente al rigor o el recurrir al «lenguaje ordinario» que trasciende la realidad en la manera de pensar oriental y lo enfrenta al razonamiento para formular ideas en el mundo occidental.

Pero no cabe duda de la influencia que la física moderna ha tenido en la sociedad, extendiéndose a todo el pensamiento contemporáneo, originando una profunda revisión al explorar los mundos atómicos, la interacción de las partículas, la idea de materia, la de substancia y determinando la aproximación a un Oriente que no está tan lejano como creemos. Ello ha supuesto volver a leer a los clásicos y ver el eterno devenir de Heráclito, el ser inmutable de Parménides, aquella división de los atomistas que distinguían entre mente y materia y alcanzó al pensamiento cartesiano con la *res cogitans* y la *res extensa* para volver en el siglo XX a la noción de unidad dentro de un mundo dinámico, un mundo al que se le añade el tiempo y el cambio y, por lo tanto, pasa a ser un cosmos vivo, orgánico y espiritual.

Así, en primer lugar, su conocimiento de la materia no es sino un análisis profundo de la naturaleza, un viaje a lo infinitamente pequeño, a aquello que trasciende nuestra imaginación, echando mano de todos los descubrimientos y cambios profundos que se han dado sobre determinadas nociones, algunas de ellas en reposo e inmutables en la física clásica, como las de espacio, tiempo, materia, causa o efecto. La concepción de la materia, la mente y el universo sí han tenido una enorme influencia en el pensamiento de Luis Canelo ya que, siguiendo a David Bohm y F. David Peat, es consciente del peligro existente al poder perder el contacto con cierta dimensión cósmica en un momento clave en el que la ciencia ha avanzado a gran velocidad²²⁹. Desde su interés por los presocráticos o aquel amor profesado a Tito Lucrecio Caro y a su universo eterno donde la materia se rehace gracias a los átomos, pasando por la visión mecanicista newtoniana, por cómo debe analizarse el universo cartesiano y cómo se procesa o por la regulación mecánica celeste de Pierre-Simon Laplace, Luis Canelo no ha flaqueado ni un solo momento. Ha querido abrirnos horizontes ocultos a nuestros ojos a través de sus razonamientos basados en el análisis y la intencionalidad. Por ello ha tenido siempre un especial afán por estudiar los cambios a los que el cosmos está sujeto, por fijarse en la retroactividad²³⁰, por desmenuzar lo corpuscular, lo desintegrado, lo que fluye, lo táctil...

Como artista escrupuloso que es, reflexión e investigación van de la mano con el único objetivo de adentrarse en lo primigenio, sea en una vertiente biológica sea en una vertiente mineral²³¹. Coherencia es el término que define toda su carrera creativa, a la que hay que sumar la noción de «integridad» cuando conjuga la actividad docente, actividad que le potencia psicológicamente al proporcionarle autorreflexión. La enseñanza para él no es una rutina sino un enriquecimiento que sirve para analizar con perspectiva los pasos que

229 BOHM D. y PEAT, F. D., *Ciencia, orden y creatividad*, Kairós, Barcelona, 1998, p. 281.
 230 BRIGGS, J. y PEAT, F. D. *Un miroir turbulent*, InterEditions, París, 1991, pp. 21-29.
 231 PEIRÓ, J. B., «Luis Canelo», en *Levante*, 27-XII-1996.

se dan en su pintura. Y al lado de la constancia y de su coherencia intelectual ha justificado de manera singular la relación de arte y filosofía, la dificultad de igualar texto filosófico y cuadro:

«Respecto a la relación de la Filosofía con la pintura en mí. Pintura y Filosofía están en mí hasta cierto punto conexas pero no identificadas, porque además pienso que tal identificación en nadie es posible. La pintura tiene un lenguaje tan autónomo y de tan distinta cualidad que el filosófico, que no encaja exactamente lo de pintura-filosofía. Este binomio tendría que estar justificado con tantísimas precisiones que quizá no fuera posible. El peligro está en intentar defender la categoría del cuadro y su verdad, pretendiendo demostrar que un texto filosófico pueda pintarse; esto es inviable, de tal manera que identificar texto-cuadro es, además una pedantería intelectual, una trampa para ingenuos. La posible conexión sólo me parece posible a través de la sublimación metafórica del concepto estrictamente teórico en línea o color»²³².

Luis Canelo habla de «*encuentros teóricos*» donde determinadas materias o determinados filósofos lanzan sugerencias que él toma a posteriori como referencias y las traduce al lenguaje pictórico sin recurrir a la mimesis, planteando metáforas sobre esas observaciones y tratándolas de verificar desde una valoración que mezcla la objetividad condicionada y limitada y la subjetividad emocional.

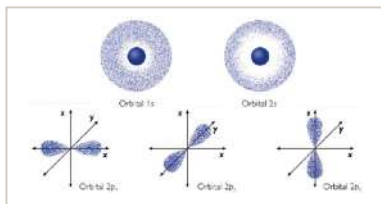
Es un corredor de fondo, como lo definió en su momento Juan Bautista Peiró en 1996²³³, al tomar el hecho creativo como una investigación en toda regla, a la materia y a las argumentaciones informalistas como un eje importante en su pintura, a esa búsqueda de lo primordial cuando establece analogías no sólo con lo esencial, sino con el propio conocimiento: la pintura es para él una tarea que le permite abrir la visión a nuestros ojos de aquello que no pueden ver, dando forma a lo invisible y entablando un diálogo permanente entre nosotros, espectadores, y esa misma materia; materia que siempre ha formado, incluso en sus orígenes, el sustrato y la explicación de toda su obra sobre la reflexión de lo primigenio. Lo biológico y lo mineral conviven en sus cuadros y conforman un solo punto de investigación que, en ningún caso, son excluyentes²³⁴.

Luis Canelo, al igual que Tito Lucrecio Caro, ama la naturaleza y lejos de Epicúreo, la observa no por placer, sino que la examina desde su misma anatomía, desde esa combinación perfecta que entrañan los átomos. En sus obras se encuentran las huellas de una observación paciente: detrás de cada detalle existen fenómenos infinitamente diversos y cambiantes donde causas y efectos se encadenan mecánicamente para mostrarnos esa pretendida inteligencia de la naturaleza de la que habla el poeta y filósofo romano desde su imaginación. Luis Canelo se sirve de la teoría sobre la génesis de la turbulencia (*diné*) en la que «*azar y necesidad, átomos y vacío, unidos por una agitación*

232 CANELO, L., *La materia y su devenir*, Memoria con la que el pintor obtuvo la Beca Juan March de creación artística en el año 1977, once hojas mecanografiadas y numeradas.

233 *Ibidem*, 27-XII-1996.

234 Véase TAPIES, A., *La realidad como arte. Por un arte moderno y progresista*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Consejería de Cultura y Educación, Murcia, 1989.



Modelo atómico de Bohr para establecer una nueva mecánica.

fluctuante, que ciertas veces trenza hacia dentro y otras disemina en espiral..., [tienen] el origen en una corriente cualquiera, derramada en láminas paralelas, que la declinación riza siguiendo un principio de turbo remolino, donde se inventan las estructuras»²³⁵. La «realidad empírica» se impone en su idea plástica puesto que la verdadera realidad no puede ser pensada, es como un trazo (o apenas un trazo) que nos indica la trayectoria de la energía: las partículas, las unidades de

fuerza, las realidades últimas nos remiten a la palabra átomo, a su significado inicial, a su indivisibilidad, pero también se ciñen a esas unidades de fuerza que no se diferencian de la materia y que va más allá del conocimiento clásico con el ensanchamiento de la razón, en detrimento de lo irracional y a favor de la apertura de sistemas amplios.

No obstante Luis Canelo es consciente de que «cerca del noventa por ciento de la materia cósmica es algo misterioso y oscuro: lejos de estar llegando al final de la ciencia, como Hawking sugiere..., sólo estamos empezando a poder producir una visión coherente del universo». La física subatómica constituye un buen ejemplo de este «desgarramiento» ya que los numerosos dilemas que se plantean desbordan los límites del saber. El mundo atómico nunca se había medido. A tenor de esta imprecisión, Werner Karl Heisenberg formuló el principio de indeterminación que afirma cómo el reino físico es un agregado de masas privadas de espontaneidad, y para que esta falta de especificación empiece a concebirse como *impredecibilidad* objetiva, hay que pensar que la naturaleza ha de actuar ya que cada objeto es un foco de poder creativo. Pero, aún más allá que la naturaleza nos proponga que la interpretemos, se hace eco de la advertencia del químico Ilya Prigogine sobre la idea de orden, cuando defiende cómo el azar interviene en las piezas dispersas de un rompecabezas para establecer una imagen más realista del universo, alejada del idealismo, de la intuición física y de cualquier idea tradicional anterior; una concepción más cercana a una «reconciliación entre lo concreto y lo abstracto»²³⁶, como puede verse a lo largo de fases pictóricas que ha atravesado.

Este planteamiento de mirar la naturaleza ya lo encontramos en sus primeros pasos junto a aquellos pintores impresionistas que le sedujeron y le condujeron a tener una visión subjetiva alejada de lo determinado y situada en el terreno de lo intuitivo y del científismo. La geografía, las matemáticas, las ciencias naturales y la física le acercaron irremediabilmente a la experimentación, a verificar aquello que observaba en su entorno. Camille Pissarro, Paul Cézanne fueron determinantes en ese afán de representar una realidad total al evocar en sus cuadros sus propias reflexiones. Después se acercó al Expresionismo, guiado por su pesimismo, sus propias crisis y su actitud personal. Pero ni el trazo grueso ni el color le convencieron, deslizándose hacia el movimiento Surrealista al no exagerar el gesto, al trastocar la realidad, recomponiéndola y la alterándola con gran vitalidad a la acudir a *grattages*, rascados, restregados, impresiones de cartones, manchas realizadas al azar o huellas:

235 ESCOHOTADO, A., *Caos y orden*, Espasa Calpe, Madrid, 1999, p. 125.

236 *Ibidem*..., pp. 54-55, 76-80 y 126.

«La ruptura con la apariencia visual y con el rigor lógico de los surrealistas es un homenaje a ese coeficiente de actitud incontrolable que tiene el arte»²³⁷.

Pero, además, el Surrealismo le interesó, aunque posteriormente derivó hacia los postulados Henri Bergson, por aquella preocupación sobre la idea de tiempo, detenido de manera metafísica, como pudo ver en Giorgio de Chirico o en las inercias figurativas de René Magritte, donde la sorpresa *desveladora* es inquietante.

Y dentro esa idea turbadora, Luis Canelo encuentra otra salida en la abstracción. No la tomó ni como frivolidad, ni como investigación transitoria, ni como un empuje momentáneo traído por la moda, ni como compromiso personal por ser testigo de un movimiento en apogeo, sino como algo congruente, como una evolución dentro de sus etapas que coincidió con un ambiente proclive –la crítica, los pintores...– para alejarse de la figuración inicial. Pasó del paisaje y de cierto realismo lírico a otro «*restringido*» para desembocar en el estudio de la materia, de «*su comportamiento arbitrario en el espacio topológico ajeno a toda perspectiva figurativa*»²³⁸. Con esta argumentación Luis Canelo formó parte del grupo Nueva Generación, y gracias a su relación con Juan Antonio Aguirre, al finalizar la década de los años sesenta, se incorporó a otro proyecto de la mano de la Galería Edurne:

«Luis Canelo irrumpió en los sesenta españoles aportando al panorama vultuarista general la imagen de lo sin antecedente, de lo estéticamente no speditable ni referible – por ello legítimamente irrumpía»²³⁹.

Pero antes de formar parte de este grupo tan heterogéneo, dentro de los posinformalistas junto a Luis Gordillo y en el empeño de encontrar algo verdadero y serio, irrumpió de manera impactante la figura de Antoni Tàpies, quien le introdujo en un «*nuevo mundo*»²⁴⁰, en ese contenido matérico que tuvo su obra desde 1953. Le interesó esa búsqueda personal y su vocación autodidacta, el acercamiento a la filosofía occidental y oriental, su pintura sustancial, caracterizada por la mistificación técnica y el empleo de materiales heterogéneos, el no permanecer ajeno a los descubrimientos de la ciencia y su especial desvelo por la tierra, el polvo y, también, por lo imperceptible. En ese afán por develar ciertos misterios, Antoni Tàpies²⁴¹ le sirvió de guía para buscar estructuras cada vez más complejas. Unas estructuras que le llevaron a concebir la superficie de sus obras como un compendio de partículas diminutas que conforman elementos plásticos relacionados con la materia y llevan aparejado un sinfín de lecturas.



Detalle de un relieve de Antoni Tàpies, fechado en 1963.

237 MONTEJANO MONTERO, I., «Luis Canelo», en *Hoy*, 10-I-1976.

238 *Ibidem*.

239 LOGROÑO, M., *Porque todo está en todo*, texto no publicado, mecanografiado, 21 folios, p. 3.

240 Es importante consultar la entrevista que le hizo Isabel Montejano Montero en el diario *Hoy*, 10-I-1976.

241 Véase TÀPIES, A., *Memoria personal. Fragmento para una autobiografía*, Fundació Antoni Tàpies, 2010, p. 334.

Para ello siguió en estos años esa recusación del concepto de «forma», asimiló el acto a la idea de vacío y recurrió a los tonos sombríos y a la materia que se relacionan con lo terreno. Además, como el artista catalán, llegó a «replantarse el problema del arte en el primer día de la creación. Y sobre la materia más bravamente elemental ha discurrido con el más elemental lenguaje signográfico»²⁴². Recuperó, en cierto sentido, una cualidad arbitraria que lleva implícito el signo pictórico, su valor expresivo, pero siempre desde una óptica moderna donde confluyen arte, filosofía y ciencia. De ahí que, a veces, su pintura parece estar alumbrada por patrones figurativos, aunque fue consciente de ese cambio de paradigma que se dio en nuestro mundo actual, que trastocó de lleno la percepción de la realidad al incidir sobre los conceptos, implicando una nueva visión de la materia, de la mente y del universo: un nuevo método de observación del que Luis Canelo aprendió casi todo. Una experiencia vital que le ha acompañado en todas sus series con el claro objetivo de sobreponerse a las dicotomías artificiales existentes entre lo visual y lo expresivo, lo figurativo y lo abstracto, entre lo material y lo espiritual.

Luis Canelo desde sus inicios tomó como referencia aquello que existe para desentrañar en la medida de lo posible los misterios de lo absoluto: la poética de la naturaleza interior, la primacía de la materia, las texturas, lo procesal y los elementos como tal. Y la intuición jugó un papel significativo en el proceso creativo, en ese instante de plasmar la realidad, incluso, en el extremo del propio automatismo al que recurre. No antes, eso sí, de haber reflexionado sobre el hecho concreto de la obra, sobre cómo «interrogar a la materia», de qué manera acercarse y comprender su estructura uniendo aquello que hay intuitivo y aquello que hay racional:

«Es el diálogo de lo contingente con lo absoluto, de lo existente con la nada, en una especie de afirmación cátera del valor de todo lo que existe, por la posibilidad que tiene de dialogar de tú a tú por indigente que sea, con lo infinito»²⁴³.

El arte, pues, le sirvió a Luis Canelo para desentrañar aquellas señales de una realidad capaz de modificar lo que hasta entonces imaginábamos definitivo, estable, tal como, pedagógicamente, él mismo ha explicado en multitud de ocasiones a sus alumnos. Una realidad que en sus cuadros se materializa en un *enfrentamiento* con la sustancia y en una búsqueda filosófica profunda. El arte consistió y consiste para él, quizá, en un esfuerzo por integrarse e integrarnos en el cosmos dentro de un «proceso enfático»:

«El origen de la abstracción en el arte es como el de cualquier forma de pensamiento: un auténtico misticismo –no me gusta la palabra– o, mejor aún, una serie de misticismos surgidos de unas determinadas circunstancias históricas, al igual que todos los misticismos, del sentimiento primario del abismo, del vacío entre la soledad de uno mismo y el mundo. El arte abs-

242 MORENO GALVÁN, J. M.: "Tres artistas del 'gran premio' en la Bienal. Guayasamín, Ferrant y Tapies", en *El Alcázar*, 8-XI-1955.

243 CIRICI PELLICER, A. *Tapies*, 1954-1964, Gustavo Gili, Barcelona 1964, p. 61.

tracto es un esfuerzo por cerrar el vacío que los hombres modernos sienten. Su abstracción es un énfasis.²⁴⁴

Se definió de este modo como realista y *materialista* con la intención de poner en tela de juicio la aceptación que tenemos de estos términos, como lo afirmó en su día Antoni Tàpies²⁴⁵. Y para ponerlos en entredicho siempre ha mantenido en tensión su reflexión, su razonamiento y su proceso creativo, que tiene parte científica y parte intuitiva; un proceso que está continuamente ejecutándose y debe suponer toda una experiencia estética capaz de desentrañar nuestra realidad y abarcarla de forma totalizadora. Es en este punto donde Luis Canelo abrió dos grandes vías de investigación que las ha aplicado indistintamente, la del bergsonismo y la del pensamiento oriental. La primera surge al profundizar en el pensamiento de Henri Bergson, en la intuición y la duración, en las dos categorías metafísicas revolucionarias afines a la plasticidad del arte y a la vitalidad:

«La filosofía, según mi concepto, se acerca más al arte que a la ciencia.... La ciencia no le da de la realidad más que un cuadro incompleto o bien fragmentario; aprehende lo real por medio de símbolos que son forzosamente artificiales. El arte y la filosofía se unen, en cambio, por la intuición que es la base común de ambos»²⁴⁶.

Se adentró en esa renovación que Henri Bergson hizo de las estructuras metafísicas al alejarse, por un lado, de las certidumbres del intelectualismo positivista, interesándose por los fenómenos de la vida al acudir a la ciencia biológica y, por otra parte, al aproximarse a esa idea revolucionaria de cómo la razón exige una filosofía auténtica²⁴⁷ que tenga relación con la ciencia y proponga hipótesis probables, susceptibles de una aproximación progresiva para desentrañar la verdad cruzando las «líneas de hechos»²⁴⁸:

«El bergsonismo quiere simplemente completar la labor científica en aquellas partes de lo real, en donde la inteligencia no hace presa. Pero, ¿hay alguna porción de la realidad que sea inabordable a los métodos positivos? Uno de los grandes méritos originales de Bergson ha sido mostrar que, en efecto, existen vastas provincias de la realidad, en donde no penetra nunca, en donde no puede penetrar la inteligencia discursiva»²⁴⁹.

Luis Canelo al introducir este matiz importante en su pintura se distanció de aquella visión clásica que distinguía entre el saber hacer o el saber obrar y el contemplar la verdad:



Henri Bergson.

244 MOTHERWELL, R., «What abstract art means to me», en *The Museum of Modern Art Bulletin*, Vol. XVIII, núm. 3, Nueva York, 1951.

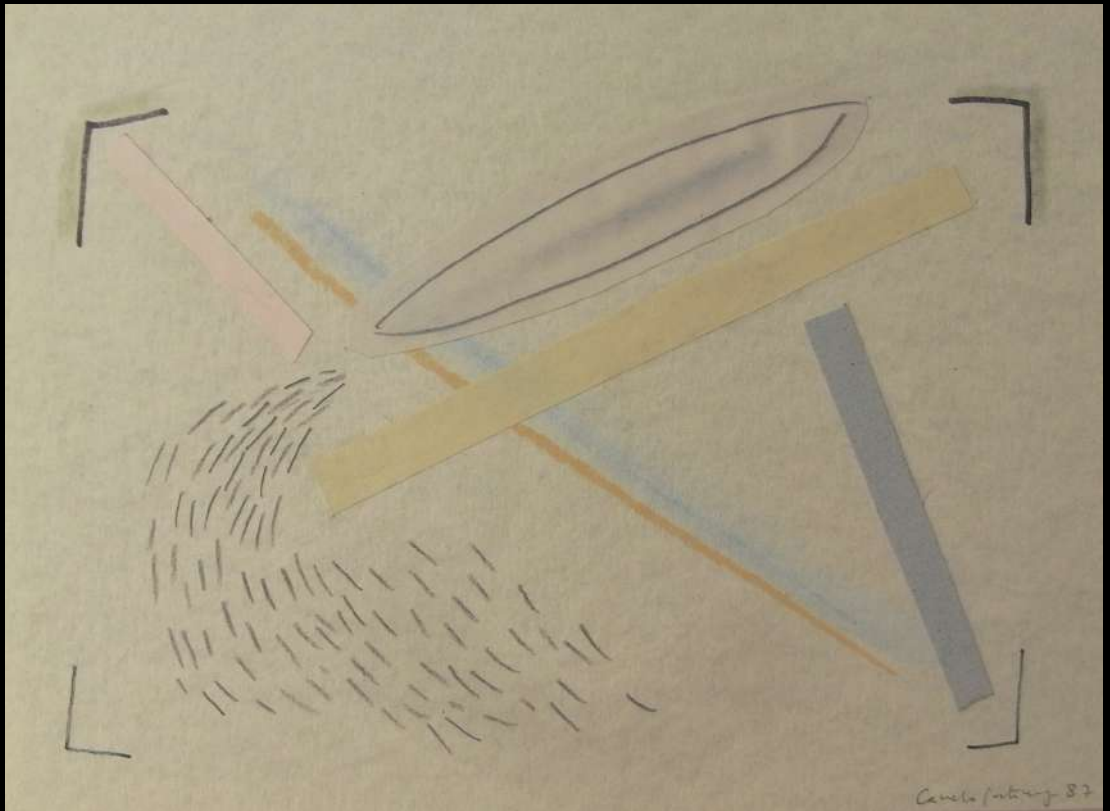
245 ROE, J., *Tàpies*, Ediciones del Aguazul, Barcelona, 2007, pp. 23 y ss.

246 BERGSON, H., Entrevista del *Paris-Journal* de 11-XII-1910, en GARCÍA MORENTE, M., *La filosofía de Henri Bergson*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1976, p. 22.

247 HUSSERL, E., «Filosofía en la crisis de la humanidad europea», en *Invitación a la fenomenología*, Paidós, Barcelona, 1992, pp. 110-111.

248 BARLOW, M., *El pensamiento de Bergson*, FCE, Méjico, 1968, p. 70.

249 GARCÍA MORENTE, M., *La filosofía de Henri Bergson*, Espasa Calpe, Montevideo, 1943, p.20.



Luis Canelo rindió un homenaje a Anáxagoras en 1987, mostrándonos cómo las porciones infinitas de un todo representan a todas las substancias del mundo.



«Heidegger define a la metafísica occidental como el pensamiento determinado por el acceso y la conquista de la verdad del ente en su totalidad y de la esencia en esta verdad»²⁵⁰.

Este distanciamiento con la propuesta positivista que reduce el conocer a un saber para hacerlo mensurable y verificable, supuso para el pintor adentrarse de lleno en la metafísica:

«La creación de metáforas visuales hasta la profundidad de lo real, para extraer de ella lo que los conceptos son impotentes para revelar su plenitud, o para conducir la mirada más allá de lo que puedan revelar los ojos de la ciencia: la esencia de la materia en la infinitud de una actividad creadora»²⁵¹.

Paralelamente, se interesó por la intuición, que no es ni sentimiento ni inspiración. Luis Canelo lo tomó como método para investigar y deducir de ello el concepto de duración, de la pluralidad de acepciones que llevan implícito la creación, el descubrimiento de las verdades y la idea de tiempo, de un paso, de un cambio, de un devenir de la sustancia misma²⁵², de la multiplicidad cuando cambia de naturaleza. El tiempo es creador, al contrario que en el pensamiento heideggeriano, y el universo evoluciona (de manera divergente y contraria a la convergente de Pierre Teilhard de Chardin²⁵³). La duración le interesó, pues, como unidad de toda esa multiplicidad, como memoria debido a un continuo cambio de momentos y de cualidad. Y esa misma duración, aspecto éste que le atrajo casi desde un principio, es la síntesis de esa misma unidad y de esa misma multiplicidad.

Junto a la duración, Henri Bergson le aportó un nuevo horizonte, un avance considerable en su labor artística cuando comenzó a plantearse problemas que atañen a la idea de pasado, estrechamente ligada a la memoria. Recogió su enseñanza cuando quiso representar de algún modo ese pasado. Fue consciente de que no se puede reconstruir con presentes y sólo se puede acceder a él si se busca en el recuerdo y se adapta a las exigencias actuales. Con ello, Luis Canelo establece distingos entre el presente y el pasado o entre la percepción y la memoria. Lo hace a través de diferencias de grado que llegan a coexistir en una misma superficie pictórica donde figuran distintos niveles de profundidad en su análisis. Pero supo también que ese recuerdo no se actualiza mediante contracciones y expansiones hasta que se convierte en imagen, como se puede advertir en sus últimas creaciones.

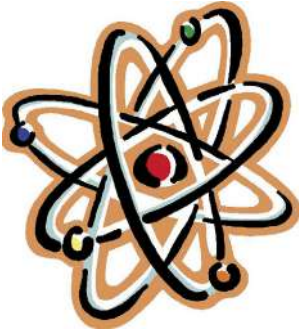
Todas estas duraciones le condujeron a concebir un universo repleto de modificaciones, perturbaciones, cambios de tensión y de energía... que se plasmaron tanto en su etapa biológica como en la mineral. Llegó a la conclusión de que el espacio no es más que el esquema de la materia que contiene todas

250 HEIDEGGER M., «El dominio del sujeto en la época moderna», en *Nietzsche*, Ediciones Destino, 2005, p. 639.

251 FRANCO DOMÍNGUEZ, A., «La materia y su devenir», en *Luis Canelo*, Asamblea de Extremadura-Junta de Extremadura, Madrid, 1993, p. 107.

252 DELEUZE, G., *El bergsonismo*, Cátedra, Madrid, 1987, p. 35.

253 BARLOW, M., *El pensamiento de Bergson*, *Opus cit.*, p. 70.



El átomo en la antigüedad.

las formas posibles del universo, y ésta se distiende en la duración que, a su vez, se divide según los obstáculos que encuentre en la propia materia. Para llegar a esta totalidad creadora, Luis Canelo pensó, como conocedor de la filosofía, que sólo se accede a ella a través de actuar, de crear, sumando inteligencia e intuición. A través de la metafísica, de esa liberación de idea de rigidez, sugirió un mundo de conceptos con la ayuda de otras ciencias, dando lugar en su pintura a representaciones más flexibles, móviles, fluidas y modeladas por la visión, como se ha comentado al referirnos al estudio de Manuel García Morente²⁵⁴.

Y la otra vía es aquella que responde a la necesidad de acercarse al pensamiento oriental: percibir de forma inmediata esa realidad no lleva consigo el poder palpar los elementos que la constituyen, siendo necesario una «percepción intuitiva». Como en el zen, el pintor toma aquello que vemos como un punto de partida para poder abstraerlo y no trata de analizar el *uno* y el *todo* separadamente. Al contrario, son para él factores idénticos de una misma experiencia, factores que conllevan la inmersión total en la realidad:

«Cuando los artista chinos pintan, lo importante es la concentración de pensamiento y la pronta y vigorosa respuesta de la mano a la voluntad que la dirige.. La tradición les ordena ver, o más bien sentir, como un todo la obra que va a ser realizada antes de embarcarse en ella. Si las ideas de un hombre son confusas, se convertirá en esclavo de las condiciones externas... Aquel que delibera, y mueve su mano con el preferente intento de pintar un cuadro, en gran medida ha perdido ya su arte de pintar»²⁵⁵.

La visión intuitiva, aquella que se adentra en la esencia de las cosas, la que sale del vacío y vuelve a él, toma carta de naturaleza en la pintura de Luis Canelo. Se inició un ciclo más dinámico cuya base hay que buscar en su experiencia. Como señala Alan Watt, el arte, su pintura, se vuelve cada vez más sugerente. El observador ha de descubrir lo que una obra entraña puesto que pintar no es lo importante, sino indicar, expresar la interioridad. Sintió cómo él era un transmisor de la realidad exterior, cómo ésta es portadora del concepto de infinitud, una idea muy bien expresada por Noma Seiroku: «*La naturaleza llega a convertirse en una parte de su misma vida*»²⁵⁶. Esto es, el artista pinta la naturaleza y le otorga un sentido cósmico, una orientación metafísica al buscar su esencia despojada de cualquier materialidad.

El pintar, para Luis Canelo como experiencia, trasciende todas las categorías del pensamiento, supera la propia abstracción, traspasa los conceptos para entrar en un ámbito perteneciente a la mística, en algo que tiene más de intuitivo que de intelectual, en algo que señale directamente la verdad. El zen es un camino que nos hace ver cómo los sucesos y los objetos que, normalmente, dividimos a diario –y que son útiles– no se ajustan a la realidad, siendo la unidad básica el rasgo central de la experiencia mística:

254 GARCÍA MORENTE, M., *La filosofía de Henri Bergson*, Ediciones Encuentro, Madrid 2010, p. 22.

255 Daisetsu Teitaro Suzuki citando por George Duthuit. SUZUKI, D. T., *Budismo Zen*, Editorial Kairós, Barcelona, 2003, p. 93.

256 Véase GARCÍA GUTIÉRREZ, F., *El Zen y el arte japonés*, Guadalquivir Ediciones, Sevilla, 1998. SEIROKU, N., *Artistry in ink*, Toto Bunka, Tokyo, 1958, p. 23.

«Los elementos básicos de la cosmovisión en todas las tradiciones son los mismos. Estos elementos también parecen ser los rasgos fundamentales de la cosmovisión de la física moderna. El rasgo más importante del concepto oriental del mundo es la consciencia de la unidad e interrelación mutua existente entre todas las cosas y sucesos, la experiencia, todos los fenómenos que tiene lugar en el mundo como manifestaciones de una realidad básica. Todas las cosas son consideradas como partes inseparables de este conjunto cósmico; como diferentes manifestaciones de la misma realidad última. Las tradiciones orientales se refieren constantemente a esta realidad última indivisible, que se manifiesta en todas las cosas, y de la que todas las cosas forman parte»²⁵⁷.



Enso es una palabra japonesa que significa círculo, que simboliza la iluminación absoluta, la plenitud del espíritu, el vacío.

La materia y los fenómenos que la envuelven están, así, interrelacionados. No los podemos analizar como cuestiones aisladas, sino como partes integrantes de un todo, incluido los fenómenos atómicos y las partículas subatómicas que no ocurren en un lugar y en un tiempo definido. El mundo se asemeja, como señala Werner Karl Heisenberg, a un tejido muy complicado, a una malla celeste, donde las relaciones entre las especies se alternan, se superponen o se combinan con el fin de determinar una «*textura de la totalidad*», a la vez que sometemos a la naturaleza a nuestras interrogaciones²⁵⁸. Participación e interrogación, sujeto y objeto, han sido las bases que han propiciado la labor investigadora de Luis Canelo; dos principios en los que las relaciones físicas y las mentales sólo caben en un todo donde las diferencias y contrastes son relativos. La física contemporánea lo ha demostrado al casar conceptos opuestos, como la fuerza y la materia, las partículas y las ondas, el movimiento y el reposo, la existencia y la no existencia, las partículas destructibles e indestructibles o la materia continua y discontinua:

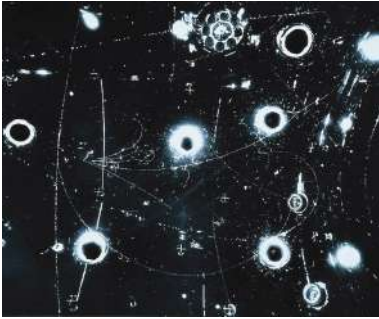
«Los opuestos son conceptos abstractos, pertenecientes al reino del pensamiento y como tales, son relativos... La consciencia de que todos los opuestos son polares y por consiguiente forman una unidad, está considerada en las tradiciones espirituales de Oriente como una de las más elevadas metas del hombre... Esta idea de equilibrio dinámico es esencial para la forma en que se experimenta la unidad de los opuestos en el misticismo oriental. Nunca es una unidad estática, sino siempre una interrelación dinámica entre todos los extremos»²⁵⁹.

Sin embargo, sabe muy bien que siempre ha existido un principio de incertidumbre. Los conceptos clásicos, derivados de la experiencia, se han visto casi siempre desde una óptica macroscópica para describir el mundo. Pero eso no es suficiente. Las partículas no tienen un significado real, se definen en función de sus conexiones y de sus probabilidades, y la evolución del cosmos, expandiéndose y contrayéndose periódicamente, también determina un mundo infinitamente pequeño de dimensiones microscópicas. Esta cuestión

257 CAPRA, F., *El tao de la física*, Editorial Sirio, Málaga, 2007, p. 178.

258 HEISENBERG, W., *Física y Filosofía*, Editorial la Isla, Buenos Aires, 1959, p. 86.

259 CAPRA, F., *El tao de la física*, *Opus cit.*, pp. 197-198.



El neutrino colisiona con un núcleo y lo rompe en otras partículas. La imagen fue tomada en la cámara de burbujas Gargamelle del CERN, en 1973.

lleva a Luis Canelo a preguntarse de qué está hecha la materia. Y aquí radica una gran parte de su investigación, de cómo se ha adentrado y ha explorado un mundo atómico, en sus modificaciones, en sus mínimas dimensiones, en sus rápidos movimientos, en los llamados *haces de energía* o estructuras; de cómo ver que todo este entramado «no son granos aislados de materia, sino patrones de probabilidad, interconexiones dentro de una infinita e inseparable telaraña cósmica»²⁶⁰, tal como planteó la teoría cuántica. Es simplemente el flujo universal budista. El pintor establece una conexión directa entre el misticismo oriental y la física donde no hay lugar para formas estáticas y donde los elementos del universo son modelos dinámicos, transitorios. Un flujo constante de transformaciones y cambios dentro del vacío-lleno o campo gravitatorio que se postuló desde la óptica clásica o dentro de la teoría de campo que propuso la física moderna:

«Con el concepto de campo cuántico la física encontró una respuesta inesperada a la antigua pregunta de si la materia está compuesta de átomos indivisibles o de un continuum básico y subyacente. El campo es un continuum presente en todas partes del espacio y, sin embargo, en su aspecto de partícula tiene una estructura granular y discontinua. Estos dos aspectos en apariencia contradictorios quedan así unificados, pasando a ser considerados como aspectos diferentes de la misma realidad... La unificación de los dos conceptos opuestos tiene lugar de un modo dinámico. Los dos aspectos de la materia se transforman sin cesar uno en otro. El misticismo oriental resalta una unidad dinámica similar entre el vacío y las formas que crea»²⁶¹.

Pintar se convirtió, en este sentido, para Luis Canelo en una forma de expresar el universo sin ataduras y sin límite alguno. Su espacio se transformó en un espacio con un gran componente emocional, repleto de ideas puesto que «lo que no se sugiere, lo que no se dice, es más importante y expresivo que lo que se dice»²⁶². En consonancia con el pensamiento occidental, con sus cambios a la hora de barajar los conceptos de tiempo y espacio, el universo para Luis Canelo se convierte un proceso en movimiento y su pintura se inicia cuando no hay nada más que buscar y hay que poner toda la atención para pasar de lo abstracto a lo concreto ya que las «imágenes» surgen de la abstracción: los signos, las formas elementales y simplificadas, el collage, la sutileza del color... son los elementos que provocan la reflexión, los que dibujan ese vacío que no es un estado simple de nada, sino que potencialmente contiene todas las formas de las partículas, esas no entidades físicas sino manifestaciones transitorias, elementos que, al fin y al cabo, los alimenta un vacío vivo con ritmos de creación y destrucción.

Esta indagación sobre la materia, el microcosmos, el vacío o la energía le llevaron a explorar un mundo dinámico con partes interactivas que fluyen con la intención de dar origen al mundo material; un mundo que se ve inmer-

260 *Ibidem*, p. 279.

261 *Ibidem*, pp. 294-295.

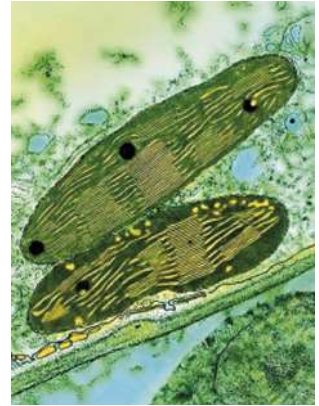
262 HERRIGEL, E., *El camino del zen*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1980, p. 50.

so, a través de sus movimientos rítmicos, en una danza cósmica. Un proceso pulsante donde la propia materia y el vacío participan plenamente creando y destruyendo un sinfín modelos de energía e involucrando a todo el cosmos²⁶³, como lo imaginan en Oriente al intuir la naturaleza de una manera poética²⁶⁴. Luis Canelo se aleja con ello de un universo en un momento concreto, de un universo absoluto, acercándose más a la intuición, a la unidad de ese universo dinámico, nunca en reposo, para concebir de otra forma la naturaleza, la realidad última, su esencia. Una cuestión que no se le ha escapado a la ciencia actual al presentarnos la materia no como inerte o pasiva sino, al contrario, como una continua vibración a tenor de las estructuras moleculares, atómica y nucleares:

«En su aspecto fenomenológico, el Uno cósmico es intrínsecamente dinámico, y la comprensión de su naturaleza dinámica es básica en todas las escuelas del misticismo oriental... La característica dinámica de la materia surge en la teoría cuántica como consecuencia de la naturaleza dual onda-partícula... y se hace todavía más evidente en la teoría de la relatividad, donde la unificación del espacio y el tiempo trae consigo que el ser de la materia no pueda separarse de su actividad. Las propiedades de las partículas subatómicas pueden por ello ser comprendidas sólo en un contexto dinámico: en términos de movimiento, interacción y transformación»²⁶⁵.

Además de su interés por las partículas, también sintió atracción por la simetría, asociada a rotaciones y reflexiones y a un tiempo y a un espacio ordinario que puede devenir en espacios matemáticos abstractos. Los patrones simétricos están relacionados, a su vez, con las leyes de la naturaleza y explican en cierto modo la estructura de la materia, la esencia de todas las cosas. Una búsqueda que Luis Canelo indaga en la filosofía, en la ciencia y en el arte griegos donde belleza, armonía y perfección iban de la mano: los numerales pitagóricos, las formas sólidas de Platón, los círculos de los astrónomos de la antigüedad... son parte de sus fuentes. A ello suma los símbolos geométricos orientales que poco o nada tiene que ver con la simetría de la naturaleza y sí con la mente, puesto que las formas y las estructuras se crean como consecuencia de una ilusión y desaparecen cuando trascienden. Pero también recurre a la física a la hora de establecer una relación entre esa simetría y los modelos dinámicos del universo, de las interacciones que se dan entre las distintas partículas y que pueden ordenarse en varios patrones:

«Ni la estructuras ni las simetrías están consideradas como rasgos fundamentales del mundo del hadrón²⁶⁶, sino como consecuencias de la naturaleza dinámica de las partículas, de sus tendencias al cambio y a la transformación»²⁶⁷.



Cloroplastos.

263 CAPRA, F., *El tao de la física*, *Opus cit.*, pp. 307 y ss.

264 COOMARASWAMY, A., *La danza de Siva: ensayos sobre arte y cultura india*, Siruela, Madrid, 1996, véase el capítulo dedicado a la visión hindú del arte.

265 CAPRA, F., *El tao de la física*, *Opus cit.*, pp. 259-260.

266 Un hadrón es un compuesto de partículas subatómicas regido por una interacción fuerte.

267 *Ibidem*, p. 376.



Con formas vegetales sobre un fondo gris,
fechado en 1980 y perteneciente
a su etapa biológica, Luis Canelo
pormenoriza aspectos cruciales
sobre la idea primigenia y el acontecer.

Para transportar estas ideas idea al lienzo, Luis Canelo apela a la interrelación esencial del universo ya que explicar significa demostrar cómo todo está relacionado para entrever la naturaleza y la esencia de las cosas. Y lo hace o bien a través de su propia experiencia y su idea de la unidad. Recurre a la percepción o a toda una red de conceptos que la física contemporánea baraja basándose en la experiencia y la experimentación, que tienen parte de su fundamento en la monadología de Gottfried Wilhelm Leibniz, en las sustancias constituyentes de la materia. O bien parte de un mundo interno o de otro externo, de las impresiones o de los formulismos, de la razón o de la intuición... Pero nunca lo ha hecho buscando una síntesis de estas dos perspectivas. Si cabe, Luis Canelo recurre continuamente a la abstracción en sus obras para mostrarnos una transformación, para explorar el entretejido cósmico de manera más profunda, para enseñarnos lo que no se manifiesta en ese entramado de relaciones que se dan en el universo, para aproximarnos a la realidad, aunque a veces esté llena de contrariedades, como advierte Werner Karl Heisenberg²⁶⁸. Sin embargo, el artista abstracto, como es Luis Canelo, se siente todavía más atraído por esa dinámica de lo contrario que el propio filósofo o que el científico; contrariedad que existe en el vasto sistema de nuestro universo²⁶⁹ y determina modelos muy diversos.

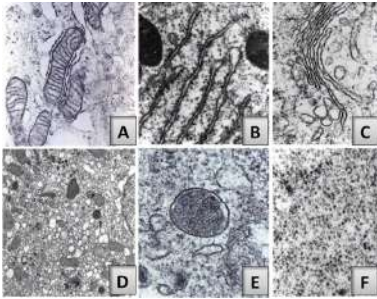
La existencia de modelos distintos en la estructura material del universo y la congruencia entre la visión del mundo científico occidental y el misticismo oriental, entre una mirada microscópica, otra mecanicista y otra orgánica para comprender el misterio de la vida y acercarnos a esa realidad, ha llevado a Luis Canelo a interesarse por la biología, tomándola como una referencia para poder racionalmente pensar la naturaleza. Aristóteles –a través de su obra– fue, quizá, quien le marcó de alguna manera ese viso estrictamente naturalista en esta etapa. Por eso se empeñó, a sabiendas de que hacer biología es tarea de biólogos, en mejorar los puntos de vista científicos mediante un diálogo interdisciplinar en el que sí cupo la filosofía. Con ello dio a entender que esa filosofía de la naturaleza está marcada por lo propiamente biológico y no sólo por lo físico. Recurrió a la biología presocrática por estar cargada de implicaciones, a Anaximandro o a Anaxágoras. También tuvo presente, como se ha indicado, a Aristóteles, a sus especulaciones, a su tratado *De Anima*, por ser un puente entre la biología y la metafísica. De hecho David Balme calificó en su día la biología aristotélica como esencialista²⁷⁰. Pero Luis Canelo también ha sabido que las ciencias han ignorado el carácter teleológico, el de las causas finales, para evitar posiblemente interpretaciones metafísicas. No obstante, partió de la célula vegetal como la unidad elemental constitutiva de la estructura de la planta. Y entendió por sus investigaciones que esta célula, a su vez,

«... se origina en una gelatina compleja, a través de un proceso que se inicia con la aparición en ella de los nucléolos; en torno a éstos surgen los núcleos

268 HEISENBERG, W., *Física y Filosofía, Opus cit.*, p. 34.

269 LUPASCO, S., *Nuevos aspectos del arte y de la ciencia*, Guadarrama, Madrid, 1968, pp. 37-43.

270 Véase <http://www.gonzlezrecio.com/bionomos/textos/Publicaciones/LNuno/txt1.pdf> (abril 2014).



Organelos.

o citoblastos; sobre éstos la aparición de una tenue vesícula que va creciendo paulatinamente, da lugar a la célula adulta. El proceso de crecimiento de la planta estriba en la multiplicación de las células dentro de otras células, salvo en los órganos leñosos, en los que la coagulación de un líquido da lugar a la formación súbita del tejido celular»²⁷¹.

De hecho en su primer texto teórico de calado, en 1970, al referirse a su etapa biológica, ya tuvo presente los signos intuitivos y la importancia del color para acercarse al mundo vegetal y a su «organicidad» y quizá, a su «simetría»²⁷². Con ciertas resonancias fauvistas y primitivas, Luis Canelo centró su atención en lo que él mismo denominó «paisajismo conceptual» alejado de cualquier perspectiva real, en el mundo microscópico de la célula y en la «organicidad vegetal»²⁷³. De ello fue consciente Luis Canelo a la hora de indagar en el mundo vegetal, en la morfología de los sistemas dinámicos, llegando a la conclusión de la existencia de partes «materiales», partes informes comunes tanto a lo orgánico como a lo inorgánico, y partes «formales» exclusivas de los seres vivos. Y ambas sólo pueden comprenderse, al igual que lo hace Luis Canelo, como concreciones materiales de una serie de formas primigenias, en una embriogénesis cósmica, en la célula como grano natural de la vida que surge de lo *inorganizado* para levantar un edificio celular donde la multiplicidad, orgánicamente encerrada en un mínimo espacio, da lugar a la llamada trama de la vida. Un armazón que se gesta al pasar dentro de ese mundo, inasequible e ínfimo, de la molécula a la célula, a su granulación, multiplicación y diversificación morfológica, a una nebulosa (asimétrica pero con una unidad química), a una singular germinación, a un crecimiento, a una expansión, a una gama indefinida de tonalidades, a una ramificaciones (phyla, verticilos y pedúnculos)²⁷⁴. Partes éstas estructurales de los organismos que priman unas sobre otras, dependiendo de la representación en el cuadro y siendo el principio articulador de la obra. El mejor ejemplo de esta investigación lo podemos ver en su memoria *La pintura de materia en su vertiente biológica*, presentada en 1978, donde se fluctúa desde las semillas a los paisajes elementales y, como apuntó en su día Elena Flórez, desemboca en un conflicto de la naturaleza en plena transformación²⁷⁵. Aunque, a veces, siguiendo el «principio de la afinidad formal» del naturalista francés Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, ha ensayado la conjugación entre ma-

271 Las contribuciones del botánico Matthias Jacob Schleiden contienen la mejor exposición de las tesis nucleares de la primera teoría celular, ALBARRACÍN, A., *La teoría celular*, Alianza, Madrid, 1983, pp. 55-56. Véase el texto escrito por él en 1970 en el catálogo de la Galería Edurne, Madrid, 1970.

272 CANELO, L., *La materia y su devenir*, Memoria de la Beca Juan March de Creación Artística, 1977; COLEMAN, W., *La biología en el siglo XIX: problemas de forma, función y transformación*, FCE, México D.F., 1983. Antes de continuar, hemos de apuntar para comprender su labor investigadora que, a partir de 1840, la célula se convirtió en la principal plataforma desde la que se consolida el estatuto científico de la biología, en el núcleo explicativo del organismo y, a la par, delimitó y simultaneó un campo de estudio propio frente a la física: «Conseguida la unificación teórica de la anatomía microscópica animal y vegetal, apuntadas, asimismo, sus posibles consecuencias fisiológicas, la biología entró en una nueva era. El término 'biología'—consagrado y difundido por Gottfried Treviranus y Lamarck—vino a designar pronto un tipo de actividad científica que, como la física perseguía la resolución teórica, la explicación, la inteligible justificación de los fenómenos que había convertido en su objeto».

274 TEILHARD DE CHARDIN, P., *El fenómeno humano*, *Opus cit.*, pp. 97 y ss.

275 FLÓREZ, E., «La naturaleza cósmica de la pintura de un artista: Luis Canelo», en *El Alcázar*, 7-VI-1972.

teria y forma para terminar en algunas de sus creaciones en la pura reducción de la una a la otra, sin perder, asimismo, las «*analogías relativas*». Y lo ha hecho con el claro objetivo de dibujar sólo formas organizadas y reconocibles por su semejanza con la realidad.

El espacio pictórico se transforma, mismamente, en un espacio de gestación con elementos bioenergéticos y contenido seminal. Las protoformas o núcleos que emergen del fluido germinal y poseen además una visualización refinada con valores táctiles, balanceos flotantes, vibraciones, indeterminación, viscosidad, transparencia... nos remiten a aspectos biológicos en su manera de hacer, muy bien explicados en la memoria de 1978. Y un poco más lejos de esta profertilidad, en *La Pintura de Materia en su vertiente biológica*, nos aproxima al desarrollo de todo ese proceso de gestación con una mayor concreción en las formas, aunque sin perder ese carácter metafórico del que dota a su pintura. Pigmentaciones polvorientas, colores, definidos por el propio artista, como húmedos, anillos, círculos celulares... se entrecruzan con distintas densidades para aproximarnos de alguna manera a los verdaderos componentes naturales.

Todo un ejercicio de identificación de estructuras y de principios articuladores de su pintura donde las unidades morfológicas y funcionales configuran un verdadero sistema biológico durante una de sus etapas. La relación entre el todo y las partes aparece enlazarse en sus cuadros con el doble sentido de la idea de forma orgánica: el todo no es ya un conglomerado de partes, sino su fundamento originario, y ese todo orgánico se comprende como concreciones materiales de una serie de formas primigenias (una aproximación al hilemorfismo aristotélico de $\text{unir } \text{}\ddot{\text{u}}\lambda\eta \text{ y } \text{morp}\acute{\text{h}}\eta$). Finalmente, en este mismo plano, Luis Canelo también introduce el concepto temporal al imprimir a sus dibujos un dinamismo por el que potencia y acto se suceden para concebir ese mundo biológico como un «*permanente estar siendo*»²⁷⁶. A este respecto Anaxágoras y las ideas de las semillas que transportan el aire y viven de la tierra o la significación del sol para que den frutos, están presentes en esta etapa biológica de nuestro pintor. Esta articulación de un lenguaje singular le condujo a seguir avanzando para descubrir la profundidad de la realidad, adentrándonos en ámbitos a los que la ciencia no pudo llegar, hacer de ellos un sitio accesible, darles, como Friedrich Hölderlin, nombre a los dioses. Pero «*el lenguaje en estado científico va a parar a la tierra. En física, en química, en atómica... la esencia, al igual que la metafísica, tiene concepto científico, mas no es su único estado posible*»²⁷⁷.

Metido en esa búsqueda, al finalizar los años ochenta, Luis Canelo dio un giro gradual sin separarse de los principios biológicos con la exposición *Las piedras y la aguas*, apareciendo en sus cuadros «*la memoria de lo inorgánico*». El mundo mineral, con sus texturas y sus atmósferas, fue cobrando importancia y protagonismo a lo largo de la década de los noventa, atendiendo



Existen diversas teorías acerca de la formación de nuestro Sistema Solar. Una de ellas es la hipótesis nebular.

276 Todos estos aspectos vienen detallados en el estudio de ROSA GARCÍA, L. de la, *Historia filosófica de la idea de forma orgánica. Del hilemorfismo aristotélico a la microanatomía celular*, UCM, Madrid, 2005, pp. 183 y ss.

277 HEIDEGGER, M., *Hölderlin y la esencia de la poesía*, *Opus cit.*, pp. 47-59.



En la etapa mineral, netamente abstracta,
Luis Canelo presenta un mundo
más móvil que el ideado por los griegos,
donde las moléculas no pueden crecer,
pero sí enlazarse para formar agrupaciones.

más a fuerzas y reacciones que a evanescencias biológicas y haciendo que se dé «un desplazamiento hacia una subjetividad abismal con el extrañamiento absoluto que lo mineral implica»²⁷⁸. Es la época de una renovación metodológica en toda regla donde lo gestual y lo espontáneo conviven con lo cerebral y lo reflexivo al dejar patente el trasfondo metafísico que persigue. Investigó, sobre todo, la idea de discontinuidad, la idea de centrar sus estructuras en una cuadrícula y la idea de la espacialidad al trabajar en grandes formatos inusuales hasta ahora en sus exposiciones. Todo un cambio decisivo y complejo al transformar el modelo secuencial de la etapa biológica en un modelo central flanqueado por superficies monocromas que poseen ciertas resonancias aéreas y acuosas. Otro peso distinto, otro dinamismo y otra temporalidad impregnan sus creaciones. Se aproxima a una imagen, quizá, más objetiva o, quizá, más descriptiva al presentarnos unos «paisajes inorgánicos»²⁷⁹ referidos al universo, a caballo entre los fragmentos minerales y los cuerpos orbitales, donde la materia es un concepto que trasciende su propia fisicidad y, por lo tanto, no es más que una pregunta sobre lo que Luis Canelo cabila, una radiografía de lo que está hecho el mundo:

«El universo de lo casi, dígame el líquen, una adherencia, está recorrido por impetuosos torrentes y detenido, no sé, en el cristal de los grandes lagos, salpicado por los múltiples accidentes que afirman naturaleza antes de la naturaleza, y de la que denotarán más allá...o que la naturaleza, algo anterior en el espacio y en el tiempo al arte, se instaurase, se llegase a ver y a sentir, más que a crear, que nacía en el arte... La materia es el todo... El paisaje de la materia, de la siliente realidad convulsa, de la materia organizándose, en plenitud siempre... deviniendo... Nada es como esa disgregación-concentración corpuscular a la que vamos, o en la que estamos, como esta atomización, en la que los signos supraminúsculos avanzan hacia la monocromía pictórica...»²⁸⁰.

Luis Canelo entró en otra dimensión, si es que se puede decir de este modo. Desde Leupicio de Mileto con la eternidad e indivisibilidad de los átomos, su ser incorruptible y en perpetuo movimiento, hasta la constante cosmológica de Albert Einstein, cuyo modelo propugnó en 1927 Georges Lemaître²⁸¹, el hombre siempre ha sentido cierto interés por los viejos temas que hoy encuadramos en la tradición occidental, atrayendo la atención de los filósofos (sobre todo la de los analíticos actuales), de los científicos y de los artistas. El modelo de ciencia que se ha ido imponiendo a lo largo de la historia es aquel que tiene como cometido descubrir el orden oculto de la naturaleza. Las leyes newtonia-

278 HUCI, F., «Cosmos mineral», en *Luis Canelo*, Asamblea de Extremadura-Junta de Extremadura, Madrid, 1993, p. 175.

279 *Ibidem*, p. 176.

280 LOGROÑO, M., *Porque todo está en todo*, texto no publicado, mecanografiado, 21 folios, pp. 3 y ss.

281 PASCUAL, P., «Problemas y resultados de la investigación física contemporánea» en el *III Simposio de Lógica y Filosofía de la Ciencia*, Valencia, noviembre, 1971. Georges Lemaître, en 1925, y Howard Robertson, en 1928, descubrieron la métrica por la que el modelo de De Sitter dejaba de mostrarse estático y, al mismo tiempo, permanecía estacionario. LEMAITRE, G., «Note on de Sitter's Universe», en *Journal of Mathematical and Physics*, M.I.T. (USA), 4, 1925, pp. 188-192; ROBERTSON, H. P.: «On the foundations of relativistic Cosmology», en *N.A.S.*, 15, 1929, pp. 822-829.



Apophysis es una aplicación informática que crea un tipo de imágenes fractales denominadas "llamas fractales". Fue diseñada por Mark Townsend.

nas de mecánica celeste y las coordenadas cartesianas sirvieron para dar explicaciones cerradas del universo. Pierre Laplace supuso que con la forma explicativa del conocimiento lineal, la ciencia llegaría un día a establecer una ecuación matemática que, mediante los procesos lógicos de inducción-deducción, podría explicarlo todo. Su base estaba en el determinismo que articuló el modelo clásico en perpetuo movimiento y significó leer una realidad móvil y trabajar infinitamente, siempre y cuando no fuera alterado por una fuerza externa²⁸². Esta perspectiva es la que impulsó a Pierre Laplace a manifestar su absoluta confianza en una fórmula matemática capaz de predecir la conducta pasada, presente o futura de cualquier sistema, desde los hechos más pequeños hasta los más grandes.

El mundo se nos presentaba ordenado ya que el lenguaje de las matemáticas era la manera de manifestar ese orden. Un orden que Luis Canelo lo analiza de forma ambigua al considerarlo múltiple, temporal y complejo y donde el azar irrumpe de la manera más creativa posible, como una especie de gesto, como una inflexión de la propia energía, «*como una abertura para la acción de una racionalidad constitutiva que organice creativamente*»²⁸³. Su orden, su estructura, surge espontáneamente del desorden, asumiendo todas las transformaciones que se dan en su propio concepto al intervenir cualquier tipo de presión, impacto o arrastre. Materia y forma, dos aspectos que van unido en su idea pictórica, son los responsables de presentarnos un mundo en movimiento. Aquí está uno de los puntos esenciales de su pintura, en la existencia de muchos órdenes, en una seria reflexión que huye de cualquier baño científico superficial al buscar la quintaesencia del mundo²⁸⁴. Indagar en ese tránsito de lo visible a lo no visible, de lo microscópico a lo macroscópico, de lo pequeño a lo grande, pero siempre dentro de un mismo universo misterioso y oscuro.

El mundo y su organización es para él un «*eterno fluir*», una «*red dinámica*» que nos empeñamos en parar, en limitar. Solamente con la estética es posible penetrar en el lugar donde «*brotan las formas*», auscultarlas para mostrar sus posibilidades sin tener en cuenta los prejuicios de nuestra visión ya que «*para pintar el infinito hay que apuntar al vacío*». Y a partir de este límite se establecen las sugerencias y se analiza la naturaleza como «*sugerencia*». Al contrario de lo que hace la mirada occidental al servirse de ese vacío para resaltar las formas. Lo inacabado configura, pues, una parte muy importante de la pintura de Luis Canelo puesto que refleja los que «*está siendo*», enfrentando razón e intuición, norma y gesto, con la finalidad de mostrarnos en sus cuadros las transformaciones que determinan el «*acontecer*». La respuesta del espectador se ve ceñida a borrar todos los elementos de la superficie para conformar el vacío y volver a llenarlo. Una idea que las vanguardias del siglo XX tuvieron muy presente al concebir un universo caótico, misterioso y, por consiguiente, imaginativo y creativo²⁸⁵.

282 MONROY OLIVARES, C., *Teoría del Caos*, Grupo Editor Alfaomega, Méjico, 1997.

283 MAILLARD, Ch, *La razón estética, Opus cit.*, pp. 75-76.

284 ESCOHOTADO, A., *Caos y orden*, Espasa Calpe, Madrid, 1999, véase el capítulo II.

285 MAILLARD, Ch., *La razón estética, Opus cit.*, p. 79-82.

Siguiendo sus averiguaciones para ofrecernos una visión coherente y tratando de conciliar lo concreto y lo abstracto, Luis Canelo fijó, en otro extremo, su atención en la dinámica de formas, evitando con ello aquella petrificación que los clásicos defendieron. Y recurrió a los años finales del siglo XIX, cuando los científicos se cuestionaron que era imposible construir en la práctica una máquina con un movimiento perfecto. Descubrieron que la energía se había vuelto desorganizada y caótica, sentándose la base de los nuevos campos del conocimiento como la termodinámica²⁸⁶.



Axonométrica, teoría de las catástrofes.

Esto significó para el campo de las ciencias un nuevo horizonte de diálogo con la perspectiva fragmentaria que asumían al todo dividido en dos realidades yuxtapuestas. Henri Poincaré puso en crisis al determinismo lineal que, a finales del siglo XIX, llegó a enfrentarse con sus límites de inconsistencia. La propuesta fue que los modelos deterministas-lineales sólo explicaban sistemas cerrados que están aislados de cierta contaminación externa. Luis Canelo, atento a esta evolución, se fijó su análisis en los procesos que generan flujos continuos. Joseph Ford fue quien alumbró esa vía de investigación al sistematizar los cambios y definir el caos como una dinámica liberada, como una evolución, como un «cambio continuo y continuado»²⁸⁷ en el que las partículas se aceleran y chocan. La teoría de la complejidad y la del azar impredecible fueron determinantes a la hora de esos cambios en el cosmos, existiendo analogías con el mundo del átomo. Luis Canelo, siguiendo al astrónomo Camille Flammarion, entra de lleno en los movimientos atómicos que explican temas inherentes a la luz, al calor y al magnetismo:

«Mis cuadros parecen orografías inmensas en las que se suceden acontecimientos cosmológicos, y también aparecen partículas y microscopios»²⁸⁸.

Las hipótesis de Henri Poincaré tuvieron eco, sin duda, en la teoría de la gran explosión. Inicialmente, existía un concentrado inimaginable de materia-energía en perfecto equilibrio. La gran explosión, el Big-Bang, expresó una inconmensurabilidad, un caos de dimensiones aún no calculadas. Esto significó un encuentro con el desorden pero al mismo tiempo significó la constitución de un orden. La esencia del universo se tradujo en este principio: dos movimiento, el caos (o el desorden) y el cosmos (o el orden). Y en ello Luis Canelo vio cómo lo real es plural y desequilibrado e intentó a través de sus etapas sustraerlo –o abstraerlo– sumando sensibilidad²⁸⁹ e intuición:

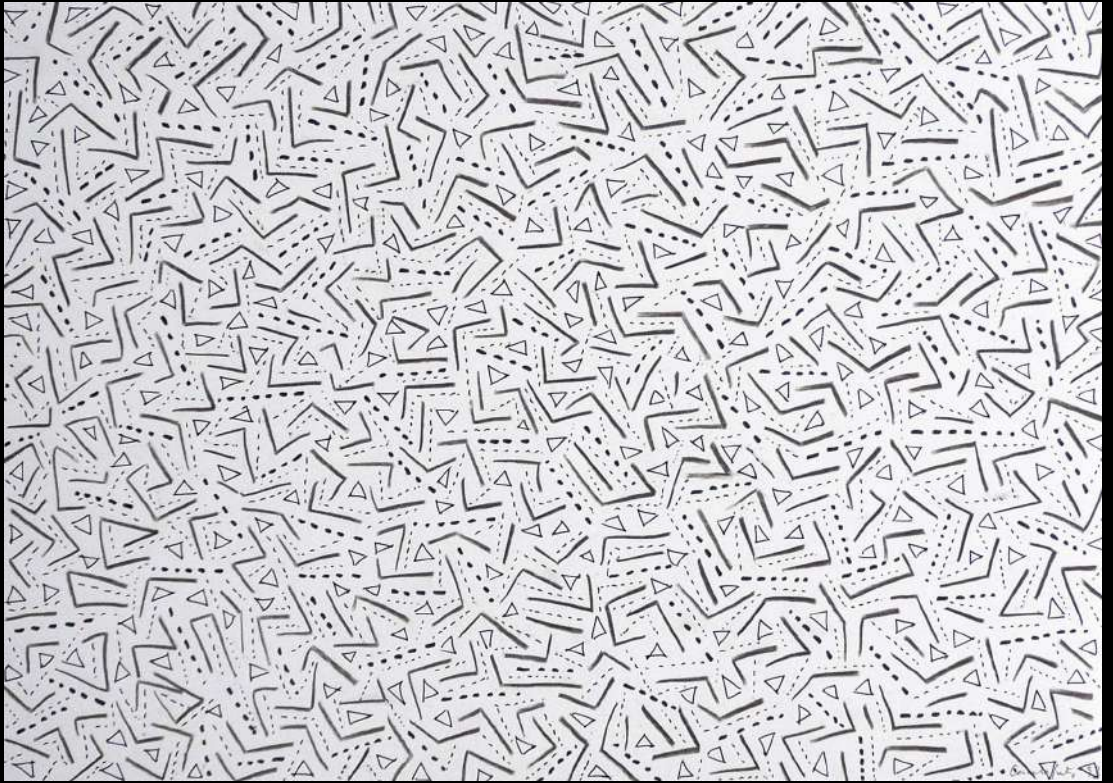
« [Luis Canelo] tiene lugar propio por la particular poética de esta pintura acústica, leve de materia, indefinida en sus espacios, traslúcida en su color,

286 En la década de 1920, científicos como Niels Bohr, Werner Heisenberg, fundadores de la física cuántica, y Albert Einstein con su teoría de la relatividad, generaron las bases de una nueva comprensión de la estructura de la materia. Uno de sus principios estriba en que en el universo los seres constituyen sistemas muy bien articulados donde todo está relacionado.

287 VÁZQUEZ BRAGADO, A., *El mundo a través de la razón*, Editorial Club Universitario, Alicante, 2012, p. 32.

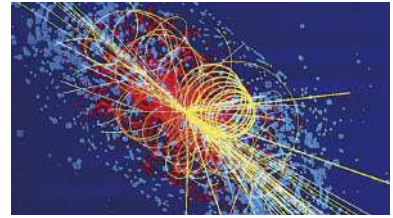
288 PARRERO, J. M., «Luis Canelo, de lo infinitamente grande a lo infinitamente pequeño», en *ABC*, 16-IV-1987.

289 COSTA, J. M., «Luis Canelo», en *ABC*, 11-IV-1987.



Luis Canelo realizó en el año 1993
una serie amplia sobre los fractales
y su composición laberíntica.

minuciosa de ritmos y texturas, dibujada con las ambigüedades de una línea emocionada... poblada de obsesiones formales, de esas mínimas y repetidas formas que oscilan entre el misterio... y la magia celular del mundo visto al microscopio. Mapas, cristalografía... que sugieren el nacimiento indecible de la naturaleza... Importa la flotación de una verdad molecular, absoluta, trascendente. Por eso, el orden rige todo este sistema de corrientes...»²⁹⁰.



Simulación de una colisión de partículas en el LHC produciendo un bosón de Higgs.

Los nuevos ámbitos de la ciencia contemporánea, a partir de las investigaciones producidas en el campo de la física, de la biología molecular, de la teoría general de los sistemas, de la informática, la teoría del lenguaje, la psicología y del desarrollo de la propia ecología, recuperaron los elementos centrales de la relación cosmos-caos, asignándole otro juego del lenguaje y otras modalidades de aplicación para la explicación de la constitución del universo y de lo humano.

Se trata de un nuevo planteamiento que atrajo y atrae a Luis Canelo. El universo en todas sus dimensiones no es totalmente caótico ni totalmente organizado. Es una combinación dialéctica de ambos estados puesto que es el mundo el que avanza y son los procesos y los sucesos los lleva implícito el término de duración. Esto significa que el orden, sobre todo el elaborado por el ser humano, tiene una constitución frágil por estar permanentemente sometido al desequilibrio y la situación de caos, a una constante de todas las cosas en la que lo humano no es sino un tránsito en la cadencia orden-desorden-interacción-nuevo orden. Una lectura de esta constante nos dice que el caos no es absoluto como el orden tampoco lo es, por lo que la inestabilidad del orden, a partir de aquí, parece ser el referente inmediato y esencial. Todo está en proceso permanente y abierto en busca de un equilibrio dinámico. Una de las versiones últimas sobre la teoría del caos es la que ha desarrollado el matemático francés René Thom al utilizar, ya en los años setenta del pasado siglo, otra clase de pliegue topológico para describir el cambio no lineal donde los sistemas sufren transiciones abruptas y discontinuas de un estado a otro. A este enfoque le denominó «teoría de la catástrofe»²⁹¹. Este cambio se traspasa a la pintura de Luis Canelo a través de «una rica inestabilidad... de corrimientos sutilísimos... de un mágico centrifugado... [del] bullir del mundo... de lo astral y lo telúrico...»²⁹².

Y para ahondar en esa idea de ebullición, también, siguiendo al matemático francés, descubrió que los cambios abruptos se pueden clasificar topológicamente en catástrofes elementales. Cada una de éstas, implica plegamientos en el espacio, fases por las cuales el sistema se desplaza. Los pliegues son creados por «variables de control» del sistema, esto es, por elementos externos que impulsan la conducta del sistema. Todo un largo recorrido hasta llegar a descubrir una nueva partícula subatómica que confirma con más de un noventa y nueve por ciento de probabilidad la existencia del bosón de Higgs,

290 MEDINA, J. M., «Recuperación romántica de la naturaleza», en *Informaciones*, 17-III-1983.

291 BRIGGS, J. *Espejo y reflejo: del caos al orden. Guía ilustrada de la teoría del caos y la ciencia de la totalidad*, Gedisa, Barcelona, 1994.

292 BERMEJO, J. M., «Luis Canelo», en *Ya*, 11-IV-1987.



Mito de la creación. El caos es el estado primario del cosmos infinito. Se lo considera un estado de confusión y desorden en que se hallaba la materia hasta el momento de la creación.

conocido popularmente como la «*partícula de Dios*», un hallazgo fundamental para explicar las razones de la existencia de la materia tal y como la conocemos. Los físicos lo utilizan matemáticamente para estudiar con gran detalle el proceso de ruptura de simetría, y lo relacionan con las formas fractales, sean formas inertes, como las nubes, los paisajes y los cúmulos de galaxia, sean formas animadas, como las plantas y los animales; formas que, por otra parte, son copias en escala de un original²⁹³. La naturaleza, entendida como complejidad suma, se presenta para Luis Canelo como algo desbordante, como una sensación sobrecogedora cuando la comparamos con nosotros mismos, como algo que se «*reorigina*», ajustándonos a su propias palabras en una entrevista concedida a Enriqueta Antolín en 1990, paso a paso, mirada a mirada.

Luis Canelo nos hace recorrer un largo periplo que va desde el universo einsteniano al modelo sin materia de Willem De Sitter o la cosmogonía de Alexander Friedman y su universo estático para desembocar en un sistema dinámico en expansión. Todo un sistema abierto que transcribió en sus cuadros como una tensión controlada a través de grande polípticos donde los «territorios» tienen distinta espacialidad. Es como si intentara dividir el *paisaje* y lo único que consigue, al margen de las formas y el color que crean una atmósfera determinada y una disposición muy pensada, es poner orden en los cuadros a través del énfasis, de la vibración o de la flexibilidad y, sobre todo, del cambio²⁹⁴. Un orden que se materializó al iniciarse la década de los años noventa al expresarse en estos términos y al hablar de la transcripción de estas ideas en el lienzo:

«El paisaje no es más que la plasmación de un complejo dinámico que simboliza influencias y distintas gradaciones combinatorias... ocres, claros, tierras incipientes... en discurrir quebrado, como en tableros ordenados, pero con infinitas ordenaciones»²⁹⁵.

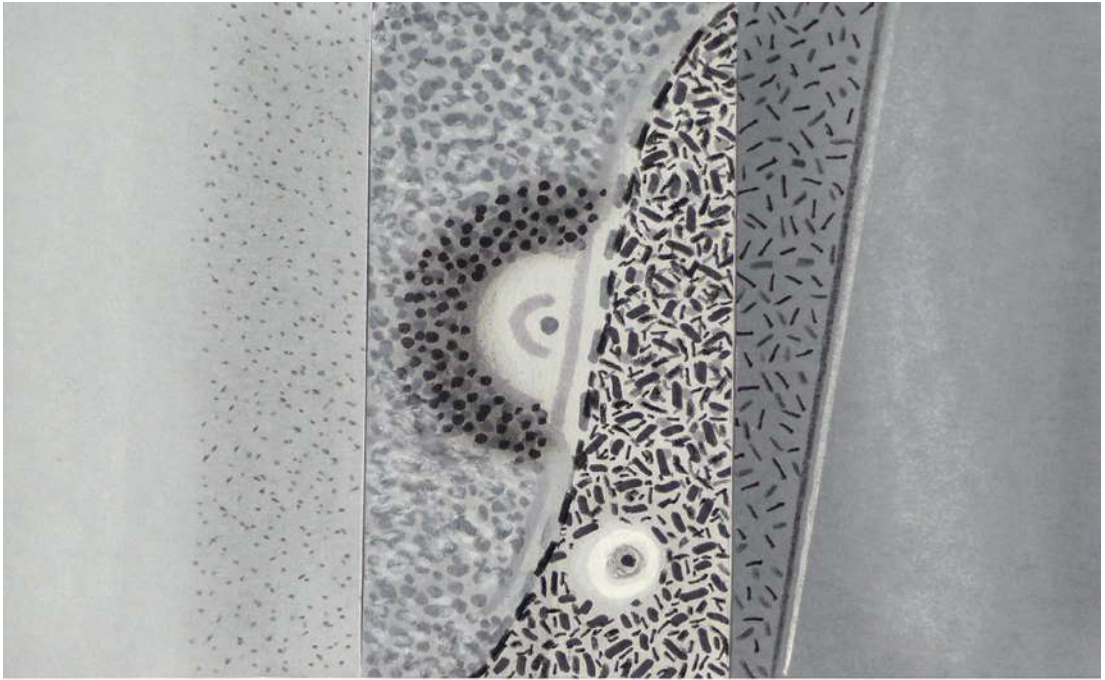
Unas ordenaciones que responde no sólo a cavilaciones físicas, sino a un proceso evolutivo que ya se encontraba en el pensamiento filosófico antiguo, cuando hablaban de los vórtices. Sin embargo, a diferencia de la creencia del mundo antiguo, debe reseñarse que el vórtice, el flujo turbulento, está referido a una etapa previa a la materia, mientras la galaxia, ya es materia y energía por estar formada por fuerza acumulada²⁹⁶. En cierta medida, puede aventurarse que la operación pictórica que Luis Canelo nos ha propuesto en sus trayectoria se ha apoyando en un a priori filosófico, en esa búsqueda de

293 Pero además los sistemas caóticos, como pueden ser el clima o el sistema solar, también tienen esta cualidad fractal, aunque, paradójicamente, llevada hasta tal límite tienen infinitas trayectorias dentro de un borde finito. Véase READING, N., «Dynamical Symmetries», en *Architectural Digest*, núm. 64, noviembre-diciembre, 1994.

294 RACIONERO, L., *Textos de estética taoísta. Opus cit.*, pp. 103-111. Estas ideas, de alguna manera, Edwin Powell Hubble las completó en 1923 con la comprobación de nebulosas espirales que se conforman dentro de un orden las galaxias. La visión del mundo se trastocó desde ese momento y surgió el fenómeno *red-shift* o *desplazamiento rojo cosmológico*. Un fenómeno causado por la velocidad de los objetos y asociado a la expansión del universo.

295 PAREDES, T., «Luis Canelo: símbolos/metáforas/conceptos», en *El Punto de las Artes*, 30-XI-1990.

296 Véase, KUTNER, M. *Astronomía: Una Perspectiva Física*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003. RACIONERO, L., *Textos de estética taoísta, Opus cit.*, p. 132.



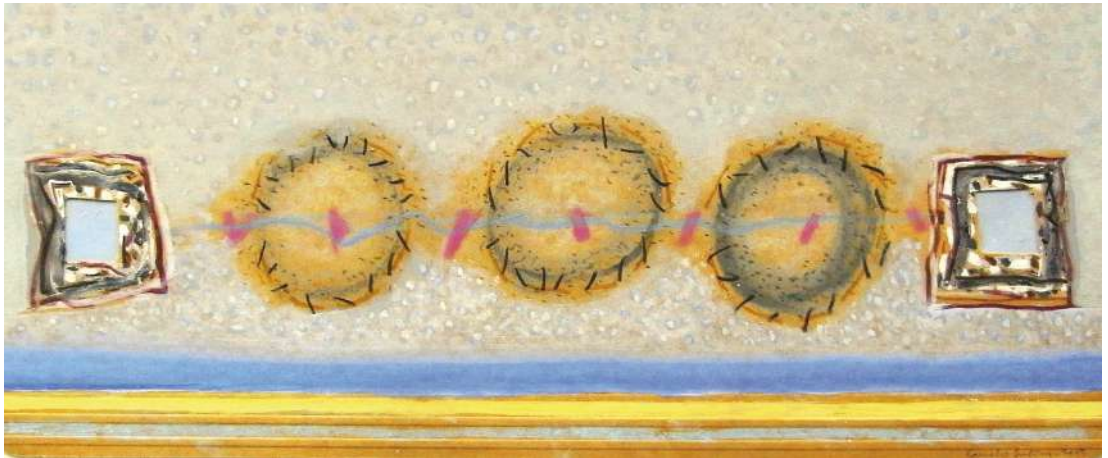
Luis Canelo, representación de la relación materia-átomo, 2000.

la idea original y originaria. Así ha tenido en todo momento presente cómo en la filosofía griega los presocráticos son un ejemplo de la trascendencia que el caos tenía como forma explicativa al insistir, como Anaxágoras, en la importancia de lo pequeño. En este sentido, los griegos hicieron constantes referencias a la teoría del caos. Y sigue a Platón cuando cita la relación entre el mundo imperfecto y perfecto, y hace alusión a un mundo surgido de la nada que utiliza materia informe y resistente. Y a Aristóteles en su idea finalista y causal del mundo al tener en consideración el caos. Pero, ha sabido, igualmente, que la relevancia de la teoría del caos fue desarrollada por los epicúreos: «*Los efectos del orden tienen como telón de fondo el desorden*»²⁹⁷. El mundo, pues, sólo se unifica como infinitud de órdenes parciales que es lo que vemos, el orden visible producido por el azar.

Luis Canelo con la suma de teoría y especulación nos empuja constantemente a que nuestra mirada penetre y se aproxime a la verdad de su pintura, no es un mero registrador de imágenes ya que sus «paisajes» se vinculan a elucubraciones con visos cosmológicos. Elucubraciones que considero, por otra parte, muy próximas a las planteadas en el tratado de Gérard Lairesse. La ilustración no en vano modificó de manera sustancial la forma de acercarnos a la naturaleza, poniéndonos en contacto directo con los modelos, que tan bien nos ha explicado José Ferrater Mora²⁹⁸. Pasó a ser algo así como un testimonio

297 CASTORIADIS, C., *Figuras de lo pensable - Las encrucijadas del laberinto VI*, FCE, Buenos Aires 1999.

298 Gerard de Lairesse publicó en 1707 *El gran libro del pintor* para poner en tela de juicio la teoría albertiana que relacionaba al hombre con el paisaje. Sin embargo, no fue hasta 1708, cuando salió a la luz el *Cours de Peintre par principes*, de Roger de Piles, el momento en el que se definió la plena



Luis Canelo hace una reflexión sobre cómo la materia bulle en el espacio, 2003.

que cambió física y mentalmente, como una intuición bergsoniana: la materia es porosa y sólo la modela la luz y el tiempo. La naturaleza, entendida en el sentido más amplio, se desdibujó continuamente en la cabeza de los artistas militantes en las primeras vanguardias, y el ojo humano se obsesionó con el límite, con establecer una lógica en esa gran ventana imaginaria llamada representación²⁹⁹.

Pero esta modelación de las formas chocó frontalmente con las *utopías tecnicistas*, olvidándose de la cara más «humanista» del entorno, abriendo el camino a la naturalización de lo artificial y al *antipaisaje*. Sin embargo, desde la década de los años noventa sus cuadros, más que nunca, se convirtieron en un verdadero proceso de pensamiento, en un verdadero tratado de pintura repleto de visiones que buscó la esencialidad³⁰⁰ y persiguió el que nuestra propia percepción fuera más allá de los aspectos exteriores y fuera capaz de abordar la verdad que se oculta tras los valores formales pintados³⁰¹ al tener un desarrollo posterior. Una abertura del universo donde Luis Canelo supo dónde termina un impulso para dar comienzo a otro dentro del proceso creativo³⁰². Su pintura no se ha limitado a manifestaciones sensoriales, ha sido –y es– una especie de filtro entre el entorno y nosotros. A través de sus cuadros se ha establecido un nexo, en un lugar y un momento concretos, entre el observador y el espacio para que podamos aprehender todos los significados y podamos disfrutar de la plena abstracción de sus obras. Y la depuración a la que se ha ido sometiendo su pintura le ha alejado de cualquier «efectismo»

autonomía del género. La literatura ilustrada (con Denis Diderot a la cabeza), por otra parte, enfatizó las dotes terapéuticas de este tipo de pintura, llegando a afirmar, como lo hizo Johann Georg Sulzer en su *Teoría general de las bellas artes* –aparecida en 1744– que la pintura de paisaje favorece la felicidad del hombre y del bien común. Sobre este tema es interesante consultar el libro de KENNETH CLARK, *El arte del paisaje*, publicado en 1971, en Barcelona, por la Editorial Seix Barral.

299 DIEGO, E. de, *Travesía por la incertidumbre*, Seix Barral, Madrid, 2005, pp. 36-37.

300 MADERUELO, J., «Del arte del paisaje al paisaje del arte», en *Revista de Occidente*, núm. 189, febrero, 1987.

301 BESSE, J-M., «Voir la terre, six essais sur le paysage et la géographie», en *Actes Sud/ ENSP*, Centre du paysage, Versailles 2000, pp. 99 y ss.

302 RACIONERO, L., *Textos de estética taoísta, Opus cit.*, pp. 129-130.

para descubrirnos esa esencialidad³⁰³. No quiso desde los años sesenta representar la realidad, no quiso *verla*, al contrario intentó desde entonces que nos identifiquemos con ella, con esa misma esencia pero con cierta lógica:

«Aucun représentation géométrique, ni topologique, ne rend adéquatement compte de ce fait... seule la logique permet d'en faire un discours rigoureux, non seulement métaphorique...»³⁰⁴.

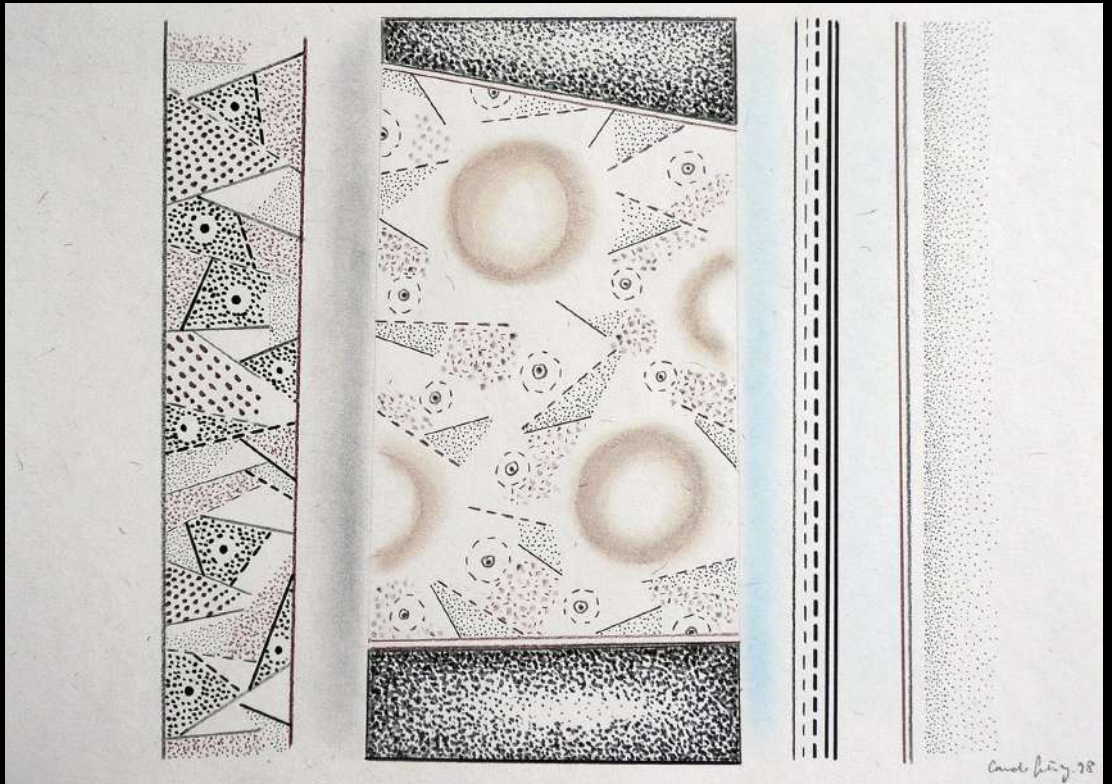
Sus cuadros son el reflejo de un mundo biológico y físico, pequeño y grande, corpuscular u ondulatorio, discontinuo o continuo... donde los elementos, células, piedras y agua se esparcen en una superficie plana, se implican unos con otros, estableciendo una relación entre ellos, incluso cuando son componentes contradictorios. Todo en pos de definir la materia a través de la abstracción, de un bullir dentro de sí, de la propia contradicción: «*el antagonismo creador de la esencia de la energía y que es la fuente de todo*»³⁰⁵. Antagonismo que, por otra parte, es principio y causalidad de toda estructuración. Luis Canelo parte siempre de «figuras sensibles» que se difuminan para desvelarnos toda la trama que existe detrás de la representación del mundo. Y lo conjuga con las viejas metafísicas y cosmogonías, con las especulaciones de Immanuel Kant y Pierre-Simon Laplace cuando describen el mundo situado en el caos, con elementos distribuidos anárquicamente y organizados por el azar y la razón a través de «*las fuerzas de relación, unificación e identidad*»³⁰⁶. Es un pintor cósmico que se plantea muy seriamente la idea de la estructura de la materia física de los minerales, de la molécula, del átomo y su núcleo (donde la energía existe de la forma más intensa al liberar las fuerzas internas), de la célula, de un tejido... de la incidencia de las leyes de correlación, de la sistematización antagónica (responsable de los llamados sistemas de sistemas en cadena), de los dinamismos que engendran sistemas, del devenir que se manifiesta en la materia (sea microfísica sea macrofísica) y en los sistemas biológicos. Toda una actividad mental y vital, una preocupación por lo esencial canalizada a través del conocimiento, de la filosofía y los pinceles.

303 IGLESIAS, J. M., *Imágenes para una reflexión. Imágenes sobre una reflexión*, Ra del Rey Arte Contemporáneo, Madrid, 1992, s. p.

304 SCHNEIDER, J., «La nature n'a pas de passé, ni d'origine », en *Topique*, núm. 73, noviembre, 2000. Resumen de una conferencia dada el 12 de mayo de 1998 en el Collège International de Philosophie.

305 LUPASCO, S., *Nuevos aspectos del arte y de la ciencia*, *Opus cit.*, p. 67.

306 *Ibidem*, p. 103.



Geometrías de cuerpos celestes.

6. LA PINTURA. LAS ETAPAS

PASADO MÁS DE MEDIO SIGLO DESDE AQUELLA NECESIDAD imperiosa de comprender el mundo al finalizar la década de los años cincuenta, cuando sintió su interés por materias que jugaron un papel decisivo en su trayectoria, Luis Canelo comenzó a tomar sus primeras referencias en los impresionistas y las conjugó con su afición al mundo de las estructuras. Una necesidad donde confluyen la ciencia, la filosofía y el arte y desenlaza todo un viaje por la pintura a través de ese afán de permanente aprendizaje y su labor incansable. Hoy puede verse su obra como la sucesión de varias etapas reconocida por la crítica y la Historia del Arte. Una trayectoria que sólo cabe presentarla como balance provisional bastante aquilatado, como el fruto de todo un oficio y de un esfuerzo por conocer que ha fraguado un idioma propio³⁰⁷. Por ello es importante partir desde sus inicios y enmarcarlos en un tiempo que dejó su poso y formó su perfil intelectual, su perfil investigador y su perfil artístico. Para poder entender el fondo que existe en las obras actuales hay que remontarse antes de que sus cuadros se definieran, analizando aquellos tanteos realistas de los cincuenta y la cadena de rupturas que trajeron los años sesenta para desembocar en el terreno de los informalistas, quienes esgrimieron, frente a la emergencia de los movimientos concretos y cinéticos, pautas más experimentales. Siempre con ese ánimo de evitarnos caer en una visión limitada de la realidad³⁰⁸ y con las garantías de estar ante «*un espíritu refinado*»³⁰⁹, ante un pintor con «*ritmo intenso y cauto*»³¹⁰.

En este contexto hemos de apuntar sus primeras referencias y lecturas que trastocaron de lleno toda su concepción pictórica. De la convergencia de estos dos aspectos, resumidos en un afán por avanzar, pueden dar cuenta, por un lado y en primer lugar, su admiración por Camille Pissarro o Paul Cézanne cuando se sirvió de la modulación del color para sugerir la profundidad, guardando, eso sí, su obsesión por el rigor en la composición espacial y manteniendo el gusto por el valor tanto de las partículas como de los pigmentos. La finalidad fue abrir un diálogo entre el paisaje y el artista, entre su mirada y lo esencial al acercarse a la realidad más inmediata. En segundo lugar, el interés que suscitó la figura de Paul Klee y su idea de creer que el cuadro es algo orgánico en sí mismo, que la modelación del color es importante, que la conjunción de ideas impresionistas y expresionistas que se dan en sus obras tiene un significado y que el uso de la luz y la gravitación tiene su valor. En otro plano distinto, existió una aproximación a la Escuela de Vallecas, quizá, llevado por ese su deseo de renovar la relación entre pintura y regeneracionismo



Paul klee creyó siempre que el cuadro es algo orgánico en sí mismo, y que la modelación del color es importante.

307 ALAMINOS, E., «Luis Canelo», en *D. Pablo*, núm. 1, 1976.

308 COLLADO, G., «Integración y autonomía del collage», en *Guía del Ocio*, 7-III-1983.

309 SANTIAGO, A. de, «Luis Canelo», en *Correo del Arte*, núm. 45, abril, 1987.

310 FERNÁNDEZ-CID, M., «Dos artistas casi secretos», en *Diario 16*, 14-XII-1990.



Camille Pissarro fue un pintor al que no le gustaron los paisajes excesivamente hechos.

trasmitida por la Joven Escuela de Madrid y por las diferentes actitudes morales que de allí nacieron; o el choque que, finalmente, tuvo hacia 1960, al descubrir la figura Antoni Tàpies y ese sentido que tuvo el artista catalán de lo que debe entenderse por una *obra abierta*. Esta amalgama de idas y venidas llevaron a Luis Canelo a ser un innovador, pasando del paisaje al informalismo o a un paisaje mental que fue transformándose, cautelosamente, a lo largo de los años.

Su pintura, como se ve, ha estado siempre inmersa en la investigación que ha llevado a cabo sobre aquellos artistas que innovaron; una experiencia sobre la realidad o, todavía mejor, una vivencia que ha tratado de permutar aquellos signos que llamamos naturales por aplicaciones más propias del ámbito conceptual³¹¹: un universo en el que se han entrecruzado nociones tan discutibles como «naturaleza» y «artificio», ideal aperturista, de raíz netamente romántica –que a veces roza con lo existencial– y *metáfora* con toda su carga poética y ese continuo devenir de la materia desde mediados de la década de los años sesenta. Sus ideas han ido renovándose constantemente sin olvidar nunca esa relación con la naturaleza, punto de partida en todo su proyecto vital, como se ha señalado en el capítulo anterior:

«...si nuestra época se ha caracterizado por haber marcado un claro dominio del hombre sobre cualquier elemento del mundo, sin respetar ningún tipo de equilibrio, y una ocupación de los espacios sin precedentes, es también la que está dando señales de desacuerdo ante tal actitud y la que está cuestionando y forzando para que se tomen medidas que mejoren la relación con el medio. A partir de los años sesenta, con la desconfianza en el paradigma moderno y en las propuestas positivistas que proyectaban, desde principios del XIX, una nueva soberanía del hombre basada en el desarrollo industrial y tecnológico, otra sensibilidad va a aparecer en el mundo de la cultura, que será reflejo de esa distancia a un modelo cultural vivido ya como caduco... La necesidad de renovación de la conciencia humana para la conquista de un posible misterio que uniera al individuo con el universo, percibiendo la humanidad como una sola e indisoluble, fragmentada ya en aquel momento por los excesos de las necesidades materialistas y pragmáticas del hombre contemporáneo, será uno de los objetivos primordiales. Un cambio de voluntad y un deseo de trascender la misma definición del concepto de creación había dado lugar, desde el fin de las últimas vanguardias, a una ampliación de los recursos expresivos y, con ello, a un espacio, virgen entonces, donde operar y expresar esos planteamientos que ni pertenecían ni se podían materializar en los circuitos oficiales y comerciales... se planteaba un giro en la focalización de las problemáticas y una preocupación por la naturaleza... La última década del siglo XX ha presentado un crecimiento de esta sensibilidad. El aumento de asociaciones reivindicativas, deportivas, de ocio, etc., que contemplan esa vuelta de la mirada hacia la naturaleza, hablan de ello. La búsqueda en otros referentes culturales, filosofías y prácticas orientales

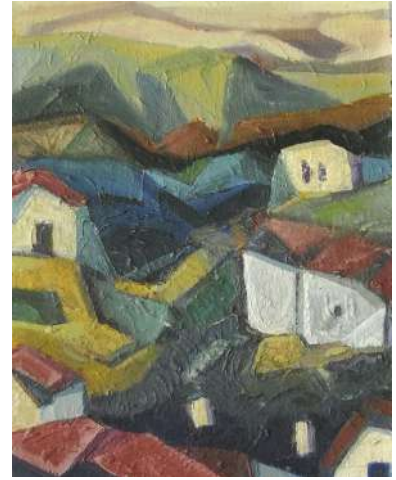
311 CANO, J., «De los paisajes hechos a los paisajes geométricos», en *Paisajes hechos, paisajes geométricos*, catálogo de la exposición celebrada en la Casa de Cultura de Don Benito en 1998.



que ofrecen la conexión del individuo con lo más profundo de su interioridad, o el refugio creciente en prácticas espirituales a la carta, camina en el mismo sentido...»³¹².

En esta liza y con un lenguaje que se ha mantenido firme en los principios que le vieron nacer y con una habilidad para afrontar las rupturas que se han propiciado en la segunda mitad del siglo XX, Luis Canelo nos ofrece un testimonio claro del tiempo vivido en una España en expansión³¹³. Su trayectoria no es más que la suma de un buen oficio, sus dotes de observador y ese afán de unir los principios científicos y filosóficos.

Siguiendo su cronología, a mediados de los años sesenta, la llamada del informalismo aportó el gusto por las texturas, abriendo una etapa marcada por el aliciente que suscitó la filosofía aplicada a la pintura, por los presocráticos y por Henri Bergson al incorporar a su obra cuestiones que atañen a la materia elemental, y a su génesis, cuya materialización se vio cuando recurrió a un universo plástico de texturas y corpúsculos. A ello hay que sumar el *espacialismo* de Lucio Fontana visto en Italia ya en 1959 y analizado en profundidad hacia 1972, del que «aprendió el minúsculo punteo de los soportes, obteniendo relieves diminutos, delicadas atmósferas donde la vida es adversidad como un lírico estado de comicio»³¹⁴, cogiendo, asimismo, afición por lo microscópico y el gusto por el grafito y el collage. Conviene señalar al hablar de Lucio Fontana, cómo nuestro pintor se sintió seducido por ese doble plano que el argentino nos presenta en sus lienzos, el de la representación y el que está oculto al seccionar las telas, cómo la pintura es capaz de relacionar esos dos espacios, cómo nos invita a traspasar ese primer plano para reabrirnos nuevos caminos, cómo se desbordan los límites formales de la superficie para



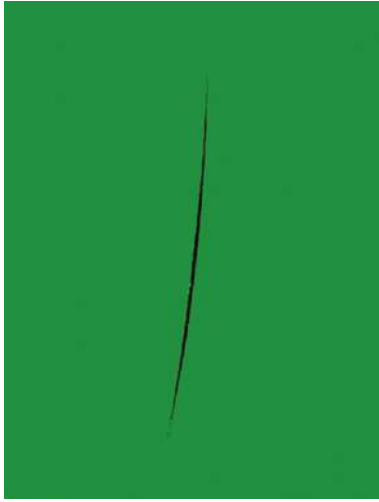
Luis Canelo inició hacia 1957 una aproximación a los pintores vallecanos para representar los paisajes de la comarca de Gata.

Luis Canelo, *Paisaje urbano*, 1958.

312 GARCERÁ RUIZ, J., *Visiones desde el exilio: modernidad y posmodernidad frente a la escisión entre el hombre y el mundo*, Universidad Complutense, Madrid, 2005, pp. 34-35.

313 TUSEL, J., *Historia de España en el siglo XX*, Volumen III, Taurus, Madrid, 1999, pp. 285 y ss.

314 SOTO VERGES, R., «Luis Canelo», en *Bellas Artes*, núm. 51, 1976.



Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, 1960.

expresar algo más, para liberar lo que se esconde, para crear un lugar de meditación, para hacer un recorrido por la obra que no sólo sea visual sino inteligible, para hacer del cuadro un proceso³¹⁵. Y acorde con el momento, Luis Canelo rompió con la estética anterior mediante una actitud abierta. Se interesó por la fluidez orgánica, por la materia que bulle, por la obra procesual que acaba con el espacio cartesiano y nos muestra una doble referencia que alude a lo táctil y a lo visual, a lo orgánico y sintético, a lo de fuera y a lo de dentro. Evolucionó con este bagaje hacia otros motivos que determinaron una etapa eminentemente biológica con un rechazo a las limitaciones de forma y asociada a cierta contingencia.

Poco a poco, las formas vegetales fueron entreverándose con las minerales y entre 1978 y 1980 se produjo una búsqueda más concienzuda, desarrollándose todo un proceso germinal que duró hasta 1989. Las becas de la Fundación March y la de Patrimonio Artístico Nacional son el mejor reflejo de estas inquietudes. En 1990 Luis Canelo volvió al mundo mineral con la exposición *Las piedras y las aguas*, donde predominaron las gamas frías y el grafismo cobró significación de nuevo. Esto fue determinante para representar un paisaje y analizar sus características desde una perspectiva contemporánea, desde el sentido moderno que le imprimió en su día el informalismo y sus ramificaciones. Se centró en presentarnos una Naturaleza compuesta por multitud de procesos interactivos que generan diferentes ordenes y es objeto de estudio no sólo de la ciencia empírica sino de la filosofía. El mundo orgánico y su interés por la germinación (que se diluía en multitud de sutiles matices) fueron tornándose en una reflexión sobre lo finito y lo infinito, y lo presentó en enormes polípticos.

En estos polípticos de los primeros años de la década de los noventa el paisaje pasó a ser síntesis. Esta organización le condujo a estructurar la obra, se hizo más conceptual y se centró en el mundo corpuscular hasta llegar a unas proyecciones *cartográficas*³¹⁶ que han terminado en creaciones más intimistas en sus *Mundos en el jardín*³¹⁷. Una línea de trabajo con múltiples variaciones que, quizá, mantiene hasta su última aparición individual en la escena madrileña en 2013. Diferentes registros que atañen a ámbitos que él mismo denomina naturales o paisajísticos, intermedios físicos, restringidos o corpusculares, registros que se suceden unos a otros:

«...los tonos son cada vez más vivos y de extrema saturación, reverberantes, contrastados, cálidos y fríos en un mismo espacio, es decir dentro del mismo territorio, con inflexiones que se expanden variando sus cartografías abiertas más allá del cuadro, fuera de los límites, de su propia extensión dinámica. Y de la luz que inflama lo inerte haciéndolo anímico. Eso sí, dibujando como siempre con infinita persistencia miles de puntos que exigen mirar atenta-

- 315 LARRAÑAGA, J., «El espacio escindido», en *Entorno: sobre el espacio y el arte*, *Opus cit.*, pp. 67 y ss.
316 VOZ MEDIANO, E., «Luis Canelo, a través del microscopio», en *El Cultural*, 19-XII-2001; y SÁNCHEZ BUENADICHA, A., «Luis Canelo: de Tàpies a Husserl», en *El Periódico de Extremadura*, 31-III-2005.
317 ALFONSO, C. de., «Construcciones orgánicas de Luis Canelo, entre la unicidad y la multiplicidad», en *El Punto de las Artes*, núm., 775, 4-III-2005.

mente y de cerca estas superficies microscópicas, pues la obra abstracta de Canelo tiene mucho de 'horror vacui', al igual que en la propia tierra no vemos agujeros negros ni superficies sin matices»³¹⁸.

Esbozada su trayectoria en los capítulos anteriores y apuntada con brevedad en esta introducción que analiza sus etapas, ahora debe analizarse uno por uno los pasos dados para establecer una pauta más exhaustiva de su recorrido para poder entender mejor la posición que Luis Canelo ha mantenido en el tiempo. Así, comenzó a pintar de manera autodidacta desde muy temprano, formalizando ya a finales de la década de los años cincuenta una pintura de paisajes. Moraleja fue el punto de partida a los siete años de edad, el primer contacto con un espacio tangible y repleto de vivencias, quizá telúricas, como señala María de Mar Lozano Bartolozzi al hablar de su vida, que desembocaron en sus obras de principiante en la que lo estético primó sobre cualquier otro planteamiento. Sólo estuvo guiado por la curiosidad que suscitaban materias, como la geografía la física, la filosofía, las matemáticas o las ciencias naturales, sumándose a ello su afición por leer libros sobre los impresionistas, los Nabis o los surrealistas y en la que no faltaron referencias, entre otros, a Paul Cezanne, Paul Klee o Henri Matisse. Se sintió atraído por la captación de un instante, por el color y sus matizaciones, por la deformación de la realidad provocada por la propia objetividad de lo real y por la subjetividad que aporta la emoción, por ese gusto orientalizante que emanaba de las ilustraciones de Édouard Vuillard o Pierre Bonnard y, paradójicamente, por ese querer ocultar algo que tienen los surrealistas y que desembocó en una pintura metafísica.

Fue la época de los muros, los patios, los árboles y el paisaje entendido como aventura geológica. Quiso observar y transcribir todo aquello que le rodeó en sus largos paseos por la Ribera de Gata, el impacto que le provocó la visita a los nueve años al ver el gran batolito sobre el que se asienta el núcleo urbano de Trujillo, y la atracción que sintió por las texturas graníticas y pizarrosas del casco histórico de Cáceres a los nueve años, durante su estancia para realizar el examen de ingreso en bachillerato y donde ya se pudo intuir un «*precoz ánimo de síntesis*»³¹⁹. Poco a poco, animado por su tío y su madre, Luis Canelo comenzó a reflejar todo ese mundo en papeles, cartones y tablas; superficies que fue abstrayendo en composiciones donde la pintura se quedaba en el límite del vacío, entre la capacidad, el enigma y la visibilidad. Una pintura intimista que ya dejó entrever una serie de peculiaridades que han perdurado hasta hoy. Una figuración lírica basada en pintar interiores, paredes, tapias... donde las cualidades materiales fueron su preocupación, dejando a un lado lo descriptivo y lo anecdótico. El mundo mineral comenzó, así, a cobrar significado en su pintura. También de este momento es su lenguaje contenido y de ahí que el expresionismo que le sedujo, en un primer momento, lo fuera desechando por manifestar cierto pesimismo, coincidente con una época crítica en su propia vida.

318 LOZANO BARTOLOZZI, M. M., «La abstracción estética y posmoderna de Luis Canelo. Canelo en el siglo XXI», en *Luis Canelo*, Sala de Arte El Brocense, Cáceres, 2011.

319 GARCÍA, A., «Luis Canelo», Fundación Valdecilla, Universidad Complutense, Madrid, 1983.

Pero más allá de estos hechos biográficos, el origen de su pintura hemos de buscarlo en la escisión que se produjo entre el idealismo y el positivismo, fraccionando la noción de naturaleza. Este desencuentro fue *objeto* de observación para Luis Canelo aunque no fuese consciente en esa etapa. Así el Impresionismo, movimiento clave en su pintura, terminó con todo este proceso romántico y la visión subjetiva hizo que filosofía y pintura iniciasen su confluencia³²⁰. Captar la realidad de manera más inmediata le alejó de «lo determinado» del realismo, de su lenguaje fragmentario, para tomar una posición próxima a lo continuo e indefinido, a la inestabilidad y al cambio perpetuo. A ofrecernos una visión más ajustada a la naturaleza y, a la vez, inasible, en consonancia con su perfil intelectual. El color y la luz determinaron un amplio campo de investigación al racionalizar el arte, al renovar los temas, al especular con términos nuevos sobre la forma y la esencia de la pintura, al descubrir otra manera de entender los paisajes. En este sentido, el surrealismo le marcó en el mismo momento que se interesó por cómo se trastoca la realidad, se recompone o se altera. La huella que dejó este movimiento le condujo a romper con la apariencia visual, a preocuparse por el tiempo, unas veces detenido como en la obra de Giorgio de Chirico y otras veces expulsados por las inercias de René Magritte. El entorno se sometió a una observación más emotiva, en la que el color y la textura siguieron siendo los dos pilares básicos. El cientifismo y la intuición, fruto de su asombro al recorrer los alrededores de Moraleja en sus periodos vacacionales al terminar los cursos en Madrid desde 1952, comenzaron así a tomar cuerpo en su pintura desde principios de los años sesenta; cursos que estudió en el Instituto Ramiro de Maeztu, que él siempre ha considerado básico en su formación intelectual, ética y deportiva (como curiosidad hay que decir que fue jugador de baloncesto del Estudiantes): lo móvil, ese profundizar en los rasgos dinámicos de la realidad, abrió paso a lo infinito y al dominio de los sentidos, muchas veces basado en la apariencia cromática. Esta evolución fue acompañada de una técnica cada vez más depurada, dando a la vez un mayor protagonismo a la experimentación y aspirando desde este momento a una nueva manera de ver el entorno.

En esta liza, las referencias expresas a Camille Pissarro fueron un hecho. Al igual que al pintor francés, a Luis Canelo nunca le interesaron los «paisajes arreglados», sino aquello que fuese casi imperceptible, una pintura matizada, grumosa y con finas pinceladas, donde el color de tonalidades terrosas, azuladas y agrisadas vibrase, sin apenas recurrir a la escala espectral oscura pero sí a que los registros de la memoria tuviesen su importancia. Además se sintió atraído no sólo por transcribir lo que ve y se experimenta ante la naturaleza, estableciendo una relación directa y empática con ella, sino también por los hallazgos de la ciencia al buscar la «síntesis moderna» a través de la investigación³²¹. El paso estuvo dado. Tras este logro, la pintura de Paul Cézanne, esa concepción más racionalista y objetiva, más intelectual, y con una solidez formal importante que modela el espacio pictórico y lo estructura

320 PENA, M. C. *Pintura de paisaje e ideología*, Taurus, Madrid, 1983.

321 GOMBRICH, E. H., *La imagen y el ojo*, Alianza Forma, Madrid, 1987, p. 223.



a través de planos, irrumpió en sus creaciones. Como el pintor provenzal, Luis Canelo partió de la «*pequeñas sensaciones*», percepciones sensoriales que agudizan la sensibilidad y el estado de ánimo, de una mirada que, como piensa Rainer Maria Rilke, primero asimila y luego se apropia al tener conciencia³²².

Cuestiones todas ellas que le condujeron unos años más tarde a la filosofía intuicionista de Henri Bergson. Pero el color también formó parte de su obsesión al considerarlo como algo biológico, algo vivo, y el detalle adquirió tal significación en su obra que se convirtió en la herramienta para construir su mundo orgánico, para transformar el arte en una segunda realidad³²³. Aunque que hay que advertir que el concepto del signo ya tomó cuerpo en los años más tempranos de su carrera. Estas ideas llevaron aparejado una serie efectos fugaces y efímeros, como la de los impresionistas, cuyo fin no fue otro que el representar la realidad total de un manera total al sugerir lo imaginado. Imprimió definitivamente la llamada la «*deformación intencionada de la realidad figurativa*», una búsqueda del espacio pictórico en profundidad que, incluso, va más allá al entrar en una dimensión metafísica, al unir pensamiento y universo, sobre todo después de la pérdida de la representación que abanderó el arte a través de las vanguardias del siglo XX al abstraer lo psíquico, como si se tratara de la propia esencia del pintor³²⁴. En palabras de Samuel Beckett representar lo imposible, el propio cambio³²⁵.

El paisaje, motivo en estas referencias primeras, fue estudiado por Luis Canelo cuidadosamente, atendiendo a los valores plásticos y escalonando planos sucesivos matizados por el colorido de tonos para integrar las formas en el espacio. Se sirvió de la modulación del color para sugerir la profundidad

Luis Canelo, *Paisaje*, 1961.

Tras una primera etapa, Luis Canelo inicia en la década de los años sesenta su camino hacia la abstracción.

322 Quizá, uno de los mejores estudios que existen sobre Paul Cézanne sea el de PARIS, J., *Miroirs, soleil, espaces*, Galilée, Alençon, 1973, p. 168.

323 USCATESCU, J., *Idea del arte*, Instituto Editorial Reus, Madrid, 1975, pp. 25 y ss.

324 LUPASCO, S., *Nuevos aspectos del arte y de la ciencia*, Guadarrama, Madrid, 1968.

325 CASTRO FRLÓREZ, F., *Elogio de la pereza. Notas para una estética del cansancio*, Julio Ollero Editor, Madrid, 1992, p. 16.



Serge Poliakoff, *Composición abstracta*, 1954.

resguardando, eso sí, su obsesión por el rigor en la composición espacial y manteniendo el gusto por el valor tanto de las partículas como de los pigmentos. El objetivo no fue otro que el de abrir un diálogo entre el paisaje y el artista, entre su mirada y lo esencial, acercándose a la realidad más inmediata. A ello le añadió un estado emocional particular ante el paisaje, un sentimiento en las antípodas de la concepción descarnada y trágica de los intelectuales del 98. Un ánimo que llevaba anejo una actitud moral más allá de una mera fórmula artística concreta³²⁶, cuyo origen lo encontramos en la obra de Alberto Sánchez –aunque Luis Canelo lo desconociera–, en el primer autor de la idea y el descubridor de aquel paisaje de mesetas de greda y cal con todas sus connotaciones³²⁷. Luis Canelo se lanzó, como los pintores vallecanos, a reflexionar sobre el concepto de «tiempo»³²⁸. El paisaje aparece en su obra inicial como «campo de acción», como una visión cromática mineralizada, marcada por un excursionismo científico por la Ribera de Gata, el Calerizo de Cáceres y el batolito trujillano: las huellas orogénicas, desde una perspectiva plástica y otra *científica* y geológica, recorrieron la superficie de sus primeros cuadros encaminados hacia la abstracción, conjugando la aventura del arte con la aventura de la ciencia al ir incorporando a su pintura descubrimientos sobre la materia. Todas estas resonancias que configuran el mundo hicieron que para Luis Canelo el arte fuese desde entonces una especie de ciencia aplicada.

Los paisaje realizados a caballo entre las décadas de los años cincuenta y sesenta parecen estar inmerso en lo que podríamos definir como realismo mágico, con una clara impronta parisina que le acercaron Nicolás Staël y Georges Poliakoff, que luego se transformaría en metafísica al reconstruir plásticamente el orden arquitectónico del paisaje mediante un geometrismo que podría calificarse de misterioso entre los años 1962 y 1965. Hizo, como se aprecia en los paisajistas españoles, que desde un principio lo intuitivo y la vivencia estuvieran presentes en la base de la experimentación³²⁹. Esta postura le condujo a representar «*el paraje*», a interpretarlo a través de la filosofía, a una manera diferente de trabajar. Como Carlos Pascual, un pintor con una gran potencia discursiva a la hora de abordar el entorno, con una lucidez intelectual inusual y un enorme «*apetito de espiritualidad*»³³⁰, Luis Canelo reinterpretó la metafísica de la primera escuela vallecana y su espíritu abstracto y geométrico conectando con la pintura italiana o con el espíritu analítico y sintético que introdujeron las primeras vanguardias. Una andadura plástica que ya buscaba, como lo hizo Juan Manuel Díaz-Caneja, un equilibrio entre la estructura y el

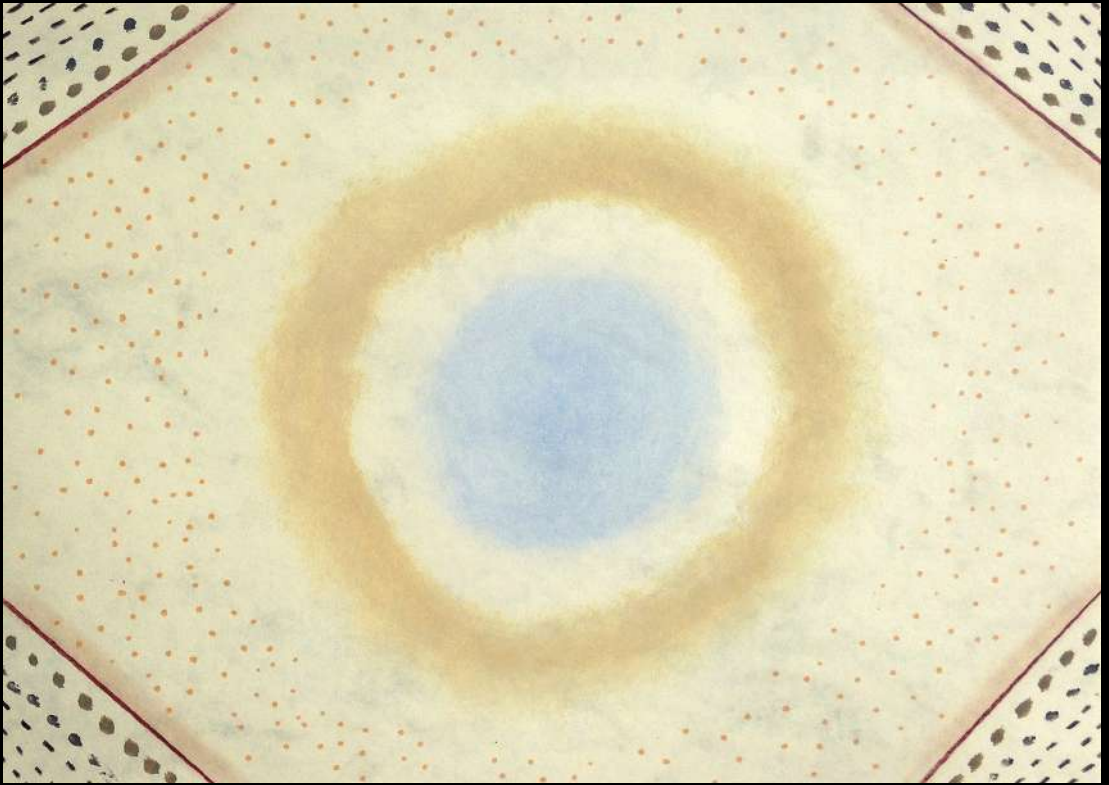
326 Véase el texto de CALVO SERRALLER, F., «Ética y estética en la Escuela de Vallecas», en *Escuela de Vallecas 1927-1936 y 1939-1942*, Centro Cultural Alberto Sánchez, Madrid, 1985.

327 DELGADO, A., «Breve comentario de la génesis y desarrollo de la Escuela de Vallecas», en *Escuela de Vallecas. 1927-1936. 1939-1942, Opus cit.*, Madrid, 1984, p. 90.

328 SÁNCHEZ CAMARGO, M., *Pintura española contemporánea. La nueva Escuela de Madrid*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1954.

329 CARMONA, E., «Tres consideraciones sobre la Escuela de Vallecas», en *Alberto, 1895-1962*, MNCARS, Madrid, 2001, p. 127.

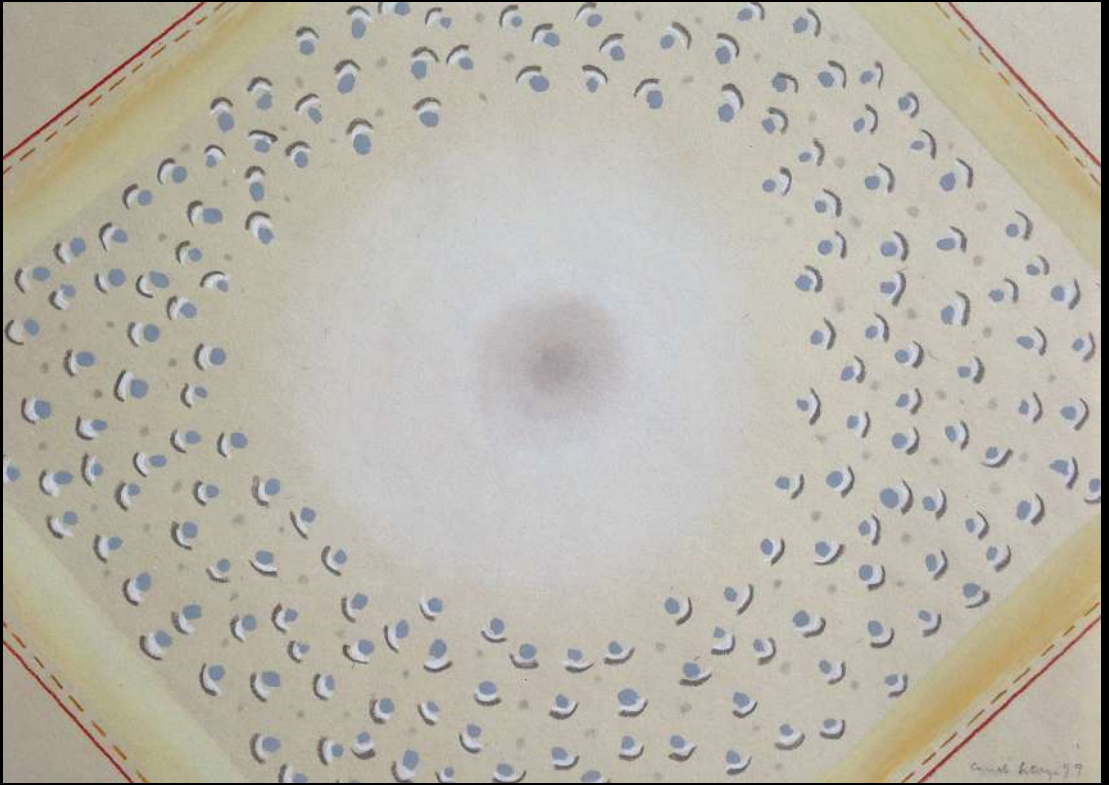
330 CAMON AZNAR, J., «Una gran esperanza malograda», en *ABC*, 4-III-1958.



Mandalas.



Algunos rasgos estilísticos de Luis Canelo
están influidos por la configuración
de mandalas, de círculos
o cuadrados que conducen
a una luminosidad mismística, 'mística'.



Mandalas.

color³³¹. En este punto, hacia 1964, ha de establecerse el inicio de una nueva etapa en la que Luis Canelo fue abandonando progresivamente el paisaje y, con esa serenidad que le caracteriza y que hace que tome impulso hacia nuevos horizontes, buscó y encontró otra perspectiva en el que la materia, la forma, lo perceptible y lo imperceptible *reoriginan* una crónica de un entorno muy diferente. Ya no se trató de reproducir la realidad o de inventar formas, sino de «*captar fuerzas*»³³², siguiendo la idea apuntada por Fernando Castro Flórez al hablar de Gilles Deleuze a propósito de Francis Bacon.

Si el Impresionismo y sus derivaciones determinaron que Luis Canelo se iniciase en la utilización ambigua de los signos y en afianzar el contacto con la Naturaleza, la aplicación de sus avances no fue otra que la pérdida de los contornos en las obras ejecutadas en la segunda mitad de los años sesenta. Para favorecer las relaciones entre las formas que configuran el cuadro, echó mano de la luz y el color como principio de lo visible, organizando planos, volúmenes y masas. E, incluso, plasmó la idea de lo temporal en sus cuadros al forzar la idea de las variaciones y reducir lo múltiple a su esencia original. El espacio, antes significativo en su obra, se fue tornando informal, concentrado en empastes y en una mirada que desde entonces pasó a ser ilimitada. De ahí que el fondo se convirtiera en el tema central y el tema, a la par, en fondo: se produjo el primer encuentro con la dialéctica de continuidad *ad infinitum*. Su pintura viró hacia una vertiente presocrática al mirar menos las apariencias que las sustancias que las fundamentan y las sustentan. Y aunque la búsqueda de la esencia absoluta fue un hecho ya en los primeros años de la década de los sesenta, el resultado no fue otro que la aprehensión mental de todo lo exterior, uniéndose las dos partes para evolucionar hacia un lenguaje no figurativo: la pintura matérica con sus procedimientos, el gesto con sus configuraciones irregulares, el espacio que adquiere una complejidad significativa y el color como factor modificador de ese espacio, abrieron un nuevo perfil en la pintura de Luis Canelo que fue decantándose en los cuadros que presentó en la Galería Nebli y, con posterioridad, en 1969, dentro del grupo que formó su compañero de estudios en la Universidad, Juan Antonio Aguirre, en la Galería Eburne: se vislumbró una nueva estructuración compositiva aparentemente contradictoria al dotar a las obras de un sutiliza extraordinaria que contrastó con la aspereza de la materia.

Este cambio –tal vez quepa hablar de evolución– en su trayectoria se remonta exactamente a 1963, cuando toma contacto con la abstracción de la mano de El Paso; un giro que unos años antes habían propugnado la renovación del arte español, reclamando un compromiso mayor con el distanciamiento de la realidad y una amplitud de miras al dar cabida a otras disciplinas a la hora de crear. El germen de esta afirmación hemos de buscarlo en el Grupo Paul Cézanne de Montevideo fundado, entre otros, por Pablo Serrano, quien mantuvo amistad con Lucio Fontana y participó en los planteamientos de El Paso. Y éste puede ser un precedente de lo que Luis Canelo desarrolló

331 LORENZI, M., «Juan Manuel Díaz-Caneja, un poeta del paisaje», en *Diario de León*, 31-X-2011.

332 DELEUZE, G., *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid, 2009, pp. 63-70.

con posterioridad, sobre todo las gamas de color y la reducción gestual; un tratamiento del color que Clyfford Still y Mark Rothko, quienes a diferencia del dinamismo del gesto de Jackson Pollock, ya apuntaron al establecer una confrontación de colores a través de su expansión o su equilibrio o mediante la fuerza que les imprimen al abrir grandes superficies sombreadas, irregulares o contrastadas con pequeños campos de colores más vivos. Tanto uno como otro pretendieron captar la energía, la sensibilidad y la espiritualidad que comporta el universo. Por otro lado, las fuentes de Luis Canelo nos remiten, asimismo, a Asger Jorn y Pierre Alechinsky en cuanto a los planteamientos caligráficos al determinar una pintura escrita desarrollada en el espacio y donde sólo cabe una fuente de inspiración, la propia creación. Una creación, inicialmente, lírica que derivó pronto en una pintura más matérica. Esto es, fue centrando su atención en la forma, concebida como un campo repleto de posibilidades³³³, asumiendo los interrogantes sobre el universo para poderlos expresar, como hizo en su primera etapa influida por los impresionistas.



Clyfford Still, *Untitled*, 1959.

En el año 1964, coincidiendo con matriculación en Filosofía Pura y en Ciencias de la Educación, dio el giro definitivo hacia el informalismo, surgiendo su primera etapa netamente abstracta con una gama cromática restringida, basada en ocres y marrones, con un sentido de la discontinuidad muy pronunciado y con un cierto carácter dramático que se notó en las obras realizadas en 1966. La influencia de Antoni Tàpies³³⁴ le aportó las claves para el desarrollo de una pintura que creció en dramatismo al poseer un fuerte contenido matérico y forjó un pensamiento estético bien estructurado al que se sumaron las experiencias personales. El resultado se tradujo en la búsqueda de la percepción de una *realidad profunda*, uno de sus pilares, y en la plasmación de la idea humanista en sus cuadros. Es lo que Eduardo Cirlot al hablar de Antoni Tàpies denominaba como un empeño por *interrogar la materia* para humanizarla³³⁵. Y ello determinó un proceso donde lo *intuitivo* del acto creativo, el momento exacto de la plasmación de las ideas en una superficie, incluyendo cualquier tipo de automatismo, estuvo siempre precedido por una concienzuda reflexión. Una reflexión que se completó con la lectura de textos referidos tanto a la ciencia y a la filosofía como a la mística, tanto oriental como occidental.

La estética oriental comenzó a tener peso en sus argumentaciones artísticas, conduciendo sus pasos al terreno de la intuición, a barajar ideas, conceptos y categorías significativas, principalmente en la órbita del zen, para su investigación. Es el momento en el que Luis Canelo tomó nota de la con-

333 ECO, U., *Obra abierta*, Ariel, Barcelona, 1979, p. 193.

334 Cabe señalar que el informalismo en Madrid vino a través del contacto de los artistas españoles con el panorama artístico internacional, sobre todo con el parisino. Desde que a mediados de los años cuarenta los primeros artistas madrileños y los jóvenes catalanes, como los integrantes de *Dau al Set*, se fijasen en la capital francesa, el curso de la renovación artística española se puso en marcha de manera definitiva. Una década después, el conocimiento de las vanguardias, la abundante información procedente del extranjero fue un hecho. Por ello, si en un principio había sido el arte francés el que atrajo la atención, a mediados de los años cincuenta el interés se centró en el informalismo. Y dentro de esta corriente, Antoni Tàpies tuvo un papel fundamental entre los pintores noveles.

335 CIRLOT, J. E., *Tàpies*, Omega, Barcelona, 2000, p. 34.

traposición entre lo *antiguo* y lo *moderno*. Se concienció que la multiplicidad es en realidad una apariencia y que, siguiendo a Friedrich Schelling en su *Disertación sobre la fuente de las verdades eternas*, todas las formas artísticas singulares provienen de una fuente originaria y eterna³³⁶. Es lo que el propio Antoni Tàpies denominaba «el valor de la voz del pasado»³³⁷ que servía para desentrañar las verdades esenciales a través de un solo denominador, el arte: el conocimiento clásico como precedente de los avances en la física contemporánea anunciados hace siglos, el restablecer el valor universal de la filosofía o el pensamiento como una obligación que se tiene para conocer las formas y las visiones del mundo que le han precedido. De este modo se fueron incorporando a su pintura las ideas científicas organicistas de Niels Bohr, Fritjof Capra o David Bohm, que provocaron un deslizamiento del pensamiento mecanicista al *pensamiento sistémico*, sobre todo en lo que se refiere a la composición de la materia, la estructura de la vida orgánica y de la psicología, superando la visión cartesiana del universo.

Luis Canelo comenzó a reivindicar cada vez con mayor insistencia que la ciencia –sobre todo en su estudio de la materia– y la psicología influyen directamente en la propia estética. Se trata de una primera defensa del humanismo en su pintura, intentando con ello contrarrestar la absorción del arte por parte del mercado y la deshumanización que ello representa, cuyo ejemplo vino de la mano del arte pop y cuya continuidad se dio en la posmodernidad. La ciencia y la filosofía comenzaron a confluir en sus creaciones de manera habitual. Sin embargo, ha de apuntarse al hilo del arte pop que Luis Canelo abrió un paréntesis experimental en este periodo inicial con Edurne, Margarita de Lucas y Antonio Navascués, al lado de Juan Antonio Aguirre, le invitaron a participar en sus proyectos junto a artistas jóvenes, como el caso de su amigo Luis Gordillo, para contrarrestar el peso excesivo que tenían las galerías Juana Mordó y Biosca. En este breve espacio de tiempo, Luis Canelo hizo algunos guiños a la abstracción geométrica, con un planteamiento de tanteo experimental, que ha tenido un eco en su obra reciente. Después probó en las filas del pop con fotografía de los Beatles y superficies planas y, finalmente, se adentró en la Nueva Figuración con dibujos infantiles y garabateos informalistas que le llevaron a difundir y reclamar, de manera circunstancial, la imagen como eje de la creación dentro de aquel ambiente proclive que hubo en la España de los años sesenta.

Pasado este momento experimental, la materia se convirtió para Luis Canelo en lenguaje para explorar todo el universo orgánico trascendiendo la fisicidad de los objetos y aproximándose, por primera vez, a la sabiduría zen, a cierta mistificación técnica, al empleo de diversos materiales. Se interesó por la ciencia, por la materia, la tierra, el polvo y las partículas. Hubo un deslizamiento en el centro de gravedad de su pintura. Este interés por la descomposición de la materia le condujo muy pronto a plantearse en sus cuadros el paso del tiempo. Para ello comenzó a trabajar las superficies desde un punto de vista inte-

336 MARCHAN FIZ, S., *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 1987, p.138.

337 TÀPIES, A., *La realidad como arte*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 2007, p. 50.



Luis Canelo en 1968 tuvo tentativas relacionadas con el mundo geométrico, con el color y el collage.

lectual, alejado del psicodrama de los abstractos expresionistas, acercándose decididamente al terreno de la filosofía. Renunció a determinadas referencias naturales para aproximarse a la forma y eludió toda concreción geométrica más o menos configurada.

Pero también quiso que ésta expresase su realidad interior con el objetivo de poner en primer plano a la materia, al mundo orgánico que trasciende su propia materialidad. Inició una serie de cuadros donde la filosofía y la sabiduría oriental abrieron una brecha, aunque se dio cuenta de que ello iba unido a los descubrimientos de la ciencia. Las dos grandes ramas del conocimiento fueron perfectamente compatibles en sus cuadros ya que las estructuras materiales no fueron consideradas por él como una realidad primordial. El universo lo forman tanto las grandes galaxias como las bacterias que configuran el te-



Fruto de su admiración por Antoni Tàpies surgieron una serie de cuadros sobre las texturas minerales, también muy relacionados con la ciudad de Trujillo.

jido último y son el resultado de las «*las manifestaciones dinámicas autoorganizativas*»³³⁸. Su concepción estética se fue acercando a una mirada filosófica, en su sentido más profundo, a una mirada propicia a la relación entre pensamiento y experiencia³³⁹, donde la realidad no puede ser aprehendida de forma inmediata, como Aldous Huxley exponía en su libro de 1945 *La Filosofía Perenne*. Ello le llevó a estudiar el pensamiento oriental, lejos de la visión dualista que enlaza materia y espíritu, lo racional y lo irracional: la realidad aparente no es la verdadera realidad, no es toda la realidad. Inició un camino sin retorno hacia la abstracción, expuesto con claridad por Juan Antonio Álvarez Reyes en su trabajo de doctorado en 1991, bajo el título *La pintura primordial-germinal de Luis Canelo*, al relacionarlo con los planteamientos de Sigfried Giedion³⁴⁰.

Puede decirse que para pintar, una vez superada la etapa figurativa, Luis Canelo no tuvo ni modelos que representar ni historia que contar, y de estas dos vías existentes, según Gilles Deleuze, para escapar de lo figurativa, eligió la «*forma pura*», la abstracción³⁴¹, donde encontró su horizonte para definir una unidad de estilo presidida por la idea de síntesis y donde cada elemento pintado no es más que una experimentación, una sensación, un pasar de un orden a otro, de un nivel a otro, de un dominio a otro³⁴². Su visión del mundo empezó a reposar en una «*neutralización*» de cualquier figuración primaria, añadiéndole variaciones alotrópicas, o cambiantes en las texturas, en el color, en las densidades, en el trazo, en el peso, en la germinación... Este paso de un plano a otro, de hacer visible las fuerzas que no vemos a través de la abstracción y de la transformación siempre dinámica, fue prioritario en la segunda mitad de la década de los años sesenta.

La tarea que se puso por delante fue la de definir datos para dar forma y contenido a sus experiencias y conocimientos, pero abandonando los clichés o los simulacros de Tito Lucrecio Caro. Sus enseñanzas consideraban que «*sobre las cosas aletea una impalpable imagen*», y sobre ello reflexionó, sobre ese lugar en «*donde nuestros ojos empiezan a no poder percibir*», y donde se nos advierte que «*existe una multitud de simulacros que vagan de muchas maneras y son incapaces de excitar los sentidos del hombre*»³⁴³. Luis Canelo para poder alejarse de esa imagen fija recurrió al azar, algo que nace en su mano pero que trasciende para liberarse de cualquier narración. El artista tomó conciencia en este momento del hecho artístico, del acto de pintar, al saber que los trazos son involuntarios, que obedecen a sensaciones confusas, pero abren el camino a otros mundos: su mano, la del artista, quiebra cualquier sistema visual organizado sumiéndose la composición en un verdadero caos que, a su vez, se convierte en germen de un orden y un ritmo³⁴⁴. La teoría de

338 TÀPIES, A., «La nueva cultura», en *La Vanguardia*, 5-III-1984.

339 BOHM, D., y PEAT, F.D., *Ciencia, orden y creatividad. Las raíces creativas de la ciencia y la vida.*, Kairós, Barcelona, 1987, p. 62.

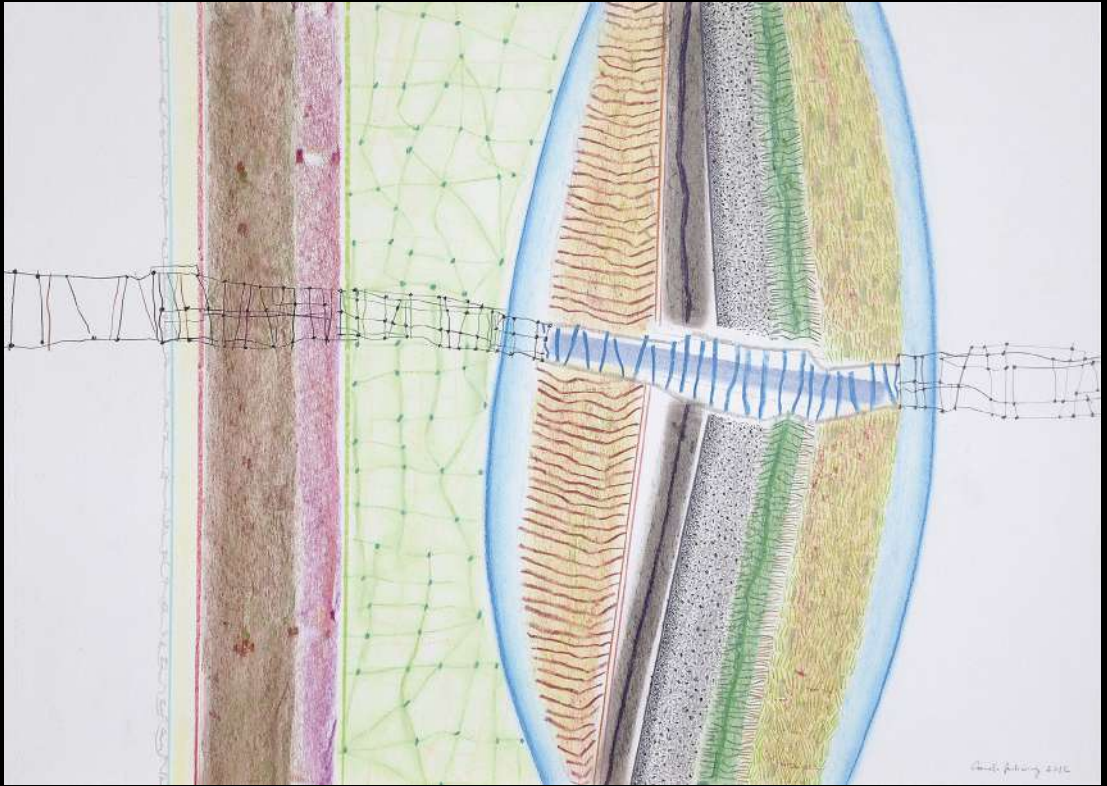
340 GIEDION, S., *El presente eterno: los comienzos del arte*, Alianza, Madrid, 2000.

341 DELEUZE, G., *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid, 2009, p. 14.

342 *Ibidem*, pp. 43-44.

343 *Ibidem*, pp. 43-44.

344 DELEUZE, G., *Francis Bacon. Lógica de la sensación, Opus cit.*, pp. 102-104.

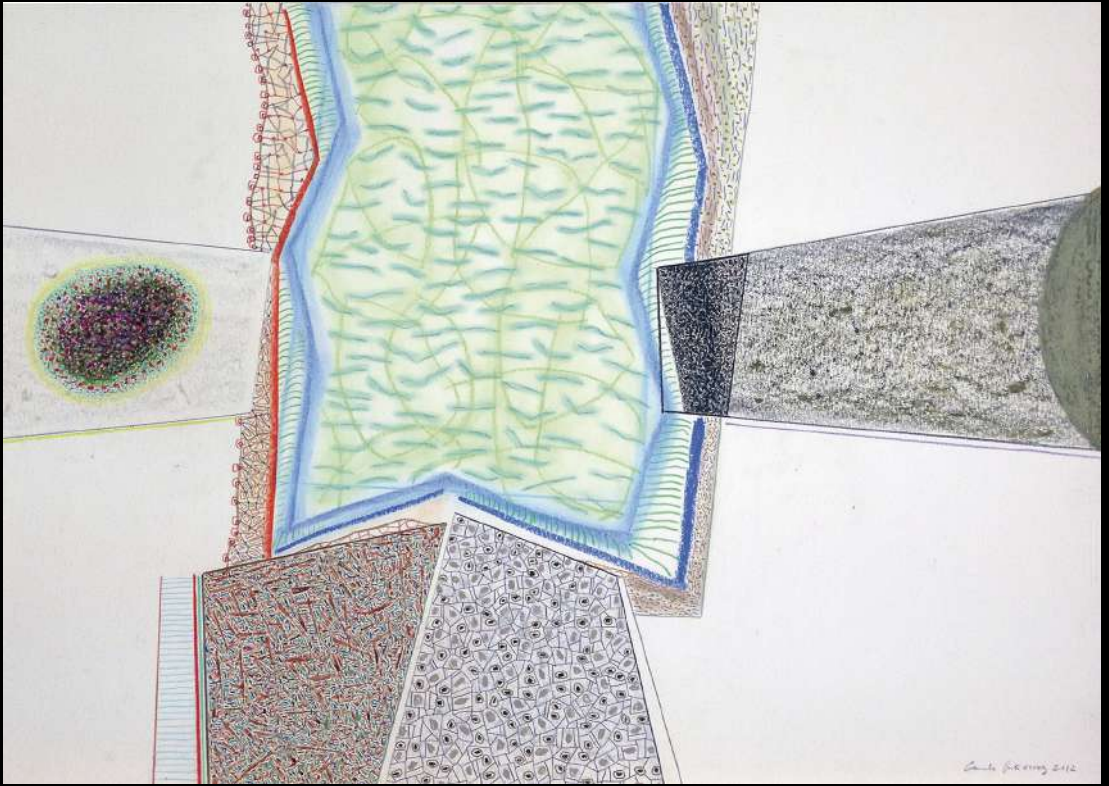


Luis Canelo en sus últimas obras busca la síntesis, la unión de la geometría, la biología, la geología y el color.



Canelo, L.C. - 2012

Luis Canelo, *Sin Título*, 2012.



Luis Canelo, *Sin Título*, 2012.



Luis Canelo, *Sin Título*, 2012.

las catástrofes de René Thom supuso para Luis Canelo encontrar un punto, un lugar donde el «sistema» pasa abruptamente de un estado a otro, donde las formas cambian. Y fue donde su pintura entroncó con la filosofía de la naturaleza al intentar restituir los lazos rotos por el idealismo entre la percepción natural, el conocimiento científico y su prolongación metafísica³⁴⁵.

La abstracción se convirtió para él en una única vía de salida ya que los trazos, las líneas y los puntos son los encargados, junto a la mancha y al color, de descomponer la materia en granulaciones. Caos y catástrofe, pues, fueron claves para ese «desplome de los datos figurativos» y los responsables de emprender una batalla contra cualquier cliché, contra cualquier idea preconcebida antes de pintar. Y de este caos surge la geometría, las líneas geológicas que han de colorearse mediante modulaciones (para dar unidad al cuadro) y han de sintetizarse sin perder, a veces y según sus periodos, ciertas analogías con la naturaleza para poder pasar de la posibilidad al hecho concreto o viceversa. Pero siempre utilizando códigos intrínsecamente pictóricos con regímenes de color que aportan el llamado tacto visual que Luis Canelo combinó con las texturas.

Y, aunque las configuraciones de textura que le atrajeron fuesen informales, la reminiscencia paisajística estuvo muy presentes, como se puede ver en las obras firmadas en 1969, evolucionando, eso sí, hacia elementos filamentosos. Todo este cúmulo de conocimientos acabó determinando una etapa que se perfiló en 1970, año en el que terminó sus estudios de Filosofía y se identificó con mayor ahínco con los presocráticos y Henri Bergson. A partir de aquí Antoni Tàpies, su referencia más directa, abrió paso a los estudios de Edmund Husserl y esa lógica –o estética– referida a los objetos y a los contenidos de pensamiento que describen, mediante el conocimiento intuitivo y la evidencia, un valor universal para ir a las «cosas mismas». Recurrió al símbolo, a aquello que se encuentra unido por implicación o por complicación para desentrañar «las esencias de la conciencia pura»:

«...no hace una descripción empírica, que para eso están las ciencias, sino una sintaxis exhaustiva de la realidad con sus signos y sus reglas. Signos como los microorganismos, las micropartículas, las gotas de agua, incluso los mares, el aire que discurre, la luz que aparece, se esparce, y logra explotar en los colores. Sus reglas, la sucesión (la luz en sus distintas difusiones), el contraste (lo orgánico frente a lo inorgánico) y la estructuración lógica (el ser que es y el sentido de las cosas)...»³⁴⁶.

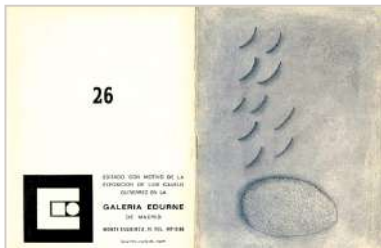
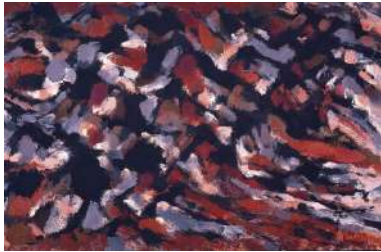
Luis Canelo se fijó en esa «materia–procedimiento» suprimiendo poco a poco del cuadro cualquier resquicio figurativo, alejándose de las posiciones cercanas a representar la realidad y ese mundo excesivamente literario del surrealismo que había admirado en sus inicios. Se interesó por la calidad tex-



Luis Canelo, *Sin título*, 1965.

345 RENÉ, T., *Parábolas y catástrofes*, Tusquets Editores, Barcelona, 1985, p. 6.

346 SÁNCHEZ BUENADICHA, A., «Luis Canelo: de Tàpies a Husserl», en *El Periódico de Extremadura*, 31-III-2005.



Alfred Manessier fue un gran paisajista abstracto al mismo tiempo que un maestro de las luces del norte.

Catalogo Luis Canelo para la exposición individual en la Galería Edurne en 1971.

tual, la mezcla de la pintura con la materia. Diferenciando compositivamente el lienzo entre el fondo y el «motivo» central, abandonó el color para potenciar el mundo matérico, se decantó por el contraste en las calidades y prefirió acumular las capas con el fin de mostrar el tiempo como algo no mensurable, como una expresión de lo infinito.

Sobre estos argumentos, Luis Canelo fue elevando a un primer plano la materia para replantearse el problema del arte, como se ha dicho ya, a partir del «*primer día de la creación*». Y sobre esa materia elemental fue aplicando desde 1968 lo más elemental, el «*lenguaje signográfico*»³⁴⁷. Algo que perfeccionó cuando vio la obra de Manuel Viola de mediados de los años cincuenta y dedujo que la luz, a través del gestualismo, recuperaba la dimensión del cuadro en su totalidad³⁴⁸. El paisaje se convirtió, al iniciarse los años setenta, en un objeto construido, pasó a tener un viso intelectual más acentuado, en una abstracción que se mueve a través de referencias culturales y procesuales, implicando situarse en el espacio y en el tiempo, en un ámbito que ha de construirse, anticipándose ya a una obra «*interaccionista*» que veremos a lo largo de la década de los ochenta³⁴⁹.

El paisaje adquirió un valor íntimo y sugerente al expresar la realidad a través de lo invisible³⁵⁰. Luis Canelo comprendió perfectamente lo que Hans Sedlmayr escribía en 1955, en su epílogo de *La revolución del arte moderno*, sobre la superación del naturalismo y no-naturalismo, como se demuestra en la pintura de este momento³⁵¹. La investigación sobre la naturaleza, sobre el signo, sobre sus transformaciones morfológicas, ha sido siempre para él una necesidad vital. Un deseo que nos ha transmitido esa obsesión por las formas, por el dinamismo generado a tenor del color o del trazo ondulado y aislado –gestual en algunas ocasiones y pensado en la mayoría de ellas– cuya simplicidad o complejidad implica un mundo entretrejado sobre las trayectorias, las fuerzas o las divergencias. En este sentido, toda su obra ha girado y gira en torno a la concepción espacial, al contraste existente entre el *plenum* y el vacío, en torno al análisis de la materia, sujeta a cambios en sus partes constitutivas, y, consecuentemente, al estudio del movimiento por encima del la idea newtoniana.

E incluso, avanzando más en esta idea, Luis Canelo no basó su concepción pictórica en el plano bidimensional –definido por los eje fenoménico y analítico–, sino en un afán de entrelazar arte y ciencia. De hecho ha plasmado durante muchos años la multiplicidad, que deviene en tridimensionalidad al elegir temas orgánicos e inorgánicos. De ahí que cuando nos enfrentamos a sus cuadros debemos tener presente qué nos dicen y qué no nos dicen. Hemos de analizar sus obras, como venimos insistiendo, atendiendo a su triple visión,

347 Véase CIRLOT, J.-E., «Explicación de las pinturas de Antonio Tapiés», en *Destino*, núm. 949, 15-X-1955; y THARRATS, J.-J., «Tapiés y Togores», en *Revista*, año IV, núm., 185, 27-X/2-XI-1955.

348 LOMBA, C., «Viola: Apuntes para una biografía», en *Manuel Viola. Exposición antológica*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1988, p. 12.

349 THÉMINÉ, J.-F., *Quel paysage enseigner en classe de 6e ?*, en *Enseigner le paysage?* LEROUX, A. (coord.), Actes d'un séminaire IUFM de Caen, 17-24, marzo, 1999, CRDP de Basse Normandie, Caen, 2001, pp. 63-77.

350 LÉGER, P., *L'esthétique du paysage de l'architecture et de la peinture*, Les Presses Universitaires de France, París, 1930.

351 SEDLMAYR, H., *La revolución del arte moderno*, Acanalado, Barcelona, 2008, pp. 193 y ss.

como filósofo, como científico y como artista, y no debemos quedarnos con una lectura superficial y con una única variante. Su pintura recoge el testigo de un discurso histórico de dos milenios y medio, o cómo establecer un paralelismo entre arte y ciencia y transformar la pura retórica en pensamiento: lo vivo y lo inerte, lo biológico y lo mineral, la esencialidad y las tramas complejas, el caos y su ordenación, lo orgánico y lo inorgánico... provocan ajustes, desajustes y choques y definen una serie de correspondencias y conflictos. Como Paul Klee en *Über die moderne Kunst* creyó que el pintor debe penetrar cuanto sea posible en el seno de la naturaleza³⁵², allí donde se hallan las claves secretas de todas las cosas. Luis Canelo no sólo enraíza su obra en ese «terreno primordial»³⁵³, sino que establece un vínculo entre su conocimiento y el universo a través de la observación minuciosa de las leyes que lo rigen. Y ello da lugar a un proceso de búsqueda de la esencia del ser mediante la abstracción ya que es, según el pintor Alfred Manessier, la única posibilidad de acceso a la realidad interior, a la captación de lo esencial; un proceso que cuanto más se diluye en la «realidad», más pierde el significado simbólico la pintura para hacerse ciencia.

Bajo esta perspectiva, sus imágenes más o menos perfiladas nos muestran la estructura de los elementos orgánicos o inorgánicos de la naturaleza. La abstracción se convirtió, paradójicamente de esta manera, en la imagen de una naturaleza concreta, en una inquietud o una ansiedad relacionada con la metafísica³⁵⁴. Supo que la verdadera realidad del pintor reside en ese humanismo que destila su obra, en haber ido descubriendo su propio paso para explicar la realidad exterior³⁵⁵, en dar respuestas a la inmediatez que él mismo se exige apoyándose en el bergsoniano «*discurrir acumulativo de la memoria*»³⁵⁶. A lo largo de su trayectoria ha creado un «espacio retórico»³⁵⁷ donde confluyen su sólida formación, su figuración interior y el aspecto físico de sus cuadros: un diálogo continuo con la materia, un nexo evidente entre el soporte y la sugerencia³⁵⁸, entre la razón y la intuición.

Sobre este aspecto, quizá, quepa detenerse un poco más en la obra de Paul Klee³⁵⁹ ya que determinó un interés por lo intuitivo, por el automatismo



Luis Canelo en su camino hacia la abstracción no negó ni la influencia del expresionismo y ni su acercamiento al arte pop.

- 352 PAUL KLEE, P., *Über die moderne Kunst*, Bern-Bümpliz, Benteli 1949; HAFTMANN, Paul Klee.
- 353 HAFTMANN, W., *Paul Klee, Wege bildnerischen Denkens*, Munich, 1955; HAFTMANN, W., "Paul Klee", en *Los grandes pintores*, Buenos Aires, num. 52, 1978.
- 354 WORRINGER, W., *Abstracción y Naturaleza: Una Contribución a la Psicología del Estilo*, FCE, Méjico, 2008.
- 355 HAFTMANN, W., *The Mind and Work of Paul Klee.*, Faber & Faber, Londres, 1967.
- 356 CANELO, L., «Mundos en el jardín», en *Mundos en el jardín*, Galería Metta, Madrid, 2005, p. 5.
- 357 «Tanto que lo que se descubre en el fondo del lenguaje hablado, lo mismo que de la escritura, es el espacio retórico de las palabras: esta libertad del signo de venir a colocarse, de acuerdo con el análisis de la representación, sobre un elemento interno, sobre un punto de su cercanía, sobre una figura análoga», en FOUCAULT, M., *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Méjico, 2005, p. 120.
- 358 PAREYSON, L., *Estetica. Teoria della formatività*, Sansoni, Florencia, 1974. *Esistenza e persona*, Il Melangolo, Genova 1985.
- 359 Para ver todos estos aspectos de la obra de Paul Klee puede consultarse la siguiente bibliografía: AA. VV, (destacando el artículo de JULIA and LYONEL FEININGER), *Paul Klee.*, Margaret Miller, Museum of Modern Art, Nueva York 1946; ARCANGELI, F., *Klee alla biennale di venezia Dal romanticismo all'informale*, Turín, G. Einaudi, 1977; APOLLONIO, U., «Paul Klee. Le tapis du souvenir», en *Quadrum*, núm. 5, Bruselas, 1958; DORFLES, G., *Il divenire delle arti*, G. Einaudi, 1959; ARGAN, G. C., *Paul Klee: Teoria della forma e della figurazione*, Feltrinelli, Milán 1959; JAFFÉ H., *L'arte del xx secolo.*, L. Editorial Sansoni, Floren-

para elaborar «imágenes» que apenas tienen jerarquía, pero sí diálogo entre los distintos elementos que configuran la obra; el pintor suizo le hizo ver cómo es posible crear un lenguaje a tenor de líneas y formas básicas que se han ido depurando con el tiempo, un código que se caracteriza por la simultaneidad, por moverse en ese límite incierto que hay entre la realidad y la visión interior, entre lo físico y lo psíquico. Paul Klee conformó uno de los cimientos de su práctica pictórica al recurrir al color, a las abstracciones geométricas con una carga indudablemente espiritual, a la sencillez y, la vez, a la complicación multiforme, al recurrir al despliegue de combinaciones armoniosas, al hacer correlativo lo dinámico y lo estático, lo brillante y lo profundo, al establecer conceptos geométricos...³⁶⁰. Para Luis Canelo estos principios conllevaron la necesidad de encontrar a lo largo de los años sesenta y setenta una estructura formativa lo más científica posible y ligada al estudio de la naturaleza y sus leyes. De hecho, se vio influido por ese diálogo que Paul Klee propugna entre el artista y la naturaleza, entre el creador y lo creado, acudiendo a la representación gráfica para disminuir el «aparato propio de la representación realista de las apariencias» e ir más al fondo y convertir las curiosidades en realidades y «hacer visible una visión secreta», hacer que «el arte atraviese las cosas y vaya más allá tanto de lo real como de lo imaginario»³⁶¹. Dicho de otro modo y uniendo esa idea heideggeriana de establecer una síntesis entre la mirada exterior y la visión interior, puede verse también desde una perspectiva más científica:

«Dans la visée de la conscience occidentale trouvant son achèvement dans la science moderne, connaissance veut dire connaissance « objective », connaissance du monde justement, c'est-à-dire de l'ensemble des phénomènes extérieurs. Ce sont ces phénomènes qu'il s'agit d'appréhender, lors même qu'ils se dérobent comme dans la microphysique... Une telle connaissance à vrai dire, quels que soient ses progrès, ses méthodes de plus en plus élaborées, ne parvient jamais à son but et n'y parviendra jamais. L'échec ne tient pas au caractère encore provisoire des résultats acquis et destinés à être remplacés par d'autres plus exhaustifs...C'est le domaine où se meut science qui frappe a priori son entreprise d'une finitude insurmontable. C'est parce que son objet est « extérieur », étalant son être dans le monde, qu'il ne se propose jamais à nous que comme un pan d'extériorité, une plage sur laquelle le regard glisse sans pouvoir jamais pénétrer à l'intérieur de la chose»³⁶².

Recurrió, en cierto modo, al divisionismo para trasladar aquellos objetos recogidos del entorno y darles un significado profundo, entrecruzando, al mismo tiempo, todo su bagaje cultural con unas raíces naturalistas que busca-

cia, 1970; BUCARELLI, P., Introducción al Catálogo de la Exposición de Klee en la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, abril-mayo, 1970; PIRANI, F., *Klee*. Giunti. Florencia. 1990.; KOHLHAMMER, W., *Paul Klee*, Editions des Trois Collines, Stuttgart - Genève, 1954; CORTENOVA, G., *Paul Klee*, Mazzotta, Milán, 1992; DANTINI, M., *Immagini di immagini. Modelli, «formule», convenzioni figurative in Paul Klee 1910-1933.*, GAM, Turín, 2000; GIACOMO, G. DI, *Introduzione a Paul Klee*, Laterza, Roma-Bari, 2003.; PÉREZ-SEGURA, J., «Imágenes de lo invisible», en *Paul Klee*, EditorialIM, Madrid, 2005.

360 JAKOBSON, R., «Sobre el arte verbal de los poetas pintores Blake, Rousseau y Klee», en *Ensayos de poética*. México, FCE, 1977, pp. 151-152, véase el capítulo.

361 KLEE, P., *Teoría del arte moderno*, Ediciones Caldén, Buenos Aires, 1976, pp. 50-65.

362 HENRY, M., *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, PUF Quadrige, París, 2005, pp.36-37.



Detalle de una composición posinformalista de Luis Canelo, realizada en 1969.

ron lo esencial. Los cuadros fueron el pretexto y las formas y el color los útiles para hacer de cada obra una labor de investigación. En este sentido, las líneas que aparecieron en su periodo inicial abstracto tuvieron como meta representar el sentido del devenir («*werden*») ya que esas mismas líneas no fueron sino un recorrido que dieron peso, cualidad, medida y tiempo a sus superficies: las formas han sido y son para Luis Canelo un proceso, los signos transcriben los resultados de sus indagaciones y lo particular y lo universal establecen una relación recíproca. La obra de arte se concibe así un como organismo en el que el factor temporal interviene en el momento que un punto deviene en línea, considerando al arte como «cosa» que ha de construirse, pero manteniendo la división entre estética, materia y forma. El microcosmos y el macrocosmos, la espacialidad y el acontecimiento comenzaron a materializarse en la vibración de cada línea. Y todos los «deslizamientos» que se suceden y la concepción del arte, como algo contrario a la «*arqueología del saber*»³⁶³, suscitaron desde entonces la búsqueda, siempre paciente y combativa, de la esencialidad a través de no tener una idea preconcebida o, por el contrario, mostrándonos su interés por compaginar las disidencias culturales entre Oriente y Occidente.

Los cuadros de esta época, tanto los de la Galería Neblí como los de la Galería Eburne, con posterioridad y con la que firmó un contrato profesional, nos descubren y nos revelan que el proceso del pensamiento en imágenes no fue menos riguroso que el pensamiento conceptual. Entre 1968 y 1976 Luis Canelo definió una naturaleza y las obras que expuso durante todas estas

363 *La arqueología del saber* como método de análisis filosófico que Foucault desarrolló entre los años 1961 y 1971 se sitúa, en principio, en el extremo opuesto de la semántica genética heideggeriana. Para Foucault no hay un origen que pueda ser recuperado por la filosofía. La arqueología del saber renuncia a todo concepto que proponga una síntesis última del sentido. Más bien se mueve con conceptos que dan cuenta de la ruptura, discontinuidad y dispersión semántica.



Luis Canelo en 1969 emprende una búsqueda, siempre paciente y combativa, de la esencialidad.

temporadas en Madrid, de manera individual o colectiva, fueron el resultado de un recorrido dentro de esa definición de naturaleza sobre la que se forjó ese «ojo penetrante» que capta la génesis del mundo, su articulación interna. Todo el proceso de subjetivación, motivado por aquella idea romántica de la naturaleza que hace del paisaje el alma del mundo y quiere unir ciencia y filosofía³⁶⁴,

364 FÉLIX DE AZÚA «El paisaje de la subjetividad», en *El arte de la era romántica*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2012, pp. 65-77. La idea romántica, a partir de 1790, hizo que nuestra relación con la Naturaleza se invirtiese por una razón esencial: estaba a punto de desaparecer, hubo un trastorno de las relaciones cósmicas, no se copiaba la Naturaleza, se inventó su presencia, y el paisaje se volvió el alma del mundo. El romanticismo, transgresor, radical, persiguió la unión de las artes, las cuales no son sino filosofía y ciencia. Lo esencial fue la concepción, no la representación ni la copia. La verdad se construye dentro, subjetivamente, y se expresa, se expone, para ser vista, en LACOUÉ-LABARTHE, Ph. y NACY, J-L., *L'absolu littéraire*, París, 1978. La tarea del pintor es transcribir los secretos cósmicos y los paisajes son el rostro cambiante del espíritu universal. En España tenemos un claro ejemplo en Eugenio Lucas y su pintura de carácter experimental e intuitiva, donde la mancha y el grafismo no representan, sugieren, en VILLAR, A., «Mentalidad romántica y manchas en Lucas», en *Goya*, núm. 310, 2006, pp. 23-34. O el espíritu de síntesis y de depuración de Mariano Fortuny, en BARÓN, J. «El paisaje romántico en España», en *El arte de la era romántica*, *Opus cit.*, Barcelona, 2012, p. 333.

aquel proceso que precedió a estos años, abrió de lleno toda la investigación emprendida desde 1957, cuando se interesó por la deformación intencionada de la realidad visual a través de mirar los cuadros de los posimpresionistas, aunque impregnada por cierto gusto expresionista y después surrealista. Toda su pintura figurativa con un carácter lírico acentuado hasta 1963, todo el mundo de la materia descubierto a través de Antoni Tàpies, su interés por la crítica de arte –que desde entonces recogerá y guardará celosamente– de Carlos Areán, Manuel Conde, José María Moreno Galván, Eduardo Cirlot o José Hierro y su afán por descubrir la *fisis* elemental, se vieron por primera vez en la exposición *Arte Total Contemporáneo*, junto a Salvador Dalí, Juan Barjola, Manuel Viola, Juan Tarrats o Pancho Cossío. La materia mineral, observada científicamente, se plasmó en sus cuadros mediante texturas y corpúsculos, basándose en lo que el propio Luis Canelo denominó «realismo restringido».

Estas tentativas fueron muy bien acogidas, y le supuso la entrada en la Galería Edurne por ocho temporadas; una galería en la que el compañero de estudios universitarios, el crítico y pintor Juan Antonio Aguirre, le puso en contacto con otros creadores jóvenes, como Luis Gordillo, Manuel Barbadillo, José Luis Alexanco, José María Yturralde, Elena Asins o Jordi Teixidor, de donde surgió el grupo *Nueva Generación* en 1967³⁶⁵. En su primera exposición individual madrileña, en 1970 coincidiendo con la finalización de los estudios de Filosofía, presentó ya una obra que conjugó los motivos microscópicos con diversas morfologías de origen natural, en las que el gesto se fue matizando y en la que apenas hubo ya un tratamiento exclusivamente matérico. Su pintura se alejó de cualquier posición existencial cercana al informalismo –en sintonía con el espíritu de Nueva Generación– y se adentró en el método fenomenológico, en un método descriptivo de las vivencias de la conciencia. A partir de aquí la figura de Martin Heidegger y sus estudios sobre los presocráticos³⁶⁶, la naturaleza y su inmediatez, atendiendo a la fenomenología, cobraron un gran protagonismo.

Si Luis Canelo participó en la idea de Nueva Generación, tal como fue formulada en 1967, en la exposición que organizó en la Galería Amadís, no fue por la creación de un nuevo grupo artístico –como El Paso, el Grupo Pórtico o Dau al Set– ni de un conjunto determinado y cerrado de creadores. Participó por ser una propuesta abierta que definía la posición de una generación respecto de los artistas de más edad representantes de las abstracciones informalista, lírica y geométrica. Cuando hizo su aparición en el medio artístico madrileño, Nueva Generación se planteaba asumir la memoria histórica y situarse en la «actualidad» de entonces, aglutinando una notable variedad de propuestas plásticas y una no menos notable variedad de artistas que, incluso, residían en distintas ciudades, como Madrid, Barcelona, Valencia o Sevilla. Por ello no fue un grupo vanguardista ni localista ni homogéneo. De hecho, en el libro *Arte último*, Juan Antonio Aguirre analizaba el panorama del arte español y situaba la iniciativa como una propuesta que aunaba varias alternativas posibles al Informalismo y a ese componente trágico y existencialis-

365 Véase AGUIRRE, J. A., *Arte último. La Nueva generación en la escena española*, Ediciones del Umbral, Madrid, 2005.

366 STEINER, G., *Gramáticas de la creación*, Siruela, Madrid, 2001, p. 121.



Luis Canelo, *Sin título*, 1970.
El collage toma carta de naturaleza
en su obra.

ta que aún perduraba en sus epígonos. Esta reacción al Informalismo no implicó una ruptura radical al defender una «*voluntad racionalizadora y consolidadora*» que surgió «*en la periferia del ámbito informal como una consecuente reacción*». Se abogó por la síntesis, afirmando con un sentido claramente positivo que se trataba de una época de soluciones. Sus integrantes buscaron la racionalización del proceso creativo y de los medios expresivos como contrapartida, por una parte, a las efusiones irracionales de las abstracciones matéricas y gestuales informalistas y, por otra parte, a la tendencia lírica y esteticista de los artistas del entorno de Cuenca³⁶⁷, cuya aportación Nueva Generación reconoció y valoró y de ahí el Museo Abstracto, inaugurado en 1966, un año antes de la creación de Nueva Generación. Un reconocimiento que se materializó en la compra por parte de Fernando Zóbel de una obra de Luis Canelo para el museo conquense y dos para su colección particular.

No obstante fue en 1968 donde se vieron estos planteamientos en la primera exposición colectiva, celebrada en Madrid en la ya mencionada Galería Neblí. Al margen de convertirse en un pintor de Edurne, ha de señalarse cómo la figura de Juan Antonio Aguirre tuvo su influencia en Luis Canelo al participar en algunas experiencias con él, ya que vio en ello una notable variedad de propuestas plásticas con múltiples lenguajes y una heterogeneidad de artistas procedentes de distintos ámbitos para evitar los localismos, así como una nueva manera de afrontar la críticas, la ventaja de la inexistencia de manifiestos programáticos o el respeto a las trayectorias individuales de cada componente³⁶⁸. Una opción multidireccional en la que Luis Canelo, dentro de ese eclecticismo, se sintió integrado al salvaguardar su independencia, como muy bien lo definió Santiago Amón:

«El arte como exploración. La obra de Luis Canelo excluye, por sí misma, la idea de proyecto finalista. Esta que aquí se nos ofrece es la región de la exploración, del riesgo, de la aventura, no habiendo, fuera de ella, facultad de creación»³⁶⁹.

367 Un texto aclaratorio sobre *Nueva Generación*, AGUIRRE, J. A., *Nueva Generación*, Galería Edurne, Madrid, 1967.

368 La consideración crítica que ha merecido Nueva Generación, no tanto en su momento como en fechas más recientes, ha valorado positivamente no sólo la iniciativa renovadora y sobre todo la función activadora de un cambio respecto a la generación anterior, sino también como proyección hacia el futuro. Del conjunto de artistas de Nueva Generación surgieron también iniciativas nuevas. De Barbadillo partió la idea de lo que sería el *Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas*, que constituiría una inmersión pionera en España de varios artistas en los nuevos lenguajes de la tecnología informática. Alexanco, por su parte, en colaboración con el compositor Luis de Pablo, organizó en 1972 los *Encuentros de Pamplona*. José María Yturralde creó junto con Vicente Aguilera Cerni el grupo *Antes del Arte*. Del colectivo artístico de la galería Amadís y del instinto de Juan Antonio Aguirre surgió, ya a mediados de la década de los setenta, otra generación más joven, la *Nueva Figuración Madrileña* (Cherna Cobo, Guillermo Pérez Villalta, Carlos Alcolea, Herminio Molero, Rafael Pérez Mínguez, Manolo Quejido...), para la cual la obra de Luis Gordillo fue fundamental y demostró que la figuración podía hallar también un camino de renovación y modernidad, ya no sólo patrimonio de las abstracciones y las tendencias del arte conceptual. En 1977 se celebró en el Palacio de Velázquez de Madrid una amplia retrospectiva, *Nueva Generación 1967-1977*, en la que participaron García Ramos, José Luis Alexanco, Jordi Galí, Egido, Aguirre, Manuel Barbadillo, Luis Gordillo, Elena Asins, Plaza, José María Yturralde, Julián Gil y Aireo.

369 Texto de Santiago Amón para el catálogo de la exposición de Luis Canelo en la Galería Edurne, Madrid, 1972.



Luis Canelo construye un espacio de ensoñación dentro de esa «estética de lo oculto» que reclama Gaston Bachelard.



Percepción y memoria van juntas en sus últimas obras para manejar de forma metafórica la idea de que la materia y los pigmentos que la representan sugieren un pasado.

De este modo, durante esta segunda mitad de los años setenta, pues, comenzó a trasladar a su pintura sus inquietudes filosóficas. Los presocráticos y la obra de Bergson determinaron la profundización en cuestiones relativas a la materia elemental y su génesis, que se tradujo en un universo plástico de texturas y corpúsculos que nos remitían a un mundo natural a medio camino entre lo orgánico y lo mineral. En el tiempo que estuvo en la Galería Eburne (1968-1976) y hasta su adscripción a la Galería Ruiz-Castillo, ya en 1979, y posteriormente en la Galería Montenegro a lo largo de la siguiente década, presentó una obra de signos que nos remite a una visión casi microscópica, a dispares morfologías naturales –simientes, raíces, brotes, nódulos, bulbos, esporas–, a una resolución aún muy gestual, que se va matizando a lo largo de esos años, en la que desapareció definitivamente el tratamiento matérico. Una fase que estuvo plenamente desarrollada ya en la exposición que celebró en las salas de la Biblioteca Nacional en 1976. También fue el momento en el que su interés se centró en Henri Bergson, en el problema de la intuición y el tiempo. Pasó a definir los elementos pintados en sus obras una vez finalizadas; elementos que fueron el arranque de una etapa biológica cuyo inicio podemos fechar en 1974 cuando abandonó las atmósferas polvorientas y blanquecinas.

La morfología de esta larga etapa de veinte años fue análoga en todas sus creaciones, con filamentos, contornos irregulares, cavidades, formas ovoides, puntos, gama cromática vaída, alabastrina para significar la presencia de lo terrestre y el origen del mundo con sus elementos³⁷⁰. A la par, el tratamiento fue un tratamiento matérico en el fondo de la composición que contrastó con una superficie más elaborada, dando lugar a un sinfín de lecturas que se complementaron, permitieron observarla como algo cíclico y dieron identidad a esta etapa. Dos ejemplos para aclararlo son la aparición de las grietas que otorgaron un carácter de discontinuidad y de fragilidad o la asimetría en el juego de elementos compositivos.

La idea no fue otra que evocar mediante la materia, nunca definir, ya que todas las figuras reconocibles se hallan insertas en ese tratamiento informe que le da legibilidad y fuerza expansiva. Todo lo contrario de lo que más tarde, en un periodo que podríamos denominar posinformal, en su etapa biológica, trató de reflejar: una comunicación más directa que definió categóricamente las formas orgánicas a través de la utilización de verdes y azules. La obra se volvió una obra de signos cuya morfología fue dispar, pero basada en el sustrato natural arriba señalado, y luego desarrollada en 1977 en la Memoria *La materia y el devenir*, con la que obtuvo la Beca Juan March de Creación Artística, un año después, y en la Beca del Patrimonio Artístico Nacional para la Investigación de las Nuevas Formas Expresivas por su tesis *La pintura de materia en su vertiente biológica*.

Textos que, por otra parte, son fundamentales para entender la traza de todas sus indagaciones plásticas en estos años, cuyos primeros apuntes aparecieron de la mano de Javier de Zuriza en una entrevista al presentar la muestra madrileña de 1976. En ella se habló de la vida primigenia o de las

370 CIRLOT, J.-E., *Significación de la pintura de Tàpies*, Seix Barral, Barcelona, 1962, pp. 99 y ss.



A finales de los años setenta Luis Canelo se centra en formas orgánicas a través de la utilización de verdes y azules.

semillas innumerables, de un colorido de tonalidades frías y reverberantes y de un paisaje elemental³⁷¹. De la mano también de Elena Flores se entrevió, unos años antes, la altura del artista al tratar de plasmar conceptos cósmicos o morfologías terrestres y conjugar la racionalidad con «*determinados sesgos poéticos*»³⁷², donde racionalismo e intuición, pensamiento y corporeidad, materialidad y sugerencia metafísica se dieron la mano para que sus cuadros no fuesen cuadros pintados, sino cuadros que apareciesen, que no fuesen reflexiones sino un «*misterioso fluir*», algo asombroso que hace que Luis Canelo se prestase a ser un interlocutor entre su pensamiento, la filosofía y el arte³⁷³. Búsqueda reflejada por José Hierro al escribir cómo las «*invenciones, en una marcha renunciadora, se alejan cada vez más de las realidad que las*

371 ZURIZA, J. de, «Entrevista con Luis Canelo», en *Luis Canelo*, Galería Edurne, Madrid, 1976.

372 FLÓREZ, E., Luis Canelo, en *El Alcázar*, 14-4-1970.

373 FLÓREZ, E., «Los cuadros de Luis Canelo: un artista ante el arte de la naturaleza», en *El Alcázar*, 24-VI-1971.

*motiva*³⁷⁴. O manifiesta en la crítica del propio José de Castro Arines al hacer referencia de cómo Luis Canelo pinta la naturaleza que no brilla para buscar su verdad que ha de ser entendida y soñada³⁷⁵ o de la mano privilegiada y excepcional de Miguel Logroño:

«Mi punto de partida es la visión, lo que se ve...la descripción es puramente física... detalles de raíces, de granos de arena, de hojas fosilizadas, grietas, pequeños cráteres en el suelo. Otras veces parto de un punto de vista más científico, como puede ser el mundo microscópico... Y quizá mi último campo de investigación una pintura abstracta en sentido más ortodoxo del término. Prescindiendo de lo que pueda ser descriptivo y considerando entonces formas más imaginativas...»³⁷⁶.

Desde este momento la obra de Luis Canelo se caracterizó por una voluntad plenamente investigadora; un deseo que partía de un hallazgo y finalizaba en un punto determinado y proteico. Como artista y como hombre entregado a la filosofía buscó la coherencia en su lenguaje para abordar los distintos problemas que planteaba su pintura, teorizando, a la par, sobre el hecho artístico; hecho que en su caso abarca registros dispares: conectó arte y naturaleza, tiene un alcance filosófico y científico (acorde con el Círculo de Valencia y su revista *Teorema*) y un utillaje conceptual que se sobrepuso a la propia estética a la hora de interpretar nuestras relaciones con el mundo³⁷⁷. Su obra comenzó a ser una fuga hacia los límites pictóricos, hacia una búsqueda constante que tuvo como fin proyectarse y hacer que nos detengamos y reflexionemos. Buscó una manera de pintar repleta de relaciones, una manera en la que el movimiento, la transformación y la transición de un estado a otro estuvieran siempre presente: una obra que debía descubrirse poco a poco. Supo que todo viene de un origen y es origen de acuerdo con la noción dinámica de totalidad/unidad, que rememora espacio, tiempo y formas. Sus puntualizaciones no pudieron ser más rigurosas desde un principio y, lejos de ser una acumulación de investigaciones aisladas, se convirtieron en un corpus teórico y práctico sólido donde confluyen el entendimiento –o ciencia– y la creatividad –o arte–, la objetividad y la subjetividad, que ha ido depurando su lenguaje con los años:

«La ciencia significa un orden que imponemos a la naturaleza, el arte una emoción que experimentamos frente a esa naturaleza. Por eso los signos estéticos son imágenes de la realidad. Podemos afirmar que la ciencia es transitiva y el arte intransitivo. Por medio de la ciencia significamos el mundo encerrándolo en la rejilla de nuestra Razón. Por medio del arte, nos significamos a nosotros mismos descifrando nuestra Psique como un reflejo del orden natural»³⁷⁸.

374 HIERRO, J., «Luis Canelo», en *Nuevo Diario*, 25-VI-1972.

375 CASTRO ARINES, J. de «La naturaleza en Canelo Gutiérrez», en *Informaciones*, 23-IV-1970.

376 HIERRO, J., «Luis Canelo», en *Nuevo Diario*, 25-VI-1972.

377 CALLE, R. de, *En torno al hecho artístico*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1981, pp. 25-33.

378 GUIRAUD, P., *La semiología*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1972, p. 88.

La pintura, al buscar paralelismos, convergencias o divergencias entre arte y ciencia, se convirtió para él en una cadencia de conocimiento, proceso y gesto: la verificación de un concepto confirió a su obra realidad, incluso cuando acudió de nuevo al utilizar collage de forma innovadora unos años después, en 1982, cuando nos introdujo en un proceso en el que la integración del papel se erige en «presencia». Y para ello tuvo que explorar todas las posibilidades de los materiales, buscar «el contraste físico y atmosférico» de los colores, tratar la naturaleza como «un cuerpo vivo», concebir la pintura como síntesis o como «un estado conflictivo de la naturaleza en plena transformación»³⁷⁹. Surgió un «paisajista caviloso» y un «pesquisidor del ser de la naturaleza»³⁸⁰ al describirla «de forma sutil y entendida», buscando su esencia «al plasmar las arquitecturas naturales y ofrecer una documentada verdad de esa naturaleza inteligente y sensitivamente entendida...el estado del alma..... esas figuras topográficas cargadas de precisas y muy sutiles perfecciones»³⁸¹.

Luis Canelo nos trasladó con sus cuadros al «asombro del primer hombre que contempló el color y se cegó con la luz del universo»³⁸². Al unir razón e intuición y pensamiento y corporeidad expresó de manera clara su perfil intelectual y filosófico. Fue el momento en que el pintor se distanció de Antoni Tàpies, haciéndolo desde el *realismo*, desde su afán por objetivar un mundo imperceptible –a través de la metáfora y no de la descripción³⁸³–, de plasmar una naturaleza atomizada, de fijar una instantánea de un paisaje en movimiento bajo «un clima blanco lechoso», hecho a base de veladuras y ligeros empastes. El objetivo fue «descubrir la quintaesencia última de la naturaleza» al recurrir a «una pintura llena de sentimientos y de tesis», sin énfasis ni grandilocuencias, dentro de un proceso abierto y reflexivo en el que el «mundo de lo instintivo no es sino un substrato activo sobre el que gobierna la inteligencia»³⁸⁴.

Su mirada sosegada y diferente, su concepción esencialista y humanista se hicieron patente para iniciar un recorrido largo con la intención de mostrarnos esa realidad imperceptible que nos rodea y aproximármola³⁸⁵. Fue a las raíces de la estructura formal del mundo y nos presentó sus elementos como sus consecuencias, no como actitudes estéticas *geo*, *bio* o *cosmo*, como bien señaló Gregorio Muñoz en su artículo «Lo geológico en Luis Canelo Gutiérrez». Su finalidad se centró, principalmente, en tratar la materia en su dimensión micro-infinitesimal, en reflejar «la conciencia particular de las cosas... el estado conflictivo de la naturaleza en transformación»³⁸⁶. Depuró en esta etapa de Edurne los elementos constitutivos de su pintura, volviéndose más sintético y más «penetrante». Sus especulaciones sobre la realidad desembocaron en un análisis topológico del espacio, de la tierra y su estructura interna, permitiéndole una gran libertad a la hora de pintar, llegando a convertir sus formas en «un puro

379 FLÓREZ, E., «La naturaleza cósmica de la pintura de un artista: Luis Canelo», en *El Alcázar*, 7-VI-1972.

380 CASTRO ARINES, J. de, «Luis Canelo», en *Informaciones*, 22-VI-1972

381 CASTRO ARINES, J. de, «Luis Canelo Gutiérrez», en *Informaciones*, 17-VI-1971.

382 FLÓREZ, E., «Los cuadros de Luis Canelo: un artista ante el arte de la Naturaleza», en *El Alcázar*, 24-VI-1971.

383 LOGROÑO, M., «Concepto y metáfora en la obra de Luis Canelo», en *Blanco y Negro*, 20-IV-1973.

384 AGUIRRE, J. A., «Luis Canelo», en *Revista Artes*, núm. 118-119, 1972.

385 CHÁVARRI, R., «Luis Canelo», en *Revista de Bellas Artes*, núm. 16, 1972.

386 FLÓREZ, E., «La naturaleza cósmica en la pintura de un artista: Luis Canelo», en *El Alcázar*, 7-VI-1972.



*signo de aquello que significaban*³⁸⁷, en paisajes con imágenes ilimitadas³⁸⁸ puesto que es el propio espectador quien las construye en su imaginación:

«Mi interés por la materia es ahora ya bastante diferente, pues no es la pasta [clara referencia a Antoni Tàpies], la expresividad de la materia bruta, sino, diríamos, la radiografía, la interioridad, el comportamiento, el fulgor y la vibración es lo que me preocupa»³⁸⁹.

La economía de fondos, prácticamente, sugerida en este periodo nos traslada a un magma flotante y monócromo, pero muy matizado, donde las formas germinales pugnan por integrarse bajo la atenta mirada de un pintor cada vez más riguroso consigo mismo³⁹⁰. Y también un pintor más hermético,

La etapa biológica de Luis Canelo fue un periodo clave en su trayectoria, que sirvió para explicar las pautas seguidas en su manera de enfrentarse a la pintura, 1981.

387 CASTAÑO, A., «Luis Canelo», en *Bellas Artes*, núm. 33, 1974.

388 CASTRO ARINES, C.A., «Luis Canelo», en *Informaciones*, 23-III-1976.

389 Declaraciones de Luis Canelo con motivo de su octava exposición individual en Madrid y con motivo del X aniversario de la Galería Edurne, «Ciencia y poesía en la geografía visionaria de Luis Canelo», en *ABC*, 9-IV-1974.

390 CONDE, M., «Luis Canelo», en *Gazeta del Arte*, 15-V-1974.



Luis Canelo, *Sin título*, 1983.

como Elena Flórez reseñó en su día, puesto que sus obras son *áridas* para su seguimiento:

«Es fría y distante la mirada que maneja su ejecución. Aquí no aparece otra circunstancia que la del hombre que transmite pensamiento... [En sus cuadros] ... estas formas y colores tienen vida autónoma... pese a las líneas de apariencia elemental y áspera que configuran el mundo que emerge en estos lienzos...»³⁹¹.

En 1976, coincidiendo con la exposición itinerante por EE. UU., *Arte Español Actual*, con la muestra, casi antológica al recoger obras entre 1969 y 1976, en las Salas de la Biblioteca Nacional, bajo el auspicio de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, y con la que realizó en las dos galerías de Edurne (lienzos y cartones en el nuevo espacio y dibujos en la antigua sede), vemos en Luis Canelo confluír de manera definitiva esa predilección esencialista de la pintura como tal, la vivencia sensorial, por encima de cualquier otra cuestión, y un mundo intimista y peculiar³⁹². Principios llenos de «*desarmonías*»³⁹³, por definirlo así, que se mantuvieron todos estos años al margen de las modas y de las tendencias, como bien señaló Rafael Soto Verges al hacer un recorrido por los movimientos que se dieron en esos años³⁹⁴. Con estos planteamientos, Luis Canelo en febrero de 1979 cambió de galería y sus obras las expusieron el arquitecto Aurelio Botella Clarella y su mujer Carmen Ruiz-Castillo Bayod, contando con el asesoramiento de Manuel Montenegro y Ana Vázquez de Parga. En la Galería Ruiz-Castillo permaneció dos años, los que duró la aventura empresarial. En este espacio continuó pintando en la misma línea de investigación. Sin embargo, debemos decir la magnífica y escueta crítica que hizo Ángel Sánchez al hablar de cómo su obra se explica por sí sola, sin argumentos innecesarios, de cómo se sobrepone a su discurso y de lo bien ejecutadas que están fuera de cualquier disquisición intelectual de la crítica³⁹⁵. Y, ciertamente, sostuvo sus argumentos biológicos y corpusculares donde el tratamiento matérico determinó, de manera especial, una acusada sensación táctil³⁹⁶ vertebrada por el color y con un planteamiento riguroso de la ordenación del espacio plástico³⁹⁷ que tuvo continuidad en la Galería Montenegro hasta su cierre, entre 1983 y 1987.

Entró de lleno en eso que Miguel Logroño llamó más tarde «*la materia-ámbito*». Esto es, en un cambio de orientación en su concepción. La intención de Luis Canelo, sin etiquetar su pintura al entrecruzarse en ella el

391 FLÓREZ, E., «Diálogos cósmicos en la pintura de Luis Canelo», en *El Alcázar*, 4-IV-1974.

392 BALLESTER, J. M., «Intimismo sensorial», en *Guadiana*, marzo, 1976 y BESTARD FORNIS, A., «Canelo», en *Arteguía*, núm. 45, 1979.

393 FLÓREZ, E., «Psicología de la naturaleza en la obra de Luis Canelo», en *El Alcázar*, 14-VII-1976

394 SOTO VERGES, R., «Luis Canelo», en *Bellas Artes*, núm. 51, 1976.

395 SÁNCHEZ, A., «Luis Canelo», en *El País*, 22-II-1979.

396 CASANELLES, M. T., «Luis Canelo», en *Hoja del Lunes*, 12-II-1979.

397 CONDE, M., «Luis Canelo», en *Guadalimar*, núm. 40, marzo, 1979.



Luis Canelo, con la serie *Mundos en el Jardín*, se sitúa en el límite, en un lugar donde es posible juntar elementos dispares para presentarnos el mundo de la infancia como un objeto estético.



realismo metafórico, el lírico, el vivencial o el científico³⁹⁸, como dejó patente en su exposición en la Galería Ruiz-Castillo en febrero de 1979, no fue sino centrarse en atravesar la estructura de esa materia mediante el pigmento, con su intensidad o su espesor, y el grafismo. Y con ello alcanzar «*una idea ulterior*» que dio sentido a su obra dentro de un espacio y un tiempo³⁹⁹: pintó ese preciso momento en el que irrumpe un proceso, en lo previo a lo que es el mundo, analizando progresivamente su transcurso sin quitar espontaneidad al hecho creativo. Se acercó a la realidad, a la raíz germinal de la materia hasta rastrear su núcleo. El cariz científico que tomó su obra no necesitó, como bien hemos apuntado, de excesivas explicaciones. Hubo menos ambigüedad y las alusiones figurativas tuvieron mayor presencia mediante una base cromática de verdes⁴⁰⁰ que vertebró esa esencialidad de la que hablaba Antonio Bestard Fornis⁴⁰¹. En palabras de Manuel Conde captó:

«...un mundo naciente o en declive hacia el caos... corpúsculos de un microscopio subyacente... un punto intermedio entra la pintura-pintura, con su código secreto, y la pintura de evasión, con un contenido sugerente y acaso descifrable...»⁴⁰².

Esta etapa galerística se inauguró con una muestra en el nuevo espacio Montenegro, con su presencia en el *Salón de los 16* y una exposición de una treintena de obras en la Fundación Valdecilla, en la Universidad Complutense. Aurora García advirtió, al hilo de esta muestra, una mayor flexibilidad en los planteamientos teóricos de la pintura al romper con parte de sus composiciones anteriores, generando una mayor complejidad en su lectura. Sólo insinuó su trasfondo con pistas diseminadas en los cuadros, incluso con la irrupción de colores fuertes, inusuales hasta ahora⁴⁰³, y con una incursión más decidida en el mundo mineral, aunque con esa pátina característica de sus atmósferas blanquecinas.

En 1983, tanto en la sala Montenegro como en la Universidad Complutense o en la edición de Arco de ese año, puede decirse que su pintura rompió con esas composiciones que nos acercaban a cierto realismo. Su pensamiento fue ganando en complejidad y atrevimiento. Lo líquido y seminal, lo pétreo y lo vegetal hicieron acto de presencia a la vez, y aquellos planteamientos teóricos sobre el espacio que aprehendió de Lucio Fontana en la Galleria de Arte Moderna, en Roma en 1972, se materializaron en un investigación seria sobre las texturas, el color, los ritmos y el devenir⁴⁰⁴. A través de ellos comenzó a transferir la naturaleza, buscando la estructura y la razón de la materia y pro-



Luis Canelo, *Sin título*, 1985.

398 Juan Antonio Aguirre así lo escribió en el catálogo *Luis Canelo*, de la Galería Ruiz-Castillo, en la temporada de 1979.

399 LOGROÑO, M., «Materia-ámbito y materia-pintura», en *Luis Canelo*, Galería Ruiz-Castillo, Madrid, 1979, s. p.

400 CASANELLES, M. T., «Luis Canelo», *Opus cit.*, 12-II-1979.

401 BESTARD FORNIS, A., «Canelo», en *Arte Guía*, núm. 45, 1979.

402 CONDE, M., «Luis Canelo», en *Guadalimar*, núm. 40, marzo, 1979.

403 GARCÍA, A., *Luis Canelo*, Fundación Valdecilla, Universidad Complutense, Madrid, 1983, s. p.

404 GARCÍA, A., «Luis Canelo», en *Aula de Artes Plásticas*, Universidad Complutense de Madrid, 8-II-1983.



Al finalizar los años ochenta, Luis Canelo inicia un nuevo rumbo hacia una pintura más mineral, 1988.

yectando esa pedagogía que su formación filosófica le permitió⁴⁰⁵, situándonos en «en el borde no sólo de la percepción, sino en el límite del pensamiento y de las sensaciones»⁴⁰⁶. La representación de la génesis de la materia se plasmó a través de contraponer texturas que diferenciases las zonas acuosas de los corpúsculos minerales o las formas vegetales. Recreó atmósferas diluidas en permanente vibración que no tuvieron otra finalidad más que profundizar en esa visión científica que Luis Canelo nos quiso ofrecer.

Con ello inició el pleno desarrollo de sus argumentaciones al hablar de diferentes acentos teóricos –filosófico, científico, sensorial- y operativos –materia, génesis, germinación...- y materializarlos plásticamente⁴⁰⁷ en collages con formas larvadas, filamentos, pigmentaciones polvorientas, círculos celulares, ventanas húmedas, gradaciones de densidades, secuencias evolutivas, cortes o dípticos que nos hablan de una temporalidad lineal de un antes y un después⁴⁰⁸. Una obra que pasó de una concepción compositiva cerrada a definir un movimiento continuo que no nos permite caer en el error de ver

405 LOGROÑO, M., «Todo lo que se ve», en *III Salón de los 16*, en *Diario 16*, Primavera-Verano, 1983.

406 AMESTOY, S., «Luis Canelo», en *Madrid Dos Castillas*, marzo, 1983.

407 CANELO, L., *La materia y su devenir*, Memoria con la que el pintor obtuvo la Beca Juan March de creación artística en el año 1977, once hojas mecanografiadas, s/f.

408 CANELO, L., *Aproximación teórica a las últimas obras*, Beca de Patrimonio Artístico Nacional, cinco hojas mecanografiadas, s/f.



una realidad demasiado limitada⁴⁰⁹. En palabras de Miguel Logroño creó una incierta geografía de la mirada que confirió esa propiedad ansiada por Luis Canelo al *tacto visual*, la reverberación, la idea de transcurso, la visualización del gesto, su memoria. Así, la materia surgió en sus cuadros como una idea que puede pintarse cambiando el dibujo y el color pero siempre pensándola.

Luis Canelo, *Sin título*, 1989.

Entró en «*los realísimos caminos del ver... en esos accidentes del tiempo... que precisa la materia... la naturaleza, el paisaje rotundo*»⁴¹⁰. Esto es, surgió un paisajismo primordial alejado de lo anecdótico y próximo a lo modular, a un orden integrado en un sistema de corpúsculos, en algo pensado y meditado⁴¹¹. Y, a la par, su pintura se aclaró y detalló trozos de la naturaleza que nos introducen de pleno en el terreno de la metafísica, donde se aunaron el sentido estético y el lógico y donde el grafismo se volvió más realista al establecer semejanzas con tallos, semillas, manchas embrionarias... Elementos que

409 COLLADO, G., «Integración y autonomía del collage», en *Guía del Ocio*, 7-III-1983.

410 LOGROÑO, M., *La naturaleza de la pintura*, Galería Montenegro, 1983, s. p.

411 MEDINA, J. M., «Recuperación romántica de la naturaleza», en *Informaciones*, 17-III-1983.



El mundo mineral vuelve a aflorar en sus cuadros, aunque todavía quedan reminiscencias vegetales, 1986.

generaron un proceso creativo basado en la auscultación de la naturaleza⁴¹², que «mediante esquematismos, gráficos triangulares [reflejan] la naturaleza cruda, intacta, primigenia»⁴¹³.

En sus cuadros se acentuó esa visión de una naturaleza bullente, un magma en movimiento continuo, una génesis representada a través del color que se difumina o se espesa en gamas muy sutiles, que hace de su pintura algo indeterminado «en la que sorprendemos a un aire a punto de petrificarse, a un musgo que vacila entre lo vegetal y lo mineral, a un agua fina que se adensa por momento»⁴¹⁴. Una pintura biológica expansiva donde confluyen las partículas reales y la materia imaginada. Algo, como ya se ha dicho, indeterminado, algo que nos desborda mediante los colores verdes, grises, azules o amarillos (incluso el rojo, fruto de su estancia en Moraleja) y otorga a nuestra percepción la función de integrarlo todo; una mirada para evocar al agua (una sustancia de sustancias), al frescor (una manera de verlo), a la humedad (*ambivalencia*

412 FLÓREZ, E., «La pintura metafísica de Luis Canelo», en *El Alcázar*, 8-III-1983.

413 PRIETO SANTIAGO, H., «Luis Canelo, pintor de la génesis», en *Nueva Revista de Enseñanzas Medias*, núm. 7, 1984.

414 BERMEJO, J. M., «Luis Canelo: la materia en su vibración germinal», en *Ya.*, 1-III-1983.

materializada, según Gaston Bachelard) o a la plenitud⁴¹⁵, como si todas estas ideas arrastrasen a los *paisajes* a su propio destino⁴¹⁶. Y esta idea de síntesis –que representa lo infinitamente pequeño y los pliegues de la naturaleza– hace que el desbordamiento germinal se pueda contener. Forma, acontecimiento y sustancia se sintetizaron en sus lienzos⁴¹⁷. Inició con esta visión retrospectiva en 1983 una pintura cuyas derivadas llegan hasta hoy. Una obra que fue nutriéndose de una rigurosa investigación, coincidiendo con su traslado a Extremadura, donde tomó el pulso al mundo orgánico y al mineral⁴¹⁸. Razones dinámicas y nucleares que iniciaron el cambio en su trayectoria entre 1984 y 1989.

Frente a la moda y modismo y como fruto de un «almacenamiento de datos»⁴¹⁹, Luis Canelo siguió recurriendo a las texturas minerales, a la filosofía presocrática, a los collages, al grafismo y a su carácter biológico. La exposición en la Galería Montenegro supuso, según el propio pintor, «una síntesis conceptual» de toda su carrera, desde la etapa «*figurativa casi primorosa*», desde la minuciosidad y su acercamiento a Antoni Tàpies y su independencia al virar sus intereses hasta lo biológico y vegetal:

«En los lienzos hay zonas de mineral en germinación, agujeros húmedos, zonas vegetales, corpúsculos que se consolidan hacia lo mineral... mundo indiferenciados [donde] es imposible encontrar colores fuertes, porque la materia no está definida... en sus cuadros aparecen orogénesis inmensas en las que se suceden acontecimientos cronológicos, y también aparecen partículas y microscopios...»⁴²⁰.

Se abrió un tiempo de transición con la exposición emblemática sobre la filosofía presocrática, sobre Anaxágoras y las tentativas previas de Tales de Mileto, Anaxímenes y Anaximandro. Los cuadros se dotaron de una sólida estructura a tenor de un interesante juego de sugerencias donde se mezcló el agua con las piedras, las formas protozoicas, los vegetales, y donde la abstracción y la representación de un mundo primordial configuraron un mundo contenido para mostrarnos «*interfases entre contigüidades tan alejadas como el agua y la tierra*»⁴²¹. Y el hilo conductor a través de este laberinto entre lo orgánico, el color, el grafismo del trazo caligráfico y el bullir del mundo, es el propio Anaxágoras⁴²², quien le sirvió para reflexionar sobre los interrogantes poéticos y metafísicos que nos propone la naturaleza, haciendo realidad el pensamiento del filósofo griego que lo «*visible nos abra la visión de lo invisible*»⁴²³.

Sus pinturas en esta última exposición de la Galería Montenegro, estuvieron inspiradas en composiciones más geológicas al hacer esos levantan-

415 CANELO, L., *La materia y su devenir*, Memoria para la Beca Juan March de Creación Artística, 11 hojas mecanografiadas, 1977, p. 7.

416 BACHERLARD, G., *El agua y los sueños*, *Opus cit.*, pp. 222, 99 y 226.

417 *Ibidem*, p.105.

418 CALVO SERRALLER, F., «Reencuentro con Luis Canelo», en *El País*, 5-III-1983.

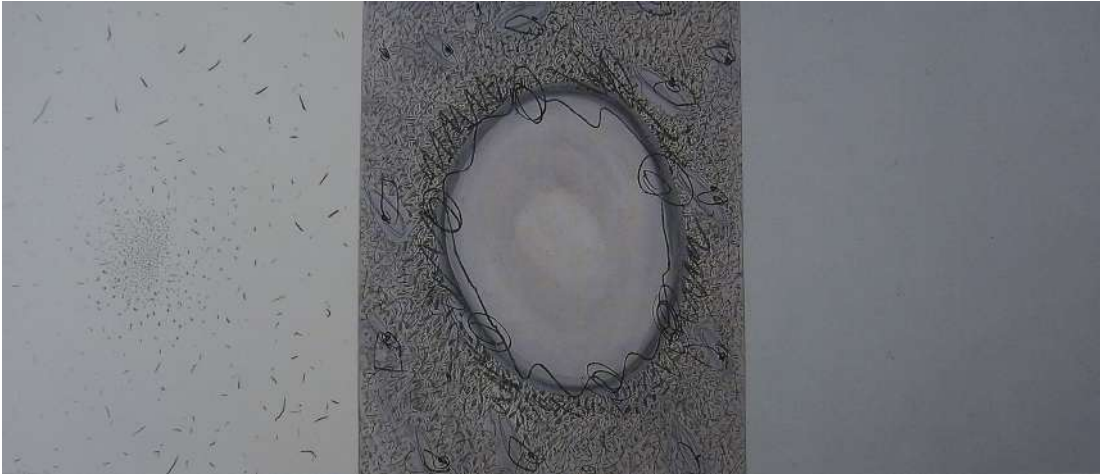
419 DANVILA, J. R., «Cuando la poesía se hace pintura», en *El Punto de las Artes*, 3-IV-1983.

420 PARREÑO, J.M., «Luis Canelo, de lo infinitamente grande a lo infinitamente pequeño», en *ABC*, 16-IV-1987.

421 COSTA, J. M., «Luis Canelo», en *ABC de las Artes*, 11-IV-1987.

422 BERMEJO, J. M., «Luis Canelo», en *Ya*, 11-IV-1987.

423 HUCI, F., «En la elocuencia lírica de Luis Canelo», en *El País*, 10-IV-1987.



Luis Canelo recurre a la diacronía de los polípticos, donde todo ocurre a lo largo del tiempo, son sucesos inesperados y diferencias de escalas que el pintor explica echando mano de la simultaneidad de hechos, de un espacio y de un tiempo.

tamientos topológicos que marcaron el inicio de profundizar en el devenir de la materia, lejos de intelectualismos y próximo a representar atmósferas que se mueven entre la poesía y el misterio⁴²⁴. La época de la Galería Gamarra y Garrigues quedaba abierta a una investigación sobre el universo mineral donde lo sólido y lo líquido determinaron otra realidad⁴²⁵, una realidad en la que:

«El agua es la señora del lenguaje fluido, del lenguaje sin choques, del lenguaje continuo, del lenguaje que aligera el ritmo, que da una materia uniforme a ritmos diferentes»⁴²⁶.

Así hacia 1989 se produjo un cambio significativo en la obra de Luis Canelo que, sin dejar de enraizarse en el periodo anterior, introdujo una serie de novedades que se hicieron explícitas en la exposición «*Las piedras y las aguas*», en noviembre de 1990, en la magnífica Galería Gamarra y Garrigues. Las resonancias orgánicas dieron paso a la memoria de lo inorgánico, y en este juego de elementos lo mineral adquirió exclusividad al desembocar en la subjetividad protagonizada por las fuerzas y reacciones que configuran lo natural: la unión del agua y la tierra da «*la pasta*» que libera a la intuición de las preocupaciones por la forma y nos da una primera experiencia de la materia al encontrar esa forma en lo informe, sabiendo que las formas se acaban y las materias no⁴²⁷. Se sumergió con ello aún más en ese trasfondo metafísico que impregna todo el pensamiento de Luis Canelo. Una reflexión que se «*radicalizó*» en 1991, cuando estructuró sus cuadros siguiendo un patrón secuencial al recurrir a los módulos y entremezclar atmósferas extremadamente sutiles –que nos remiten al aire, al agua y a la ingravidez del polvo en suspensión– y un motivo central con una carga mineral innegable en el que la gestualidad y

424 SANTIAGO, A. de, «Luis Canelo», en *Correo del Arte*, núm. 45, abril, 1987.

425 LOGROÑO, M., «Lo que fluye, lo que permanece», en *El Sol*, 19-XI-1990.

426 BACHERLARD, G., *El agua y los sueños*, *Opus cit.*, pp. 278-279.

427 *Ibidem*, pp.161-174.



Luis Canelo, *Sin título*, 1992.

el control, paradójicamente, parecen compatibles: las piedras surgen de una realidad manifiesta, aunque no sea más que una vaga ilusión.

Parece como si el pintor hubiese establecido dos escalas bien diferenciadas, como en la filosofía taoísta, la de la forma y la de esa sustancia indiferenciada del cosmos. Entre estos dos niveles el «*sujeto se diluye en una especie de horror vacui*» donde el gesto compulsivo y el control, que pretenden identificarnos con lo real, se sobreponen y donde la sensualidad de la etapa biológica quedó reducida a los márgenes de los dípticos⁴²⁸. Su interés por la mineralogía se puso claramente de manifiesto y, a la par, aumentó su predilección por esa realidad fragmentada que siempre le atrajo. Una poética que nos sumerge en una atmósfera sugerente, una científica –precisa y exacta– y otra filosófica para no caer en el esteticismo al uso⁴²⁹, pero sin abandonar ese gusto por lo oculto.

Las tres visiones, la filosófica, la científica y la pictórica, volvieron a coincidir, pero en esta ocasión la textura de los elementos que configuran esos «paisajes» tomaron todo el protagonismo. La génesis y el desarrollo de la materia se impusieron al realizar una obra seriada, propia de su latente actitud normativa intelectual. Demócrito y los átomos que se mueven eternamente en el vacío, los corpúsculos que componen las piedras o la arena y el agua de Tales de Mileto, que modelan, aglutinan y dispersan esos corpúsculos, fueron

428 HUICI, F., «Cosmos mineral», en *Luis Canelo*, Asamblea de Extremadura-Junta de Extremadura, Madrid, 1993, pp. 173-177.

429 ANTOLÍN, E., «Luis Canelo», en *El Sol*, 19-XI-1990.

los grandes protagonistas⁴³⁰. Todo un reto que Luis Canelo afrontó de manera espectacular en los grandes polípticos, donde comenzó a dejar módulos vacíos que «*funcionan como motor de una realidad plástica que une lo orgánico y lo inorgánico con lo racional*»⁴³¹.

Los cuadros se transformaron en un verdadero laboratorio para mostrar a través de gamas más frías y un grafismo más depurado lo líquido y lo mineral de manera más radical. Se despojó, a la vez, de sugerencias que condujeran a narraciones evidentes, aunque manteniendo el principio dinámico que implica un paisaje que se está gestando; un paisaje que está más cerca de un manantial que de un océano⁴³². En cierto sentido, no hizo sino acoplar los polípticos al desarrollo de sensaciones muy complejas, irracionales per se, como si fuesen resonancias donde el espectador ha de «adivinar» la relación existente entre las partes; una relación que, por otra parte y paradójicamente, no tiene que ser ni lógica ni narrativa, convirtiendo la obra en múltiples hipótesis, en diversas posibilidades, en ritmos diferentes, unos más activos, otros más pasivos y otros puramente testimoniales. Esto es, los límites de nuestra sensación se ven desbordados, consiguiendo con ello la impresión de tiempo, de intensidad, al pasar, como ocurre en la música, de lo inmóvil a la vibración.

Símbolos, metáforas, conceptos configuran una unidad inicial que se cimentó con diversas técnicas para presentar las ideas de imágenes, vacíos, superficie, profundidad, formas, ausencias, proximidad, lejanía, fragmentos, aforismos... Todo un complejo dinámico con distintas gradaciones combinatorias con infinitas ordenaciones que se materializaron en ocres claros, tierras incipientes, azules, verdes o grises y en un depurado grafismo⁴³³. Construyó, pues, espacios autónomos que, dentro de un orden y una ley, se interrelacionaron, aunque sin llegar a formar una «*unidad limitativa*»⁴³⁴. Un discurso hilvanado, palabra por palabra hasta construir una frase⁴³⁵, con la idea de crear una progresión casi musical, una sinfonía o una escenografía que admite múltiples variaciones:

«... una tendencia a subdividir el formato de las obras, construido en esta nueva etapa a modo de polípticos modulares que generan una muy sugerente tensión controlada entre territorios de distinta espacialidad, una secuencia global en la que, como en un eco ordenado de la idea de collage, la confluencia no anula la identidad separada de las partes...»⁴³⁶.

Una progresión musical que nos remite a una organización del mundo similar a la ideada por las primeras vanguardias del siglo XX, a una idea donde los sistemas generan, a través de una lógica interna, formas y estructuras, con-

430 ÁLVAREZ REYES, J. A., «Luis Canelo, en Madrid, las piedras y las aguas», en *Hoy*, 13-XII-1990.

431 CANO RAMOS, J., «Luis Canelo», en *Art Extremadura*, Paexpo, Badajoz, 1992.

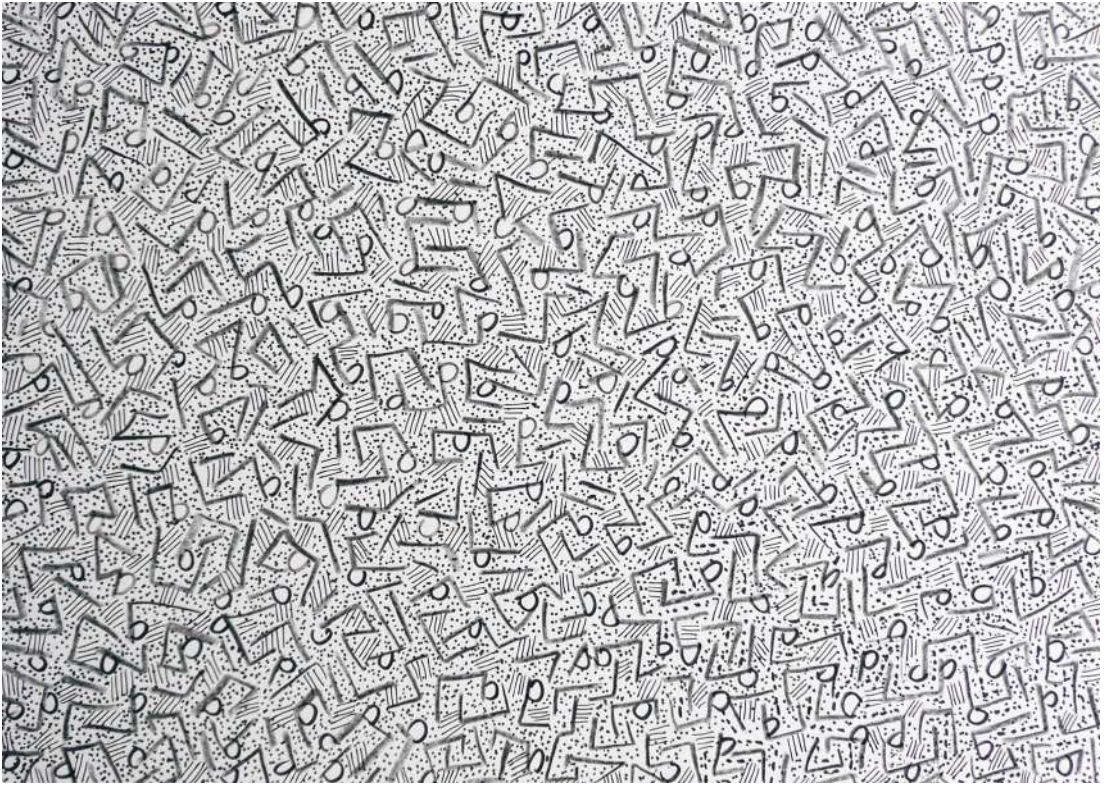
432 BARNATÁN, M. R., «Mirar la claridad», en *Metrópolis*, núm. 29, 1990.

433 PAREDES, T., «Luis Canelo: símbolos/metáforas/conceptos», en *El Punto de las Artes*, 30-XI-1990.

434 DELEUZE, G., *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, *Opus cit.*, pp. 71-88.

435 CASTAÑO, A., «Luis Canelo en solitario», en *Diario 16*, 14-XII-1990.

436 HUICI, F., «Sueños de agua», en *El País*, 24-XI-1990.



Fractales-laberintos.

tinentes de continentes sometidos a transformaciones en cadena. No existe, como en la música, una forma estática ya que la temporalidad le es inminente, y los signos utilizados se agrupan en discontinuos-abiertos y continuos-cerrados con el denominador común de una fuga de la geometría cartesiana, donde el acto de pintar lo define el propio pintor como acto de sinestesia⁴³⁷. Fernando Castro Flórez apuntaba en 1998 que su pintura obedece a pautas rítmicas⁴³⁸, a una combinatoria o sintaxis compleja en la que se intercambian y mezclan distintos planos para crear una serie y una progresión, que no son sino una variación de lo mismo para trazar un itinerario dentro de la superficie pintada; una dinámica de acontecimientos que nace del fondo de las obras, sirviendo los módulos como matrices, acotando los fragmentos e intensificando los detalles. Una armonía, en definitiva, entre la mirada y la reflexión, entre la teoría y la visión⁴³⁹:

«...la música y la organización del mundo guarda...una impronta cosmológica comparable [con] otras valoraciones sobre el efecto del color... En todas ellas

437 GALIANA, A., «Iconografías de los procesos morfogénicos», en *Diario 16*, 2-XII-1996.

438 CASTRO FLÓREZ, F., «Pintura presocrática. Aproximaciones a la obra de Luis Canelo», en *Luis Canelo*, Galería Metta, Madrid, 1998, pp. 15-17.

439 CASTRO FLÓREZ, F., «La clepsidra de la pintura [Notas presocráticas en torno a la obra de Luis Canelo]», *Opus cit.*, Madrid, 2009, p. 6.

las impresiones cromáticas se ligan a contenidos emotivos de la conciencia y a energías activas de la naturaleza...»⁴⁴⁰.

Sus cuadros fueron reverberaciones de trazos detenidos en un instante, antes o después de una leve vibración. Esos trazos los ordenó, paradójicamente, dentro de una fuga continua, dentro de un infinito desarrollado puesto que es necesario sostenerlos en una imagen. Su obra fue un relato fragmentado que nos remitió a una totalidad que se traduce en una imagen pasajera, en la reconstrucción de la mónada leibniziana, en una imagen que refleje, como dice Luis Canelo, todo lo que sucede en el mundo, en detener un instante la evolución y el devenir de un proceso ilimitado:

«Es la infinitesimalidad o Leibniz hecho trazo... un camino constante de desintegración e integración de los corpúsculos que componen la imagen, semejando una taracea metafísica, imposible de reducir a fotografía, afirmación neta del terreno mínimo que puede ser espacio puro y original del trazo. Cada línea-pliegue se desdobra en sí misma, se puebla, se contrae y dilata en una serie de círculos abiertos por imantación de la materia, aquella que genéricamente produce las formas o, por el contrario, las dispersa, semejando el espectáculo de la reduplicación celular... El mundo se explica y despliega en la obra como un 'perpetuum mobile': antes y después del origen, antes y después del sentido sólo nos queda la infinita movilidad de la materia y su observación mediante la creación de unidades de observación, ventanas macroscópicas y microscópicas a lo germinativo»⁴⁴¹.

El compás de la materia en el espacio y en el tiempo fue el sustrato de todo este planteamiento que nos remite, insistentemente, a lo primordial, a lo intuitivo, a la memoria, al acontecer, a la síntesis o a la seriación que nos brinda momentos distintos y momentos simultáneos a la par. Un claro balance de su trayectoria hasta esta fecha que corroboró el amor profesado a la abstracción, a la simplificación, a la conjugación de formas reales con formas inexistentes, a la primacía de elementos unificadores, como es en esta etapa el agua, y reafirmó su interés por una visión microscópica de la naturaleza. Confluyeron de algún modo los procesos sinópticos de gestación y una realidad que se enraizó en lo más profundo de la materia, así como su visión científica y humanística, la razón, la emoción y la intuición⁴⁴². Una reflexión, sin duda alguna, serena y muy refinada, donde conocer es crear⁴⁴³ y donde se unieron, según él, la naturaleza vista y la naturaleza pensada⁴⁴⁴. Una reflexión que mostró en la exposición antológica que patrocinó la Asamblea y la Junta de Extremadura entre 1993 y 1994, y donde presentó una obra más mineral, más geométrica y más conceptual que descriptiva, pero sin perder de vista su inquietud y su carácter pedagógico⁴⁴⁵.

440 ARNALDO, J., «Analogías musicales», en *Analogías musicales. Kandinsky y sus contemporáneos*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2003, p. 35.

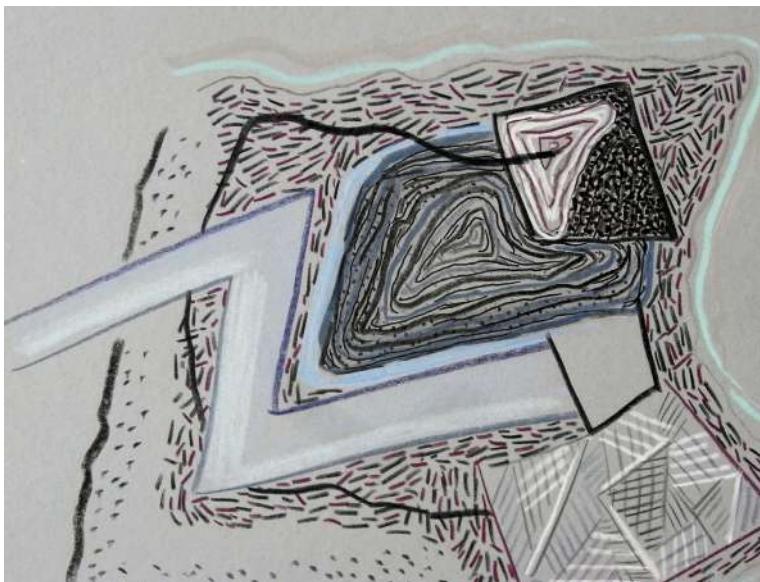
441 COPÓN, M., «Luis Canelo: antes o después del sonido», *Opus cit.*, año 3, núm. 17, 1996.

442 MORA, T., «Lo finito y lo infinito», en *Hoy*, 24-XI-1993.

443 VAZ-ROMERO, M., «Luis Canelo y sus síntesis matérico-vital», en *Hoy*, 12-XI-1993.

444 FERNÁNDEZ, J. D., «Luis Canelo: el gran impacto de mi vida fue la pintura de Tàpies», en *Hoy*, 4-XI-1993.

445 ZOIDO, A., «Magna y esperada exposición de Luis Canelo», en *Hoy*, 9-III-1994.



Al mediar la década de los años noventa, como pudo verse en la Galería Gamarra y Garrigues en la primavera de 1995, su pintura basculó desde lo orgánico a lo mineral, de los ecos vegetales a las piedras y a las ondulaciones acuosas y las transparencias aéreas:

«...a un universo inerte donde se fundían por igual macrocosmos, texturas microscópicas y lo planetario. Y en esta dialéctica de extremos, su pintura reciente conjuga también las morfologías con composiciones en trípticos de estructura ortogonal, muchos de cuyos recuadros mudan los jaspeados geológicos por superficies monocromas, en las que la materia mineral parece ya metamorfoseada... se sitúa en la frontera de lo mineral, depurada en un diálogo entre geometría y luz... que traduce la secreta substancia poética que anima la génesis de la materia»⁴⁴⁶.

Este giro que vino acompañando de un diálogo entre el gesto y una estricta articulación de las superficies, determinó una etapa mucho más compleja, más intensa y más sintética, «*donde lo analítico y perceptivo, lo vivo y lo inerte, naturaleza y artificio se funden*», más allá de cualquier imagen para representar la sustancia del cosmos⁴⁴⁷. Y para conseguir tal objetivo, se dio un proceso de depuración, de economía de elementos y un compromiso cada vez más radical con lo «*silente*» a través de evocaciones matéricas, de superficies opacas y «*temas desnudos*» que incitan a la meditación⁴⁴⁸, de vivencia e imaginación, de memoria y secuencia, de sutileza y orden, de equilibrio y delicadeza, de riqueza iconográfica y espacios vacíos, de minimalismo y esencialismo⁴⁴⁹.

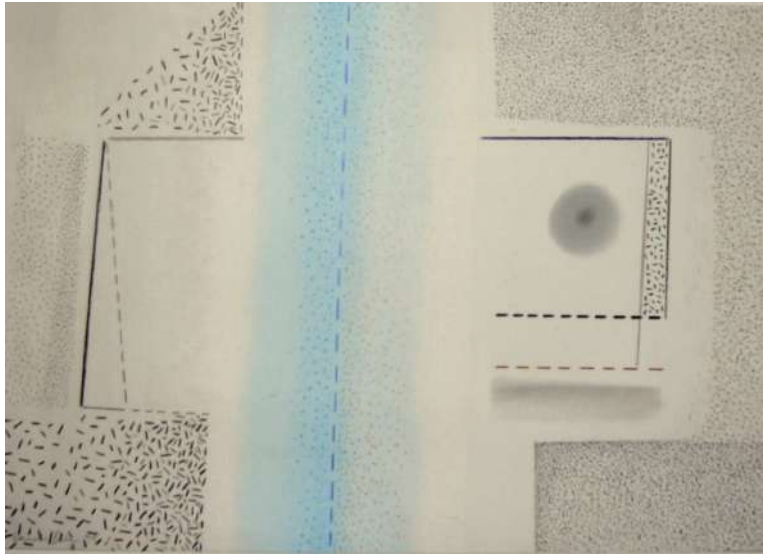
En los años noventa, Luis Canelo abre un horizonte topológico en sus cuadros con el objetivo de mostrarnos «un resplandor de la materia», con su germinación, su acotación y su seriación.

446 HUICI, F., «Metáforas del Reino Natural», en *Babelia*, 25-XI-1995.

447 HUICI, F., «La sustancia del Cosmos», en *El País*, 26-XII-1998.

448 BARNATÁN, M. R., «Invitación al silencio. Últimas estaciones de Canelo», en *Metrópolis*, 30-XI-1995.

449 DANVILA, J. R., «Luis Canelo. Pureza en la pintura», en *El Punto de las Artes*, 17-XI-1995.



Luis Canelo, *Sin título*, 1999.

No tuvo otro objetivo que el de una comprensión general del universo aunque fuese a través de un «corte»; de una parte de esa seriación modular, de la limitación propia de lo fragmentario, que depende de la densidad, de esas fluctuaciones que se crean entre el orden y el caos, de la morfogénesis a la que alude el crítico Antonio Galiana, de lo primordial como fuente de conocimiento para acercarse a la realidad absoluta⁴⁵⁰. Un radicalismo que, dentro de su metodología, se advirtió en la combinación paradójica de lo impulsivo y el cálculo, la ordenación de las formas que crean «*un imaginario material en el que caída y elevación son indistinguibles*», en el que lo fugaz y lo inmóvil, lo continuo y los discontinuo, la unidad y la fragmentación, el silencio y el ritmo vital, lo lejano y lo cercano, el color y lo apagado, lo húmedo y lo seco... se complementan en esos «*dibujos laberínticos de signos y líneas*», en su mirada microscópica, en su obsesión por una materia vibrante, en esa fijación, como el propio Luis Canelo apuntaba a Fernando Castro Flórez, por lo nuclear, lo representativo, lo permanente⁴⁵¹, por la materia y para que todos los elementos en juego se desdoblen⁴⁵².

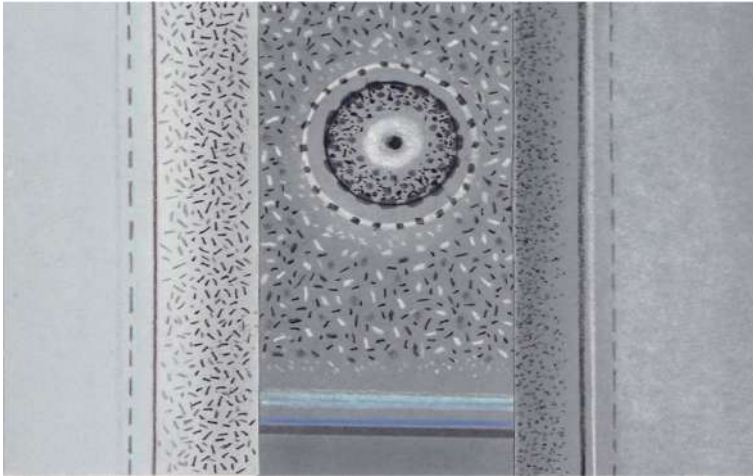
Para materializar esta pintura meditada pacientemente, Luis Canelo recurrió a la diacronía de los polípticos, donde todo ocurre a lo largo del tiempo, son sucesos inesperados y diferencias de escalas, que el pintor explica echando mano de la simultaneidad de hechos, de un espacio y de un tiempo en los que «*la materia parece desintegrarse*» y «*la nada informe*» aparece ante nuestros ojos⁴⁵³. Como si la naturaleza y los argumentos fuesen, según Miguel Copón, un juego de ecos de pensamiento:

450 PEIRÓ, J. B., «Luis Canelo. El pintor de la materia», en *Levante*, 2-XII-1996.

451 CASTRO FLÓREZ, F., «El instante de la materia», en *Diario 16*, 2-XII-1995.

452 COPÓN, M., «Luis Canelo: antes o después del sonido», *Opus cit.*, año 3, núm. 17, 1996.

453 ÁLVAREZ REYES, J. A., «Polípticos diacrónicos», en *Hoy*, 6-XII-1995.



En el año 2000, Luis Canelo realiza una serie dedicada al mundo de la física, un homenaje a la profesora María Antonia Fuertes.

«En sus soberbios mosaicos, los tonos se responden o se alternan con el ritmo (que ya no es natural, sino puramente filosófico) de un geómetra metido a vidriero... sin ya apenas recuerdo de aquella naturaleza irregular, inquieta, movediza... estos tonos cantan a dúo o a trío, inventando un perfecto universo de conversaciones cromáticas puras, sin apenas abrirse a la imperfecta espontaneidad de lo viviente... nos empujan irrefrenablemente a la abstracción absoluta»⁴⁵⁴.

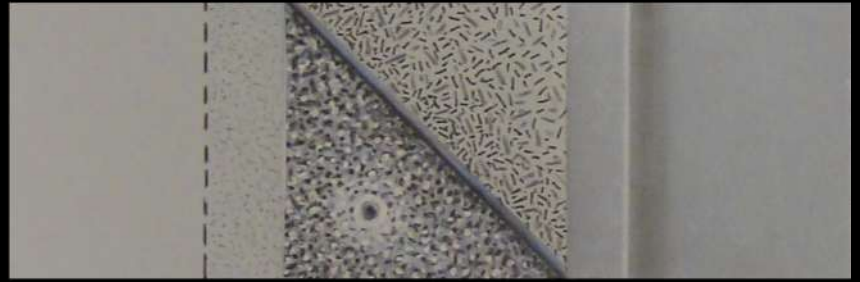
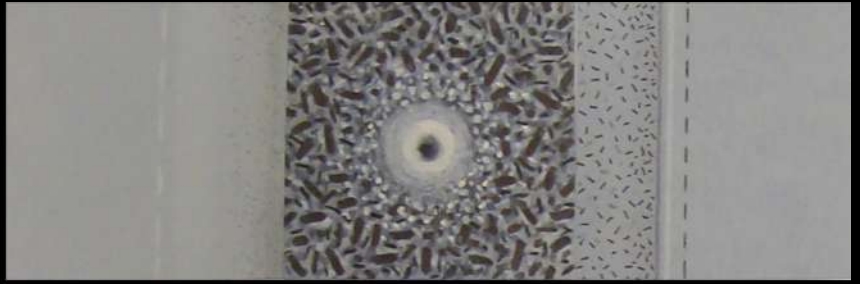
A partir de 1997, Luis Canelo formó parte de la Galería Metta al frente de Carmen Gamarra. En su aparición, tras la exposición de Valencia en la Galería La Nave, Luis Canelo en el cambio de milenio, y siguiendo su principio de no pasar un texto filosófico a un cuadro sino a través de la metáfora, de las texturas y las densidades, fijó su horizonte en la conciliación de opuestos. En relacionar un mundo gestual con otro ordenado y ortogonal. En crear un diálogo sugerente entre la apariencia de superficies planas y otras pobladas de elementos, entre un grafismo orientalizante y una dicción mediterránea⁴⁵⁵, entre un universo opaco y otro transparente, entre la nada del no ser y la solidez del ser, entre la formas logradas y la indefinición de la infinita divisibilidad de la materia, entre su gravedad y su levedad, entre la presencia y la ausencia, entre lo que se observa y lo que la mente convierte en formas concretas, entre el arte y la naturaleza para crear un proceso interactivo. El resultado no fue otro que la comprensión de la materia⁴⁵⁶ y el establecimiento de «*un juego de ambivalencias entre la mimesis naturalista y el distanciamiento asociado a los campos de resonancia minimalista*»⁴⁵⁷. Y donde los automatismos fueron reflejo de una inquietud absolutamente intelectual que se sumergió de lleno en lo informe, en los laberintos del concepto, en el «*depósito de una realidad genética*» que pretendió liberarse de esa naturaleza cerrada que trajo consigo

454 GÁLLEGO, J., «Luis Canelo, en la encrucijada», en *ABC de las Artes*, 17-XI-1995.

455 GARCÍA-OSUNA, C., «Luis Canelo», en *El Cultural*, 13-XII-1998.

456 CANO, J., «La mirada de Luis Canelo», en *Aparte*, núm. 4, 2000.

457 HUCI, F., «La sustancia del cosmos», en *El País*, 26-XII-1998.



Homenaje de Luis Canelo
a la profesora
María Antonia Fuertes,
2000.

el paisajismo. Se abrió a un horizonte topológico con el objetivo de mostrarnos «*un resplandor de la materia*», con su germinación, su acotación y su seriación, o bien meternos de lleno en «*una atmósfera de profertilidad*», o bien, más allá, mostrarnos «*una metamorfosis que va de lo espontáneo y lo neutro a la diferenciación*»⁴⁵⁸.

Luis Canelo hizo que en cada obra fluyese una continuidad para crear en su superficie una sinopsis, una visión determinada en cada retícula, hacer sentir la «fiscidad» a través de la materia y de su movimiento, a través de representar una tensión entre lo que aparece y aquello que se sugiere:

«... una infinidad de elementos en un sencillo punto: duración y quietud, unidad y multiplicidad, insuficiencia y apuesta, color y concepto, espacialización y temporalidad evocada, intuición y razón, geometría matemática y organicidad, desvelamiento y ocultamiento simbólico, pintura y pensamiento. Es la creación que quiere habitar Luis Canelo, un espacio intermedio, un intervalo entre los extremos de la metáfora»⁴⁵⁹.

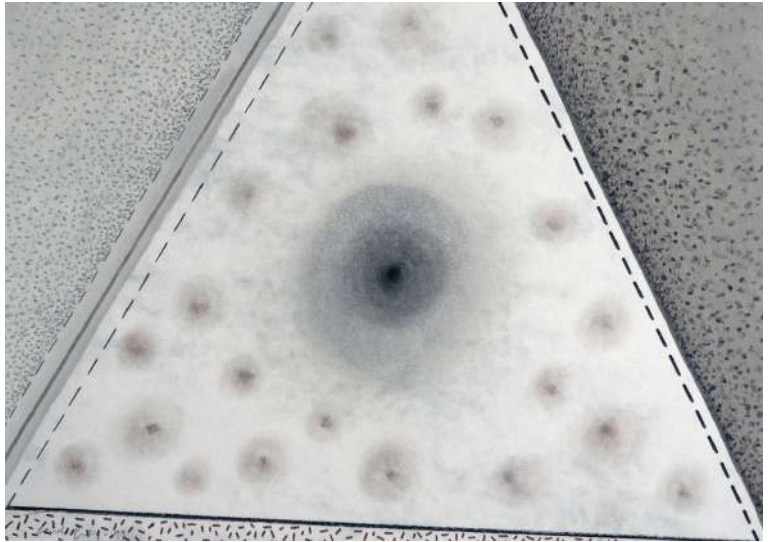
En el año 2000, a Luis Canelo le propuso Don José María Corrales, entonces Decano de la Facultad de Formación del Profesorado de Cáceres, que diseñara un logotipo para la distinción que se creó en honor a María Antonia Fuertes, a quien conoció en el curso 1970-1971 cuando llegó a Cáceres para ejercer como profesor de filosofía en el Instituto El Brocense, siendo director Don Daniel Serrano. Coincidiendo con una etapa físico-geométrica, precisamente la más afín a la catedrática de Física y Química, María Antonia Fuertes, ejecutó un proyecto que él mismo la tituló *Ecos de la materia*, desarrollando una serie de treinta y cinco dibujos relacionados con la labor de la homenajeada. Y en esta liza, al iniciarse el milenio, Luis Canelo demostró, pues, en su exposición de la Galería Metta de 2001, la «*dimensión heroica de su compromiso creativo, ajeno a las modas patéticas de este fin de siglo... desplegando, desde la una soledad extrema una pintura meditativa... nunca cae en la grandilocuencia, su modulación es microscópica, en una reiteración de signos obsesiva, con una armonía singular... Canelo acecha la vibración de la materia. Ese mundo corpuscular en permanente metamorfosis que pinta, está sometido a una modulación extraordinaria, en la que en las últimas piezas domina el resplandor, la transición desde el azul a una blancura que acaso tenga algo de anhelo de pureza... La hondura estética de Canelo vuelve a ofrecernos un instante armónico*»⁴⁶⁰.

Frente a la frivolidad y a los cambios fugaces, frente a los «*buscadores de apremiantes novedades*», frente al simulacro nuestro artista siempre ha utilizado el mismo «*lenguaje unificador*» en su obra; un lenguaje que no se ha estancado, sino al contrario ha ido madurando sin romper vínculos con sus diferentes etapas, ha buscado un paralelismo literal con el lenguaje

458 CASTRO FLÓREZ, F., «Pintura presocrática. Aproximaciones a la obra de Luis Canelo», *Opus cit.*, Madrid, 1998, pp. 10 y ss.

459 RAMOS SÁNCHEZ, M., «Perspectiva de la memoria», en *El Urogallo*, diciembre, 1994.

460 CASTRO FLÓREZ, F., «El autor presocrático», en *ABC Cultural*, 15-XII-2001.



En la trayectoria de Luis Canelo, la influencia oriental esta presente desde que la abstracción fue su cauce creativo, siendo las mandalas uno de sus temas recurrentes.

del cosmos⁴⁶¹. Ha sido «la consecuencia congruente de su complejo proceso creativo... no hay vértigo en estas concadenadas secuencias de un mundo no por secreto menos presente... y... limadas las asperezas innecesarias... dibuja con precisión lo más imperceptible, lo más alejado de lo cotidiano pero atado desde el principio de los tiempos a nuestra propia naturaleza»⁴⁶². Dicho de otro modo: desarrolló en esta época «algunos rasgos estilísticos que ya antes había formulado, como el de la configuración mandala, de círculos o cuadrados concéntricos que conducen a una luminosidad 'mística', o la riqueza de construcciones de espacios y profundidades a base de pequeñas líneas y puntos»⁴⁶³. Hay algo, como nos dice Fernando Castro Flórez, del saber oriental al concebir el vacío como una demanda de la plenitud, como presencia, como un impulso hacia lo infinito, un caldo universal, una atmósfera en vibración que fija lo móvil y libera lo fosilizado. Y hay algo de oriental al transcribirlo con esa pincelada infinitesimal que hace plegarse sobre el pliegue hasta llegar al barroquismo⁴⁶⁴:

«Identidad nuclear en todo caso... oscilando entre la gestualidad más bronca y una minuciosa precisión obsesiva, entre el saturado fragor óptico de los laberintos caligráficos y la distancia ensimismada de los campos monocromos, en la inapaguable polaridad que enfrentan la entraña informal y la cristalina detención del mínimo... Mirar, en consecuencia,... con un lenguaje que tan sólo aspira a dibujar en balbuceo el canto que cifra la intimidad del mundo»⁴⁶⁵.

461 HUCI, F., «De la sombra de un ojo sin fondo», en *Luis Canelo*, Galería Metta, Madrid, 2001, p. 8.

462 BARNATÁN, M. R., «Pintar lo escondido», en *Metrópoli*, núm. 603, 14-XII-2001.

463 VOZMEDIANO, E., «Luis Canelo, a través del microscopio», en *El Cultural*, 19-XII-2001.

464 CASTRO FLÓREZ, F., «Pintura presocrática. Aproximaciones a la obra de Luis Canelo», *Opus cit.*, Madrid, 1998, pp. 26 y ss.

465 HUCI, F., «De la sombra de un ojo sin fondo», *Opus cit.*, 2001, p. 9.



Luis Canelo, *Mundos en el Jardín*, 2005.

Seguío, pues, siendo un «sutil investigador de un universo articulado con espacios inconcretos y tiempos elásticos»⁴⁶⁶. Un pintor empeñado en plantear su oficio de otra manera, lejos de clasificaciones al uso, aunando ciencia y filosofía para llegar donde no alcanzan las palabras, de ser y no ser realista y trabajar intensamente con la realidad, con su corporeidad, con sus procesos, con la construcción y la deconstrucción hasta llegar a su origen. De no renegar nunca ni de la imaginación ni de la razón para visualizar el universo, esos «entramados de energías y fuerzas, de polvo y agua, de tiempo y espacio... la historia de la materia... con profundo contenido poético», que le distanció de ser un mero ilustrador científico al correr el velo para dejar ver al ser y reconciliar la representación con esa realidad, para intentar representar la energía, la expansión, el polvo, la humedad, para, como piensa José Ángel Valente, hacernos caer en la cuenta de que la materia es eso, algo más que una palabra⁴⁶⁷.

En octubre de 2002 falleció Carmen Gamarra, una mujer con «el temple de no hundirse personalmente y continuar en la brega, dando siempre la

466 VAZ-ROMERO NIETO, M., «Un artista natural», en *El Periódico Extremadura*, 22-XII-2001.

467 BOTELLA, J., «La materia imaginada», en *Antiquaria*, núm. 200, diciembre, 2001.

impresión de que la adversidad no le hacía mella»⁴⁶⁸, suponiendo para Luis Canelo una pérdida de gran trascendencia. No obstante, en 2005 volvió a exponer, por última vez, en la Galería Metta sus *Mundos en el Jardín*. Una muestra que ha sido poco estudiada y a la que quiero dedicarle un comentario más extenso ya que conforma otra etapa muy significativa dentro de su trayectoria. Las pinturas parten de «*un texto que el propio artista escribió apelando a la memoria personal y a su paraíso particular constituido en el jardín de su abuela. Nos sorprendió con el intenso y contrastado color, y con el informalismo de los trazos, más confusos que antaño y anárquicos, cercanos al caos, contrarios al orden; con las retículas inestables o los recintos superando los límites del equilibrio*». Recurrió a los colores de los Nabí, a Pierre Bonnard, a Jean-Édouard Vuillard y Henri Matisse o al color alegre, sensible y rico de muchos artistas del pop español y del neosurrealismo⁴⁶⁹.

Mundos en el jardín, volviendo a Martin Heidegger cuando habla del poeta austríaco Georg Trakl, nos remite a una tierra que requiere una acogida. Es el retorno a un lugar sentido, a un lugar que parece haberse petrificado, es ponerse al borde de un abismo, del tiempo, y la pintura toma forma de organismo vivo ya que pintar es aproximarse a una multiplicidad y confluencias de sentidos. Una «*sobrerreflexión*», que dice Jean-François Lyotard, sobre la infancia con el objetivo de conservar una noción imborrable, una irrupción en el presente que deja entrever un tiempo intenso donde se hunde, quizá, un tiempo feliz que Luis Canelo transforma en un mundo por dentro. Un mundo que resurge de nuevo, una búsqueda de lo inacabable y a la que se da visibilidad en ese «*siendo niños jugábamos a hacer mundos... teníamos el tesoro oculto... íbamos descubriendo el mundo... encontré un paraíso particular*»⁴⁷⁰. Luis Canelo se reafirma en sus conocimientos, en el misterio poético y en el discurrir acumulativo –bergsonian– de su memoria:

«La travesía poética rilkeana, ese comprender que no posee nada de amor, pone un límite a la mirada. El límite permite que se complete una nueva posibilidad: no se trata de alcanzar la plenitud del universo mirado, sino de hacer en adelante la labor del corazón con respecto a lo que Rilke llama las imágenes cautivas, los recuerdos todavía inexpresables, aquello que se resguarda en el interior, preservado y todavía no amado. Esta es la densidad de la infancia... estar aquí es magnífico si se transforma el mundo por dentro, si lo visible vira para pasar a ser invisible en el corazón: estos son nuestros espacios, esta es nuestra identidad... Lo efímero descendiendo hasta los límites de lo decible»⁴⁷¹.

Se produce una especie de deseo donde la pintura se torna fenomenológica en su estricto sentido al fundir los recuerdos y los proyectos en un momento único, el ahora, donde la extensión temporal se diluye en la superfi-

468 CALVO SERRALLER, F., «Fallece la directora de la Galería Metta, Carmen Gamarra», en *El País*, 20-X-2002.

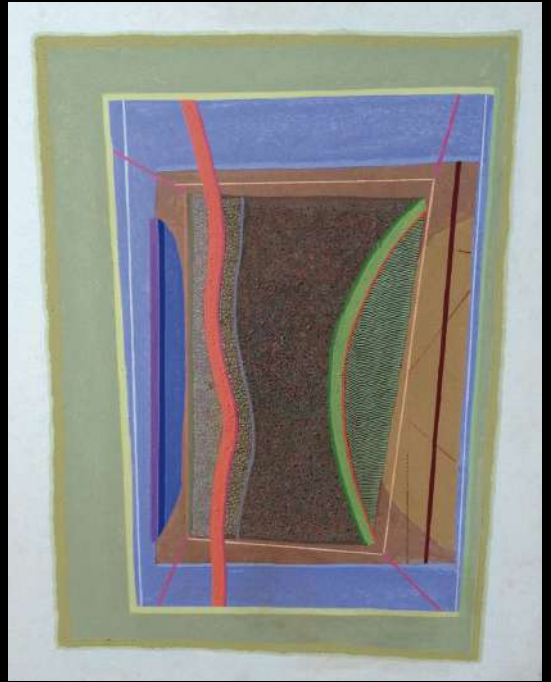
469 LOZANO BARTOLOZZI, M. M., «La abstracción estética y posmoderna de Luis Canelo. Canelo en el siglo XXI», en *Luis Canelo*, El Brocense, Cáceres, 2011, s. p.

470 CANELO, L., «MUNDOS en el jardín», en *Luis Canelo*, Galería Metta, Madrid, 2005, p. 5.

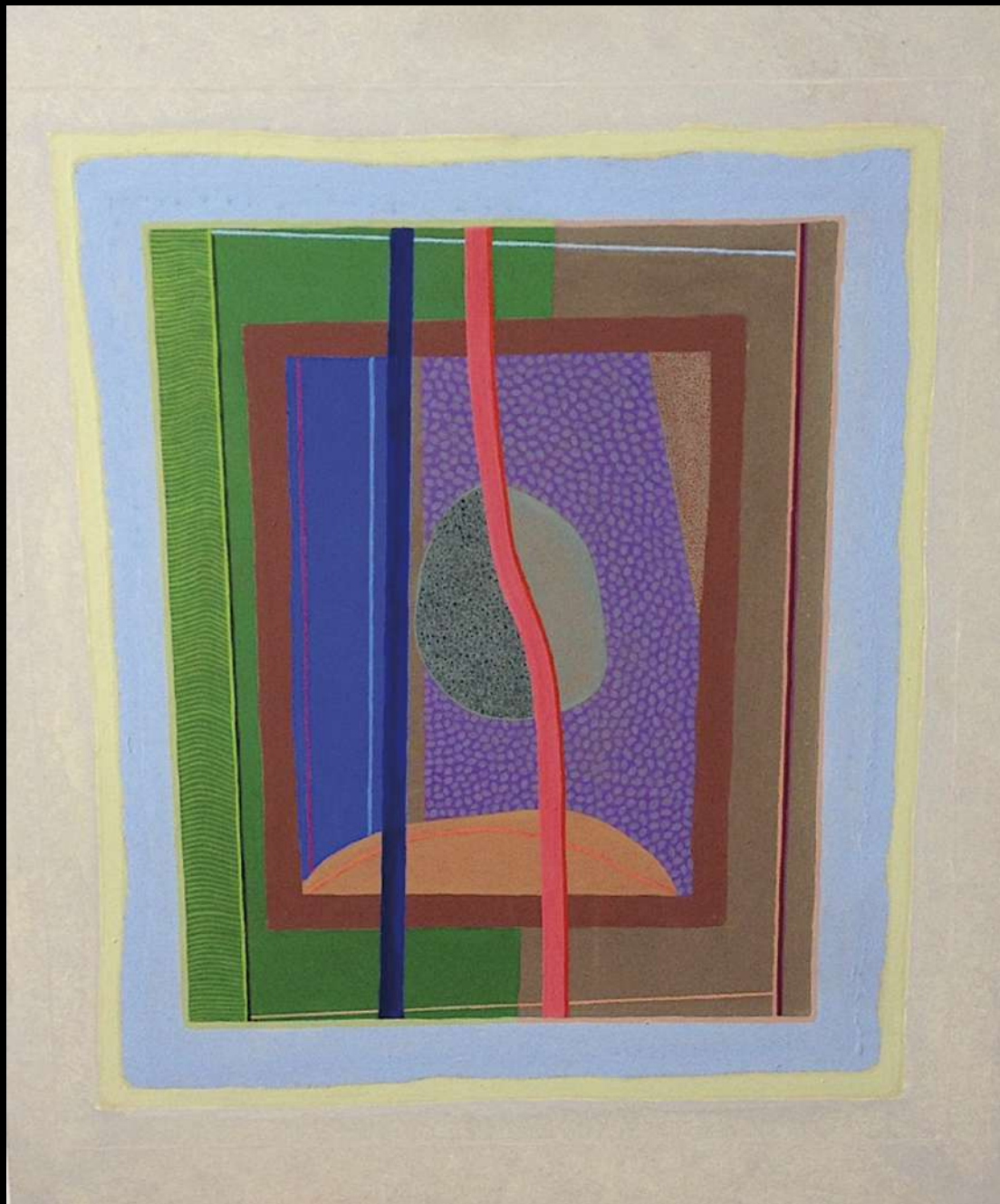
471 CASTRO FRLÓREZ, F., *Elogio de la pereza*, *Opus cit.*, pp. 100-118.

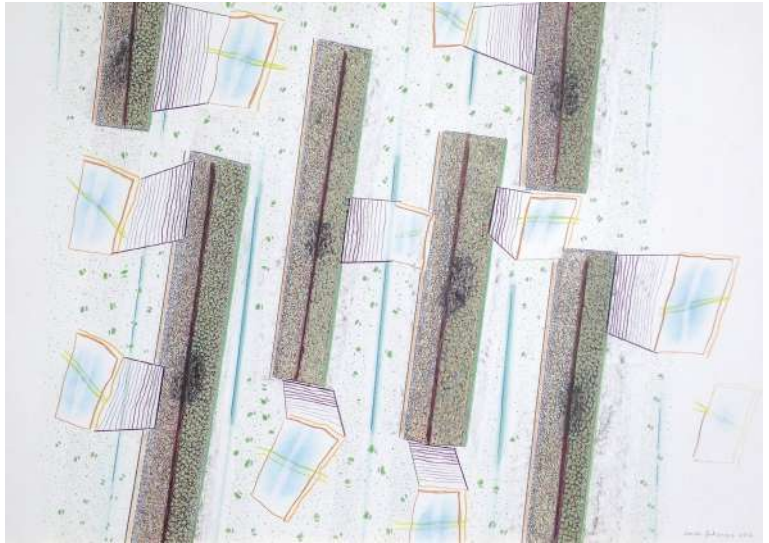


En este último cuadro, presentado en Arco 2015, Luis Canelo concibe el equilibrio como un caos que es germen, orden y ritmo, una síntesis de toda su carrera donde los colores son casi epicúreos.



Nada parece que le sobre al cuadro, nada es anecdótico, ni siquiera la exuberancia del color –«radiante, magmático y esplendoroso»–, ni el aparente desorden cobra importancia, ni su pintura está hecha de garabatos y de improvisación.





Luis Canelo, *Sin título*, 2012.

cie de la pintura y la idea de simultaneidad hace su aparición, donde el objeto ordinario, aquellos tesoros enterrados celosamente, no se distingue del objeto artístico. Luis Canelo con esta serie se sitúa en el límite, en un lugar donde es posible aunar esas dos visiones, juntar elementos dispares para presentarnos un mundo de la infancia como un objeto estético, donde el hecho imaginado es más importante que el hecho real para que la profundidad de la memoria alcance la superficie:

«Al fin y al cabo la filosofía consiste en volver a los orígenes. Canelo se posiciona contra quienes consideran las categorías del conocimiento como estructuras del psiquismo (que pueden conducir al escepticismo) e intenta un saber radical a la manera de la filosofía de Aristóteles. Omnicomprensiva. Parte de la idea husserliana de que es necesario ir a las cosas mismas. Y para evitar la advertencia de Kant, que las estructuras del pensamiento nos hacen ver nuestra realidad, no entra en su conciencia sino en el objeto al que se dirige su conciencia. Porque en su conciencia no hay nada más que la necesidad de ir hacia alguna parte y esa meta que encuentra es lo que nos muestra»⁴⁷².

Esta actitud no es más que un ensanchamiento de la conciencia perceptiva donde los límites se difuminan. Es otra manera de estar, otra manera de construir un espacio, quizá de ensoñación⁴⁷³, dentro esa «*estética de lo oculto*» que reclama Gaston Bachelard⁴⁷⁴. Un espacio de formas y colores que dan lugar a un paisaje que pone lo suyo, que dan lugar a la misma materia; un

472 BUENADICHA, A. S., «La obra de Canelo es un comentario acerca de tres de los cuatro elementos en los que aquellos filósofos creyeron encontrar el origen de todas las cosas y de qué estaban hechas: aire, agua y tierra», en *El Periódico*, 31-III-2005.

473 MAILLARD, Ch., *La razón estética*, *Opus cit.*, pp.204-206.

474 BACHERLARD, G., *La poética del espacio*, *Opus cit.*, p. 30.



Luis Canelo, *Mundos en el Jardín*, 2005.

paisaje que sin la imaginación y la memoria, proceso y función que soportan una gran carga en la concepción de la serie, no hubieran sido posible⁴⁷⁵:

«Naturalmente, no se trata de un retrato de la realidad pues aún queda un resquicio para que aparezca la idiosincrasia del artista. Porque, aunque ha dejado aparcados sus prejuicios y sus conceptos, la subjetividad aún tiene algo que aportar. A la naturaleza, le da sentido la conciencia del artista»⁴⁷⁶.

Con estos mundos del jardín, Luis Canelo piensa en un tiempo abstracto intentando revivirlos, como el que plantó en Alcinoo Homero en la *Odissea*⁴⁷⁷: la pintura es la acción y antes que la acción se halla la imaginación.

475 BACHERLARD, G., *El agua y los sueños*, *Opus cit.*, pp. 87-88 y 222.

476 BUENADICHA, A. S., «La obra de Canelo es un comentario acerca de tres de los cuatro elementos en los que aquellos filósofos creyeron encontrar el origen de todas las cosas y de qué estaban hechas: aire, agua y tierra», *Opus cit.*, 31-III-2005.

477 WALPOLE, H., «Ensayo sobre la jardinería moderna», en *El espíritu del lugar*, Abada Editores, Madrid, 2006, p. 76.

Pone al descubierto su propia intimidad al aflorar a las superficies las «*formas ya sumergidas y añoradas*» y crear espacios que no se abren a cualquiera y albergan «*riquezas cósmicas*» donde se imagina la naturaleza y donde el microcosmos se abre, se renueva y se agranda⁴⁷⁸. Percepción y memoria van de nuevo juntas para manejar de forma metafórica la idea de que la materia y los pigmentos que la representan sugieren un pasado en el que coexisten la espacialidad y la temporalidad. Y la pintura, tomada como un aroma cogida de Mark Rothko, no es más que el instrumento para hacer una radiografía de lo que sucedió y de lo que sucede sublimando, estéticamente, algo que parece lejano y, quizá, utópico, pero que dando sentido al lugar quiere compartir una historia vivida y viva⁴⁷⁹.

Quizá, recurriendo a Walter Benjamin, se trata de pasar del punto de vista del pasado, como un hecho, al del «*pasado como hecho de memoria... dotado del movimiento que lo recuerda*», y las imágenes que se generan no son sino «*intersecciones de experiencias*» que juegan en dos planos distintos, el de la memoria y el de la poética. Todo ello ofrece al espectador dos configuraciones, una temporal y otra que se relaciona con el saber; dos «*umbrales heterogéneos*» que nos presentan una «*cronología que no es regular*», un «*desmenuzamiento temporal*» que encuentra sentido y da coherencia a la imagen en la superficie pintada. Los jardines son una verdadera antropología de esa imagen, en un sentido amplio, ya que pueden condensar todos los estratos de la memoria, debatirse entre la forma y lo informe y desbordar cualquier límite de nuestra imaginación al ser un mundo pequeño dentro de otro grande, como ocurre en los juegos de los niños. No es más que una asociación de ideas actuales, imágenes montadas unas en otras que crean un «*espesor temporal y cultural*», donde la imaginación desempeña el papel de percibir lo más íntimo de esa serie, uniendo la visión de cerca con la visión distante o el ahora con el otrora⁴⁸⁰, de implicar a nuestra mirada en aquellos tesoros de la infancia:

«Colecciono objetos cotidianos, encontrados, que me atraen por su sensualidad más directa y colorista, de tacto o contacto físico, como por aquella que Demócrito declara al hablar de una mirada que toca»⁴⁸¹.

Y, un poco más allá, quizá, tenemos que hacer nuestras las palabras de la doctora Lozano Bartolozzi al hablar de estos años:

«Sin duda en las obras de Luis Canelo observamos varios de los principios enumerados por las leyes del psicoanálisis y de la citada psicología de la Gestalt que nos pueden ayudar como método analítico junto a la intuición de la percepción y la memoria; pues en sus obras podemos entender el desarrollo y la complementación de lo representado en cuanto a los principios de

478 BACHERLARD, G., *La poética del espacio*, *Opus cit.*, pp. 87, 112-118, 170 y 354.

479 GRANDE, J. K., «Introducción. Fiel a la naturaleza», en *Diálogos. Arte y Naturaleza*, Fundación César Manrique, Madrid, 2005, p. 28.

480 DIDI-HUBERMAN, G., *Ante el tiempo*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2008, véase la nota preliminar de Antonio Oviedo, pp. 59-64, 7, 147-163.

481 RAMOS SÁNCHEZ, M. A., «Naturaleza y presencia. Entrevista con el pintor Luis Canelo», en *El Urogallo*, diciembre, 1994.



Luis Canelo, *Sin título*, 2015.

la semejanza, de la proximidad, de la simetría, de la continuidad, la dirección común, la simplicidad y la relación entre figura y fondo»⁴⁸².

Hay en esta última etapa, como el propio artista argumenta, algo de nostalgia, algo de cristalización de lo que eres, de saber cómo es posible desvelar un misterio, cómo surge en el cuadro algo, cómo se revela, cómo se llega hasta el trasfondo y ver qué es lo que es y lo que no es y fundar otra realidad en una recurrencia interminable. Una definición inacabada que parte de un todo ordenado en su pintura, de la idea kantiana regulativa del entendimiento que se torna ambigua y difusa⁴⁸³. Esta idea se repitió en 2009, en la primera exposición que realizó en la Galería Álvaro Alcázar, hijo de Carmen Gamarra, abierta un año antes por un hombre luchador y conocedor de primera mano los entresijos del arte contemporáneo español. En esta muestra, Luis Canelo

482 LOZANO BARTOLOZZI, M. M., «La abstracción estética y posmoderna de Luis Canelo. Canelo en el siglo XXI», *Opus cit.*, 2011, s. p.

483 RAMOS SÁNCHEZ, M. A., «Naturaleza y presencia. Entrevista con el pintor Luis Canelo», *Opus cit.*, diciembre, 1994.

presentó una serie de dibujos relacionados con aquel *Mundos en el jardín*, donde la compartimentación fue menor, aunque la arquitectura siguiese siendo sedimentaria y hubiesen desaparecido las retículas a favor de un colorido casi estridente y en pos, como argumentaba Pablo Palazuelo al hablar de él, de transfigurar la naturaleza⁴⁸⁴.

«La tierra se contempla a sí misma a través del ojo del ARTISTA y queda transfigurada la imagen del alma que la transfigura.

La tierra terrestre no es física sólo y atrae para reflejar a la actividad psíquica. ARTISTA VERDADERO-OJO- órgano de visión que forma parte de la actividad absoluta del alma

La imaginación verdadera transmuta lo sensible a la vez que instauro su universo.

En la imagen emanada de las miradas cruzadas del pintor y de la tierra, está su imagen, la cifra de su alma.

Mirar luminoso

Visión luminosa»⁴⁸⁵

Juan José Santos escribía en su crónica que Luis Canelo «*aplica vida allí donde no existe e inmortaliza el más pequeño segundo*», que sus «*obsesiones son telúricas*» y que de la piedra inerte parte un universo lleno de cromatismo y sustancias armonizadas que equilibran su relato⁴⁸⁶. Sin embargo, hubo un recopilatorio importante de esta época en la Sala el Brocense de Cáceres, en 2011, que recogió muy bien lo que en la galería madrileña desarrolló mediante obras en papel:

«...los tonos son cada vez más vivos y de extrema saturación, reverberantes, contrastados, cálidos y fríos en un mismo espacio, es decir dentro del mismo territorio, con inflexiones que se expanden variando sus cartografías abiertas más allá del cuadro, fuera de los límites, de su propia extensión dinámica. Y de la luz que inflama lo inerte haciéndolo anímico. Eso sí, dibujando como siempre con infinita persistencia miles de puntos que exigen mirar atentamente y de cerca estas superficies microscópicas, pues la obra abstracta de Canelo tiene mucho de 'horror vacui', al igual que en la propia tierra no vemos agujeros negros ni superficies sin matices»⁴⁸⁷.

Se está produciendo un viraje en la obra de Luis Canelo, si cabe más meditativo, en el que se van acentuando los ritmos sincopados en las formas, se multiplican los reflejos, los ecos, los puntos de contacto, las incursiones de lo uno en lo otro y las reverberaciones. Nada parece que le sobre al cuadro, nada es anecdótico, ni siquiera la exuberancia del color –«*radiante, magmático y esplendoroso*»–, ni el aparente desorden cobran importancia, ni su pintura está hecha de garabatos y de improvisación. Todo es abstracción del lo «físico»,

484 CARRASCO, M., «Luis Canelo, hacedor de mundos», en *Hoy*, 19-IV-2009.

485 PALAZUELO, P., Catálogo de la exposición en la galería Edurne, Madrid, 1974.

486 SANTOS, J. J., «Luis Canelo», en *Lápiz*, núm. 252, abril, 2009.

487 LOZANO BARTOLOZZI, M. M., «La abstracción estética y posmoderna de Luis Canelo. Canelo en el siglo XXI», *Opus cit.*, 2011, s. p.

todo es una realidad plural y cada detalle es esencial, «*son variaciones de lo mismo que produce lo diferente*», una especie de plegamiento musical, barroco en sus formas aunque sus gestos no busquen la grandilocuencia –y estén por encima del horror vacui–, sino la armonía. Un equilibrio en el que el caos es germen, orden y ritmo⁴⁸⁸. Este nuevo rumbo, si es que así se puede decir dentro de una trayectoria sin sobresaltos, se vio acentuado en la exposición de 2013 llegándose a hablar de colores epicúreos, colores valientes que «*excitan nuestra percepción para que incidamos en la articulación de su expresión*»⁴⁸⁹, o bien de interiorizar la tensión que se da en estas últimas obras donde se funden claramente la filosofía, la geología, la biología y la matemática⁴⁹⁰ para estructurar, rigurosamente, la superficie y representar de manera conceptual la germinación vegetal, el polvo mineral, el granito, las oxidaciones o las floraciones naturales que nos remiten a paisajes, jardines o células que desprenden, como se ha dicho, el aroma de la materia.

La materia que seguirá siendo nuclear en la pintura de Luis Canelo puesto que, haciéndome eco del pensamiento de Daniel Innerarity en *La Filosofía como una de las Bellas Artes*, su fuerza poética siempre le provocará entusiasmo, asumiendo el riesgo ante el desconcierto, y su modo de pensar será inseparable de su ser. No podrá prescindir de la experiencia estética cuando hoy las certezas son muy pocas y a sabiendas de que el mundo no es ni estúpido ni irracional.

488 CASTRO FLÓREZ, F., «La clepsidra de la pintura [Notas presocráticas en torno a la obra de Luis Canelo]», *Opus cit.*, Madrid, 2009, pp. 6-10.

489 PAREDES, T., «Colores limpios y adolescentes», en *La Vanguardia*, 21-IV-2013.

490 RODRÍGUEZ, D., «Donde lo matemático y lo orgánico se une», en *www.artedegaleria.com*, 17 -IV-2013.



Yoko Ono, *Painting in three stanzas*, 1961,
lienzo blanco y planta de hiedra.

A

LOS HISTORIADORES NOS INTERESA EL ARTE COMO hecho, como una evolución, como lucha, como un conflicto de formas contra formas, de experiencias ópticas, de espacios inventados y de figuraciones siempre reconfiguradas. Buscamos, en muchas ocasiones y con ello me remito a Georges Didi-Huberman, analizar un segundo orden de la realidad para poder comprender una obra en su totalidad, y para ello hay que recurrir a escindir la representación que los artistas hacen de nuestro mundo, convertir la imagen en una especie de encrucijada entre el pasado volatilizado que vuelve a nuestra memoria y el presente que se proyecta en el aquí y ahora con toda su potencia. El objetivo es abrir la visión y transformar, en lo posible, el pensamiento que sobre las creaciones existe y escribirlo. Y Luis Canelo, responsable y coherente siempre, nos ofrece, como muy bien señaló en su día Miguel Ángel Ramos, un discurso no acabado, un discurso en formación, que no es estático, sino que está en digresión; un discurso sobre la naturaleza, sobre atmósferas conceptuales, sobre el devenir y la fluidez, sobre la intuición y la creencia en el arte como una opción ante el mundo, en la pintura como medio donde sucede algo y como contenedor de la memoria. La pintura hipotecada, en cierto sentido, por los conceptos estéticos ya que requiere de ellos para narrar un acontecimiento, para encontrar unidades ideales y para obtener esencias⁴⁹¹. El arte es para Luis Canelo un lugar donde se manifiestan las ideas con las que nos identificamos, te desdobra y te saca de ti mismo, donde el ojo integrador se desintegra en un espacio denso⁴⁹².

A lo largo de este ensayo se han analizado todas y cada una de las facetas de Luis Canelo. En términos generales puede aventurarse que la idea que siempre ha perseguido el pintor, no ha sido otra que la de reconquistar el peso de una realidad que poco a poco vamos perdiendo. Se trata, quizá, de una cuestión de temperamento, de no verse limitado ni por la realidad ni por el pensamiento clásico, sino por sus convicciones, por su estudio, por su experiencia acumulada y por un afán de ir más allá del mundo material, de la superficie, para llegar a la noción de «sustancia», captar el espíritu y la forma. Convertir la filosofía en pintura para no representar sólo el mundo exterior. Ha investigado hasta lo inenarrable para mostrarnos en su obra una nueva medida del hombre. Su verdadero afán por desentrañar esa realidad no le ha llevado del realismo a la abstracción, sino a darnos acceso a lo esencial para poder hacer una lectura del universo y sus paradojas. La tentación que tuvo desde sus inicios de pintar los «ritmos» de la naturaleza y de la materia, de traducirlos a formas concretas sin empobrecerlas y de

491 Véase BOZAL, V. (Coord.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Visor, Madrid, 1996.

492 RAMOS SÁNCHEZ, M. A., «Naturaleza y presencia. Entrevista con el pintor Luis Canelo», *Opus cit.*, diciembre, 1994.

poder reconocernos en ellos, es el intento de reflejar en la pintura nuestra propia imagen.

Toda su trayectoria puede resumirse en su interés por reflexionar sobre la noción de la belleza de la materia, en su profundización y en su desarrollo, como si se tratara de un misterio⁴⁹³, en enfocar la intuición fenomenológica desde la creatividad artística lejos del mundo netamente científico. Luis Canelo quiere ver con «fuerzas de visión activas» sabiendo que existe una relación entre la naturaleza contemplada y la naturaleza contemplativa y siendo la pintura el nexo que otorga unidad a sus obras⁴⁹⁴. El arte para él es un medio de comunicación íntimo y sustancial, una especie de meditación. Es un medio para configurar el mundo, uniendo los elementos que lo componen, estableciendo un orden donde en apariencias no lo hay, recurriendo a las imágenes *naturales* para filtrarlas por su pensamiento y rescatar así la materia. El arte, entendido quizá como una observación sutil, para él tiene el mismo poder creador que el mismo universo, recreándolo y expresándolo mejor que la realidad mediante sugerencias, con puntos, rayas, trazos, densidades, bosquejos, colores que tienen un carácter integrador; el arte es un medio para aclarar el entendimiento del universo, sus leyes internas. Un claro ejemplo de penetrar en la incertidumbre, en la realidad última para interpretar con toda libertad su punto de vista; el arte, como señala Juan José Santos, visto como trabajo de la memoria y desmemoria, del recuerdo y el éxtasis.

Para ello ha tenido en cuenta siempre la idea de creatividad a partir de una fuente, sea filosófica, sea pictórica, sea científica, reestructurándola con el fin de ofrecernos un «objeto estético», incluso, a sabiendas de que los esfuerzos realizados por estas ramas del conocimiento para aclarar el principio de la vida, se quedan cortos al ser bastantes desconocedores. Esto es, parte de la realidad para regresar a ella, refigurándola y sintetizándola, pero sin perder el sustrato material y teniendo siempre presente ese carácter educativo que se desprende de sus obras: la filosofía con sus ramificaciones en la estética y la metafísica son buenos ejemplos de cómo afronta Luis Canelo el hecho artístico, la génesis de su pintura, y cómo a través de la reflexión expone sus consideraciones y sus descripciones. Ciencia y filosofía, unidas en su obra, representan dos estilos de conocimientos diferentes, con fines distintos, puesto que una atiende a los resultados a través de encadenamientos de causas y efectos y la otra se ocupa de lo que se hace, el devenir. Y estas dos visiones las hace compatibles a través de la intuición, de una visión más profunda y directa de la realidad –a la par de ser un conocimiento inmediato–, muy relacionada con el arte, capaz de alcanzar lo cambiante. Supo desde finales de los años sesenta que no podía encerrar de un golpe la totalidad de las cosas, que el universo es algo más complejo; que existe una diferencia clara entre lo real y la representación; que lo que no se comprende o se mide, como declaraba un Henri Bergson revolucionario en una entrevista con Jacques Chevalier en 1910, no es la realidad sino su signo.

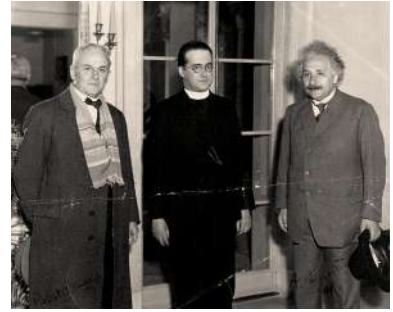
493 BACHERLARD, G., *El agua y los sueños*, *Opus cit.*, p. 9.

494 *Ibidem*, p. 50.

La filosofía se ha convirtiendo en el vehículo idóneo para el arte ya que es capaz de desentrañar la verdad y todas sus «ondulaciones» con la experiencia (convertida en la misma metafísica) y el razonamiento. Demócrito y Aristóteles con sus postulados intuitivos sobre la existencia de partículas invisibles cuya combinación explican nuestro mundo, la ciencia que las disocia y las descompone, los grandes enigmas del paso de lo finito a lo infinitamente pequeño o grande, los antagonismo que se producen en todos estos procesos complejos, la potencialidad y energía que recuerdan el devenir bergsonian. Todo un dinamismo activo fue entretejiendo una teoría sobre la pintura basada, a la par, en la observación y la experimentación sobre lo concreto y palpable; y más allá de la percepción de determinadas sensaciones (simultáneas o sucesivas), desde la física contemporánea, un pintura basada en lo invisible y lo intangible, en una «*meta perspectiva*», al parecer de Sthéphane Lupasco, que lleva aparejada posibilidades de actualizaciones.

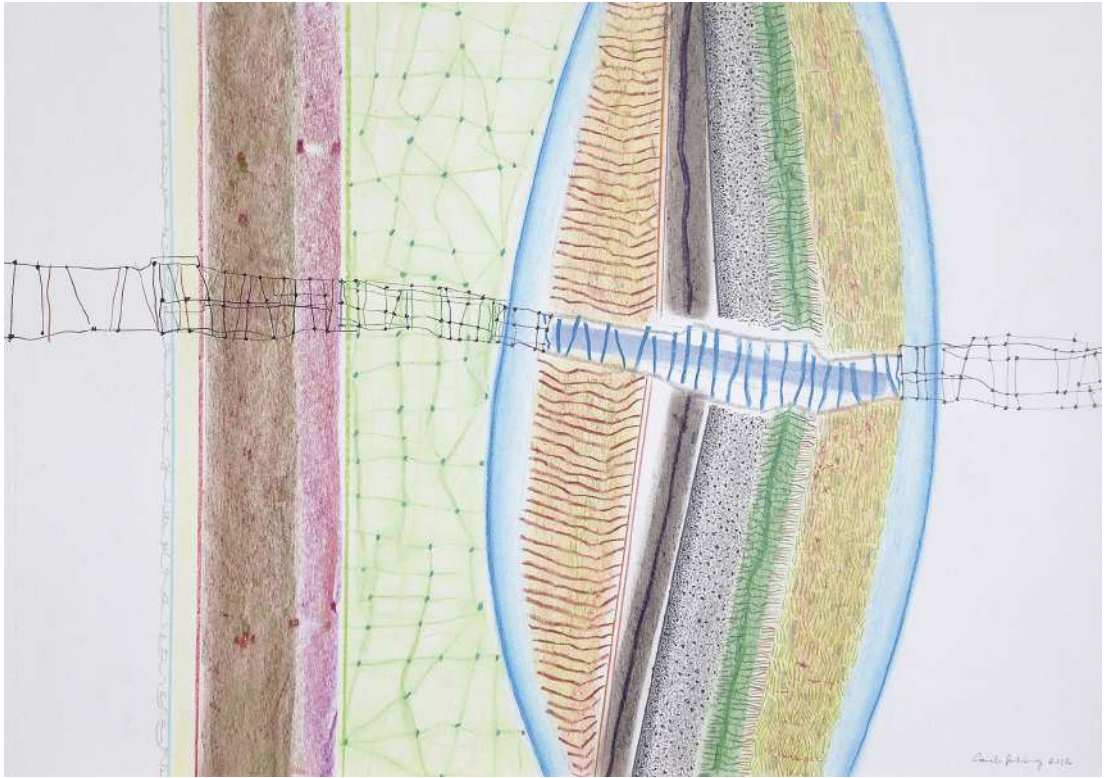
La herencia clásica no es, pues, la única vía para estudiar el devenir de la naturaleza, sólo es una referencia para Luis Canelo, como apunta Antonio Escohotado, de un mundo «*des-animado*» expuesto a la agregación y a la disgregación mecánica y sujeto a la voluntad de un «*controlador cósmico*», sabiendo, sin embargo, que el grado de orden en el universo se mide por la cantidad de información que se nos ofrece. La filosofía para Luis Canelo sirve para explicar la totalidad del mundo, descubrir nuevas visiones y ampliar nuestra mirada limitada, adentrarse en las partículas, en los componentes básicos de nuestro origen y las propiedades que determinan los fluidos y el movimiento. Encajar la naturaleza, ajustarla a una realidad cambiante y hacer que todos los aspectos concuerden, recurriendo, si es preciso para ello, a la metafísica, a una realidad más amplia que sobrepasa de los detalles y une de alguna manera las partes inconexas y fragmentadas con naturalezas centradas en un movimiento ininterrumpido e indivisible al recurrir a la abstracción⁴⁹⁵.

Pero Luis Canelo también busca en la realidad cierta unidad y cierta totalidad, lo cual le conduce a unir ciencia y arte puesto que la primera pretende descubrir esa unidad y la segunda plasma con mucha sensibilidad, según David Bohm en *Sobre el arte y la creatividad*, algo nuevo que sea completo y armonioso al acudir a ideas tan subjetivas, como orden, estructura, desorden, formas... El fin que persigue no es otro que asimilar el universo, de no verlo como un simple mecanismo y, además, optar por alguna teoría cosmogónica, la de Albert Einstein o la de Fred Hoyle: el cosmos se expande de manera constante y eterna o la del Universo es infinito, no cambia, no tiene ni principio ni final. Cualquiera de las dos puede servirle siempre y cuando la coherencia y armonía estén presentes, sobre todo si se piensa que los científicos trabajan con ideas abstractas y su percepción está mediatizada por un sinfín de instrumentos. Todo lo contrario que los artistas, aunque ambos busquen la autenticidad y la belleza, necesiándose uno al otro: «*La ciencia y el arte han estado siempre muy relacionados porque ambos se han preocupado principalmente*



Lemaître entre Robert Millikan y Albert Einstein. La teoría de átomo triunfa en el California Institute of Technology de Pasadena, 10 de enero de 1933.

495 BOHM, D., *Sobre la creatividad*, Kairós, Barcelona, 2009, pp. 109 y ss.



En las últimas creaciones, Luis Canelo se ha vuelto más sintético al unir sus etapas en un solo cuadro.

de la creación de paradigmas, más que del simple reflejo o descripción del contenido esencial»⁴⁹⁶. Esto es, el arte para Luis Canelo no tiene que simbolizar algo, sino más bien crear formas diferentes (en nada arbitrarias), traducir las estructuras objetivas que tienen una base científica, asimilar la naturaleza, y por ende todo el universo, investigar y explorar lo desconocido, ampliar y modificar de manera creativa la organización de la materia a través de la abstracción y de la experiencia sensorial. De este modo, Luis Canelo nos ofrece, a través de sus periodos, una visión renovada de la naturaleza, una nueva comprensión con un razonamiento discursivo coherente para poner al alcance todo el orden cósmico.

A través de todas sus épocas, ha sabido que la filosofía puede ser arte y que la diferencia entre ambos y la ciencia reside en la mayor menor participación en el contenido del discurso, de la construcción de un universo. El gesto es para él la ligazón entre conocimiento y estética y la formulación de nuestra mirada es el nexa con la propia ciencia: primordial, energía, informe... son conceptos que conforman la base de un mundo sobre el que puede construir metáforas a través de la identificación y de la yuxtaposición de los elementos que componen ese sistema. Y, junto al gesto, también está la percepción con la presencia, la representación y la reflexión, ejes cardinales que construyen sus pinturas, que interpretan el mundo a tenor de una facultad representativa y de una facultad

496 *Ibidem*, p. 74.

creadora. Su mirada abarca desde el pensamiento de la Antigüedad hasta la biología y la filosofía contemporánea al tocar el tiempo, lo finito y lo infinito, lo perfecto e imperfecto, la cualidad y la cantidad..., desde el empirismo al racionalismo, desde los principios universales hasta la experiencia del *aquí y el ahora* de Friedrich Hegel⁴⁹⁷. Para él la pintura, como para Plinio, tiene el propósito de establecer una relación «digna» con el mundo de la materia y las formas naturales.

Y este propósito se ha traducido en una serie de etapas que conforman la trayectoria vital de Luis Canelo, no exenta de referencias muy concretas en su desarrollo. En sus obras se entrecruzaron los paisajes y la figuración de los años cuarenta de la mano de Juan Manuel Díaz Caneja, Álvaro Delgado, Godofredo Ortega Muñoz... y la abstracción de la década de los cincuenta. De ello dedujo que la realidad no es lo exterior, lo dado y registrado, sino que ese mundo se recrea a través de la mirada, de la memoria y del tiempo. Y en pos de estos principios, ha traspasado lo meramente visual y táctil para enfrentarnos a una naturaleza abstrusa, a una naturaleza que se escapa a nuestra mirada, siguiendo a Antoni Tàpies. Toda una especulación que ha ido modificando los modelos, con descripciones ordenadas, con un gran potencial analítico y una comprensión intuitiva considerable. Luis Canelo parte de una visión interna de la materia, de sus propiedades físicas –elasticidad, fluidez, humedad...– y la analiza desde la subjetiva percepción humana, sumando la idea cinético-copular, el carácter pictórico y la intuición.

Desde estas posiciones, emprendió una trayectoria artística que ha pasado de lo representativo a una abstracción lírica, a su interés por el método de Lucio Fontana, los conceptos de Pablo Palazuelo, para desembocar en una etapa blanca donde la materia es pura existencia, en periodo biológico, después geológico con esos colores conceptuales y, finalmente, en una conjunción más colorista de ambos mundos de donde tiene necesariamente que nacer algo. Etapas en las que se ha tenido presente en todo momento aquella objetividad absoluta que la literatura clásica intentó mantener ante la naturaleza, la concepción científica y filosófica que se impulsó desde el Renacimiento, la introducción de términos físicos por parte de Giordano Bruno que determinaron una nueva noción del espacio al considerarlo como lugar donde el movimiento hace posible que las formas sean cambiantes, indefinibles y evanescentes y contrasten con las acciones... Esto es, la materia como algo permanente, pero sujeta a cambios en sus partes constitutivas. Así, la idea de infinitud traspasó la física para alumbrar la metafísica y observar el paisaje como una expresión. La escisión entre el idealismo y el positivismo que se produjo, fraccionó el ideal de naturaleza, siendo para Luis Canelo un objeto de rigurosa observación. El Impresionismo, movimiento clave en su pintura, terminó con todo este proceso romántico, y la visión subjetiva hizo que filosofía y pintura confluyeran de nuevo. El paisaje adquirió en su obra un valor íntimo y sugerente al expresar la realidad a través de lo invisible. Una sintaxis abierta a cualquier combinación con toda una serie de enlaces intermedios que ponen en contacto a la naturaleza con la imaginación, tratando de explicar lo que es insondable.

497 WAHL, J., *Tratado de metafísica, Opus cit.*, pp. 14-19.



Alexander von Humboldt,
uno de los fundadores
de la geografía moderna.

Así, desde sus inicios en la década de los años cincuenta se ha preguntado de qué está hecho el mundo, descubriendo, como apunta Luigi Mario al hablar de Alexander von Humboldt, que el arte es su mejor representación, es un modo de conocimiento⁴⁹⁸; ese mundo, lleno de racionalidad y sentido, que los presocráticos quisieron desvelar con sus respuestas a través de la incipiente bioquímica de Tales de Mileto, de lo indeterminado e infinito de Anaximandro, de la idea del todo de Anaxágoras, de la epistemología sensualista de los atomistas o mediante aquel anhelo de pasar de un mundo cerrado a otro infinito que nos propuso Giordano Bruno o el devenir bergsoniano. Después ha visto que esa racionalidad se ha ido sedimentando en el mundo y ha desarrollado todo un proceso lógico que atiende a la apertura de la utopía desde la razón que defendía Immanuel Kant a la intuición de Henri Bergson, a la mediatización de lo inagotable de Martin Heidegger, al método fenomenológico de Edmund Husserl e, incluso, un poco más allá, a la metafísica de Gottfried Wilhelm Leibniz. Todos ellos guiados por la objetividad sobre la realidad física, cuya estructura es ajena a nuestros modelos conceptuales que son, en definitiva, los que nos conducen a su representación.

Luis Canelo, en esta liza, ha establecido a lo largo del tiempo diferentes modelos de entendimiento para darnos una visión más amplia de la realidad que abarca lo pictórico, lo científico y lo filosófico. Mundos que convergen en su persona, pero que entrañan una gran paradoja al enfrentarse a la enseñanza de la filosofía y su carácter reservado: la exigencia de claridad en las argumentaciones y el rigor expositivo, el evitar ambigüedades y la dificultad en interpretar los textos chocan frontalmente con su propia evaluación, a veces excesivamente crítica y exigente. Este razonamiento permanente, sumado a la introspección, le conduce inevitablemente a la contradicción y a echar mano, en numerosas ocasiones, de la intuición. Con este bagaje hace frente a las evidencias, a los acontecimientos, a la realidad y a la propia sabiduría, siendo consciente de que el arte es experiencia, es uno de los caminos que dan acceso a la realidad. Una realidad que ha pasado por periodos diversos sin sobresalto alguno, mostrándonos su interés por los impresionistas, los informalistas, por la biología, los minerales o los paisajes más íntimos, como pueden ser los jardines. Pero en toda su trayectoria, razón y estética han ido ampliando los horizontes de la mano de una pausada reflexión sobre el hecho artístico.

Quizá, Luis Canelo, deslumbrado como tantos otros por el grandioso planteamiento presocrático cuando intentan definir la *physis* como origen (de todo lo que hay), sustrato (en qué consiste todo lo que hay) y causa (por qué sucede todo lo que sucede), concluye que cualquier investigación, científica, filosófica o artística, es inagotable. Preguntas tan inmensamente profundas y omniabarcantes que ni la ciencia, ni la filosofía, ni el arte, han podido contestar plenamente. De tal manera que TODO continúa abierto para todos.

498 MARIO, L., «L'immaginazione e il sapere nell'estetica de Kant a Hegel», en *Arte e conoscenza*, Loescher Editore, Turín, 1982, pp. 25-29.



Todo continúa abierto para todos.

LUIS CANELO

Moraleja (Cáceres), 1942.

Bachillerato en el Instituto Ramiro de Maeztu de Madrid.

Licenciado en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid.

Licenciado en Ciencias de la Educación por la Universidad Complutense de Madrid.

Catedrático de Filosofía de I.B.

Beca de la Fundación Juan March para la Investigación de las Artes Plásticas, sobre *La materia y su devenir*, 1978.

Beca del Patrimonio Artístico Nacional, para la Investigación de las Nuevas Formas Expresivas, sobre *La pintura de materia en su vertiente biológica*, 1980.

Medalla de Extremadura 2005.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 1969 Galería Edurne, Madrid.
- 1970 Galería Edurne, Madrid.
- 1971 Galería Edurne, Madrid.
- 1972 Galería Edurne, Madrid.
- 1974 Galería Edurne, Madrid.
- 1976 Galería Edurne, Madrid.
Salas de la Biblioteca Nacional, Madrid.
- 1979 Galería Ruiz-Castillo, Madrid.
- 1980 Galería Ruiz-Castillo, Madrid.
- 1983 Galería Montenegro, Madrid.
Fundación Valdecilla, Madrid.
ARCO '83, Stand de la Galería Montenegro, Madrid.
- 1984 Galería Fabjbasaglia, Bolonia. Italia.
- 1986 ARCO '86, Stand de la Galería Montenegro, Madrid.
- 1987 Galería Montenegro, Madrid.
- 1990 Galería Gamarra y Garrigues, Madrid.
- 1993 Asamblea de Extremadura, Mérida (Badajoz).
Centro de Exposiciones San Jorge, Cáceres.
Sala de Exposiciones de la Consejería de Cultura y Patrimonio, Badajoz.
- 1995 Galería Gamarra, Madrid.
- 1996 Galería La Nave, Valencia.
- 1997 Galería Metta, Madrid.
- 1998 Galería Metta, Madrid.
- 2000 Galería Teresa Cuadrado, Valladolid.
- 2001 Galería Metta, Madrid.
- 2005 «Mundos en el jardín», Galería Metta, Madrid.
- 2009 Galería Álvaro Alcázar, Madrid.
- 2011 Sala de la Institución Cultural el Brocense. Diputación de Cáceres, Cáceres.
Luis Canelo. Pinturas y Papeles. Centro Cultural San Juan Bautista, Madrid.
Luis Canelo Gutiérrez. Primeras investigaciones, 1968-1971. Galería Edurne, El Escorial, Madrid.
- 2013 Luis Canelo. Galería Álvaro Alcázar, Madrid.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 1968 «Arte total Contemporáneo», Galería Neblí, Madrid.
- 1971 «Cincuenta y siete abanicos interpretados por cincuenta y siete artistas actuales», Galería 13, Barcelona.
- 1972 Casa de Cultura, Cáceres.
- 1973 «Del paisaje y sus pintores», Galería Edurne, Madrid.
«Noveno Aniversario», Galería Edurne, Madrid.
«Discípulo del Arte», Galería Edurne, Madrid.
«Arte Español Contemporáneo», Lunds Konstall, Estocolmo, Suecia.
Bienal de Baracaldo, Baracaldo.
- 1974 Galería Lambert, Sevilla.
- 1975 Museo del Palacio Real de Bruselas, Bélgica.
«Hears de Kunst», Munich, Alemania.
Galería Juana de Aizpuru, Sevilla.
«Artistas Españoles Contemporáneos», Universidad Autónoma, Madrid.
- 1976 Certamen Internacional de Arte, Museo de Lanzarote.
«Pintores Españoles desde el Renacimiento hasta nuestros días», Museo Metropolitano de Tokio.
Museo de arte Moderno de Niogo. Museo Municipal de Kitakishin, Japón.
«Pintura Española de Vanguardia», Casa de Cultura, León.
«Pintura Española de Vanguardia», Casa de Cultura, Cuenca.
- 1977 Hasting Gallery, Nueva York, EE.UU.
Spanish Institut, Nueva York, EE.UU.
«Pintura Española de Vanguardia», Palacio de Cristal, Madrid.
- 1979 Galería Ruiz-Castillo, Madrid.
«Homenaje a los Pintores Españoles Desaparecidos», Galería La Voz de Extremadura.
Exposición de Artistas Becarios, Fundación Juan March, Madrid.
- 1980 «Arte Español Actual», Galería Fúcares, Almagro, Ciudad Real.
«Pintores Extremeños en Salamanca», Salamanca.
- 1983 «Preliminar», Bienal de Bellas Artes, Zaragoza, Barcelona, Santander, La Coruña, Sevilla y Madrid.
«III Salón de los 16», Museo de Arte Contemporáneo, Madrid
- 1987 «Naturalezas Españolas», Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- 1988 «Naturalezas Españolas», Itinerante por España.
«Arte y Trabajo», Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
Organización Internacional del Trabajo, Ginebra, Suiza, Amsterdam, Holanda.
- 1989 «Arte y Trabajo», Nueva York, Bonn, Washington, Londres, La Habana, Dublín.
- 1990 «Madrid, El Arte de los 60», Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid.
«Colecció Testimoni», Sala Sant Jaume de la Fundación La Caixa, Barcelona.
- 1992 Bienal de Pontevedra, Pontevedra.

- « Art Extremadura», Pabellón de Extremadura, Exposición Universal de Sevilla (EXPO ´92).
 «Visiones de Arte Peninsular de la última década a través de tres colecciones», Palacio de la Diputación, Bienal de Pontevedra.
- 1993 «Cartuja 93», Pabellón de Extremadura, Sevilla.
 «Papel y Cartón, » Galería Edurne, Madrid.
- 1994 «El Gesto», Galería Edurne, Madrid.
 «14 Pintores Extremeños Contemporáneos», Cruz Roja Española, Mérida, Badajoz, Plasencia, Cáceres, Madrid.
 «Gran Formato», Galería Gamarra y Garrigues, Madrid.
 «Visto y no visto, » Galería Gamarra y Garrigues, Madrid.
- 1995 ARCO ´95, Galería Gamarra, Madrid.
- 1996 ARCO ´96, Galería Gamarra, Madrid.
 «Sensibilidades», Galería Leandro Navarro, Madrid.
 «Fondos de papel», Galería Gamarra, Madrid.
 «Colección de Juan Antonio Aguirre en el IVAM», Valencia.
 Art 27 96, Basilea, Suiza.
 New Art Barcelona, 96.
 «Colección Testimonio 95-06», Nueva Sala de Exposiciones del Banco Herrero, Oviedo. Sala de Exposiciones Café Español, Oviedo.
- 1997 «Colección Juan Antonio Aguirre en el IVAM», Círculo de Bellas Artes, Madrid.
 V Mostra Unión Fenosa, La Coruña.
 «El Quijote Hispanoamericano», Real Academia de San Fernando, Madrid
 «Pintores extremeños», Galería Cristian Franco, Badajoz.
- 1998 «El Quijote Hispanoamericano», Fundación Provincial, Caracas, Venezuela.
- 1999 V Mostra Unión Fenosa, La Coruña.
 FIAC, Galería Metta, París.
 ARCO 99, Galería Metta, Madrid.
 «Colección Espino/ Sánchez Grande», MEIAC, Badajoz.
- 2000 ARCO 2000, Galería Metta, Madrid.
 Feria Art Chicago 2000, Galería Metta.
- 2001 Art Palm Beach, Miami, U.S.A., enero de 2001.
 ARCO´01, Galería Metta, Madrid.
 Foro Sur, Galería Christian Franco, Cáceres.
 Art Chicago ´01, Galería Metta, EE.UU.
 «Visto y no Visto», Galería Metta, Madrid.
 Exposición colectiva Afinsa Vigo.
 «100 Artistas con Sileno», Círculo de Bellas Artes, Madrid.
- 2002 Art Chicago´02. Galería Metta, EE.UU..
 ARCO´02, Galería Metta, Madrid.
 Foro Sur. Galería Christian Franco, Cáceres.
 «El Quijote Hispanoamericano», Centro Cultural Conde Duque, Madrid.
 «Colección Cruz Roja Española», Casa de Palacio de Moctezuma, Cáceres.
 «III Trienal de Arte Gráfico», Palacio de Revillagigedo, Gijón.
 «III Exposición de Donaciones de obra gráfica a la Biblioteca Nacional 1993-1997», Sala de Exposiciones de la Biblioteca Nacional, Madrid.

- «Copyright Metta», Galería Metta, Madrid.
- 2003 Colección Caja Rural de Almendralejo, MEIAC, Badajoz.
Foro Sur. Galería Cristian Franco. Cáceres.
ARCO'03, Galería Metta, Madrid.
«El caos sensible», II Centenario del Nacimiento de Juan Bravo Murillo, Galería La Cinoja. Fregenal de la Sierra, Badajoz.
III Trienal de Arte Gráfico, La estampa contemporánea, Museo de la Ciudad, Madrid.
«Itinerario. Miguel Logroño. Una vida para el arte», MEIAC. Badajoz.
Instituto Nacional de Empresa, Madrid.
- 2004 ARCO'04, Galería Metta, Madrid.
«12 de aquí. Arte extremeño en la colección del Museo de Cáceres», Museo de Cáceres.
«Locales y visitantes», Galería Metta, Madrid.
«Gabinete de curiosidades», Galería Wunderkammer, Valencia.
«El papel, ese soporte», Galería Edurne, Madrid.
- 2005 ARCO'05, Galería Metta, Madrid.
«Bilduna Dinamikoa, Colección Dinámica», Sala Kutxa Aretoak, San Sebastián.
«Identidades», Galería Edurne, Madrid.
«Arte en democracia», Obras de la Asamblea de Extremadura, Parlamento de Cantabria, Santander.
«Arte en democracia», Obras de la Asamblea de Extremadura, Parlamento de La Rioja, Logroño.
«Naturalezas del Presente», Museo Vostell Malpartida, Malpartida de Cáceres.
«Itinerario. Miguel Logroño. Una vida para el arte», Mercado del Este de Santander, Museo de Bellas Artes de Santander.
- 2006 «Itinerario Miguel Logroño. Una vida para el arte», Circulo de Bellas Artes, Madrid.
«Arte Contemporáneo», Galería Ansorena, Madrid.
«Naturalmente artificial. Arte y Naturaleza en España, 1967-2007»,
Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia.
ARCO06, Galería Metta, Madrid.
- 2007 ARCO ´07. Galería Álvaro Alcázar, Madrid.
«Afinidades», Galería Edurne, Madrid.
«Food Art 07», Casa Palacio, Madrid.
«Secuencias», MEIAC, Badajoz.
- 2008 ARCO'08, Galería Álvaro Alcázar, Madrid.
Colección Arte y Trabajo, Sala Zuazo, Arquería de Nuevos Ministerios, Madrid.
«Arte Extremeño del siglo XX en Colecciones privadas», Palacio de la Isla, Cáceres.
Colección Gerardo Rueda, Museo de Santa Cruz, Toledo.
«Identidades IV», Galería Edurne, Madrid.
«El pulso del arte contemporáneo, artistas de la Colección de la Asamblea de Extremadura», Centro Cultural San Jorge, Cáceres.
- 2009 ARCO'09, Galería Álvaro Alcázar, Madrid.
«Is it about a bicycle? El Arte como vehículo», Galería Edurne, Madrid.
- 2010 ARCO'10, Galería Álvaro Alcázar, Madrid.
El Dorado, Galería Álvaro Alcázar, Madrid.
- 2011 ARCO'11, Galería Álvaro Alcázar, Madrid.
«Confrontaciones», Galería Álvaro Alcázar, Madrid.

- «Metta Propiedad», Galería Metta, Madrid.
- «Pintores Contemporáneos», MEIAC, Badajoz.
- «Encuentros III», Galería Gema Llamazares, Gijón.
- «Centro de Arte Moderna Gerardo Rueda Matosinhos, Colección de Arte Moderno y Contemporáneo», Matosinhos, Portugal.
- 2012 Colección José María Valencia, Galería CC7, Madrid.
ARCO 2012, Galería Álvaro Alcázar, Madrid.
- 2013 ARCO 2013, Galería Álvaro Alcázar, Madrid.
«Colecciones de artes visuales del Parlamento y Gobierno de Extremadura», MEIAC (Badajoz). Museo de Santa Cruz (Toledo). Museo de Cáceres (Cáceres). Casa de Cultura de Don Benito (Badajoz). Patio Noble del Parlamento de Extremadura.
Fundación Pons, Salón de Mayo, Madrid.
Diputación de Huelva, Salón de Mayo, Huelva.
- 2014 Casa de la Cultura de Tomares (Sevilla), Salón de Mayo.
Casa de la Cultura de Don Benito (Badajoz), Salón de Mayo.
ARCO 2014, Galería Álvaro Alcázar, Madrid.
Feria ESTAMPA 2014. Galería Álvaro Alcázar, Madrid.
- 2015 ARCO 2015, Galería Álvaro Alcázar, Madrid.

MUSEOS Y COLECCIONES PÚBLICAS

Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.

Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla.

Museo de Pedraza, Segovia.

Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.

Museo de Vitoria.

Museo de Cáceres, Colección de Arte Contemporáneo. Casa de los Caballos.

Museu d'Art Espanyol Contemporani Palma de Mallorca, Fundación Juan March.

MEIAC, Badajoz.

IVAM, Valencia.

Colección Grupo 16, Madrid.

Colección Testimoni, La Caixa.

Colección Banco de España.

Colección Amigos del Arte Contemporáneo, Madrid.

Colección Junta de Extremadura.

Colección Asamblea de Extremadura.

Colección Banco de Santander.

Colección Argentería.

SOFIEX. Fomento de Extremadura.

Museo de Bellas Artes de Badajoz.

Centro Cultural Conde Duque, Madrid.

Patio Herreriano. Museo de Arte Contemporáneo Español, Valladolid.

Colección Ediciones del Prado.

Colección Caja Rural de Almedralejo.

Colección Gipuzkoa eta Donostiako Aurrezki Kutxa.

Colección Monfragüe.

Colección Casa Palacio, Madrid.

Museo de Arte Contemporáneo Costa da Morte, Fundación Torre-Pujales, Corme, A Coruña.

Diputación Provincial de Cáceres.

Centro de Arte Moderna Gerardo Rueda Matosinhos, Colección de Arte Moderno y Contemporáneo, Matosinhos, Portugal.

Fundación ANKARIA, Colección Javier Rosón y Saleta Cedrón.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS GENERALES Y ARTÍCULOS DE PRENSA

- 1969 AGUIRRE, Juan Antonio, *Arte último. La Nueva Generación en la escena española*, Ed. Julio Cerezo, Madrid.
- 1970 CASTRO ARINES, José de, «Diálogos cósmicos en la pintura de Luis Canelo», en *Diario El Alcázar*, 14 de abril.
DICCIONARIO BIBLIOGRÁFICO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO, Ed. Sociedad de amigos de la Historia en colaboración con la Editorial Pharos, París.
GARCÍA VIÑOLAS, Manuel A., «Luis Canelo», en *Diario Pueblo*, 14 de junio.
GUTIÉRREZ MACÍAS, Valeriano, «Luis Canelo», en *Diario Hoy*, 12 de diciembre.
LOGROÑO, Miguel, «Luis Canelo», en *Diario Madrid*, 12 de mayo.
VV.AA., *Arte y artistas contemporáneos de España*, Magazine New York, Nueva York.
- 1971 CAMPOY, Antonio Manuel, «Luis Canelo», en *Diario ABC*, 18 de julio.
CASTAÑO, Adolfo. «Luis Canelo», en *Revista Seseña*, núm. 47, Madrid.
CASTRO ARINES, José de, «Luis Canelo Gutiérrez», en *Diario Informaciones*, 12 de Mayo.
«Luis Canelo Gutiérrez», en *Diario Informaciones*, Madrid, 17 de junio.
FLÓREZ, Elena, «Los cuadros de Luis Canelo: un artista ante el arte de la naturaleza», en *Diario El Alcázar*, 24 de junio.
Reseñas de la exposición en la galería Eburne, en *Diario El Alcázar*, junio.
GARCIA VIÑOLAS, Manuel A., «Luis Canelo», en *Diario Pueblo*, 14 de junio.
HIERRO, José, «Luis Canelo», en *Nuevo Diario*, 20 de junio.
LOGROÑO, Miguel, «Luis Canelo», en *Diario Madrid*, 21 de mayo.
- 1972 AGUIRRE, Juan Antonio, «Luis Canelo», en *Revista Artes*, núm. 118-119, Madrid.
CALLEJO SERRANO, Carlos, «Luis Canelo», en *Diario Hoy*, 21 de febrero
CASTRO ARINES, José de, «Luis Canelo», en *Diario Informaciones*, 22 de junio.
CHÁVARRI, Raúl, «Luis Canelo», en *Revista Bellas Artes*, núm. 16, Madrid.
FLÓREZ, Elena, «La naturaleza cósmica en la pintura del artista. Luis Canelo», en *Diario El Alcázar*, 7 de junio.
GÁLLEGO, Julián, «Hitos de la temporada artística en Madrid», en *Revista Coloquio*, Fundación Gulbenkian, Lisboa-Londres.
HIERRO, José, «Luis Canelo», *Nuevo Diario*, 25 de junio.
MUÑOZ, Sergio, *Lo geológico en Canelo Gutiérrez*, Exposición de Luis Canelo en la Galería Eburne, Madrid.
OLIVER, Marcos, «Luis Canelo», en *Diario Extremadura*, Cáceres, febrero.
SALINAS, Juan, «Luis Canelo», en *Nuevo Diario*, 2 de junio.
SANTIAGO, Antonio de, «Luis Canelo», en *Revista Puerta de Alcalá*, junio, Madrid.
- 1973 CAMPOY, Antonio Manuel, «Luis Canelo», en *Diario ABC*, 20 de abril.
Diccionario crítico del arte español contemporáneo, Ibérico Europa de Ediciones, Madrid.
CHÁVARRI, Raúl, *La pintura española actual*, Ibérico Europa de Ediciones, Madrid.
LOGROÑO, Miguel, «Concepto y metáfora en la obra de Luis Canelo», en *Revista Blanco y Negro*, 20 de abril, Madrid.
ANÓNIMO, «Luis Canelo Gutiérrez. Pintor en Moraleja», en *Diario Hoy*, 13 julio 1973.

- 1974 ANÓNIMO, «El arte como codificación de un lenguaje», en Diario ABC, 9 de abril.
 CALLEJO SERRANO, Carlos, «Luis Canelo en Madrid», en Revista de Alcántara, núm. 179, Cáceres.
 CASTAÑO, Adolfo., «Luis Canelo», en Revista Bellas Artes, núm. 33, Madrid.
 CASTRO ARINES, José de, Reseña sobre la exposición en la galería Edurne, Diario Informaciones, 28 de marzo.
 CLEMENTE, Santiago, «Luis Canelo», en Diario Hoy, 12, mayo.
 CONDE, Manuel, «Luis Canelo», en Gaceta del Arte, mayo, Madrid.
 FLÓREZ, Elena, «Luis Canelo», en, Diario El Alcázar, 4 de abril.
 GONZÁLEZ VEGAS, «Luis Canelo», en Diario ABC, 17 de marzo.
 GUTIÉRREZ GÓMEZ, Juan de la Cruz, «Luis Canelo, de lo figurativo a lo abstracto», en Diario Extremadura, 15 de abril.
 GUTIÉRREZ GÓMEZ, Juan de la Cruz, « Luis Canelo», en Diario Extremadura, 15 de mayo.
 GARCÍA NIETO, José, «Luis Canelo», en La Estafeta Literaria, mayo.
 SÁNCHEZ BENDITO, José, «Reseña sobre Luis Canelo», en Diario Hoy, marzo.
 Reseña sobre Luis Canelo, Diario Hoy, junio.
 TORNER, Gustavo y ZÓBEL, Fernando, Museo de Arte Abstracto Español, Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, Barcelona.
- 1976 ANÓNIMO, «Luis Canelo», en Revista Blanco y Negro, 27 de marzo, Madrid.
 ANÓNIMO, «Ciencia y poesía en la geografía visionaria de Luis Canelo», en Diario ABC, 27 de abril.
 ANÓNIMO, «Reseña sobre la pintura de Luis Canelo», en Cuadernos para el Diálogo, Madrid.
 ANÓNIMO, «Luis Canelo», en El Europeo, 27 de marzo, Madrid.
 ANÓNIMO, «Luis Canelo», en Revista Triunfo, 20 de marzo, Madrid.
 ANÓNIMO, «Luis Canelo, la pura posibilidad», en La Gaceta Ilustrada, 4 de abril, Madrid.
 ALAMINOS, E., «Luis Canelo», en Revista de Pablo, núm. 1, Madrid.
 BALLESTER, José M^a, «Intimismo sensorial», en Revista Guadiana, abril, Madrid.
 CASTAÑO, Adolfo, «Luis Canelo», en La Estafeta Literaria, núm. 443, Madrid.
 CASTRO ARINES, José de, «Reseña de Luis Canelo», en Diario Informaciones, 15 de febrero.
 «Reseña de Luis Canelo», en Diario Informaciones, 8 de abril.
 CELIS, M^a del Carmen de, «Luis Canelo. Del lenguaje pictórico al filosófico y viceversa», en Revista Batik, marzo, Barcelona.
 DORFLES, Gillo, Últimas tendencias del arte de hoy, Ed. Labor, Barcelona.
 FLÓREZ, Elena, «Psicología de la naturaleza en la obra de Luis Canelo», en Diario El Alcázar, 14 de junio.
 GUTIÉRREZ MACÍAS, Valeriano, «Luis Canelo», en Diario ABC, 25 de junio.
 MONTEJANO MONTERO, Isabel, «Entrevista con Luis Canelo», en Diario Hoy, 10 de enero.
 MONTEJANO MONTERO, Isabel, «Luis Canelo, pintor extremeño. Representará a España en Estados Unidos», en Diario Hoy, 10 de enero.
 SOTO VERGES, Rafael, «Luis Canelo», en Revista Bellas Artes, núm. 51, Madrid.
 T.C., B. de, «Reseña sobre Luis Canelo», en Revista La Gaceta Ilustrada, abril, Madrid.
 TRAPIELLO, «Andrés. Luis Canelo: El conocimiento de las cosas», en Revista Guadalimar, núm. 12, Madrid.
- 1977 CANELO GUTIÉRREZ, Luis, La materia y su devenir, Memoria para la obtención de la beca Juan March de creación artística (inérita).
- 1979 ANÓNIMO, «Luis Canelo», en Diario Arriba, 25 de marzo.
 ANÓNIMO, «Luis Canelo», en Revista Blanco y Negro, 27 de marzo, Madrid.
 BESTARD FORNIS, A., «Luis Canelo», en Revista Arteguia, núm. 45, Madrid.
 BÚRDALO, Alfonso, «Luis Canelo expone de nuevo», en Diario Hoy, 11 de marzo.
 CASANELLES, M^a Teresa, «Luis Canelo», en Diario Hoja del Lunes, 19 de febrero.

- CASTRO ARINES, José de, «Reseña sobre Luis Canelo», en Diario Informaciones, 15 de febrero.
- CONDE, Manuel, «Luis Canelo», en Revista Guadalajara, núm. 40, Madrid.
- J.L., «Pintura Abstracta: una moda con ochenta años. Semana Cultural de las Artes Plásticas y defensa del patrimonio», en Diario Hoy, s/f.
- LEJANAJE, María, «El Pintor Luis Canelo defendió el arte abstracto», en Diario Extremadura., 13 de diciembre.
- LOGROÑO, Miguel, «Luis Canelo», en Diario 16, 21 de febrero.
- LOGROÑO, Miguel, «Matta y dos pintores más. Luis Canelo», en Diario Informaciones. 15 de diciembre.
- LUACES, Ángeles, «Luis Canelo», en Diario Extremadura, 5 de junio.
- SÁNCHEZ, Alfonso, «Luis Canelo», en Diario El País, 22 de febrero.
- 1980 ANÓNIMO, «Canelo-David», en Revista Arteguía, núm. 52, Madrid.
- CASANELLES, M^a Teresa, «Canelo y David Lechuga», en Hoja del Lunes, 21 de enero.
- LÓPEZ DE OSABA, Pablo, Museo Abstracto de Cuenca, Ed. Orgaz, Madrid.
- MUÑOZ ENEBRAL, Sebastián, «Luis Canelo, silenciosamente en Moraleja», en Diario Hoy 11 de julio.
- 1981 VV.AA., Análisis de la expresión artística en el Cáceres de los últimos años, Congreso de Estudios Extremeños, Cáceres.
- 1982 CANELO GUTIÉRREZ, Luis, La pintura de la materia en su vertiente biológica, Memoria de la beca del patrimonio Artístico Nacional (Inédita).
- 1983 ANÓNIMO, «Triple exposición en Madrid de Luis Canelo», en Diario ABC, 13 de febrero.
- ANÓNIMO, «Luis Canelo», en Guía del Ocio, marzo, Madrid.
- ANÓNIMO, «III Salón de los 16», Diario 16, 9 de junio.
- AMESTOY, Santos, «Luis Canelo», en Revista Madrid 2 Castillas, 4 de marzo.
- BERMEJO, José M^a., «Luis Canelo. La materia en su vibración germinal», en Diario Ya, 1 de marzo.
- CALVO SERRALLER, «Francisco, Reencuentro con Luis Canelo», en Diario El País, 5 de marzo.
- CASANELLES, M^a Teresa, «Luis Canelo», en Diario Hoja del Lunes, 21 de febrero.
- COLLADO, Gloria, «Integración y autonomía del Collage», en Revista Guía del Ocio, marzo, Madrid.
- FLÓREZ, Elena, «La pintura metafísica de Luis Canelo», en Diario El Alcázar, 8 de marzo.
- LOGROÑO, Miguel, «Todo lo que se ve», en Diario 16, 27 de febrero.
- LOGROÑO, Miguel, «III Salón de los 16. Tiempo y Espacio del Arte», en Diario 16, 10 de junio.
- MEDINA, José M., «La recuperación romántica de la naturaleza», en Diario Informaciones, 17 de marzo.
- MUÑOZ, Lucio, «Encuentros en el Salón. Alegría y Libertad», en Diario 16, 15 de junio.
- PLAZA, José María. «Lo que pintan hoy por hoy los jóvenes», en Semanal Diario 16, 17 de julio.
- RIVERA, Manuel, «Encuentros en el Salón», en Diario 16, 18 de junio.
- URRUTIA, Antonio. «Musées et institutions privées», en Cimaise, núm. 167, París, diciembre.
- 1984 LOZANO BARTOLOZZI, M^a del Mar, La pintura Extremeña, Hoy, Badajoz.
- PRIETO SANTIAGO, Melquíades, «Luis Canelo, pintor de la génesis», Nueva Revista de Enseñanzas Medias, núm. 7, Madrid.
- 1986 ANÓNIMO, «Francisco Leiro y Luis Canelo», en Revista Lápiz, abril, Madrid.
- CALVO SERRALLER, Francisco, «Arco 86. Predominio de la transvanguardia», en Diario El Alcázar, 16 de abril.
- «Arco 86, una calidad homogénea», en Diario El País, 13 de abril.
- FLÓREZ, Elena, «Arco 86. Predominio de la transvanguardia», en Diario El Alcázar, 16 de abril.
- FRANCO, Antonio, «Nueva imagen», en Diario Extremadura, 1 de junio.
- LOGROÑO, Miguel, «Arco 86: Teoría y práctica del Ozonopino», en Diario 16, 12 de abril.
- 1987 ANTUÑA, José, «Luis Canelo», en Revista Formas Plásticas, núm., 17, Madrid.
- BERMEJO, José M^a., «Luis Canelo», en Diario Ya, 11 de abril.
- COSTA, José Manuel, «Luis Canelo», en Diario ABC, abril.
- DANVILA, José Ramón, «Luis Canelo. Cuando la poesía se hace pintura», en Periódico de las Artes El Punto, núm. 32, Madrid.

- HUICI, Fernando, «En la elocuente lírica de Luis Canelo», en Diario El País, 10 de abril.
- M.D.A. «Luis Canelo», en Revista Crónica 3, abril, Madrid.
- PARREÑO, José María, «Luis Canelo, de lo infinitamente grande a lo infinitamente pequeño», en Diario ABC, 16 de abril.
- SANTIAGO, Antonio de, «Luis Canelo», en Revista El Correo del Arte, núm. 45, Madrid.
- 1988 FRANCO, Antonio, «Luis Canelo», en Revista Nuevo Guadiana, núm. 8, Badajoz.
- VILLALBA, M^a Ángeles, «Fernando Zóbel, un mecenas del siglo XX», en VII CEHA. Universidad de Murcia.
- 1989 VV.AA., (voz) Gran Enciclopedia de Extremadura, EDEX, Vitoria, 1992.
- 1990 ALVAREZ, Juan Antonio, «Luis Canelo en Madrid, Las piedras y las aguas», en Diario Hoy, 13 de diciembre.
- ANTOLÍN, Enriqueta, «Entrevista con Luis Canelo», en Diario El Sol, 19 de noviembre.
- BARNATÁN, M.R. «Mirar la claridad. Luis Canelo en gran formato», en Revista Metrópolis núm. 29, Madrid.
- CALVO SERRALLER, Francisco, Pintores Españoles entre dos fines de siglo (1880-1990), Alianza Editorial, Madrid.
- CASTAÑO, Adolfo, «Luis Canelo en solitario», en Diario 16, 14 de diciembre.
- DANVILA, José Ramón, «Poesía orgánica. Pinturas y dibujos de Luis Canelo», en Revista Guía del Ocio, núm. 782, Madrid.
- FERNÁNDEZ CID, Miguel, «Luis Canelo», en Diario 16, 14 de diciembre.
- FRANCO, Antonio, «La incierta travesía de los 80», en Revista El Urogallo, diciembre, Madrid.
- HUICI, Fernando, «Sueños de agua», en Diario El País, 24 de noviembre.
- LOGROÑO, Miguel, «Lo que fluye, lo que permanece» en, Diario El Sol, 19 de noviembre.
- LOZANO BARTOLOZZI, M^a del Mar et al., Plástica extremeña, Fundación Caja Badajoz, Salamanca.
- LOZANO BARTOLOZZI, M^a del Mar, «Luis Canelo» en, Gran Enciclopedia de Extremadura, EDEX, Vitoria.
- PAREDES, Tomás, «Luis Canelo. Símbolos, metáforas, conceptos», en Periódico El Punto de las Artes, 30 de noviembre, Madrid.
- PIZARRO GÓMEZ, F Javier, «Expresión artística contemporánea, Extremadura y América» en Gran Enciclopedia de España y América, Espasa Calpe, Madrid.
- SANTIAGO, Antonio de. Luis Canelo, Revista El Correo del Arte núm. 76, Madrid.
- 1992 ANÓNIMO, «Mon Montoya y Luis Canelo», en Diario Extremadura, 14 de septiembre.
- ANÓNIMO, «Mon Montoya y Luis Canelo exponen en el pabellón regional», en Diario Hoy, 14 de septiembre.
- BOZAL, Valeriano, Pintura y Escultura españolas del siglo XX (1939-1990), Summa Artis, Vol. XXXVII, Ed. Espasa Calpe, Madrid.
- CANO RAMOS, Javier, «Estrategias para el final de un siglo» en Revista El Urogallo, núm. 79, Madrid.
- CALVO SERRALLER, Francisco, Enciclopedia del Arte Español del siglo XX, Ed. Mondadori, Madrid.
- ANÓNIMO, Espacio / Espaço Escrito, núm. 8, Badajoz.
- LOZANO BARTOLOZZI, M^a del Mar, «Consideraciones sobre la cultura artística en la Extremadura de las dos últimas décadas», en Art Extremadura, PAEXPO, Badajoz.
- «Extremadura a través de las artes plásticas», Revista El Urogallo, núm. 1, Madrid.
- «Nuevas Experiencias de artistas extremeños», Revista El Urogallo, núm. 79, Madrid.
- SÁNCHEZ LOMBA, Francisco. Museos de Extremadura, Fundación EFE, Madrid.
- VV.AA. Un Descubrimiento, PAEXPO., Badajoz.
- 1993 ANÓNIMO. Gentes de Extremadura. Luis Canelo, septiembre.
- ANÓNIMO, «Lo finito y lo infinito en Luis Canelo», en Diario Hoy, 12 de noviembre.
- ARRIBAS, Carmelo, La placidez filosófica del siglo XX, Espasa Calpe S.A., Madrid.
- BOZAL, Valeriano. Pintura y Escultura españolas del siglo XX, Espasa Calpe S.A., Madrid.
- DOMINGO FERNÁNDEZ, Juan, «Luis Canelo», en Diario Hoy, 4 de noviembre.
- LEÓN, Juana, «Luis Canelo expone 60 obras en el patio de la Asamblea», en Diario Extremadura, 4 de noviembre.

- PAREDES, Tomás, «Luis Canelo: sus etapas biológicas y mineral,» en Revista El Punto de las Artes, núm. 290, 13 de julio - 9 de septiembre, Madrid.
- VAZ-ROMERO, Manuel, «Luis Canelo y su síntesis matérico-vital», en Diario Hoy, 12 de noviembre.
- VILLAR NOVILLO, Almudena, «Luis Canelo estrena sus obras en San Jorge», en Diario de Extremadura, 4 de noviembre.
- 1994 ANÓNIMO, «El pintor Luis Canelo muestra su investigación sobre la naturaleza», en Diario Extremadura, 23 de febrero.
- ANÓNIMO, «Luis Canelo expone en Badajoz una muestra de su obra más reciente,» en Diario Hoy, 21 de febrero.
- ANÓNIMO, «El consejero de Cultura inauguró la muestra de su obra más reciente», en Diario Hoy, 22 de febrero.
- ANÓNIMO, «Una muestra reúne la diversidad de catorce artistas extremeños», en Diario El País, 16 de junio.
- ANÓNIMO, «Extremeños, catorce pintores de hoy», en Revista El Punto de las Artes, 17 de junio, Madrid.
- BARRADO, Mercedes, «Catorce pintores extremeños», en Diario Hoy, 7 de febrero.
- CASTAÑO, Adolfo, «El gesto de ocho artistas», ABC de las Artes, 28 de enero, Madrid.
- LOZANO BARTOLOZZI, M^a del Mar, «Contemporaneidad artística y solidaridad: catorce pintores extremeños con Cruz Roja», en Revista Cruz Roja Española, año 3, núm. 3, julio.
- MARÍN MEDINA, José, «Catorce pintores de Extremadura», en ABC de las Artes, 24 de junio.
- RAMOS SÁNCHEZ, Miguel Ángel, «Luis Canelo. Perspectiva de la memoria», en Revista El Urogallo, diciembre, Madrid.
- SÁNCHEZ SOTO, Joaquín, «14 pintores Extremeños Contemporáneos», en Revista Cruz Roja Española, Extremadura, julio, 1994.
- VAZ-ROMERO, Manuel, «Pintores extremeños y Cruz Roja Española», en Diario Hoy, 26 de abril.
- VENTURA DÍAZ, Antonio, «Cruz roja Española», Diario Extremadura, julio 94.
- ZOIDO, Antonio, «Magna y esperada exposición de Luis Canelo», en Diario Hoy, 9 de marzo.
- 1995 ANÓNIMO, «Luis Canelo», Revista Nuevo Estilo, núm. 212, noviembre, Madrid,
- ÁLVAREZ REYES, Juan Antonio, «Polípticos diacrónicos», en Diario Hoy, 6 de diciembre.
- BARNATÁN, Marcos R., «Todas las esmeraldas. Diez artistas a la vista», en Revista Metrópoli, 16-20 de junio, Madrid.
- «Invitación al silencio», en Revista Metrópoli, 30 de diciembre, Madrid.
- BARRERA, Liborio, «Luis Canelo expone una antología en Madrid», en Periódico Extremadura, 10 de diciembre.
- CANO, Javier, «El MEIAC. Una reflexión estática y sociológica para el próximo siglo», en Revista Quazris, núm. 5, mayo-junio, Cáceres.
- «Despropósitos y certezas para la construcción de una identidad», en Revista El Urogallo, mayo-junio, Madrid.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando, «El instante de la materia», en Diario 16, 2 de diciembre
- DANVILA, José Ramón, «Luis Canelo. Pureza de la pintura», en Revista El Punto de las Artes, 17-23 de noviembre, Madrid.
- GÁLLEGO, Julián, «Luis Canelo, en la encrucijada», en Diario ABC, 17 de noviembre.
- HUICI, Fernando, «De buen ver», en Diario El País, 29 de julio.
- «Metáforas del Reino Natural», en Revista Babelia, 25 de noviembre.
- JIMÉNEZ, Pablo, «Quién lo ha visto y quién lo ve», en Diario ABC, 27 de julio.
- OLIVARES, Rosa, «ARCO 95: Seis artistas españoles en una opción de presente», en Revista Lápiz, núm. 108, Madrid.
- VV. AA., Arte en España. 1918-1994 en la colección de Arte Contemporáneo, Alianza Editorial, Madrid.
- VV. AA., El legado cultural de España al siglo XXI, Colegio Libre de Eméritos, Círculo de Lectores, III Tomo, Las Artes, Madrid.
- 1996 ANÓNIMO, «Sensibilidades, tiempo nuestro», en Revista El Punto de las Artes núm. 395, 1 de marzo, Madrid.
- CASTAÑO, Adolfo, «Sensibilidades Contemporáneas», en ABC de las Artes, 1 de marzo.
- COPÓN, Miguel, «Luis Canelo. Antes o después del sonido», en Revista Arte Omega, Año 3, núm. 17, Barcelona.
- GALIANA, Antonio, «Iconografía de los procesos morfogénicos», en Diario 16, 2 de diciembre.
- PEIRO, Juan Bautista, «El pintor de la materia», en Diario de Levante, 27 de diciembre.
- PÉREZ REVIRIEGO, Miguel. Cien artistas de Extremadura, Carisma libros, Badajoz.
- VV. AA., (BOZAL, V., LILLO, J., MARCHÁN, S.). Arte en España. 1918-1994, Siglo XXI, Madrid.

- VA. AA., Diccionario de Artistas Contemporáneos de Madrid, ARTEGUIA, Aldebarán, Madrid.
- VOZMEDIANO, Elena, «Luis Canelo», en Revista Arte y Parte, núm. 6, Madrid.
- 1997 CASTAÑO, Adolfo, «Son todos los que están», en ABC de las Artes, s/f.
- TREVIÑO, Pilar, «Legado de Juan Antonio Aguirre», en El Punto de las Artes, núm. 463, octubre, Madrid.
- VV. AA., Diccionario de Pintores Contemporáneos Españoles. Segunda mitad del siglo XX, .Ed. Época, Madrid.
- 1998 DE ALFONSO, Carlota, «Arte y Filosofía en la obra de Luis Canelo», en El Punto de las Artes., núm. 511, 15 de diciembre, Madrid.
- ANÓNIMO, «Luis Canelo. Representaciones de lo germinal», en Antiquaria, núm. 167, diciembre, Madrid.
- BARNATÁN, Marcos Ricardo, «Virtudes Imaginarias», en Revista Metròpoli, núm. 451, Madrid.
- ESTAMPA EDICIONES, Don Quijote de la Mancha. El Quijote Hispanoamericano, Centro de Estudios Cervantinos, Madrid.
- GARCÍA OSUNA, Carlos, «Luis Canelo», en El Cultural, núm. 6, diciembre.
- GUISASOLA, Félix, «Diálogos silenciosos de Luis Canelo» en ABC Cultural, 26 de diciembre.
- HUICI, Fernando, «La sustancia del cosmos», en Babelia, 26 de diciembre.
- 2000 CANO, Javier, «La mirada de Luis Canelo (reconstrucción de un paisaje)», en Revista Aparte, núm. 4, Plasencia.
- MONJE, Camino, «Teresa Cuadrado inaugura temporada con obra de Luis Canelo», en El Mundo de Valladolid, 16 de septiembre.
- PISONERO, Encarnación, El prisma en la mirada, Ediciós do Castro, Sada. A Coruña.
- REDACCIÓN, «La pintura a través de los presocráticos», en Periódico el Día de Valladolid. 17 de septiembre.
- VILORIA, M^a Aurora, «La evolución de la naturaleza», en El Norte de Castilla, 16 de septiembre.
- 2001 E.F.U., «José Espinosa de los Monteros y su esposa donan al MEIAC un óleo de Luis Canelo», en Diario Hoy, 10 de febrero.
- BARNATÁN, Marcos R., «Pintar lo desconocido», en Metròpoli, núm. 603, 14 de diciembre, Madrid.
- BOTELLA, Juan, « La materia imaginada», en Antiquaria, núm. 200, diciembre, Madrid.
- C. de A., «Luis Canelo, visiones microscópicas de una realidad ficticia», en El Punto de las Artes, núm. 637, 14 de diciembre, Madrid.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando, «Un autor presocrático», en ABC Cultural, 15 de diciembre.
- EDICIÓN CONMEMORATIVA, Don Quijote de la Mancha. Ilustrado por artistas españoles e hispanoamericanos, Ayuntamiento de Madrid.
- PERALES PIQUERES, Rosa, Guía de la Sección de Bellas Artes, Museo de Cáceres.
- VAZ-ROMERO NIETO, Manuel, «Luis Canelo. Un artista natural», en El Periódico de Extremadura, 22 de diciembre.
- VOZ MEDIANO, Elena, «Luis Canelo a través del microscopio», en El Cultural, 19 de diciembre.
- 2002 ALONSO MOLINA, Óscar, «Estructura inconsciente», en La Razón, 3 de enero.
- ANÓNIMO, «La Galería Metta inaugura sede en el Barrio de Salamanca», en Antiquaria, núm. 209, octubre, Madrid.
- BARNATÁN, Marcos Ricardo, «Nueva piel. Copyright-Metta. 14 Artistas», en Revista Metròpoli, núm. 646, 11 de octubre.
- 2003 ANÓNIMO, «El caos sensible», en El Punto de las Artes, núm. 706, 4 de julio, Madrid.
- BARRADO, Timón M. «Un Narbón germinal y sabio», En Periódico Hoy, .5 de enero.
- BARRERA, Liborio, «Mecenas del arte.», en El Periódico Extremadura, 25 de enero.
- ROSE, Barbara. Gerardo Rueda. La vida es arte y el arte es vida, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.
- 2005 AROCA, JOSÉ LUIS, «Entregadas las medallas de Extremadura», en Diario Hoy. 8 de septiembre.
- BARNATÁN, Marcos Ricardo, «Volver al jardín», en El Mundo. 28 de febrero.
- BARRERA, Liborio, «Medallas de Extremadura. Luis Canelo», en El Periódico de Extremadura, 7 de septiembre.
- DE ALFONSO, Carlota, «Construcciones orgánicas de Luis Canelo, entre la unicidad y la multiplicidad», en El Punto de las Artes, núm. 775, 4 de marzo, Madrid.
- EFE, «Luis Canelo. Pintor Cacereño», en Diario de Extremadura, 15 de agosto.

- FERNÁNDEZ, Marta. «Galardones», en Diario de Extremadura., 27 de julio. .
- GALÁN, Fernando. «Canelo, austeramente barroco», en ABC, 12 de marzo.
- REDACCIÓN, «Medallas de Extremadura», en Diario Hoy, 27 de julio.
- REDACCIÓN, «Medallas. Iniciativa y creatividad», en El Periódico de Extremadura, 8 de septiembre.
- REDACCIÓN, «Gran satisfacción entre los premiados por la medalla de Extremadura», en Diario Hoy, 28 de julio.
- SÁNCHEZ BUENADICHA, Antonio, «Luis Canelo: de Tàpies a Husserl», en El Periódico de Extremadura. 31 de marzo.
- 2009 CARRASCO, Martín, «Luis Canelo, hacedor de mundos», en Diario Hoy, 19 de abril.
- SANTOS, Juan José, «Luis Canelo» en Revista Lápiz, núm. 252, Madrid,
- CANO RAMOS, Javier, La pintura del siglo XX en Extremadura: de la tradición a la Renovación (1800–2007), Ed. Fundarte, Badajoz.
- 2011 SANZ FERNÁNDEZ, Francisco, El color de la Arquitectura en Trujillo. Ed. Servicio de Publicaciones, Universidad de Extremadura–Palacio de los Barrantes–Cervantes, Cáceres.
- CANTERO, Rocío, «El Universo micro y macro», en El Periódico de Extremadura, 11 mayo.
- 2013 PAREDES, Tomás, «Colores limpios y adolescentes», en La Vanguardia, 20 de febrero.
- RODRÍGUEZ, Daniel, «Donde la matemática y lo orgánico se unen. Luis Canelo» en www.artedegaleria.com, 17 de abril.

MISCELÁNEA

- 1990 ÁLVAREZ REYES, Juan Antonio. La pintura primordial–germinal de Luis Canelo, Curso de Doctorado Los signos de lo primordial en el Arte Contemporáneo Español, Universidad Complutense. Madrid.

CATÁLOGOS INDIVIDUALES Y COLECTIVOS

- 1970 CANELO GUTIÉRREZ, Luis, Catálogo de la exposición en la galería Edurne, Madrid.
- 1972 AMÓN, Santiago «Luis Canelo», Catálogo de la exposición de Luis Canelo en la galería Edurne, Madrid.
- 1974 CANELO, Pureza, «Veo la tierra...», Catálogo de la exposición en la galería Edurne, Madrid.
PALAZUELO, Pablo, «La geografía visionaria de Luis Canelo», Catálogo de la exposición en la galería Edurne, Madrid.
- 1976 AGUIRRE, Juan Antonio, «Luis Canelo», Catálogo de la exposición en la Sala de Exposiciones de la Dirección General de Patrimonio Artístico y Cultural, Madrid.
AYLLON, José Luis, «Luis Canelo», Catálogo de la exposición en la galería Edurne, Madrid.
CANELO, Pureza, «Tú haces una ciencia embarazada de la lírica de su mundo», Catálogo de la exposición en la galería Edurne, Madrid.
GÁLLEGO, Julián, «Garcilaso Canelo de la Vega», Catálogo de la exposición en la galería Edurne, Madrid.
LOGROÑO, Miguel, «Una ardiente idea de la naturaleza», Catálogo de la exposición en la Sala de Exposiciones de la Dirección General de Patrimonio Artístico y Cultural, Madrid.
«Memoria y recuerdo de la naturaleza», Catálogo de la exposición en la Sala de Exposiciones de la Dirección General de Patrimonio Artístico y Cultural, Madrid.
«Sintaxis y codificaciones de Luis Canelo», Catálogo de la exposición en la galería Edurne, Madrid.
TORRES, Gustavo, «Luis Canelo», Catálogo de la exposición en la galería Edurne, Madrid.
V.V.AA., Pintura Española desde el Renacimiento hasta nuestros días, Ministerio de Arte Moderno de Nyogo, Museo Metropolitano de Tokio y Museo de Arte Kitahishin, Tokio.
I Certamen Internacional de Artes Plásticas, Museo Castillo de San Jorge, Lanzarote.
ZURIZA, Javier de, «Entrevista con Luis Canelo», Catálogo de la exposición en la galería Edurne, Madrid.
- 1977 V.V.AA., Pintura Española de vanguardia, Palacio de Cristal, Madrid.
- 1979 AGUIRRE, Juan Antonio, «Luis Canelo», Catálogo de la exposición en la galería Ruiz-Castillo, Madrid.
LOGROÑO, Miguel, «Materia-ámbito y Materia-pintura», Catálogo de la exposición en la galería Ruiz-Castillo, Madrid.
- 1980 V.V. AA., Arte español actual, galería Fúcares, Madrid.
- 1982 Preliminar, I Bienal de Artes Plásticas, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Ministerio de Cultura, Madrid.
- 1983 GARCÍA, Aurora, Luis Canelo, Fundación Valdecilla, Aula de Artes Plásticas de la Universidad Complutense, Madrid.
LOGROÑO, Miguel, «La Naturaleza de la Pintura», Catálogo de la exposición en la galería Montenegro, Madrid.
III Salón de los 16, Museo de Arte Contemporáneo Español, Madrid.
- 1984 ANÓNIMO. Nuevas Adquisiciones de Arte Contemporáneo, Madrid.
- 1986 ARCO '96. Catálogo general, IFEMA-ARCO, Madrid.
- 1987 CALVO SERRALLER, Francisco, Naturalezas españolas. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
CANELO, Luis, Catálogo con texto de Anaxágoras y Aristoteles refiriéndose a Anaxágoras, galería Montenegro, Madrid.
VÁZQUEZ DE PARGA, Ana, Naturalezas españolas, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- 1989 BARRENA, Clemente et al., Arte y Trabajo, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, Madrid.
PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier y TERRÓN REYNOLDS, M^a Teresa, Catálogo de los fondos pictóricos y escultóricos de la Diputación Provincial de Cáceres, Diputación Provincial de Cáceres.
- 1990 Colecció Testimoni, Sala Sant Jaume, Fundació La Caixa, Barcelona.

- LOGROÑO, Miguel, Las piedras y las aguas, galería Gamarra y Garrigues, Madrid.
 VV.AA., Madrid, El arte de los 60, Dirección General de Patrimonio Cultural, Comunidad de Madrid, Madrid.
- 1991 ARCO '91, Catálogo general, IFEMA-ARCO, Madrid.
 MARCHÁN FIZ, Simón et al., Colección Arte Contemporáneo, capítulo III, Nuevas Generaciones, Madrid.
- 1992 BONET CORREA, Antonio, Visiones da arte peninsular da última década a través de tres colecciones, Palacio de la Diputación, Bienal de Pontevedra.
 BREA, José Luis y BLANCH, M^a Teresa, Pasajes, Electa España, Toledo.
 CANO RAMOS, Javier, «Luis Canelo», en Art Extremadura. PAEXPO, Badajoz.
 LOZANO BARTOLOZZI, M^a del Mar, Nuevas experiencias de artistas extremeños, PAEXPO, Badajoz.
 Fondos de Arte Contemporáneo, Museo de Cáceres, Ministerio de Cultura y Junta de Extremadura, Madrid.
- 1993 CANO RAMOS, Javier, «Visiones teóricas y críticas sobre la pintura de Luis Canelo», en Luis Canelo, Asamblea de Extremadura-Junta de Extremadura, Madrid.
 FRANCO DOMÍNGUEZ, Antonio, «La materia y su devenir» en Luis Canelo, Asamblea de Extremadura-Junta de Extremadura, Madrid.
 HUICI, Fernando, «Cosmos mineral» en Luis Canelo, Asamblea de Extremadura-Junta de Extremadura, Madrid.
 LOZANO BARTOLOZZI, M^a del Mar., «Canelo, Vida y obra» en Luis Canelo, Asamblea de Extremadura-Junta de Extremadura, Madrid.
 SÁNCHEZ LOMBA, Francisco, «Madrid y otros episodios de una década» en Luis Canelo, Asamblea de Extremadura-Junta de Extremadura, Madrid.
- 1994 LOZANO BARTOLOZZI, M^a del Mar, Catorce pintores extremeños contemporáneos. Cruz Roja Española, Badajoz.
- 1995 ARCO '95, Catálogo general, IFEMA-ARCO, Madrid.
- 1996 ARCO '96, Catálogo general, IFEMA-ARCO, Madrid.
 ART 27 96, Catálogo general, Basilea. Suiza.
 LOZANO BARTOLOZZI, M^a del Mar, Vanguardia Artística Cacereña, X Aniversario Cáceres, Cáceres Patrimonio de la Humanidad, Ayuntamiento de Cáceres.
 MARÍN-MEDINA, José, Sensibilidades, galería Leandro Navarro, Madrid.
 VV.AA., Colección Juan Antonio Aguirre en el IVAM, IVAM Centre Julio González, Valencia.
- 1997 ARCO '97, Catálogo general. IFEMA-ARCO, Madrid.
 VV AA. V Mostra Unión Fenosa, agosto, La Coruña.
 ANZOLA, Hernán, El Quijote Hispanoamericano, Fundación Provincial, Caracas, Venezuela.
 LOZANO BARTOLOZZI, M^a del Mar, Pintores extremeños, galería Cristian Franco, Badajoz.
- 1999 VV AA., VI Mostra Unión Fenosa, La Coruña, agosto '99.
 VV AA. Colección Espino/ Sánchez Grande, MEIAC, Badajoz.
 CASTRO FLÓREZ, Fernando, «Pintura Presocrática. Aproximaciones a la obra de Luis Canelo», Catálogo de la exposición en la galería Metta, diciembre 1998-enero 1999.
 ARCO '99, Catálogo General, IFEMA-ARCO, Madrid.
 VV. AA., Legado Juan Antonio Aguirre, Madrid.
- 2000 ARCO '00, Catálogo General, IFEMA-ARCO, Madrid.
- 2001 HUICI, Fernando, «De la sombra de un ojo sin fondo», Catálogo de la exposición de la Galería Metta, diciembre 2001.
 FORO SUR, Catálogo general, galería Christian Franco, Badajoz, Cáceres.
 MARCHÁN FIZ, Simón. 100 artistas con Sileno. Catálogo general. Madrid.
 VV.AA. La Colección del IVAM., Ed. Aldeasa, Valencia.
- 2002 ARCO'02, Catálogo general, IFEMA-ARCO, Madrid.
 FORO SUR, Cáceres. Catalogo General, galería Cristian Franco, Badajoz.
 BLAS, Javier, «Consideraciones para una teoría de la imagen» Catálogo de la III Trienal de Arte Gráfico 2002, La Estampa Contemporánea, CajAstur.

- CALVO SERRALLER, Francisco, Copyright Metta, galería Metta. Madrid.
 CD-Rom. Donaciones de obra gráfica a la Biblioteca Nacional. 1993-1997, Madrid.
- VV.AA., Catálogo general, Patio Herreriano, Museo de Arte Contemporáneo Español, Valladolid.
 VV.AA., Colección Cruz Roja Española. Palacio de Moctezuma. Cáceres.
- 2003 ARCO'03, Catálogo general, IFEMA-ARCO, Madrid.
 VV.AA., El Caos Sensible, II Centenario de Nacimiento de Juan Bravo Murillo, La Cinoja, Fregenal de la Sierra. Badajoz.
 VV.AA., Itinerario. Miguel Logroño: una vida para el arte., MEIAC, Badajoz.
 VV.AA., Colección Caja Rural de Almendralejo, MEIAC, Badajoz.
- 2005 CANELO, Luis, Mundos en el jardín, galería Metta, Madrid.
 LOZANO BARTOLOZZI, M^a del Mar, CANO, Javier et al., Arte en democracia, Obras de la Asamblea de Extremadura, Parlamento de Cantabria, Santander, Parlamento de La Rioja, Logroño.
 FERNÁNDEZ, Alicia, Bilduna Dinamiko. Colección Dinámica, Sala Kutxa Aretoak. San Sebastián.
 FLORES, Alberto, Naturalezas del presente., Museo Vostell-Malpartida, Cáceres.
 LOGROÑO, Miguel, Itinerario. Miguel Logroño. Una vida para el arte, Mercado del Este de Santander, Museo de Bellas Artes de Santander.
- 2006 PARREÑO, José María, Naturalmente Artificial. Arte y Naturaleza en España. 1967-2006, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia.
- 2007 VV.AA., Secuencias, MEIAC, Badajoz.
 TRILLO, Manuel, Gerardo Rueda. La mágica imaginación de un genio, Fundación Gerardo Rueda, Madrid.
- 2008 LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar, CANO, Javier, et al., El pulso del Arte Contemporáneo, Asamblea de Extremadura, Badajoz.
 VVAA: Plástica extremeña, Fundación de Caja Badajoz, Badajoz.
- 2009 CASTRO FLÓREZ, Fernando, «La clepsidra de la pintura (Notas presocráticas en torno a la obra de Luis Canelo)», Catálogo de la Exposición en la galería Álvaro Alcázar, Abril, 2009.
- 2011 CANO, Javier, «La pintura como unidad de todas las cosas», Sala El Brocense, Diputación de Cáceres, Cáceres.
 LOZANO BARTOLOZZI, M. del Mar, «La abstracción estética y posmoderna de Luis Canelo», Catálogo de la Exposición Sala El Brocense. Diputación de Cáceres, Cáceres.
 COLECCÃO DE ARTE MODERNA GERARDO RUEDA, Cámara Municipal de Matosinhos, Portugal.
- 2012 VVAA., Catálogo del Museo de Arte Contemporáneo Costa da Morte, Corme, A Coruña.
- 2013 CEDRÓN SALETA, Catálogo de la Fundación Ankaria, sobre la Colección Javier Rosón y Saleta Cedrón, Valdemarín (Aravaca).
 VV. AA. Encuentro y diálogo. Colecciones de artes visuales del Parlamento y del Gobierno de Extremadura, DGPC, Gobierno de Extremadura, Badajoz.

La pintura como unidad de todas las cosas
LUIS
CANELO
(Y sus reflexiones filosófico-científicas)

DE JAVIER CANO RAMOS
SE IMPRIMIÓ EN BADAJOZ
DURANTE LA PRIMAVERA
DEL AÑO 2015.

