

ART E Y

REVISTA BIMESTRAL DE INFORMACIÓN ARTÍSTICA

Nº 7 febrero - marzo 1997

1.500 pta

GIORGIO MORANDI

Juan Manuel Bonet
María Cárdenas
Joan Hernández Pijuan
Alfredo Alcáin
Santiago Mayo

Z-698

MARCEL DUCHAMP

Eduardo Arroyo

JUAN SORIANO

RACHEL WHITEREAD DURERO, GRABADOR

PALABRAS PARA EL ARTE
NERVAL / MONTERROSO

EXPOSICIONES
LIBROS ■ AGENDA

LUIS

GORDILLO

Carlos Franco
Antón Patiño
Daniel G. Verbis
José María Parreño

PART E



Big Bang.

Sig.: Z 698
Tít.: Arte y parte : revista bimestral
Aut.:
Cód.: 1074372



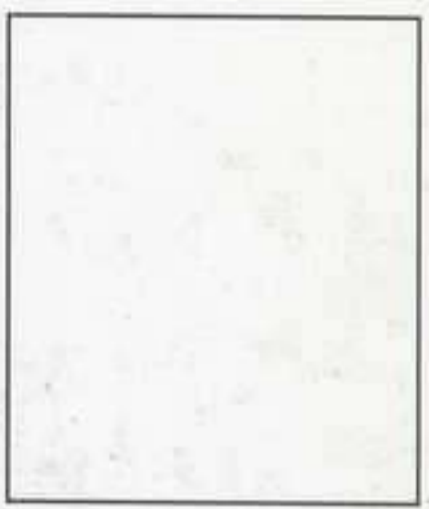
Cada día, millones de universos se ponen en marcha en dos continentes. Con la fuerza de Endesa.



2-698

ARTES
PARTE

Madrid 9 febrero - marzo 1997



A R T E Y
P A R T E

Calle del Limón, 22. 2º C
28015 Madrid

Departamento de Pedagogía - Centro de Investigaciones
Avda. de la Universidad 28 - 28002 Madrid

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN ANUAL

6 NÚMEROS: **7.500 pesetas (España)** 10.200 pesetas (Europa) 11.700 pesetas (América)

A

Nombre y Apellidos: _____

P

R

Empresa/Institución: _____ Nif: _____

A

T

Calle/Plaza: _____

Código Postal/Población: _____

R

Teléfono: _____ Fax: _____

E

Forma de Pago:

Cheque a nombre de LIMONARTE, adjunto al boletín de suscripción.

T

Tarjeta de crédito: Visa nº: _____ Caduca: _____

Y

Domiciliación Bancaria: Banco/Caja _____

E

ENTIDAD CTRL OFICINA NÚM. CUENTA

Desde el Número: _____

Fecha: ____ - ____ - ____

Firma: _____

PUEDE SUSCRIBIRSE POR CORREO, POR FAX: 91-541 61 83 Ó LLAMANDO AL TEL. 91-542 10 58

7-698

ARTE Y PARTE



Número 7 febrero - marzo 1997



*Portada, detalle de Luis Gordillo: Corona de espina-cas, 1996.
Acrílico sobre lienzo, 214 x 388 cm. Galería Salvador Díaz, Madrid.*

ARTE Y

EDITOR/DIRECTOR
Miguel Fernández-Cid

CONSEJO DE REDACCIÓN
Isabel de Azcárate, Miguel Fernández-Cid, Elena Navarro

COORDINACIÓN
Elena Navarro

REDACCIÓN
Isabel Bennasar, Alicia Fernández, Pilar Gonzalo, Ruth del Moral, Juan Carlos Morán, Alfonso Navarro Díez, Blanca Navarro, Sarah Olsen, Elena Vozmediano

EXPOSICIONES
Elena Vozmediano

AGENDA
Isabel Bennasar

SUSCRIPCIONES
Mar Camps

INFORMÁTICA
Pablo Fernández-Cid

DISEÑO
Andrés Gilibert, sobre original de L. Levy

IMPRESIÓN
Gráficas Palermo

COLABORAN EN ESTE NÚMERO
Alfredo Alcaín, Eduardo Arroyo, Juan Manuel Bonet, Marta Cárdenas, Marta Carrasco, Carlos Franco, Teresa Grandas, Joan Hernández Pijuan, María Dolores Jiménez-Blanco, Maite Lorés, Santiago Mayo, José María Parreño, Antón Patiño, José Luis Plaza, Javier Portús, Juan Pedro Quiñonero, Águeda Vallejo, Jesusa Vega, Daniel G. Verbis



Esta revista es miembro de
ARCE. Asociación de
Revistas Culturales de España

ARTE Y PARTE es una publicación de
ediciones del limón

Publicidad y suscripciones:
Calle del limón, 22- 2º C. 28015 Madrid
Tel: 91-542 10 58 Fax: 91-541 61 83

ISSN: 1136-2006

DEP. LEGAL: M-3085-1996

PARTE

2

S
U
M
A
R
I
O

5 FERIAS, COLECCIONES, MERCADO
Miguel Fernández-Cid

TEXTOS

8 LUIS GORDILLO

10 RETRATO INACABADO DE LUIS GORDILLO ANTE UN ESPEJO
Carlos Franco

22 LA CIUDAD CEREBRAL
Antón Patiño

30 LA PSICOFATORÍA DE G
Daniel G. Verbis

36 PINTAR LA VISIÓN
José María Parreño



42 JUAN SORIANO: "Soy como todo el mundo: humano, mortal y capaz de cometer crímenes"
Juan Pedro Quiñonero

54 RACHEL WHITEREAD, PROYECTOS
Maite Lorés

62 MARCEL DUCHAMP
Eduardo Arroyo

64 ESTAMPAS DE DURERO, UN MAESTRO DEL GRABADO
Jesusa Vega

74 GIORGIO MORANDI

75 LA RONDA MORANDIANA
Juan Manuel Bonet

88 MORANDI PRECURSOR
Marta Cárdenas

90 LA PINTURA COMO TEMA
Joan Hernández Pijuan

92 TACITAS Y BOTELLAS
Alfredo Alcaín

93 EN BOLONIA
Santiago Mayo

PALABRAS PARA EL ARTE

94 EL REALISMO
Gérard de Nerval

96 CÓMO ACERCARSE A LAS FÁBULAS
Augusto Monterroso

EXPOSICIONES

Isabel Bennasar, Paloma Blanco, José Luis Clemente, Alicia Fernández, Pilar Gonzalo, Ruth del Moral, Juan Carlos Morán, Blanca Navarro, Alfonso Navarro Díez, Sarah Olsen, Elena Vozmediano

- 97 ANDALUCÍA**
- 101 ARAGÓN**
- 105 ASTURIAS**
- 106 BALEARES**
- 108 CANARIAS**
- 110 CANTABRIA**
- 112 CASTILLA LA MANCHA**
- 112 CASTILLA Y LEÓN**
- 116 CATALUÑA**
- 126 COMUNIDAD VALENCIANA**
- 133 EXTREMADURA**
- 134 GALICIA**
- 138 LA RIOJA**
- 140 MADRID**
- 163 MURCIA**
- 164 NAVARRA**
- 164 PAÍS VASCO**

LIBROS

- 169** Ramírez, J. A. (ed): **EL MUNDO ANTIGUO**, *M^a Dolores Jiménez-Blanco*
- 170** AA. VV.: **ELS LIMITS DEL MUSEO**, *Teresa Grandas*
- 171** Pedro Moleón: **PROYECTOS Y OBRAS PARA EL MUSEO DEL PRADO**, *Javier Portús*
- 172** Juan Carlos Rico: **MONTAJE DE EXPOSICIONES**, *Alfonso Navarro Díez*
- 173** Gregorio Mayáns: **ARTE DE PINTAR**, *Javier Portús*
- 174** Patricia Morrisroe: **ROBERT MAPPLETHORPE**, *Pilar Gonzalo*
- 175** Alberto Villar - Estrella de Diego: **ARTE CONTEMPORÁNEO I Y II**, *M^a Dolores Jiménez-Blanco*
- 176** Jordi y Arnau Carulla: **LA GUERRA CIVIL EN 2000 CARTELES**, *Águeda Vallejo*

AGENDA

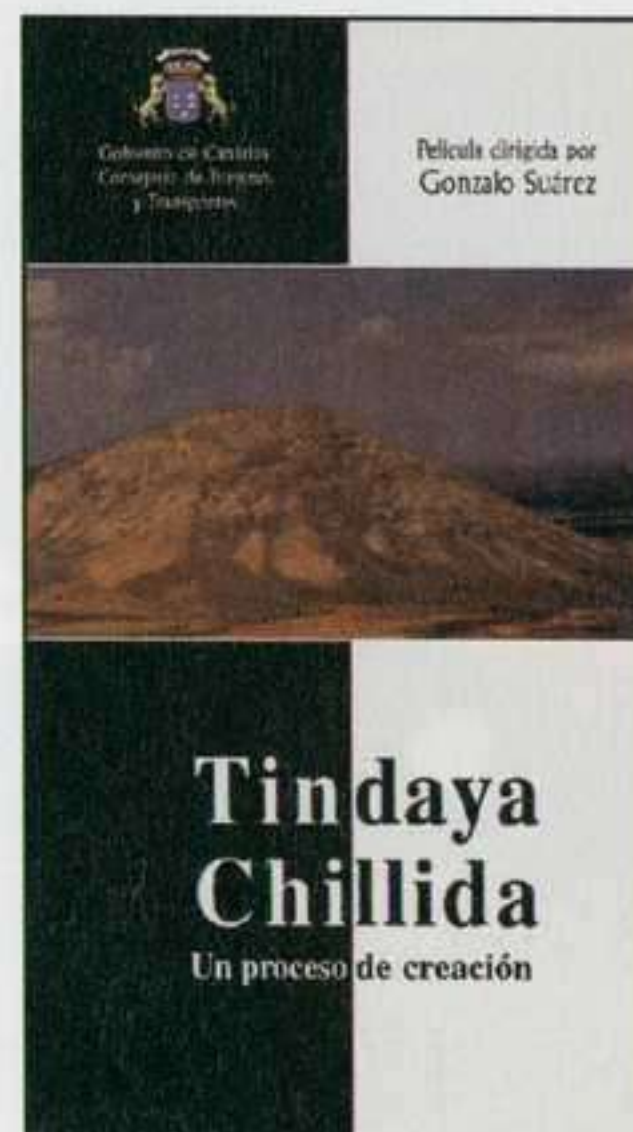
- 179** *Las exposiciones de febrero y marzo, por Autonomías.*



Franz Hubmann: Giorgio Morandi

3

S
U
M
A
R
I
O



Con este número regalamos el vídeo editado por el Gobierno de Canarias, Consejería de Turismo y Transporte, sobre el proyecto Tindaya de Eduardo Chillida.

ARTE Y PARTE no mantiene correspondencia sobre originales no solicitados

ARTE Y PARTE

DEL MAR DEL NORTE AL NORTE DE AFRICA.

Repsol explora también en pleno desierto. Como en Egipto. Con 16 campos de petróleo, Repsol es la 3ª compañía productora en ese país. Y en Libia, donde desarrolla uno de los mayores yacimientos petrolíferos descubiertos en los últimos años, con más de 1.000 millones de barriles de crudo. ESTA ES LA FUERZA DEL PETRÓLEO, ESTA ES LA FUERZA DE REPSOL.

CAMPO SALAM.
WESTERN DESERT.
EGIPTO.



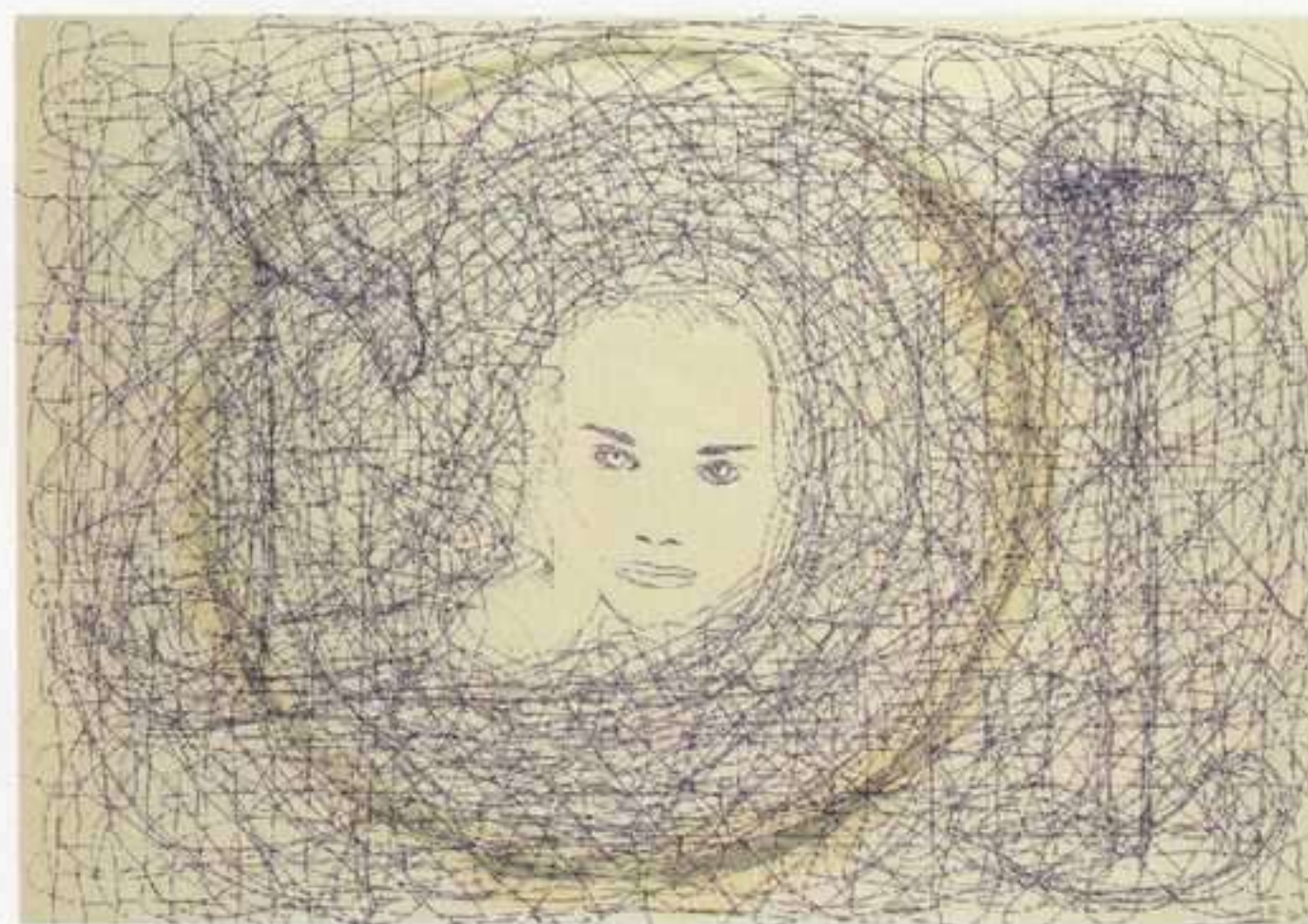
*Una de las **100 MAYORES**
Compañías Industriales
del **MUNDO.***

FERIAS, COLECCIONES, MERCADO

Arco y Latinoamérica. Como cada febrero desde hace dieciséis años, llega *Arco*, la feria de arte contemporáneo de Madrid, acompañada de las habituales quejas de los galeristas excluidos. Quejas, por cierto, que tendrían menos eco si se tuviera más tacto a la hora de comunicar las exclusiones. Porque lo que subyace tras muchos problemas (rechazo a las conferencias, recelo ante la fuerte presencia institucional) es la demanda del carácter comercial de la cita. Conocedores de la escasa fortaleza del coleccionismo español, resulta lógico que se pida la revisión del modelo de feria. Algunos reclaman que se ajuste a la realidad y refuerce su sentido nacional, pero debe vencer el deseo y aspirar a un tono internacional y de calidad.

Arco tiene sitio, y central, pero debe revisar sus fórmulas. Cada año, invita a galerías de un país, siguiendo el modelo defendido por otras ferias. El problema es que pocas repiten al año siguiente, dejando ver que no les resulta competitiva en lo económico. Algo hay que hacer en este sentido, tal vez pensarlo fijándose en plazos más largos y, sobre todo, buscar una mayor implicación del medio, tanto del español como del exterior. No resulta mala fórmula, en principio, acordarse para 1997 y 1998 de Latinoamérica y Portugal, dos de nuestras *geografías* más próximas. Resulta tópico recordar las deudas históricas mutuas, que aconsejan intensificar una relación que no es lo fluida que debiera. Además, en casos como el portugués, debería haber un reconocimiento casi explícito de *Arco* hacia la fidelidad

demostrada por los galeristas lusitanos, que ni han dejado de acudir ni han buscado soluciones de compromiso, tratando de compensar riesgos. El nacimiento de una feria, más modesta en medios y planteamiento, el *Foro atlántico de arte contemporáneo*, que alterna su sede entre Galicia y Portugal, indica hasta qué punto existe un interés que no puede caer en el olvido. De lo que se trata es de no dejar pasar dos oportunidades que tienen que servir para que *Arco* profile un



Yamandú Canosa: Suite Dispersa, 1995. Tinta y óleo sobre papel, 65 x 92 cm.

poco su modelo para el cambio de siglo. Sabido es que llegamos tarde a la reivindicación del arte latinoamericano, dado lo habituales que resultan, desde hace años, las revisiones del último arte cubano, de los figurativos mexicanos post-Frida Kahlo o de los nuevos constructivistas del cono Sur. No acentuar esa distancia tiene que ser objetivo de todos, no sólo de *Arco 97*.

Ferias, galerías. El momento es significativo: seguimos hablando de crisis pero se pro-

mueven ferias en otras ciudades (el último anuncio, en Salamanca) y se abren galerías, algunas con ubicación y espacio sorprendentes. No tardará en definirse otro modelo de galerista y de relación con los artistas. Porque resulta muy significativa la lista de los que, actualmente, se encuentran distanciados del medio.

Colecciones institucionales. Desde la Dirección General de Bellas Artes, del Ministerio de Cultura, se busca la fórmula que dé sentido y continuidad a las excelentes salas de lo que todavía llamamos *del antiguo MEAC*. Los grandes museos y centros de arte contemporáneo definen cada vez mejor sus campos de actividad. Mención especial, en este sentido, al MEIAC y su acertada vinculación con el arte portugués e iberoamericano; ojalá tenga la continuidad y el ritmo esperados. Desde comunidades autónomas y ayuntamientos no siempre se define bien la actividad. En poco tiempo será inaplazable, porque cada vez se reclama más sentido y menos discontinuidad en sus programaciones.

La noticia, sin embargo, está en la reubicación de los fondos de algunas colecciones institucionales. La privatización parcial de Argentaria y Telefónica ha abierto un debate sobre el destino de obras con las que *sueñan* los directores de los principales centros.

Gordillo, Morandi. En uno, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, presentamos el primer número de *Arte y parte* el 6 de febrero de 1996. Durante un año hemos introducido sensibles mejoras y definido un equipo profesional y humano que es nuestro mayor crédito. Conta-

mos con un apoyo general que agradecemos, sugerencias que estudiamos y algún que otro recelo que entendemos. A todos gracias por hacernos un hueco o reconocer nuestra presencia.

En esta ocasión, dedicamos nuestro primer bloque a uno de los artistas españoles más comprometidos con el riesgo y la investigación: Luis Gordillo. Si de todos los textos nos sentimos siempre orgullosos, hay algunos que nos parecen especialmente pertinentes, por lo que suponen de generosidad y autoanálisis. Lo decíamos en nuestra presentación hace un año: queremos publicar esos textos en los que un artista se retrata analizando a otro. Lo hacen Carlos Franco, Patiño, Verbis (que incluso propone la grafía *adicional*, en claro homenaje a Gordillo), Marta Cárdenas, Hernández Pijuan, Alcaín y Santiago Mayo, con esa proximidad e implicación que convierte cada palabra en una manera de jugar con fuego y darse hasta el suyo.

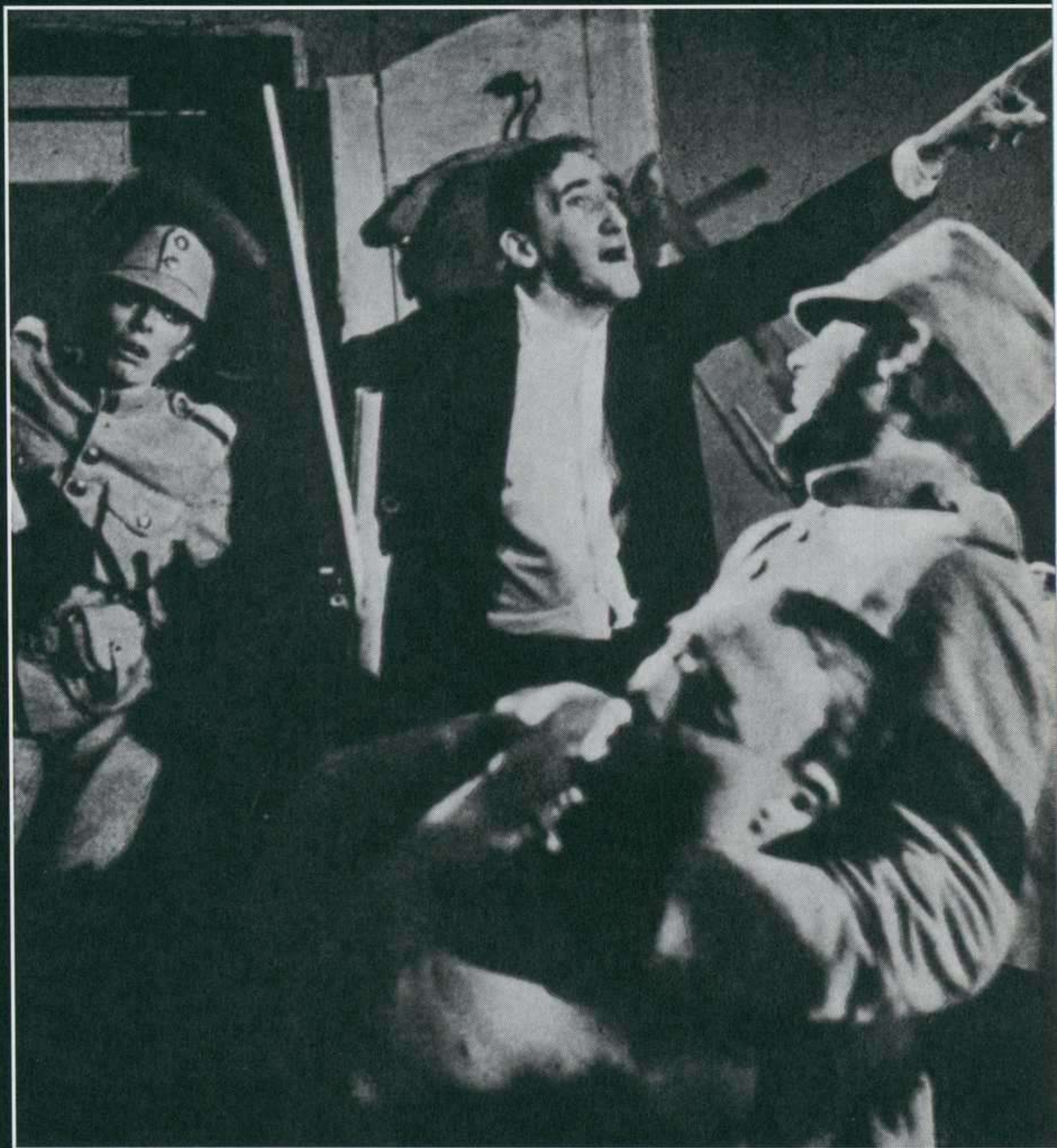
Otro bloque lo dedicamos a Giorgio Morandi, artista central donde los haya. De los que agradan especialmente por su distancia respecto a las modas. La excusa es su retrospectiva parisina, pero siempre estaremos dispuestos a defender convicciones que respondan a perfiles como el suyo.

Un año. Junto a Gordillo y Morandi, Duchamp, Soriano, Rachel Whiteread y Durero, o los cuentos de Nerval y Monterroso. Y novedades: con este número, el vídeo que preparó Gonzálo Suárez sobre el excelente proyecto de Eduardo Chillida para Tindaya. Muestra de la diversidad defendida desde estas páginas. Páginas que, gracias a ustedes, permanecerán vivas por mucho tiempo.

MIGUEL FERNÁNDEZ-CID

Tadeusz Kantor

La escena de la memoria



**Salas de Exposiciones
Temporales de
la Fundación Arte y
Tecnología.**

Fuencarral, 3
Martes a viernes
de 10 a 14 h.
y de 17 a 20 h.

Sábados, domingos
y festivos de 10 a 14 h.

Entrada gratuita,
previa exhibición del D.N.I.
<http://www.telefonica.es/fat/>

EXPOSICIÓN DEL 22 DE ENERO AL 2 DE MARZO DE 1997



FUNDACION
ARTE Y TECNOLOGIA

FUNDACIÓ CAIXA DE CATALUNYA



Telefónica

LUIS GORDILLO

Carlos Franco
Antón Patiño
Daniel G. Verbis
José María Parreño

Luis Gordillo ante su casa madrileña, proyectada por Ábalos y Herreros. Fotografía: Unidad Móvil.

RETRATO INACABADO DE LUIS GORDILLO ANTE UN ESPEJO

CARLOS FRANCO



Conocí a Luis Gordillo en 1969. Él estaba terminando *Los hombres coche*.

Yo era, por aquel entonces, un estudiante de Filosofía y Letras, aunque desde los quince años, o sea desde 1966, tenía conocimiento, a través de artistas como Javier

Utray y Ángel Orcajo y por medio de publicaciones, de los movimientos artísticos surgidos alrededor de la abstracción. También, de vez en cuando, aparte del Museo del Prado, acudía a las galerías del momento y al MEAC, sito, en aquellos años, en las salas de la Biblioteca Nacional.

En 1968 estuve en Italia y Suiza y vi todo lo que pude de arte moderno y contemporáneo. Fue la primera vez que pude contemplar los cuadros de Bacon.

El cómic, con su maquetación libre y moderna, ya me había mostrado un camino para la simplificación natural del color y la sucesión temporal en el plano.

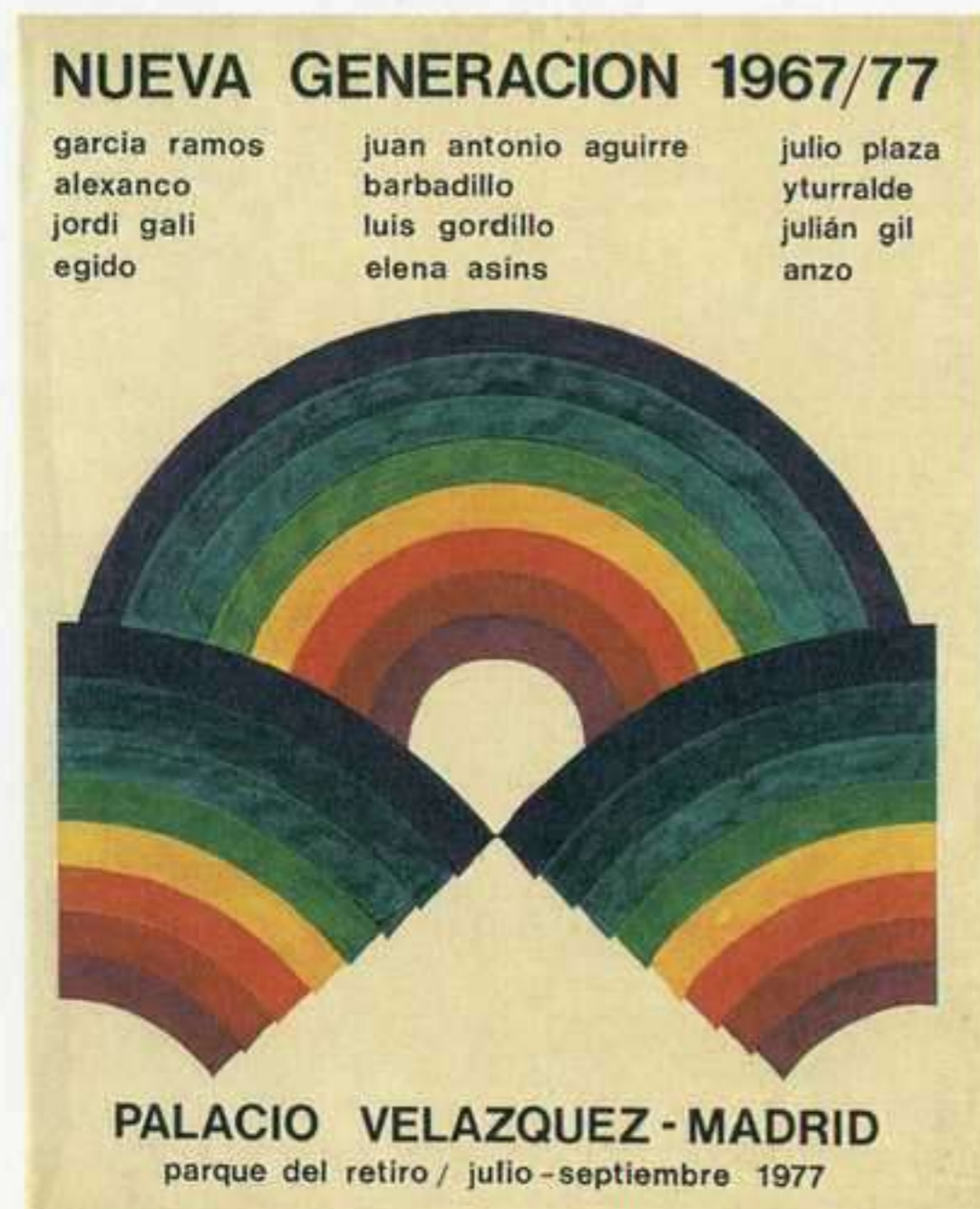
También en los años 1966 y 1967 empecé a pintar abstracción matérica y a buscar el caos

con sentido, como en Pollock. Cuento todo esto tan sólo para situar, a grandes rasgos, aquel primer encuentro; ya que del caldo donde se cuecen los miembros surge el nuevo guiso.

Del psicoanálisis había tenido ya noticia y, aquel año, en la Universidad, tomé contacto indirecto con el tema por dos compañeros *revolucionarios*: M. Esbert y E. Luxán. Además, esta última resultó ser la compañera de un pintor llamado Luis Gordillo.

Cuando me dirigí al barrio de Aluche, entonces extramuros de Madrid, para mí, *argüellero fino*, aquello fue como un viaje al extranjero.

Me impresionó de inmediato el hecho de que Luis pintara y además trabajase. La realidad corregía aquel ju-



Portada del catálogo Nueva Generación, 1967-1977. Madrid, 1977.

Carlos Franco (Madrid 1951) pertenece a la generación que convirtió a Luis Gordillo en referencia imprescindible y rescate apasionado. Junto a pintores como Carlos Alcolea, Guillermo Pérez Villalta o Rafael Pérez Mínguez, mantuvo una intensa relación ahora evocada. Salvo el cuadro de Pérez Villalta, las obras reproducidas en este texto pertenecen a la Colección Arte Contemporáneo. Antonio Bonet Correa las ha incluido en la muestra *Figuraciones madrileñas años 70 en la Colección Arte Contemporáneo*, que se exhibe en febrero en el Museo de Teruel. Gordillo realiza cuatro exposiciones individuales en Madrid: repaso a los años 80 y 90 en el Círculo de Bellas Artes, y obra última en las galerías Antonio Machón, Estampa y Salvador Díaz, que abre espacio frente al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



De izquierda a derecha: Carlos Alcolea, Luis Gordillo y Carlos Franco, 1974.

venil miedo a la imposibilidad de ser artista. También me emocioné con su extraño acercamiento autodidacta a la pintura. La figuración emergente de la geometría y la abstracción. Los fondos planos mostraban superposiciones tonales que me conmovieron estéticamente. La identidad del tema con su tratamiento, como en los buenos cuadros, me producía un incontrolado nerviosismo creativo e increíbles ganas de pintar. También llamó mi atención ese acercamiento ordenado a la construcción del cuadro, que en aquel momento le generaba dolor, y que tan extraño me parecía.

De su generación artística, *La Nueva Generación*, conocía yo algunos autores: Ángel Orcajo y su exposición de las carreteras (Orcajo fue profesor mío de dibujo en el colegio durante el curso 1965-66), Yturralde y otros que luego fue identificando como Alcaín, Teixidor, Alexanco, Aguirre, Quejido...

Mientras Luis acababa metódicamente aquellos cuadros, había comenzado a liberarse de la disciplina de la métrica (simétrica) realizando unos dibujos en los que la línea se figurativizaba o definía espacios reconocibles; el sentimiento surgía como un electrocardiograma dibujando sus curvas, tensiones y palpitaciones que se significaban y motivaban para ser analizadas. Luis llevaba ya tiempo psicoanalizándose y yo, por mi cuenta, ya me había decidido a hacerlo con

el ánimo de liberar mi ánimo.

Mi pintura para entonces era abstracta pero mi dibujo brotaba totalmente surrealista. Extrañas escenas surreales, con inverosímiles cabezas de monstruos de ojos grandes y mentón huido. Pero la actitud en el momento creativo era la misma en ambos casos.

La capacidad mediúmnica de la pintura era lo que más me gustaba y aquellas líneas, garabatos e imágenes de Luis me llegaban de manera directa. La vida se retrataba en ellos. La energía dibujaba su huella en el papel.

12

G
O
R
D
I
L
L
O

Entonces, simplemente, sentía con extraordinaria fuerza un *no se qué* hiriente y melancólico, unas tremendas ganas de explotar, y me iba corriendo a casa, a pintar. Ése era el carácter social de la pintura y no los sermones negristas a favor de la libertad, cuya huella no era tal, de muchos pintores oficiales que en aquellos momentos ya habían caído en la repetición de la red de contradicciones en la que, como peces, habían sido pescados, por mucho que sus palabras aparentaran sesudos mensajes revolucionarios.

Para mí, lo revolucionario tenía sentido como algo directo que llegaba a una mayor parte del ser, mientras que lo oficialmente revolucionario, al ser máscara política, no lo conseguía.

El sentimiento-estético, como guía, como testigo, como máquina de la verdad. El grafismo, huella de la certeza interior, de la capacidad de análisis de la imaginación. El terco inconsciente al que nada le importan las palabras vacuas. El animal que entiende el movimiento y la energía en la palabra pero no le importa lo convencional humano, que por no poder ser engañado, se expresa, si es necesario, a base de úlceras, tumores, cánceres y si no se siente fluir rompe el saco de huesos. En cuanto al tema social, esa era la semejanza que, al conocerle, yo apreciaba en ambos; si bien Luis cedía a un cierto sentimiento de culpa por no ser más convencionalmente evidente al chocarse contra el muro luckacksiano.



Cosas tales como el cambio de tamaño convierten al pintor de Dios en obrero. Dios controlando a la vez todo lo dibujado (está todo dentro del campo visual, incluso el centro del foco visual ocupa figuras enteras) y su borde, y lo que está más allá del margen. Pasas, de pronto, a estar dentro del cuadro y, dejarse ir ahí, o se hace de manera absolutamente entregada y con una fe voluntariamente ciega, o se desarrollan técnicas de visualización que permitan saber, sin ver, donde está uno en el cuadro. Estas técnicas tienen que ser a la vez racionales e inconscientes.

Cuando uno ha practicado las mediciones, la métrica es una ayuda gozosa. Mientras se adquiere esa capacidad convencional, es un tormento para el loco.

Luis Gordillo bien podría haberse quedado en la contemplación narcisista de la disolución de su obra y de su yo, como ocurrió a otros pintores, sin embargo, y superando ese momento de asombro, sorpresa y fascinación, consideraba el dibujo como un campo útil en el que las



Guillermo Pérez Villalta: Grupo de personas en un atrio o Alegoría del arte y la vida o El futuro, 1975. Acrílico sobre lienzo, 180 x 360 cm. Fotografía Javier Campano.

huellas de sus pies, al acompañar los surcos del arado, eran espaldas tanto como los propios surcos.

Allí surgían otras huellas dejadas en el campo del arte por muchos otros. Descifrar todas esas huellas para reconocerlas es el primer paso para crear un lenguaje. Es parte del proceso visual: columbrar, reconocer, ver.



Ese mirar la propia obra para rastrear en ella *el inconsciente* crea un lazo misterioso con el medio utilizado.

En esa defensa de la validez de lo pictórico también conectó Luis conmigo y con mi generación. No sin dudas y sin desesperación, por cierto.

Esa especialización, a veces, lleva a la cárcel de la ilusión.



Específico del cuadro es permanecer idéntico a sí mismo. (Sin considerar los cambios que sufre en las distintas horas del día, el envejecimiento del material, la luz eléctrica, etc...) Ante el cuadro, lo cambiante, lo que está en movimiento es el espectador. Por eso es espejo de la pintura (otras artes son espejo de otra manera). Pero es atractivo lo que nos distrae, lo que nos divierte... y, aunque dentro de los límites externos, el recorrido visual es un movimiento. También en la concentración estética parece haber un punto visual en el que todo se ve a la vez. En ese momento el cuadro late. Podemos pensar que son los latidos en los capilares y en las órbitas oculares; pero a veces se mueve. Creemos que es el movimiento de la atención que, concentrada, ralentiza la imagen y vivimos la secuencia en presen-



Carlos Franco: La mujer y los perros, 1973. Acrílico sobre lienzo, 92 x 142 cm. Colección Arte Contemporáneo, Madrid.

tes aprehensibles. Pero estas experiencias exigen estar quieto frente al cuadro.

La oferta más popular es aquella en la que el exterior está en movimiento, como en el cine, el vídeo, la noria, el teatro, la música... La propensión a interpretar por mimesis, movimiento-arte, creó y crea una tendencia contraria a la pintura. Porque el espectador suele odiar verse como en un espejo. El silencio del cuadro permite al espectador escucharse, acecharse sin palabras para sentir qué hay tras lo indescifrable. Y no hay que olvidar que el creador, al fin y a la postre, es también espectador.



Habiendo tenido que convivir con el comienzo del *no cesar de informar* de los medios, con la contaminación consumista del espectador y ser, él mismo, un espectador de otras artes además de la pintura, esa defensa del *pintar* ha sido angustiosa en muchos momentos.

En eso coincidíamos también Luis y yo. Y el no tener que dar explicaciones de nuestra generación (la edad da eso) creo que le sirvió de apoyo en más de un momento. Sin embargo, siempre está presente el *barco de los locos*. Las masas al servicio de la locura y del horror.

Coincidencia, también, en la voluntad del no aburrimiento, clave para rastrear sinceros mentirosos y semejanzas entre aparentes contrarios. Y, aunque de otra manera, de fuera de España nos llegaban ecos de posturas similares (E. Arroyo, Lindner y otros).



Luis Gordillo: Suicida tríplex, 1974. Acrílico sobre lienzo, 140 x 245 cm. Colección Arte Contemporáneo, Madrid.



La pintura (artística o con arte) siempre acompaña a la ciencia y a la filosofía. Sigue fijándose, como decía Leonardo, en lo que los importantes no advierten: en las migajas del banquete.

El análisis de tales migajas ha sacado al conocimiento de grandes entripadas y cada vez más sofisticados banquetes.

Los encuentros bajo las mesas con los perros, los bufones y los mendigos, han garantizado un realismo que falta, a menudo, en los elevados claustros, altos laboratorios y pináculos de las poltronas.

Ese campo de pruebas donde lo invisible se encarna para ser observado desde el punto de vista de *ser que está*, de *cuerpo que crea*, esa realidad trascendente de transmitir a través de un grafito un conjunto complejo e invisible, se da en el arte de pintar y de dibujar.

Sin duda Luis percibía esa trascendencia tan evidente que a muchos otros no les llamaba la atención. La punta del lápiz tapa el pasado, presente y futuro de la línea. Buscar la esencia de lo creativo también conectaba con lo trascendente de los jóvenes. Realismo trascendente.

Luis, como los mejores, ha luchado por mantener ese hilo tenso y engrasado. Y, todo lo demás, ¿qué importa?



El dibujo automático persigue crear una vía libre de comunicación con el todo. Es el inconsciente el que se encarga de traducir, para esta cara de la realidad, lo del otro lado. Se necesita pasar no sólo la idea en el dibujo/obra acabada, sino descubrir dón-



Portada del libro *La comedia del arte* (En torno a los Encuentros de Pamplona), de Fernando Huici y Javier Ruiz. Editora Nacional, Madrid, 1974.

de reside la vida del dibujo. O, como un mono, copiar exactamente el modelo. Para la mayoría ambas actitudes están en completa interdependencia.

Cuando en el ejercicio de pintar se da ese momento de atemporalidad inaprehensible, pues cesa al querer apresarlos, en la pintura surge también lo profético.

Todo lo que pasa a todos pasa en ese momento al papel. Deja su huella. La pintura pertenece a esas artes mágicas. Por eso, al defender Luis esa abertura con el bolígrafo o el lápiz sin numeración, se colocaba en el envés de los fascinados con su propio abismo, como la vanguardia oficial de aquellos años que repetía lo mismo sin cesar, lo suyo (propiedad privada), haciéndose autoextraños a sí mismos. Sin embargo, ese mantenimiento de la obertura inconsciente, estando próximo o siendo idéntico a la locura, necesita de un desarrollo del lado racional y toda

su corte de vicios/virtudes (disciplina, perseverancia, voluntad, análisis, etc...) y como en el loco, es comparable a un perro que nos muerde constantemente la pierna.

En Luis hay mucho de esto. Se le plantea en esa manera de levantarse de la hoja de mal papel y dejar el bolígrafo y el lápiz usados y sobados y pasar al lienzo. Aquí, en cómo hacer eso, entra de lleno el arte de la pintura como un proceso que (si bien ha sido desarrollado y estructurado por miles de pintores y miles de pruebas desde lo más antiguo) es natural. Es decir, cualquiera acabará usando las zonas necesarias del cerebro, que en todos coinciden y para todos son las mismas.



Luis cambiaba, siguiendo un orden pictórico repetido varias veces en la historia, por no decir siempre que se da la creación partiendo del origen (formación/disolución), porque captaba los mensajes de la realidad cambiante.

Lo seguro es la transformación del ser y de las cosas a la vez, como en Heráclito o Cézanne. Y cuando tocaron bastos (disciplina, esfuerzo, simetría), Luis tuvo fuerza para hacer lo que tenía que hacer. Allí le conocí yo, siguiendo los rigores del *proceso*.



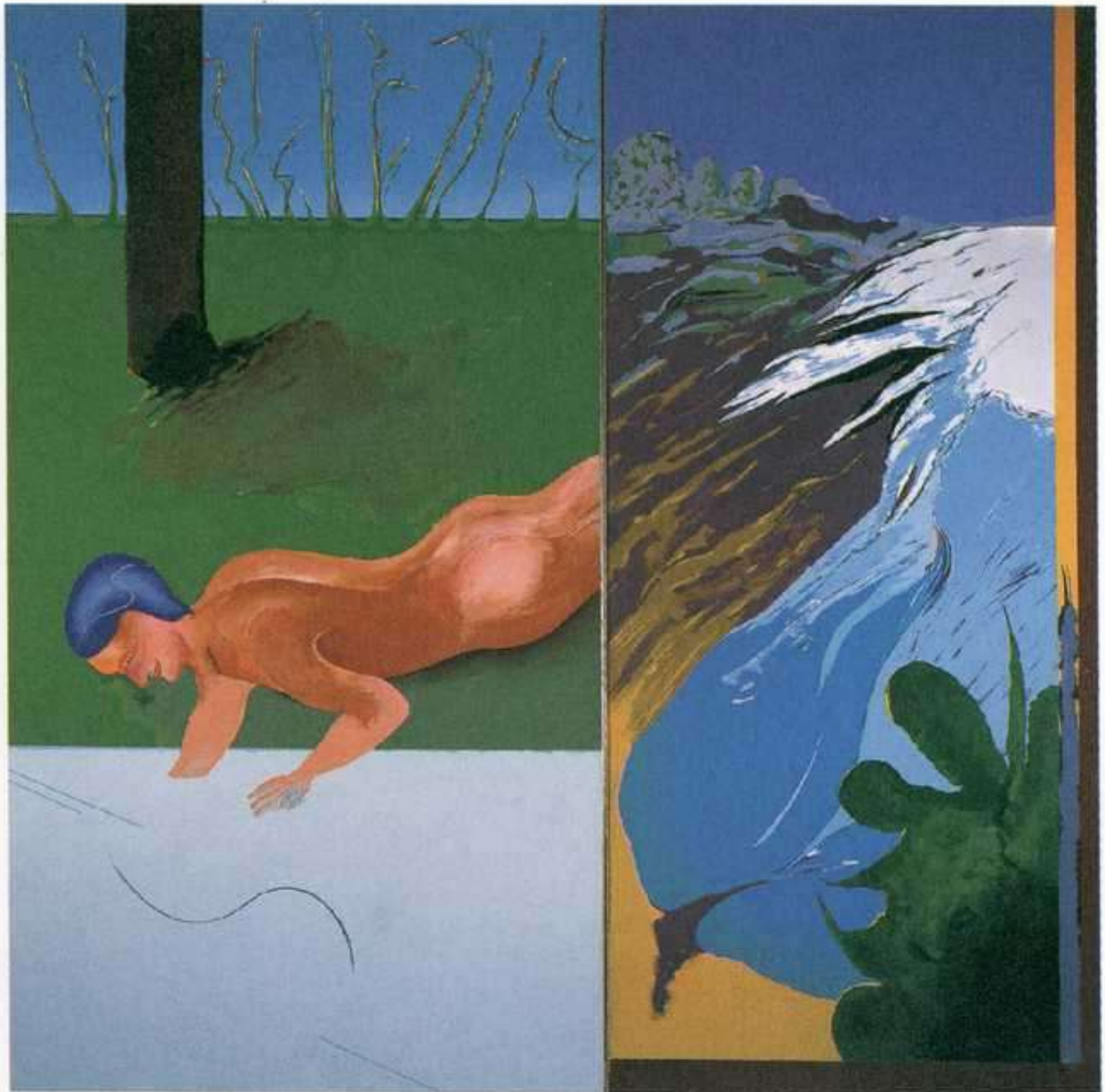
Desde el principio me llamó la atención la presencia de lo real en aquellos registros que se ordenaban, empero, por motivos estéticos.



Y, sin embargo, esa fascinación ante el abismo de la disolución se torna en terror cuando uno comienza a intuir que no hay fondo. Muchos echan el freno en algún punto.

Es necesario aceptar que en la muerte se pasará por esa experiencia. Y cuán difícil es para el alocado girar de la mente cuando creemos que con eso sustituimos esa otra realidad.

Pero a los narcisos de la ribera también les llega su momento y, ansiosos, miran la tierra.



Carlos Alcolea: Borrachos 2, 1979-80. Acrílico sobre lienzo, 220 x 220 cm. Colección Arte Contemporáneo, Madrid.



Acordándome de aquellos años he hablado

con testigos. Quiso la suerte que no expusiera yo en Amadís, en 1970, como estaba previsto. Toda mi obra de 1969 se perdió, a excepción de una pieza con un chorro de sangre incluido.

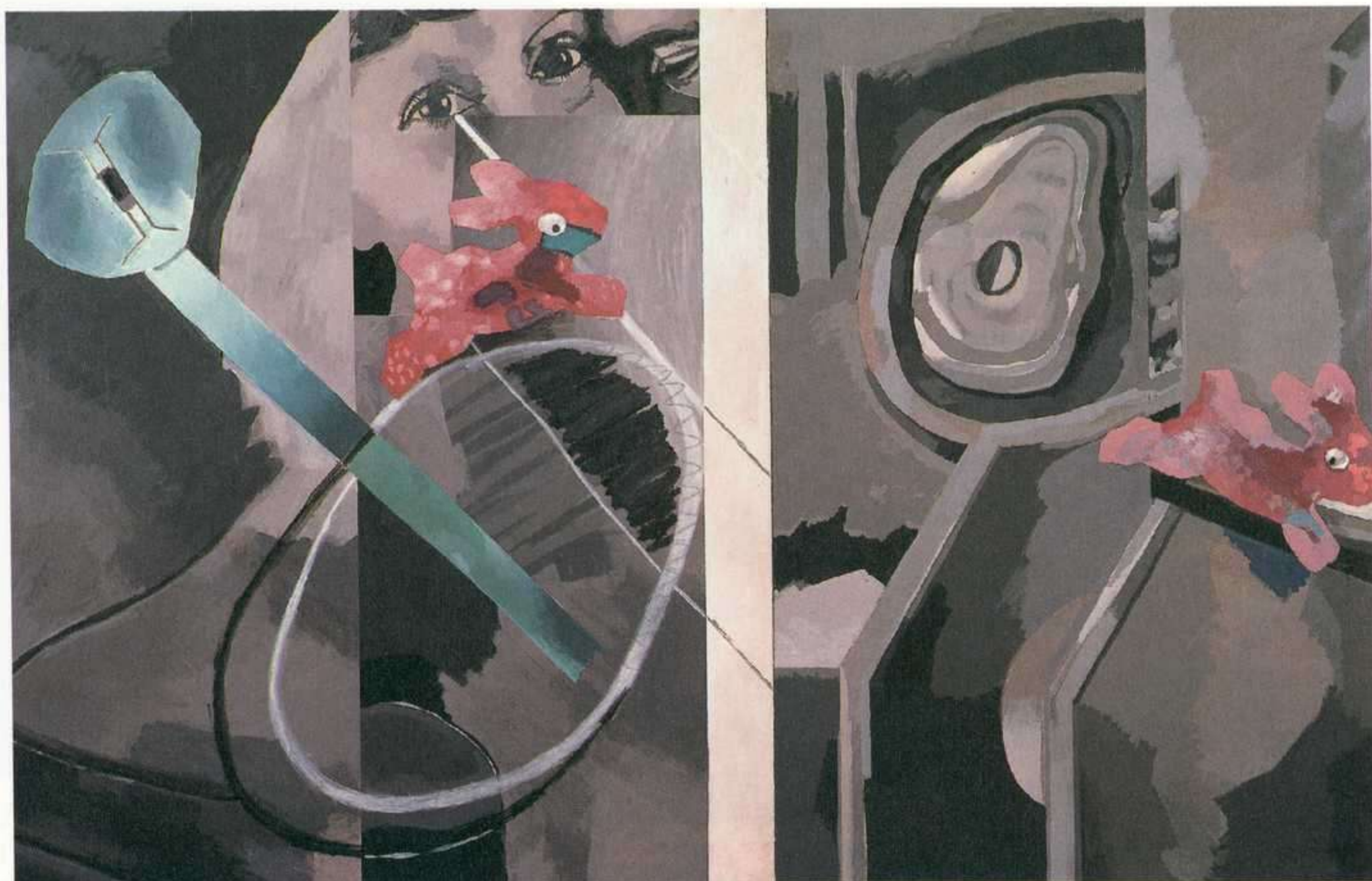
Luis me hablaba de Carlos Alcolea como de un pintor joven al que debería conocer, pues nuestra obra se parecía de una manera increíble. No fue hasta 1969 cuando le conocí, en Amadís. Yo había acudido a la galería para hablar con J. A. Aguirre, a quien Luis me había presentado, y enseñarle mis obras. Luego, en 1970, estando yo en el hospital, volvimos a vernos y, a partir de 1971, nos relacionamos de forma más constante.



Pensaba haber descrito tan sólo ese primer encuentro pero ya el río de la memoria se ha ido desnudando y ha cuajado: un expresionismo congelado, como me gustó a mí llamarlo.

He intentado decir que, entre los artistas mayores, la obra de Luis me pareció la más viva. Que el concepto de simetría me produjo honda impresión, quizá al ver exteriorizada la realidad del doble como esencia del ser, la brutal realidad de Rothschild.

Que la síntesis entre abstracción/figuración en la que yo había crecido, la vi resuelta en Luis tanto como en Bacon, incluso más, al introducir Luis el cubismo o la síntesis en las figuras y en los lugares a la vez y no por separado.



Luis Gordillo: Salta-ojos (Conejitos), 1980. Acrílico sobre lienzo, 150 x 229 cm. Colección Arte Contemporáneo, Madrid.

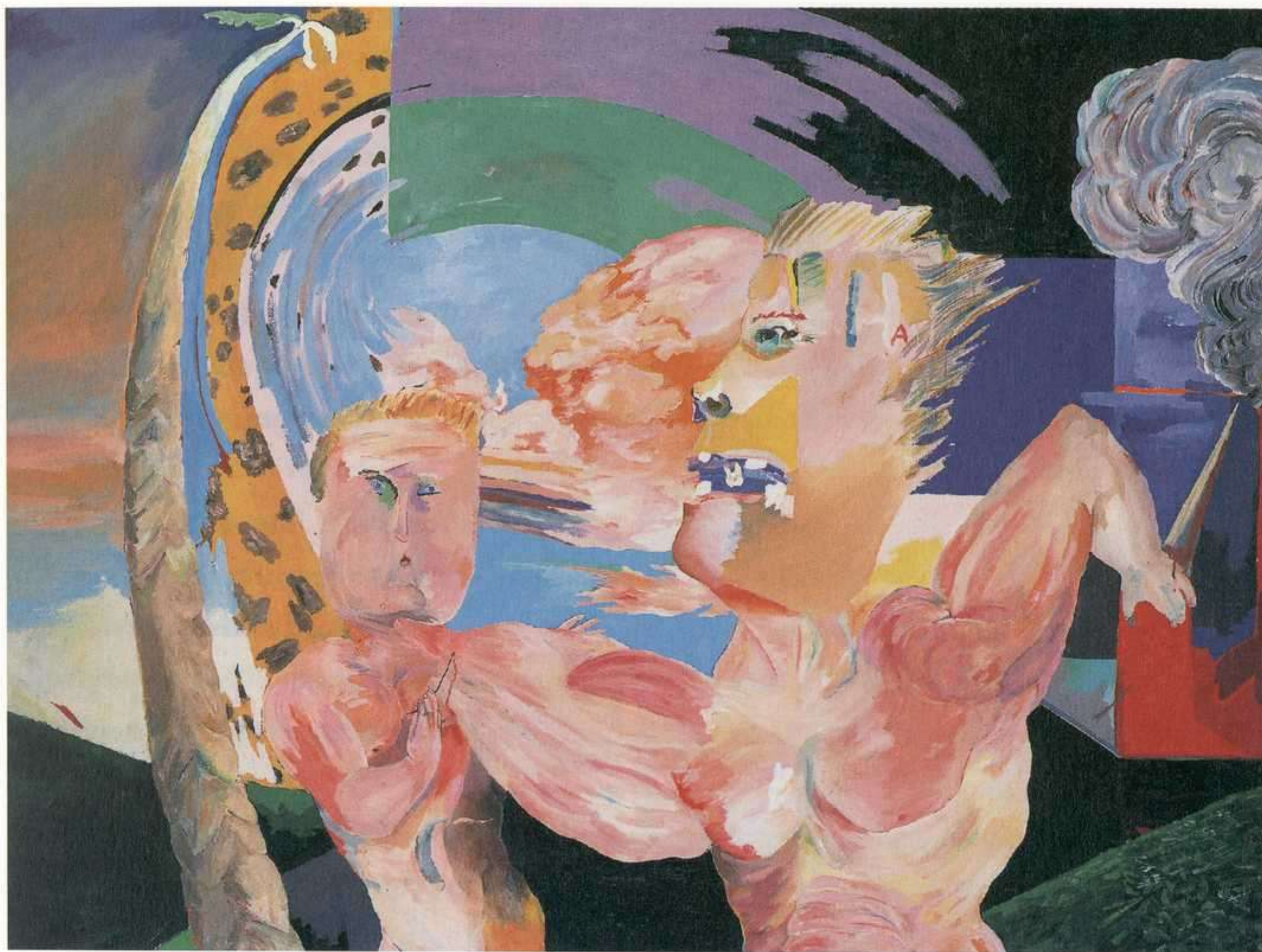
En aquel momento se cerró un encuentro entre Carlos Alcolea, Luis Gordillo y yo. Aquella época era de encuentros. Estaba profetizado, como leí en diversos libros, que todos hablarían, los brujos contarían sus secretos y muchas cosas ocultas abrirían sus sellos.

Entonces se celebró en España el *suceso artístico* más importante del siglo: los Encuentros de Pamplona. Por allí pasó, en persona, gran parte de la vanguardia mundial: Cage, Arakawa, Reich, Sabicas, etc... Todo en una revuelta vital que muchos no olvidarán.

Es curioso cómo esto se ha silenciado. Se ha temido volver a realizarlos. Pero sobre ese silencio pesa la censura de la vanguardia oficial. Todo lo arrancado, lo logrado fuera de la vanguardia oficial no valía.

La ideología es un cristal oscuro que impide ver y permite fantasear los vestigios como a uno le da la gana, permite manipular la realidad, ceñirla a intereses, coartarla, mentir sobre ella, esclavizarla al gran interés de manipular la verdad, el arte del poder. Algunos siempre tendrán esa espina, esa cerrazón, ese no querer ver.

Por eso, a esa *nueva generación*, bien denominada, por cierto, por J. A. Aguirre, se le han puesto todas las trabas, no se la acepta seriamente. Pero es importante reconocer la existencia de esqueletos en los armarios y sacarlos de ahí; sólo así podremos recomponer el *cuerpo de la pintura* en España. Las listas estaban cerradas, tanto política como económicamente. Sin embargo, el reino del plano superficie como realidad máxima había comenzado a quebrarse con esa *nueva generación*.



Carlos Franco: El asalto de celos, 1976. Acrílico sobre lienzo, 130 x 170 cm. Colección Arte Contemporáneo, Madrid.



Algo común a mi generación, parte de lo cual sucedió en Amadís, fue el *suceso*. En el *suceso* se torna irrelevante hasta el plano superficie. Es curioso ver cómo en los abstractos que expusieron en Amadís: M. Miura, S. Serrano, etc..., tan poco reconocidos como importantes en aquel preciso momento, y los conceptuales y los figurativos había algo en común. La afirmación de lo invisible como real. Luis Gordillo entró en ese camino; la libertad de su dibujo le pedía esa libertad. Parte del dibujo acababa en la cabeza del espectador. Esa dimensión era común en los jóvenes de entonces. En Luis, la realidad del reflejo; en C. Alcolea, la realidad del reflejo; en mí, la realidad del reflejo en *la realidad*; en Guillermo lo mismo, en Rafa también. Por doquier aparecían referencias a los nuevos escaparates, edificios de cristal, espejos.

El *suceso* era lo real.

Esto dejaba fuera otras formas de ver lo real.

Se acercaba el arte aquel a lo cotidiano. Los formalismos metasociales (lo físico se veía como social) dejaron de interesarnos.

Los dudosos comportamientos del 68, de los partidos de izquierda y sindicatos y su estar de

acuerdo con los poderosos, nos hicieron buscar dentro de nosotros la libertad. Luis, con su deseo de *sanarse* también entraba en esto.

Es el momento de máxima figuración en la obra de Luis y ese detonador que supuso su forma y postura para los jóvenes, lo supusimos, también, nosotros para él. Por eso aquella fotografía de los Carlos y Luis. ¿Tan difícil es de entender?

Sí, lo más difícil de entender es una relación que entonces fluía y que se intentaba tapar, normalizar, academizar. Una nueva actitud de apoyo generacional, otra relación con los anteriores, con los muertos, sin superficiales etiquetas de buenos y malos. Un importar más la actitud que la ideología.

Sí, se tergiversaron valores. Había una nueva forma de relacionarse. Eso escocía y escuece hoy que las poltronas siguen ocupadas y los archivos apuntalados y reforzados. Durante el momento coincidente y de mutuo influjo, como entre los surrealistas o los futuristas, los autodidactas fuimos enseñando nuestra forma perceptual. Contra el totalitarismo de las élites, tanto culturales como políticas, el arte volvió a ser un camino donde constatar y crecer sin necesidad de asegurar ideología alguna.

Se ha dicho, y Luis bordeaba esto, que nosotros no teníamos actitud social. Nosotros afirmábamos un nuevo concepto de lo social. La identidad diferente. Pero eso da miedo, se acerca a la esquizofrenia; palabra esquizofrénica y sin salida.

No es que niegue la validez del archivo, entra a ser parte del esqueleto. Pero el cuerpo tiene la chicha y sueña. El esqueleto dura más, aparentemente, pero es un esqueleto. Hacer del esqueleto el amo es fosilizarse.

He dicho al principio que la férrea estructura de los cuadros (era la época del estructuralismo, esa palabra se escuchaba por doquier, se necesitaba entender) de *Los hombres coche* me producía una fuerte sensación real.

La generación de Luis planteó ese tema que se había olvidado.

Mi respuesta era que la estructura se daba en el suceso vital. No bastaba con aplicar una misma a todo.



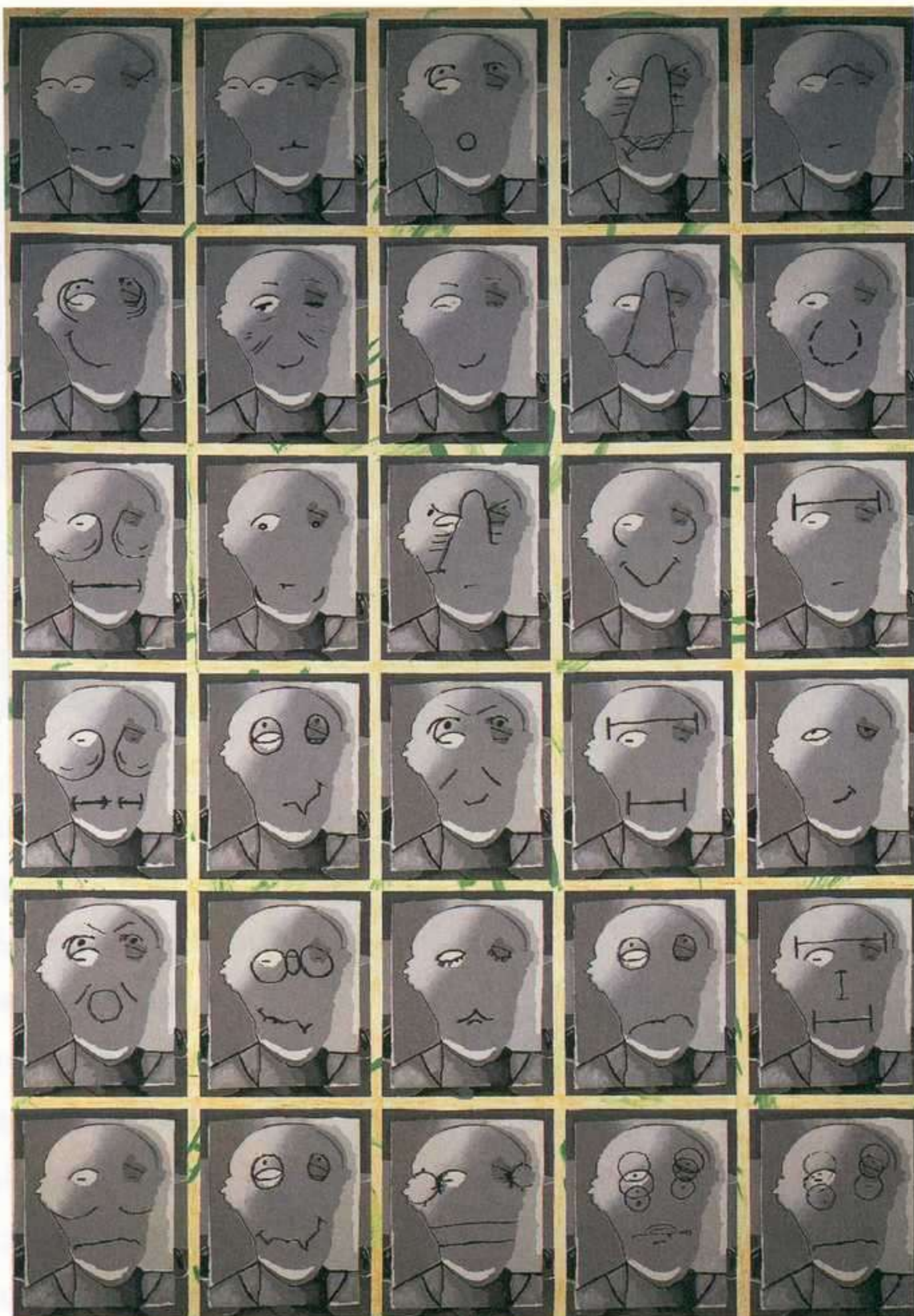
Al nihilismo cristalizado le siguió la maravilla ante las formas de la cristalización y eso produjo la pasión de la luz reflejada por su fuente.



La realidad del punto de vista, de la ilusión del arte, molestó mucho a la superstición matérica. Esta perdió la perspectiva de que el lienzo es un soporte sin más. La materia, otro soporte, un lugar. El tema, otro soporte o un lugar. Soportes de la energía.

Ese amor de Luis a la vida, a lo vivo, ese dejar que fluya por encima de todo, fue para mí constatación de un sentimiento propio. Su forma de hacerlo viene de los mejores y transmitía una manera, y era señal; nosotros no nos subimos a la señal, ni la adoramos, ni le hicimos altares, simplemente la reconocimos y seguimos alegres. Y esa fue nuestra señal para otros. Y para Luis eso fue también una constatación.

De hecho todo sigue igual a ese respecto. Sabemos los unos de los otros, nos fijamos en lo que hace cada uno, nos apoyamos y nos separamos. Y, sobre todo, permanece vivo el ser de la pintura.



Mucho se discutió en la antigüedad

Luis Gordillo: Sistema lábil, 1975-6. Acrílico sobre lienzo, 270 x 187 cm. Colección Arte Contemporáneo, Madrid.

sobre por qué no existía la musa de la pintura. La madre de las musas, Mnemosine, es la propia pintura. Huella insondable. Ese papel libertador de la memoria al pintar no es nuevo. La dependencia de la memoria para hacer algo nuestro nos abrió otro punto de encuentro con Luis; liberó el fosilizado concepto de memoria como grave edificio académico y las antiguas descripciones de memoria natural y artificial volvieron a surgir.



A través de una actitud surrealista las máscaras de la tragedia griega ríen. El surrealismo, en acto de trance, profetizó sobre quién y cómo beber el vino nuevo. Creo que Luis, con su método, lo ha probado varias veces y en sus últimos cuadros surgen nuevos cadáveres exquisitos y sigue bebiendo el vino nuevo —

LA CIUDAD CEREBRAL

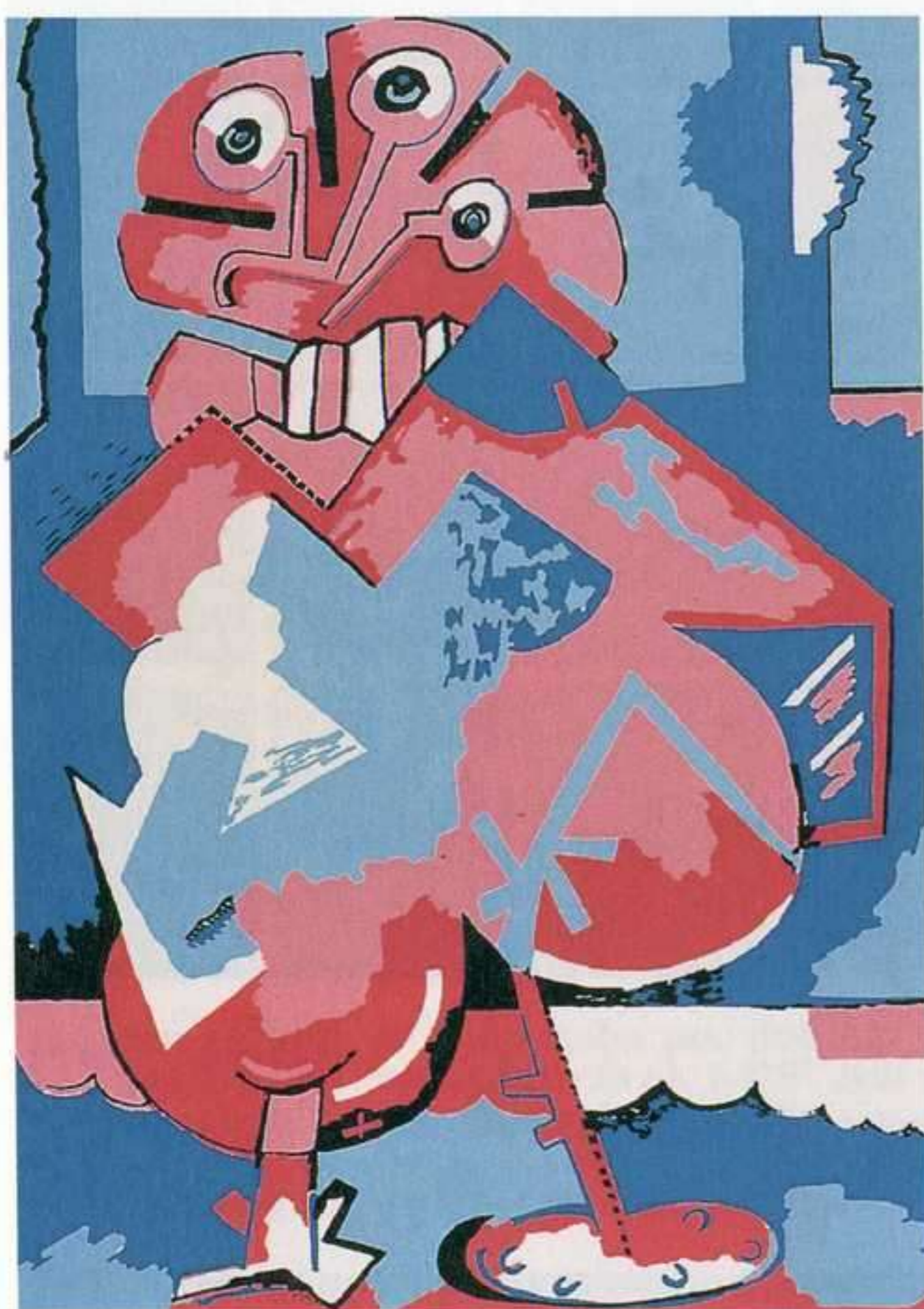
ANTÓN PATIÑO

22

G
O
R
D
I
L
L
O

La pintura de Luis Gordillo surge de un espacio en conflicto. La escisión de las formas que nacen de determinados procesos de incertidumbre y errancia signíca, proliferación gestual en los pliegues de un espacio contradictorio que busca la infinitud para alcanzar un equilibrio perceptivo inédito, una paradójica armonía hipnótica a la que se accede después de la batalla psíquica.

Tensión energética de los procesos antagónicos con su lucha de contrarios, dispositivos de yuxtaposición y simultaneidad que generan una trama dibujística sobre la que el color parece, a



Luis Gordillo: Sin título, 1971. Fundación Gulbenkian, Lisboa.

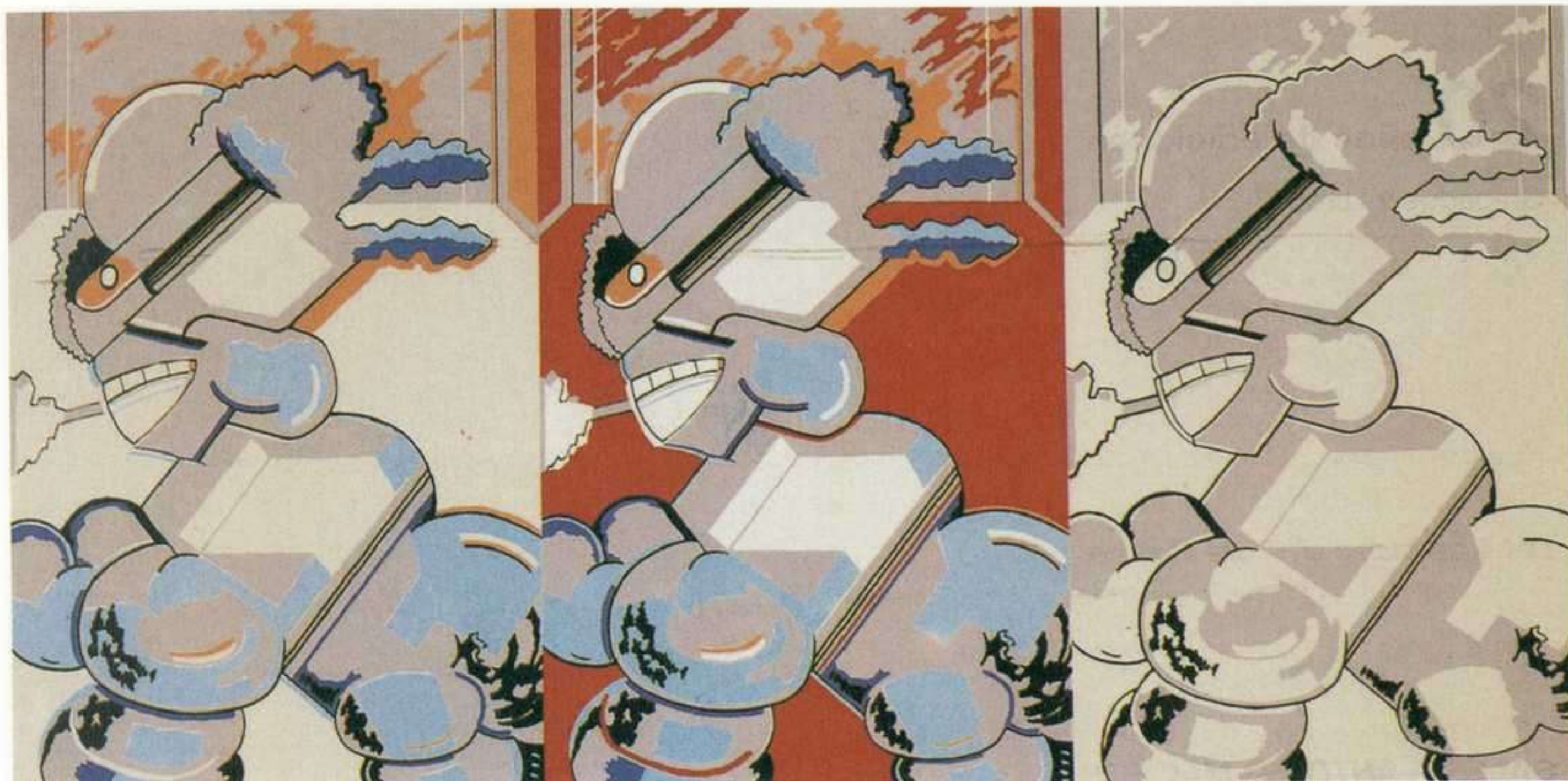
veces, querer vivir su propia vida hablando su particular idioma pulsional. Una gama fría (de tonos ácidos y neutros) que postula un cromatismo que hiberna de alguna manera la gestualidad y los excesos pulsionales y nos sitúa en una *pasión fría* donde los signos vitales aparecen cristalizados en la sublimación cerebral: el instinto en la nevera.

Tendríamos que aludir a un proceso de hipercebralidad (en el ámbito de la inteligencia emocional). Los cuadros son como autorretratos neuronales: auténticos mapas psíquicos que se proyectan al exterior a través de un cierto automatismo. La práctica pictórica entendida como ejercicio pulsional vinculada a esa *energía libidinal* de la que nos habla Lyotard.

Es fácil descubrir el rostro del propio Gordillo (oculto en la construcción de su maraña, en el laberinto de esa telaraña que lleva tejiendo ob-

sesivamente desde hace décadas). Ese entramado barroco saturado de líneas que nos hablan de las diferentes etapas biográficas de un explorador lúcido que sigue el rastro de sus propios pasos para comprobar que en el pliegue de la memoria vital no hay dos momentos iguales. El itinerario de una mutación permanente para acceder a un origen imposible.

La ciudad cerebral es un espacio hiperescriturado construido con huellas de la grafía pulsional, el dibujo de las cumbres de intensidad psíquica, esa radiografía convulsa donde el sujeto agónico tiene que acatar una angustia gravitatoria (el peso de un cielo vacío). Ese estigma tatuado en



Luis Gordillo: Trifumadora, 1972-83. Serigrafía, 62,5 x 115 cm.

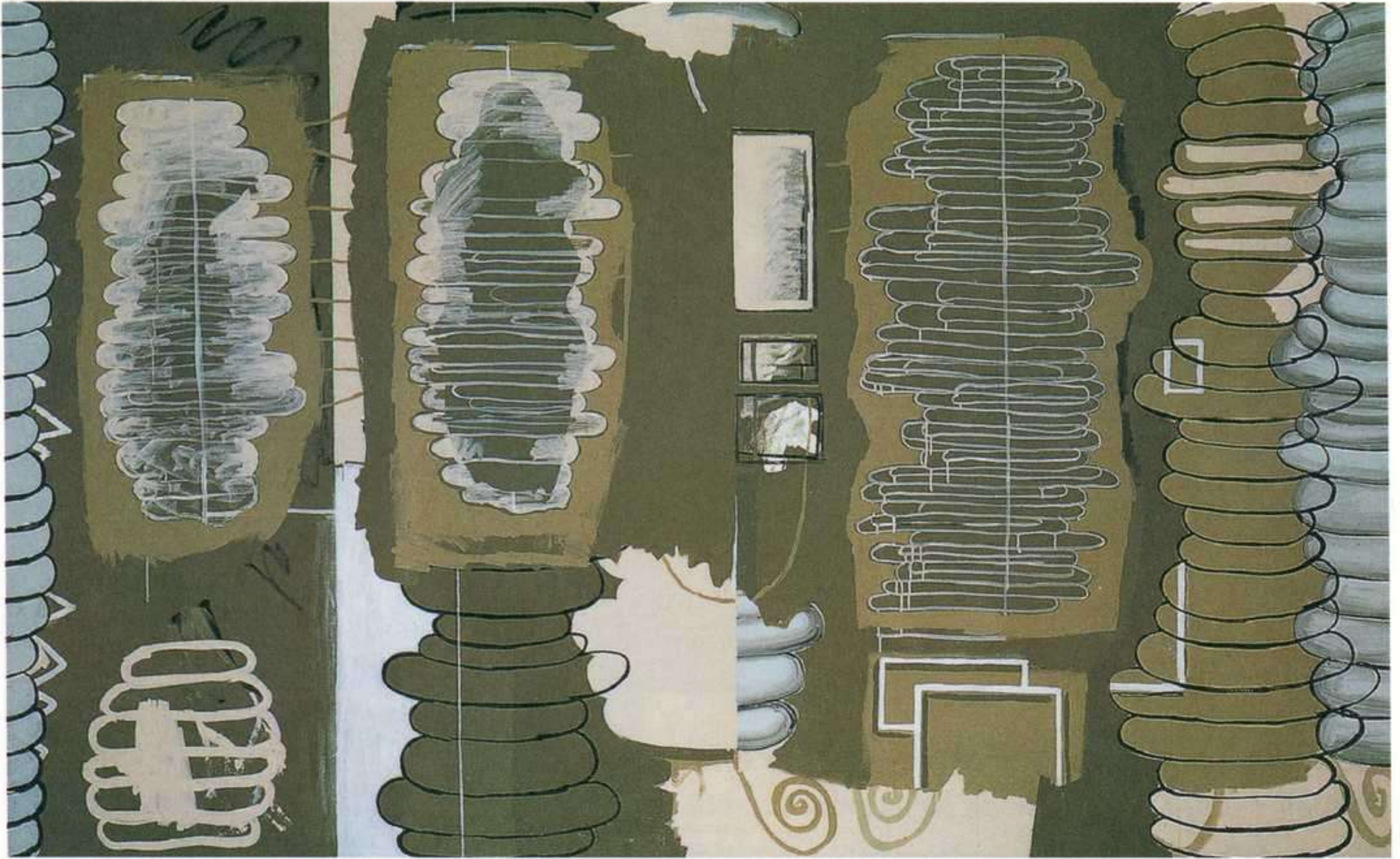
la doble hélice del ADN y que nos habla indistintamente del yo y de la identidad comunitaria.

Como en *El pesa-nervios*¹ de Artaud tendríamos que visualizar el dinamismo psíquico, la figura convertida en emblema veloz, traspasada por los estímulos del córtex cerebral. La pintura como memoria de esa catástrofe genérica (pero precisa) que transportamos.

Espacios eléctricos poblados de incertidumbres e interrogantes visuales, con la presencia irónica de un observador perplejo (el propio artista) integrado plenamente en el proceso de experimentación. Todo el arte moderno aparece marcado por esa presencia nítida del cuerpo del artista. Una economía pulsional que vertebra relatos inarticulados. Una convulsa *ergografía* (escritura del cuerpo) que refleja en el arte contemporáneo los procesos de crisis de la figura histórica del sujeto y de la inestabilidad de la conciencia subjetiva. El sujeto es hoy ese estallido plural (como un magma disgregado) en la fractura del mundo. Un sujeto atomizado de perfiles temblorosos en una disolución total de figura y fondo. Un espacio activo pasa a recoger los restos de esa desintegración. Una presencia figural expansiva que crece hasta colonizar todo el espacio, la totalidad del campo visual convertido en un escenario donde las multiplicidades no cesan de entrecruzarse.

Gordillo despliega un espacio agujereado (perforado) como quería Edvard Munch en sus años últimos en Ekeky cuando decía enigmáticamente: “Un buen cuadro con diez agujeros es mejor que diez cuadros sin agujeros”². Ese *Homo Meandrethal* del que nos hablaba Joyce (hecho de discontinuidades) como paradigma del sujeto escindido contemporáneo. *La Máquina Abstracta* horada un espacio estratificado.

El ojo captura signos y partículas, flujos moleculares atrapados en una membrana celular discontinua, el ornamento lineal de los procesos maquínicos, formas que no cesan de disolverse o



Luis Gordillo: Condensaciones verticales, 1988. Acrílico sobre lienzo, 158 x 251 cm.

de transformarse, un *continuum* visual hecho de cortes y disonancias, composiciones celulares en un espacio germinativo, cartografías psíquicas de una especie de consciencia cuántica; una estructura visual que procede por expansión, diseminación, por crecimiento reticular sobre la superficie como el *rizoma* de Deleuze y Guattari que remite a un mapa “que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga... El *rizoma* es un sistema acentrado”.

El cuerpo humano como máquina de desear; de ahí que el paradigma vanguardista (constructivo y maquínico en *dadá* y en el cubismo) sea sometido a un desmoronamiento, a una disolución líquida atravesada por corrientes y fluidos. Grafismos del flujo mental como diagramas de un *sismógrafo* interior que transmite los altibajos de intensidad psíquica; equivalente análogo en el campo pictórico a la llamada escritura del *monólogo interior* o de la *corriente de consciencia*. Esa travesía al interior de la mente humana como una deriva exploratoria en una nueva *terra incognita* que marcó gran parte de las mejores aportaciones del arte y la literatura desde los años cincuenta. A medida que las llamadas ciencias del hombre (antropología, psicoanálisis, estructuralismo) prosiguen sus investigaciones, el *objeto* a estudiar se desintegra, el sujeto se disuelve en un flujo de deseos, en un mapa fragmentario. No es extraño que ese vacío se llene con una especie de sopa caótica, como en la nueva física, construida y licuada simultáneamente. El relato de la atomización, de la explosión de la presencia figural en todas las direcciones que ya en Pollock se manifiesta como paradigma.



Luis Gordillo: Periplo, 1988. Acrílico sobre lienzo, 158 x 251 cm.

Un mapa laberíntico atravesado por senderos líquidos, activando procesos de metamorfosis incesantes que adquiere una inquietante serenidad hipnótica en el Gordillo último, que desde el *mantra* conflictivo del *ruido visual* occidental nos lleva al sosiego intemporal propio de las imágenes tántricas.

El color sale del congelador. Las imágenes despiertan de su hibernación y vibran. Los procesos de elaboración y condensación de los desplazamientos oníricos crean formas líquidas (“agua dentro del agua” en palabras de Bataille). El sueño trabaja: en pintura es la estrategia automática, aluvional, la que estimula un proceso análogo. En Gordillo la construcción figural de los setenta da paso posteriormente a la desmembración del campo representacional en un palimpsesto magmático que remite a las exploraciones informes de la primera época (años sesenta); de alguna manera su particular ajuste de cuentas con el informalismo se testimonia en estos procesos de abstracción.

El color es un ingrediente pulsional que demanda continuamente autonomía. Una caligrafía lúdica (pigmentada) que despierta evocaciones primarias. El juego de las imágenes, su movilidad, debe mucho a las transferencias y encabalgamientos de la línea y el color; eslabones asociativos que permiten el libre juego y la coexistencia de las familias de imágenes como agregados celulares en complejos entramados que denominó hace años *espacios tortilla*, para aludir con expresividad a esa densa y abigarrada amalgama de intereses gráficos.

La circulación del deseo como una corriente transpsíquica que perfora y horada los espacios

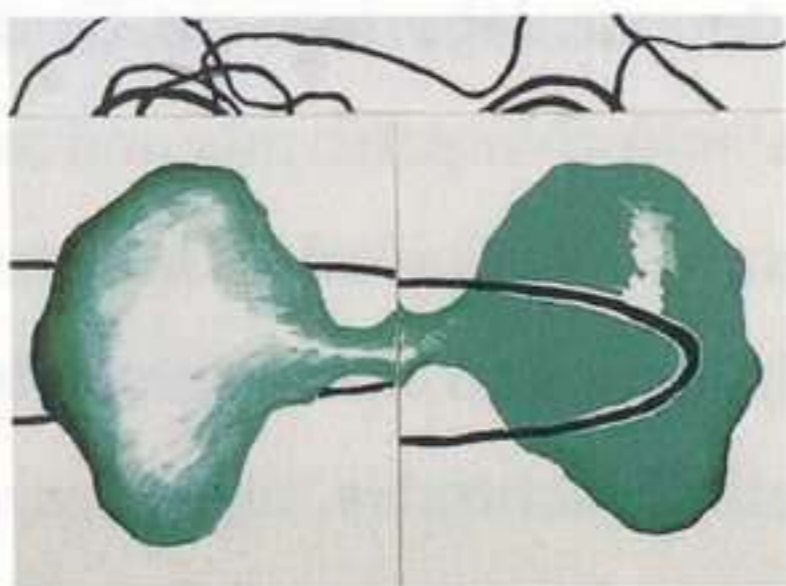
generando auténticos equívocos perceptivos en un espacio ultravisual. Condensación de formas del inconsciente que dibujan la raíz del instinto, como siluetas o esquemas matrices de un complejo vocabulario visual. El sueño del pintor es como en Polke un jeroglífico, un registro de capas y entramados biográficos. Acumulación de diferentes ideogramas y gestos sintéticos como huellas de la memoria coexistiendo en la superficie pictórica.

Hay indicios, a veces, de la explosión de lo sagrado en esta pintura tan vinculada a la experiencia nihilista del mundo moderno (la asepsia secularizada después de la huida de los dioses en el *desencantamiento* progresivo del mundo) como si el propio tema de la pintura fuera un enorme interrogante que se cuestiona acerca de la reverberación aurática de la imagen. Pensemos en *La primera adoración* como estructura de tríptico clásico (hierático y paródico) o bien *La segunda adoración* donde el vacío nos interroga al tiempo que recubre en una ocultación que eclipsa la maraña sígnica personal. Otras piezas en este sentido se titulan *La pregunta de la respuesta* y *La piscina del Espíritu Santo*. Proyecciones corporales que coexisten con pequeños ídolos laicos procedentes de ese *almario* de juguetes y pequeños fetiches de consumo (esa vitrina donde Gordillo como el Walter Benjamin coleccionista detecta el alma de la sociedad moderna). Hay irradiaciones, efluvios energéticos que testimonian esa intensidad perdida de la imagen. Alzando interrogantes acerca de esa contradictoria y difícil potencialidad sagrada de la imagen en un contexto laico.

Líneas de fuga (de los centros ópticos) que van hacia el ojo del espectador desde la superficie multifocal donde acontece el drama del demiurgo atrapado en su propia red icónica. Geometrización de la superficie que tiende un puente a lo invisible a través de un haz de líneas y puntos dispersos. El espectador contempla un espacio transfigurativo que expresa la tensión de la mirada subjetiva. El *horror vacui* satura los intersticios del drama de la autoconciencia.

Una ambivalencia perceptiva que en el ídolo arcaico emitía hacia el espectador su energía irradiante (su plenitud mágica) pasa a ser posteriormente objeto de contemplación en un contexto desacralizado. Ese ojo de Dios del panóptico que se invierte en la proliferación cancerígena de las imágenes, en la metástasis incesante de un auténtico *virus visual* que desarticula toda propuesta unitaria de visión. Sumergido en una implacable *iconosfera* el hombre de la sociedad terciaria vive en una burbuja artificial, un hábitat simbólico que configura una segunda naturaleza artificial; un caparazón aséptico que le aleja del sustrato mítico y del relieve de la experiencia. La proliferación de las imágenes mediáticas que circulan como oxígeno instrumentaliza un auténtico y eficaz panóptico invertido como reducto de inmovilidad del llamado *espectador cautivo*. En palabras de Régis Debray “la desacralización del mundo pasa por su liberación óptica”³.

Pulsión figural del animal simbólico. Exilio a la esfera psíquica donde el instinto hibernado domestica las pulsiones negativas. El color recubre emocionalmente la arquitectura lineal de la imagen. En esa disociación radica gran parte del éxito de la propuesta pictórica de Gordillo. In-



Luis Gordillo: Corazón de Jesús en vos confío, 1992. Acrílico sobre lienzo y madera, 242 x 348 cm.

teligencia para mantener vivo el conflicto de unas imágenes que son fluido, en un proceso abierto donde la escritura sígnica es un flujo ininterrumpido. El color registra esa emocionalidad, es el termómetro de la economía libidinal que ayuda a configurar el lenguaje del inconsciente. El intramundo de las imágenes, su registro dinámico pautando los umbrales de excitación que contiene. La energía liberada en un mapa pulsional donde la representación pictórica se convierte en experiencia del cuerpo. Plenitud sensorial que amalgama en cohesión inestable toda la polaridad antagónica. El espectador queda atrapado en una telaraña hipnótica de signos disgregados, donde los iconos-detritus que cumplieron su función comunitaria son ahora convocados a un nuevo reciclaje. Luis Gordillo lleva años haciendo una *summa* visual, una operación sincrética donde amalgama minuciosamente, con metódica paciencia creadora todo su repertorio sígnico.

El encargo genérico que parece recibir un pintor hoy tiene mucho que ver con lo que en las ciencias y filosofía última se llama noción de complejidad. Hay un interés creciente por temas como el desorden y el caos como única *imago mundi* posible para un mundo fragmentado: herederos del estallido de los signos, de la imagen convulsa de un mundo disgregado, con los *grandes relatos* esparcidos por los suelos, la verdad global hecha añicos aparece como un nuevo *humus* germinal con el que construir emblemas. En la obra habita también una tensión irónica. La risa (subterránea) siempre a punto de estallar como preservando un corazón salvaje.



Luis Gordillo en su estudio, 1997. Fotografía: Unidad Móvil.

membramientos nos la propone Henri Michaux: “Querría salir. No salir por una sola salida. Querría un salir múltiple, en abanico. Un salir que no acabara...”. Velocidad de las imágenes larvarias y las post-imágenes disputándose el territorio. Islas de color que conectan con los últimos signos de velocidad. Rastros de ojos emitiendo desde sus anillos centrales. Ojos que componen figuras invisibles. Ondas-sacudidas en torbellinos que avanzan lentamente. Microprocesos visuales que concluyen en una visión panorámica. Esquemas de rostros como un campo de fuerzas. Vida gestual de los signos en la distensión del deseo.

El sueño es una huella múltiple que se desplaza como un fluido en asociaciones sin fin. Según Michaux “El sueño está ahí por haber resistido a multitud de cosas, multitud de excitaciones, golpes, contrariedades. Detrás de él hay una especie de desván, desván de pulsiones amontonadas, pulsiones-tardías”. El *shock* de las imágenes, la sobreexcitación y el paroxismo gráfico nos conduce (paradójicamente) a la *tabula rasa* de lo virtualmente lleno. El sosiego de una saturación sin fin, la inmovilidad, ese *movimiento paralítico* del que tiene hablado el pintor. La autoconciencia configurando un hábitat que como en todo escenario se clausura (el Goya de la *Quinta del Sordo* o en la capilla de Houston de Rothko) sorprendente por su belleza abrupta, esa espectralidad silente que muchos creadores alcanzan en sus entregas últimas. La intensidad del universo terminal de Guston o el impulso originario del Picasso último. El lenguaje pictórico del cuerpo es entonces más rápido que cualquier limitación vigilante del discurso logocéntrico (con sus invisibles y poderosas rejas represivas). La verdadera tabla rasa acontece cuando las cosas llegan a un punto sin retorno posible, el drama (latente) de una entrega que alude necesariamente a la vivencia del límite, en las fronteras de la conciencia biográfica.

La cabeza entra en suspensión frente a la expansión de una vitalidad que está más allá del lenguaje (antes o después de lo discursivo) entonces es cuando lo que llamamos arte entra en su verdadera vida, la libertad de una configuración pautada por el instinto. Acción de un pensa-

El trazo motor como mecanismo de infinitud que propicia *situaciones meándricas*. La superficie plana sacudida por una especie de glosolia visual, verborrea enloquecida de signos deshilachados, el rumor del delirio transporta células que estallan desarticulando toda sintaxis en un agitado relato sígnico lleno de saltos e incidencias; turbulencias retinianas en espacios polimerizados. La salida de este laberinto de fisuras y des-

miento interiorizado hasta la médula; el registro del cuerpo toma una esencialidad que convierte lo individual en una experiencia transpersonal alcanzando esa alquimia secreta que permite la fusión de naturaleza y cultura (mundo y psique) como un puente que une lo visible con lo invisible (libres de la prisión del tiempo).

La pintura no puede separarse de lo alucinatorio como tampoco puede rehuir su inscripción social. Energía liberada que activa huellas mnemónicas. Emblemas centrales (necesarios) que vienen desde la periferia de lo social y del extrañamiento psíquico. La llamada del azar, el *caosmos*⁴ como fusión de lo heteróclito configurando esa identidad múltiple, la polaridad de un campo magnético de tensiones contrarias. Énfasis en lo procesual, en un inventario de caminos sin salida hechos de fracturas y segmentaciones. El cuadro es el retorno a la superficie de lo que fue sepultado. Lo que permanecía oculto aparece visualizado en un cuerpo común reticular. Un lenguaje de gestos inconscientes que acceden a la superficie plástica para evidenciar ese espacio pictórico polimorfo del que habla Lyotard: “La metamorfosis opera afirmativamente en tanto que proceso incesante, infinito, siempre desfasado, desplazado, descentrado”. Espacio generativo, una macla de discontinuidades que nos habla de la pérdida del centro de un sujeto reificado condenado a avanzar en ondas elípticas sobre los itinerarios nómadas de una Babel psíquica.

Michaux escribió que “en el pensamiento todo tiene algo molecular. Pequeñas masas. Aparición, desaparición de pequeñas masas. Masas en perpetuas asociaciones, disociaciones, neoasociaciones, más que rápidas, casi instantáneas. Pues brusco es el pensamiento. En el primer plano de la escena, diablo que sale de su caja”.

El pensamiento-imagen rápido como un fluido que multiplica la mirada. Luis Gordillo ha encontrado el rostro de los *quarks*, ese personaje que en el *Finnegans Wake* de Joyce nunca dio la cara y que sirvió para denominar a las partículas (invisibles) del mundo subatómico. Desde ese espacio combinatorio poblado de ojos sus cuadros nos miran observándonos con interés, nos hablan de un espacio-tiempo que se convierte en rostro. El cuadro como en la teoría de la rostricidad⁵ nos devuelve una mirada maquínica para hipnotizarnos emitiendo señales (policentradas y dispersas) desde el interior del laboratorio Gordillo

1- *El pesa-nervios*. Antonin Artaud. Libro que contiene además *El ombligo de los limbos* y *Fragmentos de un diario del infierno*.

2- Breve texto escrito en Ekely, cerca de Oslo en 1928. Con veinte años había escrito:

“Una obra de arte sólo puede nacer del interior del hombre./

El arte es la forma de una imagen creada por los nervios, el corazón, el cerebro y el ojo del hombre./

El arte es la necesidad que el hombre siente por la cristalización./

La naturaleza es el único y gran reino en el que se alimenta el arte./

La naturaleza no es sólo lo que es visible para el ojo -muestra también las imágenes/interiores del espíritu-, las imágenes que se hallan atrás de la vista”.

3- *Vida y muerte de la imagen. (Historia de la mirada en Occidente)*. Régis Debray.

4- Fusión de las instancias caos y cosmos en el *caosmos* joyciano.

5- Construcción del rostro en Delenze y Guattari: *El anti-edipo* y *Mil mesetas*.

LA PSICOFATORÍA DE G

DANIEL G. VERBIS

30

G
O
R
D
I
L
L
O

1. Inicialmente G podría ser el emblema del surrealismo orgánico; posteriormente, y para saber de qué, de quién hablamos, para entendernos, G puede ser el logotipo del pintor de los *meandros*, las *interrupciones* y los *condensados*. En ambos casos, sea la caligrafía del *Cerebro líquido* (1985), sea la letra debutante de un apellido, G es lo contrario a lo que se dio en llamar el gordillismo.

Última vuelta de tuerca, último repliegue del autor que ofreciéndonos la cara de *su vida* pintó una máscara, y que dándonos ahora la espalda, nos enseña una verdad sin rostro ni sujeto; una narración a cuerpo descubierto sobre lo que discurre.

2. G ha doblgado su gesto. De hecho lo ha conceptualizado. Al recluirlo ha conseguido personalizar los signos y los elementos de su pintura. Consecuentemente ha podido encontrar los *medidores* necesarios para configurar un lenguaje. G ha vencido al informalismo vendiendo su alma expresionista, encarnando un *cuerpo* cualquiera, un cuerpo que nos pertenece a todos. Pintura *desubjetivada* que, paradojas de la imagen, es inconfundible.

3. *El gesto cosificado es la brecha del informalismo. El gesto coagulado es la brecha del idealismo.* Si me lo permiten volvería a decir que G es, sobre todo, la idea de producción del inconsciente colectivo de lo orgánico a través de la pintura. Una pintura que, a cuenta del personaje: Gordillo, y a costa de la persona: Luis Gordillo, se *incorpora*, se materializa.

4. G no se reduce a la persona. G funciona como subrogación gráfica de un determinado estilo: la forma de pintar de la máquina intestino (Cfr. con *Supergástrico comparado*, 1991).

5. Estas son sus cartas: Lo que flota; larvas y corrientes esmeraldas. Tuberías blandas, cilindros, venas y células que viajan. Riñones, placentas, glándulas, músculos, pulpos; ramas. Vulvas, óvulos, ovarios, deshielos y rayas. Además, bolitas de colores, círculos, espirales y gusanos, *Ladrillitos verdes* (1992) y vesículas. Además, ojos como platos, huevos, alubias y tripas ultramar. Latiguillos, aguacates, ristras de jugos gástricos, garabatos, gargarismos y también, el *Deshielo libidinal* (1985). Pero sobre todo, choques neuronales, ritmos pulmonares, latidos y crecimientos fractales. Los circuitos se cuelan por agujeros y el papel está como comido por ratones de plástico. *El buceador* (1985) va vestido de lunares.

6. *Planos de consistencia* con órganos sin cuerpo, deshechos de una espiritualidad convaleciente. Cuadros sin corazón.

7. El mundo, el submundo de G no tiene centro. Su orden es global. Biológico, biomecánico, psicofísico, maquínico, extensivo. El espacio aparece siempre doble, triplemente interrumpido. Pero estos cuadros no muestran qué hay detrás. Un telón de fondo en tono neutro y color plano

es todo lo que vemos más allá.

8. “Cuando con tu pluma se hace un enredijo de líneas sale una masa encefálica”¹. Cuando el ovillo se desmantela dibuja un laberinto de agua: Red que nos envuelve y espejo calado para mirar fuera y ver lo de dentro.

9. Si **G** privilegia una parte, es decir, si el cuadro se centra, al mismo tiempo el dibujo se irradia, se contornea. El dibujo irrumpe y se adapta. Estas ondulaciones embuchadas en el plano conciernen a la mancha. Vemos un mapa acribillado donde todo se complica.

10. A veces debajo de la yema se difumina el negro del carbón. Tímida sombra de una sombra.

11. La inflexión es el acontecimiento de cualquier línea de discurso.

12. Pareciera que a la (G) le dolieran las tripas.

13. La (G) es una letra con ánimo de cola. Quiere volver la espalda. La (G) es una letra barroca pues el barroco es un invento del pliegue. “Explicar - implicar - complicar forman la tríada del pliegue”² que protagoniza la obra de **G**.

14. Polución en forma y manera de latiguillos. ¡Qué difícil desplegar la inmanencia de lo que se repliega! Necesitábamos un *gesto cosificado*. Lo paradójico del gesto: su detención, su delectación. El retardo.

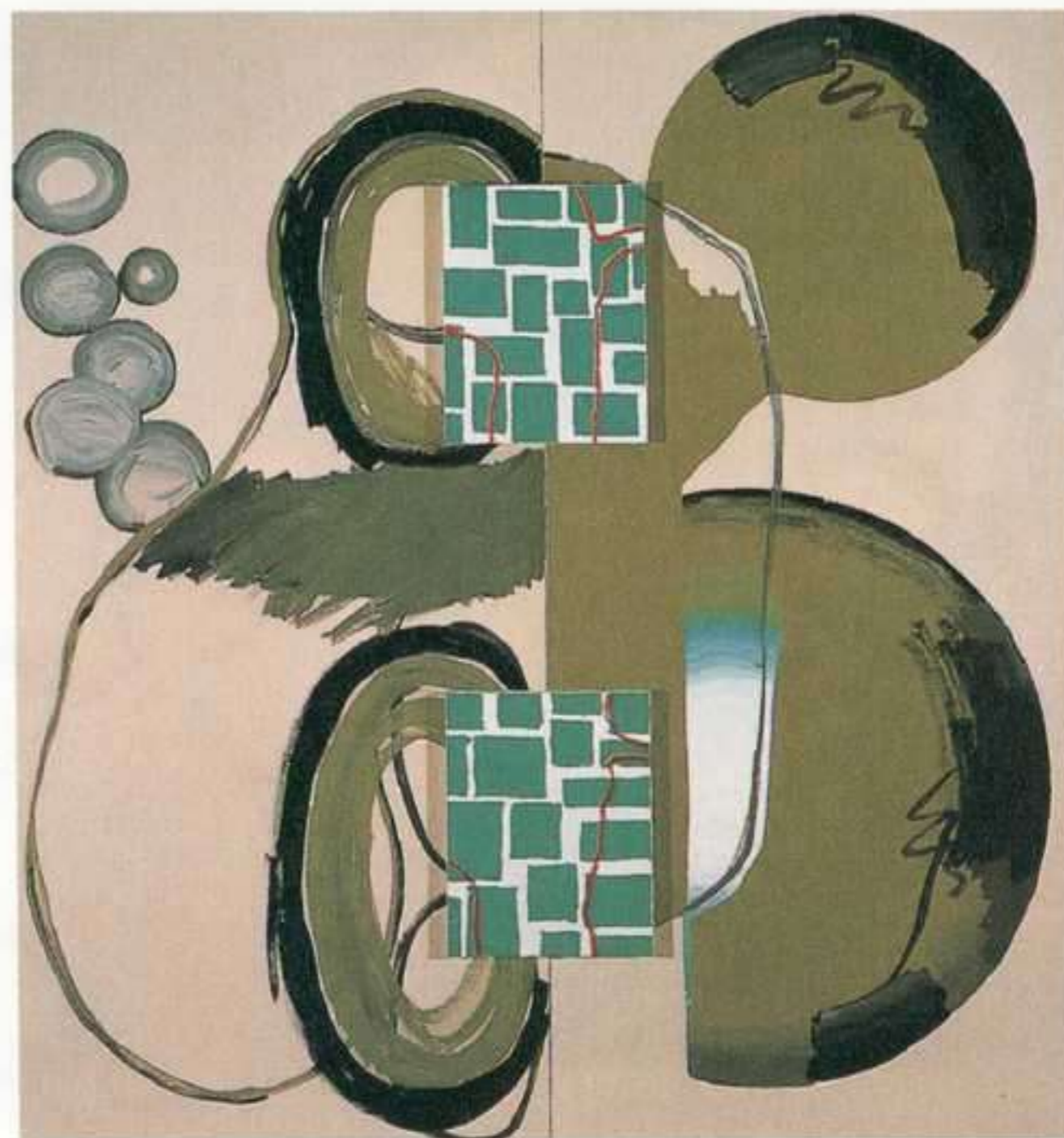
15. Frecuentemente en sus dibujos se ven ondas. Sinuosidades y curvaturas que expanden, está claro, ruidos untuosos, borborigmos y apreturas. El amplio catálogo de la literatura preverbal. El flamear de los retorcimientos y estrangulamientos, y los bordados de las caídas en la crema del vacío.

16. Pintura de coágulos. Todo en un orden de formol. *¿Y por qué no?* (1986), todo con un aire de quirófano, de hospital.

17. **G** pinta la exterioridad de lo interno. Una estética de lo interno en la que el sujeto ya no se reconoce. (Ver por ejemplo: *Cabeza ultramar y señalizaciones*, 1985).

18. Gordillo, el personaje que se autorretrataba en la pintura figurativa de la década de los setenta, desaparece en el curso magmático de su obra de los ochenta. En los noventa ya sólo puede retratarse como su padre (ver: *Doble autorretrato de mi padre*, 1992). La pintura de **G** se ha *desautorizado* al superponerse al sujeto los retratos de los ríos de la implosión orgánica.

19. Gordillo se ha levantado la tapa de los sesos. El suicida se ha quitado la máscara. Ahora



Luis Gordillo: Ladrillitos verdes, 1992.
Acrílico sobre lienzo, 90 x 120 cm.



Luis Gordillo: Doble autorretrato de mi padre, 1992. Acrílico sobre lienzo, 124 x 160 cm.

veremos qué hay detrás: ¿La elocuencia de lo biológico “que produce idealmente, es decir, relativamente, un flujo continuo infinito. Así por ejemplo, la máquina-ano y la máquina-intestino, la máquina-intestino y la máquina-estómago, la máquina-estómago y la máquina-boca, la máquina boca y el flujo del rebaño (<y además, y además, y además...>)”³

20. La pintura de **G** es la escritura onírica de la vida orgánica.

Organización de lo orgánico y síntesis de los acontecimientos que se suceden. Comunicación mediante planos comunicantes.

21. ¿Polifonía ácida en una casa de varios pisos...? Organigrama.

22. El resultado de la búsqueda que se mira el ombligo en el sofá del psicoanalista no es, como pudiera creerse, el centro de la espiral del tiempo donde todo se olvida. **G** no llega a tanto, a lo sumo da una vuelta de campana y se zambulle en la hendidura del tiempo estático. En la neurosis de la pintura.

23. Hay un método: Planos o estratos que nos dan la ilusión del espacio. Lo de antes y lo de después.

24. “El gran descubrimiento del psicoanálisis fue el de la producción deseante, de las producciones del inconsciente. Sin embargo, con Edipo, este descubrimiento fue encubierto rápidamente por un nuevo idealismo: el inconsciente como fábrica fue sustituido por un teatro antiguo; las unidades de producción del inconsciente fueron sustituidas por la representación; el inconsciente productivo fue sustituido por un inconsciente que tan sólo podía expresarse (el mito, la tragedia, el sueño...”⁴. La pintura de **G** rehuye el espacio teatral, únicamente vemos telones calados. La pintura de **G** hace la biopsia del símbolo. El lenguaje es su perspectiva (como vemos, por ejemplo, en *El imperio edípico*, 1992).

25. Gordillo, indirectamente, lo ha explicado: “Uno de mis miedos”, comenta, es estar “hecho solamente por delante y que mi personalidad por detrás no está hecha... es decir, que estarían las vísceras, estaría todo el organismo descubierta por detrás”⁵. Así, las cabezas dentrificas y el pop avinagrado del gordillismo son las gesticulaciones narcisistas, las muecas que se miran en



Luis Gordillo: El imperio edípico, 1992. Acrílico sobre lienzo, 250 x 414 cm.

el espejo de un realismo autodestructivo, la coyuntura necesaria para la obra de **G**. Lo orgánico era el *mediador* que Gordillo necesitaba para fantasear sus miedos, aún cuando ello conlleve no tener las espaldas cubiertas.

26. Nos animamos a creer que **G** ha encontrado paz en la pesadilla de Gordillo.

27. “Deshacer el rostro no es nada sencillo. Se puede caer en la locura”⁶, en un espejismo caliente y húmedo. *El inconsciente es húmedo* (1984). El ser desubjetivado sólo puede expresarse como organismo, repetición y lenguaje. “Deshacer el rostro es lo mismo que traspasar la pared del significante, salir del agujero de la subjetividad”⁷. Es de recibo pensar que cuando el gordillismo rompía las cabezas, lo que quería era quitarse de encima el culturalismo para vérselas cara a cara con la pintura como producción de inconsciente. **G** pinta el resultado de la autopsia del gordillismo.

28. Informalismo, figuración, pop, semicubismo, surrealismo... El vanguardismo ahogado por el gusanillo de la pintura que lo invade todo. Debajo de la retícula intestinal se entrevé toda la artillería pesada del gordillismo. Lógicamente, las pinturas de los setenta son los cimientos de su obra de los ochenta. **G** tiene la cartilla bien aprendida.

29. **G** es la onomatopeya gráfica de la pintura de **G**. **G** es la desterritorialización de Gordillo en surrealismo orgánico. *Hamlet o no Hamlet* (1992). **G** es automatismo psicofáctico.

30. Penúltimo mapa del cuerpo. La topografía corporal sustituida por orificios y ajustes de fluidos.

31. “El cuerpo no tiene nada que ver con objetos parciales, sino con velocidades diferenciales”⁸.

32. Lugares abarrotados, espacios saturados y claros. La lombriz caligráfica lo invade todo.
33. El inconsciente no distingue las sustancias del cuerpo (Melanie Klein). El erotismo sustituido por el organismo. La sicalipsis disimulada.
34. Su idea del gesto es, genéticamente, una renuncia.
35. Y también la muerte, la política orgánica, los gusanos. Y sin embargo pintura antimetafísica que sólo puede reclamar el *Alma de perfil* (1991).
36. La percepción necesita algún tipo de diferencia. Sólo algo delante de algo nos permite entrever qué hay detrás.
37. Las palabras también se interrumpen. ¿Algunos ejemplos?: *Escenografiando*, *Electrovegetales*, *Organometría*, de 1991; *Cubofrito*, 1990; *Mirandotrés*, *Ladrillocus*, *Psicofactoría A...*, *Hiperboloso*, *Esgultura*, de 1987; *Levadura de ojosperro*, 1988; *Crono-grafo*, 1984... Pero esto traía cola, ya el Gordillo de los setenta alumbró ocurrencias como *Saltaojos (conejos)*, *Tri-cuatropatas A* o *Traslapiel-Traslapiel-B*, título importante que ya avanzaba lo que iba a ser la pintura de G: la complejidad del aparato que se constituye tras la careta del sujeto (cfr. con *Caretas rosas*, 1978), la superficialidad de lo oculto, la superioridad del lenguaje. Palabras-sandwich⁹ ...; la pintura explicaría lo lingüístico y viceversa.
38. La pintura de las perforaciones y los ovillos no tiene rostro. El autor se ha despojado de su propia personalidad para buscar un lenguaje propio: convención (concepcualización y cosificación), repetición, combinación y connivencia. (Cfr. con *Trío gris y vinagre*, 1976; *Sentado junto a la piscina*, 1974..., y en general con la pintura de los años setenta).
39. **G** ha hecho la *reelaboración del automatismo*: idear lo informal. Es decir: un pensamiento.
40. Piezas sueltas, eslabones húmedos, ristras metálicas. No hay polución, todo ocurre, discurre, interiormente. Patitos, comics, perros, gatos, cuervos son un guiño a Gordillo. La floración de sus cimientos, el *humor* que denuncia el drama. Una cita.
41. *El mecanismo del pensamiento se refleja en el pensamiento mecánico. El organismo del pensamiento se refleja en el pensamiento orgánico*. En cierto sentido estas pinturas explican la idea de *isomorfismo*: “dos estructuras complejas (que) pueden ser proyectadas una sobre otra”¹⁰.
42. Pisos de laberintos contorsionados. Alegorías. Pintura barroca. Sexo. Geometría. Y metafísica, (pero irónicamente como en *Corazón de Jesús en vos confío*, 1992).
43. “Cuando Lévi-Strauss define el *bricolage* propone un conjunto de caracteres bien engarzados: la posesión de un stock o de un código múltiple, heteróclito y sin embargo limitado; la capacidad de introducir fragmentos en fragmentaciones siempre nuevas; de lo que se desprende una indiferencia del producir y del producto”¹¹.
44. La mezcla bien atada es la fórmula para superar la esquizofrenia cultista. Si el esquizofrénico mezcla los códigos, el artista manifiesta la *autosimilitud* de los diferentes planos de referencia, coloca en su contexto los diferentes matices de su sensibilidad.


45. Gordillo era *culturalista*. **G** es menos intelectual aunque su obra *imite* las múltiples conexiones de la actividad mental. A veces sus cuadros tienen el aspecto de un caligrama científico, pero mientras que los dibujos científicos explican el capricho de los acontecimientos, sus pinturas son un acontecimiento que se explica por sí mismo.

46. Hilos invisibles conectan todas las cosas entre sí. El texto como los cuadros se ha tejido. Es una máquina con reglas independientes del sujeto incluso cuando lo proyecte.

47. No es menos relevante lo que se deja por decir.

48. Lo importante no es reproducir símbolos muertos. Lo realmente importante es producir conscientemente el inconsciente. Ser *Todo oídos* (1987) y considerar el resto. El sabor.

49. Y si un texto es un muro que hay que romper (con la cabeza), ¿no es mejor que te lo dé ya por partes? ¹²

50. Y ahora... *Limo* 



Luis Gordillo:
Alternancia en
timbres, 1990.
Acrílico sobre
lienzo, 300 x 300
cm.

1. Gómez de la Serna, Ramón: *Greguerías*. Ed. Cátedra, pág. 111.

2. Deleuze, Gilles: *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Ed. Paidós, pág. 36.

3. Deleuze, Gilles - Guattari, Félix: *El antediplo. Capitalismo y esquizofrenia*, Ed. Paidós, pág. 42.

4. *Ibidem*, nota (3), pág. 31.

5. Extraído de sus comentarios en la película de vídeo *Gordillo*, Colección Arte Español Siglo XX, Ed. Visual.

6. Deleuze, Gilles - Guattari, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Ed. Pretextos, pág. 191.

7. *Ibidem*, nota (6), pág. 192.

8. *Ibidem*, nota (6), pág. 177.

9. En este sentido su pintura es también como un sandwich, aunque esto le guste menos al autor, los elementos más que disolverse se aglutinan unos sobre otros. Pintura de superposiciones. Lo opaco *versus* lo transparente.

10. Hofstadter, Douglas R.: *Gödel, Escher, Bach un eterno y grácil bucle*. Ed. Tusquets, pág. 57.

11. *Ibidem*, nota (3), pág. 16.

12. Quise producir un texto del tipo *Alternancia de timbres* (1990), uno de mis cuadros preferidos, y me salió, como la *Serie Alambique* (1991), por acumulación de fragmentos (ese pequeño truco sin absolución).

PINTAR LA VISIÓN

JOSÉ MARÍA PARREÑO

36

G
O
R
D
I
L
L
O

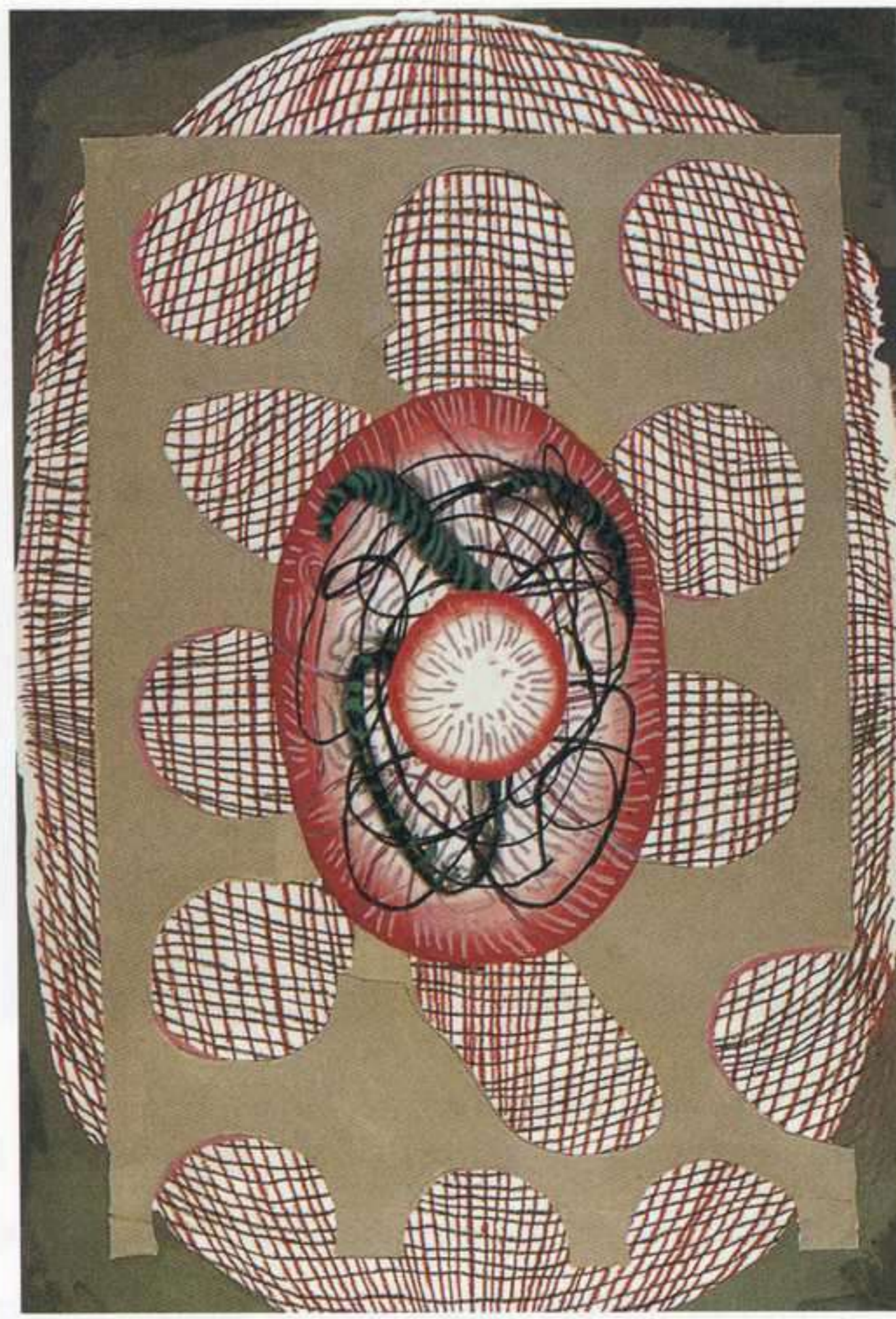
Ramón y Cajal logró, con tinturas de oro y plata de su invención, hacer visible por primera vez el tejido nervioso cerebral. Gracias a ello no sólo pudo determinar la delicada complejidad de la retina, sino también trazar la estructura y las conexiones de las células nerviosas con la *materia gris* y la espina dorsal. A Diego Velázquez no hace falta presentarle en estas páginas. Imaginar -ya sé que no es fácil- al maestro del ilusionismo pictórico entregado a la tarea de representar los descubrimientos del científico puede servirnos como aproximación a la obra reciente de Luis Gordillo.

Al comentar la temática de sus cuadros se acaba, o se empieza, siempre por traer a colación referencias biológicas, químicas o eléctricas. Igual que al hablar de su trayectoria se alude a su experiencia con el psicoanálisis. La yuxtaposición de estos dos ámbitos, el físico y el psíquico en su dimensión más recóndita, parecen en efecto configurar el espacio de su pintura. Gordillo no deja nunca de advertir sobre la inexactitud que supone ofrecer una visión sobre una parte concreta, aislada, de su trayectoria. Parece una preocupación razonable reclamar organicidad para una obra que atiende tanto a ésta, y en un caso como el suyo, con etapas creativas tan diferentes las unas de las otras. Su tenaz inconstancia le ha llevado a ocupar sucesivamente puestos destacados en el informalismo, el pop o la nueva figuración. También es significativo que siempre lo hiciera un poco a destiempo -o a *su* tiempo-, de manera generacionalmente intempestiva, con gran rentabilidad a largo plazo pero también con un coste personal indudable. De cada una de esas fases conserva Gordillo un recurso, una determinada afinidad, las cuales ha integrado en un lenguaje personal que hoy en día, y nunca se sabe por cuánto tiempo, le coloca entre los mejores representantes españoles de la denominada nueva abstracción. Ha desembocado en ella pertrechado del impulso irracional, el interés por la materia pictórica y el grafismo propios del informalismo. Del pop conserva una paleta de colores ácidos y artificiales, y la utilización de desajustes cromáticos que evocan técnicas defectuosas de serigrafía y fotocomposición como las que empleó Warhol. El descentramiento de la composición, la ambigüedad figuración/abstracción, remiten por su parte a su momento neofigurativo.

Su trayectoria artística ha discurrido en paralelo a la vital. La suya es una personalidad “acuática, fluida”, como la describiera hace años Palazuelo. Seguramente por esta razón el pintor afirmaba: “La obsesión primera de mi obra es encontrar un espacio que me contenga, que me defina, ubicarme dentro de un espacio que me proteja... Yo busco un contenedor suficiente, donde me redefina, superando lo amorfo”. Ello le ha supuesto, desde sus primeros cuadros en



Luis Gordillo: Anticosas I, 1995. Técnica mixta sobre papel, 113 x 76 cm. Galería Antonio Machón, Madrid.



Luis Gordillo: Anticosas VII, 1995. Técnica mixta sobre papel, 113 x 76 cm. Galería Antonio Machón, Madrid.

los sesenta, toda una sucesión de cambios, giros, silencios y dudas constantes. A partir de un momento se tiene sin embargo la sospecha de que ese desbordamiento que busca caminos imprevisibles se ha convertido en el mismo tema de sus cuadros. Como él quería, se trata al fin y al cabo de estructuras y contenedores, pero minados por la duda respecto a su significado, equívocos desde el punto de vista estilístico, definitivamente activos y palpitantes.

Retomando la descabellada sugerencia con que se iniciaba este artículo, cabría señalar que en su última etapa -a la que ya pertenece indiscutiblemente un cuadro como *Malestar óptico, malestar épico*, de 1994- el pintor parece estar menos interesado en representar el órgano que su función. No se trata ya pues de pintar *la delicada complejión de la retina*. Aunque parezca un tanto grandilocuente, en cuadros como *Dios Padre, Dios Madre*, o *Corona de Espinacas*, lo que se pinta es *el ver*, el proceso mismo de la visión. Y ello con ayuda de una batería de recursos que a Gordillo le son característicos. Característicos de su estilo, pero también de procesos cognitivos y sensibles que ahora ocupan el primer plano de sus preocupaciones. Me refiero a optar por lo simultáneo frente a lo sucesivo, por lo reticular frente a lo lineal, por la multifocalidad en vez de por un único punto de vista. La novedad, que como siempre en Gordillo no lo es completamente -más bien es dar mayor peso a un aspecto sobre otros de un con-



Luis Gordillo: Blancanieves y el Pollock feroz, 1996. Acrílico sobre lienzo, 250 x 501 cm. Galería Salvador Díaz, Madrid

junto de rasgos presentes desde siempre- es la insistencia en el juego óptico. Ya en lienzos como *Bañista plein-soleil* de 1971 utilizaba el efecto de *recorte*, la potencia del fondo para deshacer la unidad visual que el cuadro parecía ofrecernos. En estas últimas obras a que me refería, este efecto se lleva al paroxismo. El resultado es espectacular: polípticos de gran formato anegados de color en los que se superponen alveolos, membranas, islas, fragmentos geométricos. Todo ello interpenetrado en algún punto, abierto hacia un fondo que resulta no estar más allá sino más acá, alcanzando profundidades que en *realidad* son superficiales, trasmutando lo que parece visión microscópica en telescópica. El trabajo de un Escher microbiólogo, salvo que lo que éste hacía con el dibujo lo consigue Gordillo con la pintura. El cuadro funciona como una montaña rusa para la retina y la sensación es casi vertiginosa. La visión es obligada una y otra vez a *cambiar de marcha*, aguzándose y ensanchándose -o así parece-, hasta que la tensión acaba por bloquearla. Es en ese punto de agarrotamiento donde creo que estamos *viendo ver*. El efecto está conseguido, como antes apuntaba, pictóricamente, gracias a una utilización habilísima de colores y tonos. El cuadro queda en un equilibrio tan precario que cualquier nueva adición cromática bien colocada descompondría otra vez el trampantojo, cambiando de lugar los diversos planos.

Refiriéndose a la obra más reciente Gordillo ha confesado sus esfuerzos por, en lo posible, lentificar su proceso de creación. Ese espaciar las etapas de ejecución tiene sin duda mucho que ver con la incongruencia de los elementos que están presentes en el cuadro terminado. Esa *hondura* visual del lienzo es pues la inscripción del tiempo en el espacio, verosímil hasta el punto de que da la impresión de que si fuera posible contemplar el lienzo de perfil, veríamos una especie de corte geológico, o mejor, un hojaldre de tramas lleno de pasadizos y sal-



Luis Gordillo: Dios Padre, Dios Madre, 1996. Acrílico sobre lienzo, 214 x 388 cm. Galería Salvador Díaz, Madrid

tos al vacío. Gordillo, que hace poco participó junto con Jean-Jaques Lebel en la elaboración pública de *cadáveres exquisitos*, parece haber convertido en tales algunos de sus cuadros. De un tipo peculiar, en todo caso, ya que en ellos la discontinuidad tiene lugar en el plano vertical, no en el horizontal, no en extensión sino en profundidad. Es otra vez la lentificación del proceso, aliada a ese talante del pintor que dice sentir que sus cuadros los pinta otro, lo que da por resultado esa disidencia de cada fase respecto de la anterior, la que produce esa visión desfondada en medio de la que el cuadro queda suspendido.

Dicho todo lo anterior, cabe pensar hasta qué punto la obra de Gordillo supone una respuesta al interrogante de si es posible seguir abriendo caminos en el arte sin incurrir en posiciones vanguardistas. Si pensamos que lo característico de la vanguardia fue proponer innovaciones del lenguaje artístico en un horizonte de transformaciones del arte mismo y de la sociedad correspondiente, desde luego sí parece posible en teoría innovar sin transformar. E incluso deseable. El final de este siglo está marcado por el reconocimiento de un fenómeno que el economista J. M. Naredo llama *cacotopías*, utopías doblemente negativas: por imposibles y por ser, en la práctica, de indeseables consecuencias. A tenor de esto han venido surgiendo proyectos de investigación artística que aceptan la obra de arte, su utilización y la misma sociedad que las produce tal y como son. En el caso de Gordillo, éste no excluye sin embargo un componente típico de la vanguardia: el deseo de novedad, la intención, como él mismo ha declarado, de “pintar un cuadro que no haya sido pintado nunca anteriormente”. Intentar hacerlo constriñéndose a los medios y modos de una práctica que, como la pintura, está exhaustivamente explorada desde hace muchos siglos es extremadamente complicado.



Luis Gordillo: Los pulmones no son las almas: versión montaña, 1996. Serie de 18 litografías únicas, 65 x 50 cm. (clu). Total, 195 x 300 cm. Galería Salvador Díaz, Madrid

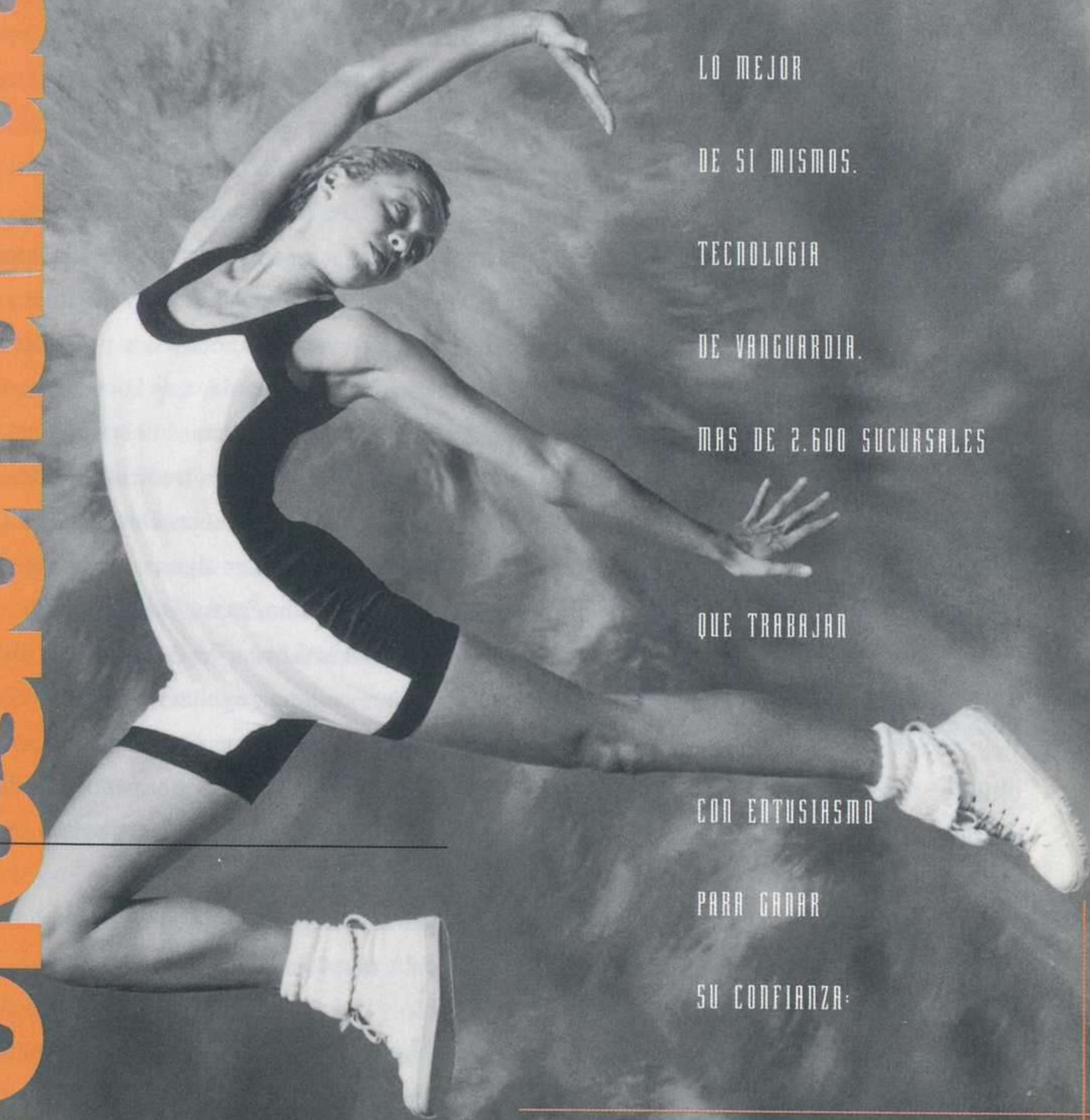


Luis Gordillo: Los pulmones no son las almas: versión playa, 1996. Serie de 18 litografías únicas, 65 x 50 cm. (clu). Total, 195 x 300 cm. Galería Salvador Díaz, Madrid

Dentro de sus bien marcados límites el pintor tendría que crear una obra capaz de dialogar con los problemas de su tiempo. Y de lidiar con ellos en términos estrictamente pictóricos, no como están haciéndolo quienes se sirven de la pintura como retrovisor con el que examinar problemas de la cultura o de la ideología. Gordillo sin embargo no es de éstos, sus cuadros problematizan su propio medio, su ejecución, su consumo. Forma-

ría parte de lo que a él le gusta llamar una “vanguardia serena”. En estos tiempos tan poco doctrinarios la única apuesta posible es la de cambiarse a uno mismo. De pocos puede decirse que lo hayan hecho tanto como de Luis Gordillo. Lo que sucede es que nadie está completamente a salvo de, viendo sus cuadros, no acabar contagiándose

Profesionalidad



EQUIPOS HUMANOS

QUE SABEN DAR

LO MEJOR

DE SI MISMOS.

TECNOLOGIA

DE VANGUARDIA.

MAS DE 2.600 SUCURSALES

QUE TRABAJAN

CON ENTUSIASMO

PARA GANAR

SU CONFIANZA:

EL ESPIRITU DE SUPERACION



Central Hispano

JUAN SORIANO: "Soy como todo el mundo: humano, mortal y capaz de cometer crímenes"

JUAN PEDRO QUIÑONERO

42

S
O
R
I
A
N
O

Juan Soriano (Guadalajara, México 1920) ocupa un puesto aparte en la historia del arte moderno. Para entender su obra será necesario reescribir la historia de la sensibilidad y la pintura moderna, descubrir la huella de una tradición oculta que ha conseguido sobrevivir y preservar el antiguo oficio de pintor muy a pesar de la faústica tradición contemporánea de las vanguardias.

Para entender plenamente la obra de Juan Soriano será necesario rescatar la obra y la palabra de quienes tomaron la decisión heroica de conservar y ser fieles a viejas tradiciones artesanales, sofocadas por el triunfo imperial del Mercado, el Gusto, la Historia, las Doctrinas, la Universidad y el Lenguaje militar de las Vanguardias. No es difícil rastrear algunas obras capitales que pudieran servir de puntales donde afirmar e intentar reconstruir esa tradición proscrita.

Edward Hopper, Derain, Morandi, Balthus, Gaya, Antonio López, Valls, Werner Tübcke, Lucien Freud, entre otros, son algunos de los nombres que pudieran ayudar a apuntalar el edificio todavía invisible donde intentar dar cobijo a grandes maestros que no sabemos si son los últimos supervivientes de una historia apocalíptica del arte, o los artesanos y padres fundadores de una sensibilidad que intenta devolvernos la gracia del arte de mirar, para poder salvarnos y redimirnos de las catástrofes de la historia.

Octavio Paz y María Zambrano quizá fueron los primeros en subrayar e insistir en el carácter auroral, precisamente, de la obra de Juan Soriano. A ellos, antes que nadie, quizá, se debe el acto de amor, pasión y sensibilidad de haber salvado y rescatado al artista del infierno de lo proscrito. Max Aub, Ramón Gaya, Julio Cortázar, André Pieyre de Mandiargues, también amaron y dialogaron con esa obra secreta, olímpica y apátrida de un artista que encontró en España unas raíces que España misma, con frecuencia, desconoce.

Dialogar con Juan Soriano también es un viaje al final de un desencuentro funesto entre el artista y su patria, el artista condenado al destierro, alejado de todas las escuelas del arte contemporáneo, condenado a errar, toda una vida, en busca de cuanto estaba en él y él sólo encontraba en lejanas ciudades de otros continentes y misteriosas culturas, no siempre universales.

¿Por qué se instala en Roma o en París un artista mexicano en la segunda mitad del siglo XX?

La vida te lleva por esos caminos en un momento dado. Yo tenía abiertas las puertas de Esta-

La exposición retrospectiva *Juan Soriano 1937-1997*, comisariada por José-Miguel Ullán, se celebra en el madrileño Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 4 de febrero al 2 de mayo.

dos Unidos, y pude hacer allí carrera de pintor, ganar dinero. Todo eso. Durante la Guerra de España y la Guerra Europea, México me interesaba mucho. Cuando se acabaron aquellas guerras, Estados Unidos dejó de interesarme por mi tierra, cuando ellos lanzaron su propia pintura e influyeron excepcionalmente en la historia del arte y el pensamiento europeo. En aquel momento descubrí que América, del Norte a la Patagonia, era una prolongación de Europa.

Habla como si se encontrase en el corazón de una guerra infernal en la que se enfrentan las fuerzas de la Técnica y el Comercio contra las del Arte y el Espíritu.

Fuerzas culturales, diría yo. En México, en mi pueblo, en Guadalajara, que se llamó Nueva Galicia cuando la fundaron ustedes, siendo yo niño, en un momento dado, se hablaba francés. En una época horrible, cuando la Guerra Cristera, nací y me crié en un ambiente en el que lo inteligente era leer y pensar en francés. Todo era francés, las tiendas, los paraguas, el arte, los tratados de medicina. Y el *snobismo* era francés. Todo aquello comenzó a repugnarme muy pronto. Y, a mí, en la vida, todo lo que me ha repugnado lo he tenido que tragar más tarde, hasta lo último. Y vine a Francia atraído, quizá, por esa repugnancia. En realidad, yo iba a Roma, a visitar a Diego de Mesa. Pero pasaba por Francia. Y me chocaba Jean-Paul Sartre, y me chocaba el existencialismo.

Le chocaba, ¿para bien o para mal?

No lo podía soportar. Sartre me parecía un falsario. Me parecía absurdo. Me parecía una época horrible, para Francia. Sufrí una gran desilusión, ante lo que yo había oído y esperado. Una gran catástrofe. Después de la guerra, se instalaron en los pináculos de la publicidad obras de tercer orden. Incluso se perdió el gusto y la sensibilidad de la vida cotidiana y las anécdotas. Todo se hundió en una banalidad estúpida.

Su rechazo ¿era estético, filosófico, cultural?

Venía del fondo de mi cultura, profundamente española. Me había hecho leyendo los libros que debe leer toda persona que hable español, el Quijote, Galdós, Juan Ramón, Machado. Mi hermana mayor había conocido a mucha gente de cultura. Mis padres hicieron la Revolución, y toda mi casa era un completo desbarajuste. Vivíamos unas veces aquí, otras allí, y no siempre éramos respetados como familia. Más bien éramos familia de escándalo. Mis dos hermanas



Autorretrato de Lola Álvarez Bravo con Juan Soriano.



Juan Soriano: Autorretrato, 1937. Óleo sobre madera, 38,5 x 30 cm. Colección Eugenia Rendón de Olazábal, México.

eran lesbianas, yo resulté homosexual. Mi madre lloraba porque yo era pintor. Una desgracia.

Usted descubrió muy pronto que sería pintor.

Yo siempre he tardado mucho en comprender las cosas. A veces he tenido que leer un libro veinte veces, antes de creer que lo entiendo. Con la pintura me ocurrió algo parecido. Toda mi vida la pasaba haciendo pinturas y cosas. Con una familia que se pasaba toda la vida esperándome. Yo nací en un ambiente que tenía algo de un harén. Mi madre. Mis hermanas. Los hombres que las cortejaban. Yo aprendí mucho de las relaciones de las mujeres con los hombres. De cómo consagran la vida, los años, para ser seducidas, raptadas, violadas, que sé yo. No tenían otra salida.

En su huida de Guadalajara, hacia México, primero, y de México hacia Roma y París, después,

¿hay una búsqueda de raíces o un rechazo de sus raíces?

Nunca pensé tener yo mismo ningún tipo de raíces. Nunca lo pensé así. Yo me sentía mal ubicado en aquel lugar que era Guadalajara. Todo lo que yo hacía era pecado o estaba prohibido. O se trataba de una degeneración, o era de mal gusto, o me iba a llevar a la miseria. Cuando yo pensaba que no podía caer más bajo de la miseria en la que yo había nacido. Éramos muy pobres. Aunque teníamos pobres que todavía eran más pobres que nosotros.

En ese mundo de miseria, sus primeras pinturas están ya pobladas de hombres y mujeres que son como dioses, como héroes de un mundo olímpico, que parece emparentado con sus primeras y tempranas lecturas de Homero.

Ése es el mundo que nos dió la forma de hombres. El mundo griego da forma a Roma, y Roma da forma a España, y España se mezcla con el mundo del Renacimiento, que es cuando ustedes nos conquistaron. En ese momento nació lo que somos nosotros. ¿Dónde y cómo se consume esa mezcla? A través de la cultura. Más tarde intervino la Revolución francesa, que puede ejercer una fascinación tan grande en la imaginación de un joven que todavía no sabe ni puede comprender cómo la Revolución pudo transformarse en una matanza espantosa.

Cualquiera de sus retratos, cualquiera de sus figuras humanas, está siempre rodeada de una suerte de halo misterioso, una suerte de gracia que siempre recuerda y conduce a un mundo arquetípico y lejano, muy anterior, el tiempo de los orígenes y el arte griego. El cuerpo está muy presente, siempre, sin duda. Pero, a través del cuerpo y las pasiones, sus figuras parecen

hablar de otra realidad interior, que no sé si llamar espiritual. Esa imaginación suya me explica bien su fascinación por el mundo griego. Por el contrario, no entiendo la posible fascinación por los héroes de la Revolución francesa, que tienen algo de hueco y cartón piedra.

Es que está hueca. Para mí, hoy. Pero cuando yo comencé a leer cosas de la Revolución francesa, empecé a pensar que la Revolución mexicana tenía algo que ver con un proceso tan semejante.

¿Para bien o para mal?

Para mal. Porque son revoluciones que no llegan a consumarse. Ni la francesa ni la mexicana. Hay una película, un reportaje, filmado, durante la Revolución mexicana en el que se percibe diáfananamente cómo el país iba cambiando con cada des-

file. Cómo el bombín afrancesado deja paso a los sombreros de palma, cómo los indios caminan descalzos, hasta llegar a los grandes sombreros de Pancho Villa y Emiliano Zapato. Cómo se crea el indio que no es tal, sino el indio que es, más bien, una víctima de un campo destruido y desposeído. Y que así continúa, desde entonces.

Sin embargo, ¿por qué son tan exaltantes los corridos de la Revolución mexicana?

Porque son como un sueño. Una mezcla de realidad, pesadilla, poesía. Dan ganas de algo. Pero no se sabe ganas de qué. Ni los *sans culottes* llegaron a tener *culottes* ni los mexicanos tierra. Ni esa propiedad tiene ya ningún sentido en el mundo actual. Lo que ocurre en Chiapas es como de risa. No se puede partir el país en mil pedazos, para continuar haciendo nuevos *egidos*. Porque eso no sirve de nada. De nada sirve tener cuarenta religiones. Porque eso no sirve de nada. Es absurdo tener un país inmenso, como México, y que toda la población resida en la capital, donde no hay un Rey. Pero es algo parecido. Como así fue hasta hace pocos años, cuando se *desconchinchó*, cuando se deshizo lo que había funcionando, mal que bien.

Muchos de sus retratos, muchas de sus figuras, parecen aspirar desesperadamente a la sal-



Juan Soriano: Retrato de Diego Mesa, 1941. Óleo sobre lienzo, 70 x 45 cm. Colección particular.



Juan Soriano: Niños jugando, 1942. Óleo sobre lienzo, 110 x 90 cm. Colección Museo de Arte Moderno, México D.F.

vación de las personas que usted ama o ha amado. Salvarlas contra el desierto de la historia.

Quizá sea posible que yo intentase salvarme yo mismo. Siempre he pensado mucho en los demás. Pero desde mí mismo. Yo estaba solo entre un grupo de mujeres. Mi padre también estaba allí. Pero yo nunca supe quién era mi padre. Mi padre, como tantos padres mexicanos, pensaba que todos los sábados hay que pegarle una paliza a la mujer. Y mi madre, como tantas mujeres mexicanas, víctima de una educación espantosa, una no educación, quieren mucho al marido, una temporada, y luego, naturalmente, dejan de quererlo, y pueden traicionarlo. Todo se extingue y todo se acaba. Porque nada permanece. La mía fue una familia que no fue una familia. Un padre que no fue padre. Puras figuras.

Desde el principio, en su pintura es fácil descubrir la huella griega, pero es muy difícil, con frecuencia, descubrir la huella de maestros contemporáneos, ¿por qué?

Porque no puede haberlos, en mi caso. Nunca admiré la idea de escuela ni de período histórico, ni de maestros, en ese sentido. Yo admiraba las obras, las grandes individualidades, los detalles. Desde muy chico, comencé a distinguir. Cuando leía etiquetas como *barroco* o *churriguera*, o lo que fuese, me saltaba la etiqueta y me interesaba por las obras. Una virgen, un santo, una manera de hacer o pintar, un color. Una forma de pintar los rostros, los ojos, las manos.

Ni de aquellos años, ni ahora mismo, hace usted nunca ningún tipo de referencia a obras de Picasso, pongo por caso, que hubieran podido interesarle.

Picasso me pareció muy pronto un juego. Al principio no me dí cuenta. Lo comprendí con los años. Un día comprendí que Picasso tenía como una ansiedad por volver a repetir toda la historia del arte. Desde las grutas prehistóricas hasta el Impresionismo y todo lo que siguió. Picasso decía o creía que lo había inventado todo. Bueno. La pintura es una manera de expresarse que no la inventa nadie. Bueno. Todo el que vuelve a pintar o dibujar repite la misma historia. Nadie inventa. Picasso se quiere apoderar de algo que no es suyo. Es como intentar robarse a sí mismo. Nadie puede apoderarse de la historia del arte. Porque cualquier pintor es la historia del arte. O la historia de los cuadros y las obras de arte. Cada artista arrastra consigo la historia del arte y aporta algo nuevo. Ante Picasso, a veces, a fin de cuenta, me digo, pero en verdad, ¿cuál es el auténtico Picasso?

Choca que un adolescente se sienta tan alejado de Picasso, que ocupa toda la escena del arte contemporáneo de esa época, y se sienta tan próximo por los héroes y los dioses griegos.



Juan Soriano: El rapto de Europa, 1947. Temple sobre papel, 51 x 65 cm. Colección particular.

Cuando las cosas son tan grandes como Homero son siempre nuevas.

Pero, ¿qué hay de trágico o heroico en el hombre moderno para que puedan estar vivos los personajes de Homero?

La gente que vivió las gigantescas guerras y catástrofes de nuestro siglo tiene algo de heroico. Ellos, quizá, de verdad vivieron y sintieron lo que en verdad se llama la tragedia. Hay un destino que es morir. El hombre dispone muchas cosas, pero la muerte llega para siempre, aunque él no la tema.

En su obra no recuerdo la evocación de grandes tragedias colectivas, pero sí me parece palpable la exaltación de personas, seres humanos. Seres que usted ama o amó, quizá.

Se trata siempre de personas. Si no hay personas no hay nada. Y solamente siendo persona se puede querer, amar u odiar a los demás. Picasso, él, jugaba con todo eso. Muchos artistas contemporáneos vivieron muy mal el hecho de ser mortales. Y son mortales, precisamente, porque no tienen la grandeza de aceptar que uno acaba muriéndose, físicamente; pero las obras quedan, y que la cultura, y la tradición, y la memoria. Mientras quede. Porque este mundo nuestro también puede desaparecer. Este mundo que construyeron generaciones y generaciones

está amenazado. Y si continuamos inventando armas de destrucción desaparecerá más pronto.

Rilke, en París, en el Jardín de Plantas, contemplando una pantera, escribió una parábola de la inmensa soledad del hombre en el desierto de una creación amenazada. ¿Cuál es su impresión ante esa soledad urbana?

Me parece muy sano sentir esa soledad. La verdad es que uno no es nada y por eso siente esa soledad, cuando uno no es capaz de olvidarse de sus semejantes y los olvida. A título personal, es maravilloso vivir en una ciudad. La ciudad es una delicia. Puede pasearse por París y perderse entre los recuerdos que pululan por todas partes. Aquí este puente. Allí aquel hotel. Millares de recuerdos, de rastros de huellas de cultura. Un paraíso.

Sin embargo, en esa ciudad ideal de la que usted habla, como París, los surrealistas descubrieron un arte concebido como una suerte de insurrección permanente.

Sí. Los surrealistas se equivocaron. Y su equivocación fue una gran tristeza, porque el surrealismo había sido una gran esperanza. Pero se equivocaron. Querían conquistar lo que ya está dado en el hombre y el arte de otras épocas.

¿Cuál fue su relación personal ante los primeros frutos de la pintura surrealista?

No me atrajo. Usted y algunos críticos dicen que en mi obra pueden encontrarse algunos elementos surrealistas... Mire usted, a mi modo de ver, esos elementos están muy presentes en la Gran Pintura de todos los tiempos. Ayer se me ocurría que es difícil ser más surrealista, en el buen sentido de la palabra, que algunos aspectos de *Las Meninas*. La pintura es un arte de ver. Y, recordando la obra de Velázquez, pensé en las figuras que se ven en el espejo, al mismo tiempo que el pintor. Todo el mundo del futuro está ya presente en esa obra. Y, sin embargo, Velázquez no nos habla de conceptos abstractos. No nos habla de *modernidad* y esas zarandajas. Pero todo está ahí: la visión, el arte de ver, los colores. La gente, las personas, los perros, los enanos. Todo está dado. Sin charlatanería didáctica... Desde pequeño, yo fui rebelde a todas las escuelas, rebelde a esos lugares donde lo doman a uno y le quitan toda la espontaneidad... toda la pintura de Velázquez es la de alguien que recuperase la vista, de golpe, en el momento en que intenta pintar algo.

Con frecuencia, me digo, es muy difícil situarlo a usted y a su obra en la historia del arte moderno. Sencillamente, porque usted vive al margen de todas las grandes escuelas. Y porque, quizá, para intentar explicarlo, sería necesario repensar o intentar buscar otras referencias. Desde su propio punto de vista, ¿cuáles son sus raíces, cuál es la tradición en la que se engarza su obra?

Lo que me llevó a trabajar con más entusiasmo fue la idea de retratar a los niños que iban a visitarme cuando yo era un crío. Entraba en mi casa un niño o una niña, y sus ojos, sus pestañas, sus manos, el pelo, las orejas, me invitaban a intentar pintarlos, inmediatamente.

¿Qué modelos intentaba copiar en esos momentos?

A nadie. Bueno... había visto algunos retratos que venían de la tradición de Goya. Algunos niños de Goya. En México hubo muchos artistas que siguieron esa tradición. En Estados Unidos también se hizo mucho ese tipo de retrato: la pintura de niños muertos. Esa otra tradición de retratar a los muertos es mucho más antigua, por supuesto. Por aquellos años, en los museos había muchos retratos de niños muertos con los ojos cerrados. En mi caso, me impresionaban mucho más las niñas. No sé porqué. Las niñas me parecían algo más vulnerable y más frágil. Como si tratase de espíritus que uno debiera proteger. Esa fue mi primera tradición. Ponía días, semanas, meses, hasta que conseguía dibujar un ojo. Luego, los dos ojos. Luego intentaba abordar las pestañas, colocándolas en el lugar que me parecía más expresivo. Luego, buscaba las flores con las que decorar mi retrato. En muchas ocasiones, aquellas niñas no volvían nunca a mi casa, pero yo seguía con la obsesión de dibujarlas.



Juan Soriano: El jardín misterioso, 1942.
Temple sobre papel,
64 x 49 cm. Colección particular.

A partir de ahí, ¿cuáles fueron sus referencias y preferencias gráficas inmediatas?

Esos retratos. Siempre. Luego descubrí que hay grandes retratos, desde que el mundo es mundo, que nos recuerdan detalles increíbles de animales sagrados. La historia se complica cuando interviene la magia, los rituales. Todo esa historia me repugnaba, sencillamente. Todo cuanto era religión, magia o droga me parecía repugnante.

Los griegos deseaban preservar el alma de sus muertos, pero ¿qué otras referencias gráficas incluyeron en su formación artística?

La mayoría son artistas anónimos. Tengo una facilidad diabólica para olvidar esos nombres.

Algún maestro contemporáneo tuvo que influir en usted...

Para mí es muy difícil saber cuándo tuve ocho años y cuándo cincuenta. Todas las ideas que me vienen, para vivir, para pintar, se mezclan desde hace siglos inextricablemente. En cuanto comienzo a repetir lo que estuve haciendo ayer me asalta una desconfianza vertiginosa. Y todo deja de interesarme. Me da como miedo.

Hace muchos años, Diego Rivera lo cogió a usted, para prevenirlo de algo que a él y a usted, quizá, debía o podía serle capital, diciéndole, "Juan, Juan no lo olvides nunca: el gran pintor de este siglo no es Picasso, sino Matisse".

Descubrí mucho más tarde el porqué me había hecho esa advertencia... Rivera no se quedó en París, tuvo que marcharse, no tuvo ni pudo tener una historia de pintor europeo, porque

abofeteó públicamente a Picasso... Picasso era muy joven, menudo, muy estimado por todo el mundo. Rivera era muy corpulento, bebía mucho y jugaba a ser un indio tremendo. Tuvieron una discusión muy violenta. Y Rivera abofeteó a Picasso de muy mala manera. Ése fue su fin de pintor, en París y en Europa. Le hicieron el vacío y tuvo que marcharse. Increíble ¿no? Estuvo en España, viajó a Italia, y allí, con Siqueiros, descubrió el arte fascista. Juntos, Siqueiros y Rivera decidieron volver a México y decidieron hacer un arte religioso: por aquellos años, ninguno de los dos pensaba que no pudiera hacerse un arte que no fuera religioso para impulsar a las multitudes a comportarse de otra manera. A mí, esa visión del arte me repugnaba muy profundamente. Inducir a la gente al bien o al mal me parece una cosa chabacana o estúpida.

Pero, finalmente, ¿siguió usted el consejo de Diego Rivera?

Matisse, la verdad, me apasionaba muchísimo. Porque se abandona a sus pasiones. Se abandona al cuerpo, a la sensualidad, a los colores. Porque persigue eternamente esa forma que a él le parece maravillosa que es la forma de la mujer. Y lo sostiene toda su vida con una devoción maravillosa. Increíblemente bella, en todos los sentidos.

Una y otra vez, usted siempre se instala al margen de la historia oficial del arte moderno. ¿Cuál es su posición con respecto a las vanguardias?

La vanguardia nunca tiene nada que ver con lo que se acaba viendo en un cuadro. Yo mismo, por ejemplo, le atribuyo cosas a Picasso que quizá no le correspondan. Porque, cómo olvidarlo, Picasso en muchos casos, es un gran pintor. Pero él mismo y toda la pintura moderna acaban oscureciéndose con tanta pintura ajena a la obra de arte. De la pintura no hay que hablar: hay que contemplarla.

Una de las obras más enigmáticas del arte moderno, recuerde, es aquella obra de Duchamp, instalada en el Museo de Filadelfia, tras un gran portalón de madera antigua. A través de la cerradura, angosta, el visitante, el voyeur, iba a decir, es invitado a descubrir una misteriosa puesta en escena...

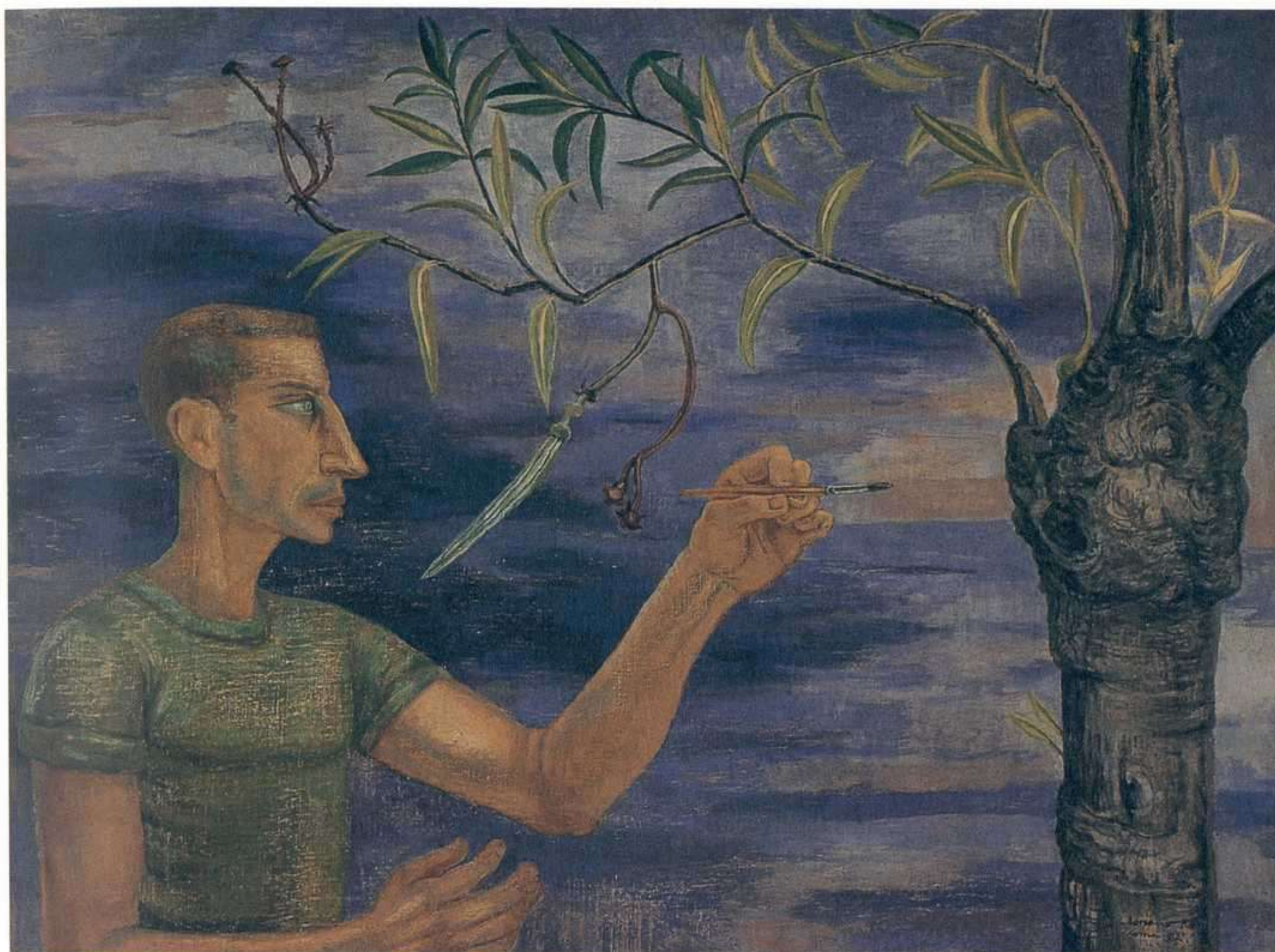
En ese caso, esa obra quizá esté más cerca del cine que de la pintura... dicho esto, es verdad que Duchamp está lleno de cosas muy interesantes. Pero, para mí, se trata de cosas que están siempre fuera de la pintura. Cosas maravillosas, en su terreno, pero fuera de la pintura.

Tiene usted una visión no sé si catastrófica o devastadora de la historia del arte moderno.

Hay grandes cuadros modernos: muchos Matisse y Miró, algunos Picassos extraordinarios...

En su caso, incluso cuando, temporalmente, hace cosas abstractas, se percibe siempre muy alejado de las diversas abstracciones oficialmente catalogadas, como si una de sus obsesiones fuera la de preservar una intimidad absoluta y total. Hay una suerte de voluntad de preservar algo callado, espiritual, diría, que vive dentro de la persona humana. Mientras que el expresionismo abstracto, por el contrario, se abandona a un nihilismo absoluto y total.

Yo viví toda mi infancia y parte de mi juventud en una suerte de destrucción absoluta y to-



Juan Soriano: Autorretrato, 1952. Óleo sobre lienzo, 60 x 80 cm. Colección particular.

tal... yo deseaba marcharme, escapar, pero tenía un miedo inmenso, porque temía que si yo me marchaba toda mi casa se derrumbase sin remedio...

No me gustan las cosas que destruyen.

¿Se trata de una reacción física o espiritual, moral?

Física. Yo siento y sentí siempre que el arte, siempre que me ha impresionado, por su color, por sus formas, por su silencio, absoluto, siempre he encontrado una suerte de orden, que me permite captar lo que hay dentro. A veces, cosas que la gente encuentra o llama poéticas a mí no me gustan nada, porque, a mi modo de ver, lo desbaratan todo, y no me aportan nada.

Sin embargo, en la historia del arte moderno, hay grandes maestros, como Klee o Mondrian, que no destruyen nada, y que, más bien, parecen buscar o preservar cosas que no sé si llamar espirituales.

Usted cita dos artistas que son muy distintos, para mí. Pero, en ocasiones, los dos tienen cosas que me resultan profundamente chocantes, que es una suerte de teosofismo secreto. Quieren renunciar, por un lado, a muchas cosas. Pero, por otro lado, quieren aferrarse siempre a lo trascendente. Y, a mí, lo trascendente me parece una gran vanidad. Yo estoy muy contento de ser humano y de ser mortal. De ser capaz de cometer crímenes, como todo el mundo. Pero,



Graciela Iturbide: Juan Soriano.

también, ser capaz de ser honesto, sencillo, cariñoso. Pero, todo a la vez. Klee, para mí, tiene algo secreto, como Kafka, que siempre está dando lecciones. “Mira que verde tan bonito”, “mira esto, mira aquello”... y, efectivamente, uno se enamora de ese verde. Y empeñaría toda su vida para comprar ese cuadro. Pero esa tentación de sentirse maestro de otros no me parece honesto. Me da la impresión que intentan aprovecharse de sus dones.

Sin embargo, curiosamente, yo veo algo muy espiritual en sus retratos. Parece como si usted intentara preservar algo que en otro tiempo se hubiera llamado gracia, o alma, de la vida de sus amigos o de sus seres queridos. También hay una búsqueda de algo trascendente que está detrás de muchos retratos.

Esa desgracia está presente y se descubre en cuanto un hombre dialoga con otro. Desde que usted entra en mi casa, nos saludamos y hablamos. Muchas cosas se ven desde el primer encuentro, muchas tienen que ver con la gracia o con lo demoníaco. Llámelo como quiera.

Los teóricos neoplásticos italianos pensaban que cada línea, cada figura, el dibujo, era la expresión de una idea espiritual. En algunas de sus esculturas, esas imágenes están muy presentes. Y una mano se expresa a través del vacío, el hueco, de la figura de una mano.

Me ocurre, con frecuencia, que muchas cosas me emocionan porque están ausentes.

Con motivo de su todavía reciente exposición en Roma, Balthus comentaba que, a su modo de ver, todo parece dispuesto para el suicidio de la humanidad: la cadena alimenticia está amenazada, los ríos están envenenados, los océanos comienzan a pudrirse, peroramos de los derechos del hombre, cuando está amenazada y en vías de desaparición la noción misma de hombre. Ante esa realidad, Balthus piensa que el arte quizá sea el único medio que nos queda para humanizar y salvar al hombre, precisamente. ¿Cuál es su opinión, a ese respecto?

Yo creo que, en verdad, corresponde a todos los hombres, también al artista, la tarea de salvarse y de salvarnos. Cada hombre nace con la inmensa posibilidad de evitar que todo se vaya a la deriva de la destrucción y el desastre. En el principio, ya hubo la Guerra de Troya. Una catástrofe inmensa para la memoria del hombre griego. La destrucción de Troya, para algunos hombres, anunciaba la destrucción de todo, la destrucción de la cultura misma, que ya había llegado muy alto. Pero aquella primera destrucción no acabó con todo. Aquella destrucción fue la semilla para algo que vino más tarde, en la historia del hombre

«A la pintura»

Pintores españoles de los años 80 y 90
en la Colección Argentaría



José Manuel Broto, Sin título, 1983

Palacio Provincial. Claustro de Exposiciones
Plaza de España, s/n
11071 Cádiz

Del 31 de enero al 2 de marzo de 1997



FUNDACION
ARGENTARIA



Fundación Provincial de Cultura
Diputación de Cádiz

RACHEL WHITEREAD, PROYECTOS

MAITE LORÉS

54

W
H
I
T
E
R
E
A
D

En 1993, Rachel Whiteread fue la primera -y hasta el momento la única- mujer en ganar el prestigioso Premio Turner. Dos años antes, a la edad de 28 años, Whiteread había sido ya candidata, y pocos dudaban de que en esta segunda ocasión ganaría el premio.

En el presente clima cultural anglosajón que pretende lanzar a los *yBa* (*young British artist*) como un fenómeno de éxito indiscutible, Rachel Whiteread y Damien Hirst, otro ganador del Premio Turner, parecen consagrados ya a la fama. No obstante, tanto la fama como la obra de estos dos artistas no pueden ser de carácter más distinto. Mientras Hirst representa a una generación de artistas que ha sabido apropiarse de la estrategia del mundo de la cultura pop para sus propios fines, y adoptar una forma de crear multidisciplinaria, Whiteread sigue trabajando como *escultora* a partir de unas técnicas tradicionales.

Antes de inclinarse por la escultura, Whiteread estudió pintura en el Brighton Polytechnic. Pero al contrario que muchos de sus contemporáneos, decidió hacer sus estudios de postgraduación en la Slade School of Art de Londres en vez de en el Goldsmith College, que ha sido la escuela de arte londinense más influyente en la última década. El éxito de la nueva escultura británica que alcanzó fama internacional durante los años ochenta, influyó en su decisión de convertirse en escultora. “En 1983, vi *The Sculpture Show* en la Hayward Gallery. Me di cuenta de que podía usar color y materiales en escultura, y se me abrieron los ojos. Cuando estaba en Brighton, lo que yo hacía no era pintura como tal. Mis cuadros eran pinturas extrañas que salían de la pared. Eran objetos tridimensionales. Siempre me habían interesado los materiales y me sentía frustrada por las limitaciones del lienzo”.

Ya en Brighton, Whiteread había empezado a hacer vaciados de escayola de su propio cuerpo. Pero esta segunda piel pronto le pareció demasiado figurativa, prefiriendo hallar vestigios de la presencia humana en las formas más abstractas de los objetos materiales. Usando una variedad de técnicas (escayola, cera, goma y, más adelante, hormigón y resina), Whiteread empezó en los años ochenta a hacer vaciados de los espacios negativos que rodean o están contenidos en objetos domésticos como camas, lavabos y bañeras. Su intención era “dar a ciertos espacios la autoridad y presencia que nunca tuvieron”. Como en el negativo fotográfico, hay algo en su obra de preservación de la presencia humana o de las experiencias personales a través de una impresión negativa de la realidad. Si la impresión que re-

La escultora británica Rachel Whiteread realiza una exposición individual en el Palacio de Velázquez, del madrileño parque del Retiro. Comisariada por Michael Tarantino, la muestra tendrá lugar entre el 11 de febrero y el 21 de abril.



Rachel Whiteread: 100 espacios. Foto: Peter Harholdt

sulta es a veces inquietante, esto se debe más a las cualidades espectrales del negativo y a las propiedades formales de los materiales que la artista utiliza, que a una declarada intención enigmática.

Como toda imagen negativa, las obras de Whiteread desorientan al principio y requieren un tiempo de reconstrucción mental. Es en este sentido que David Batchelor ha calificado su obra de “escultura lenta”. La técnica por otro lado es sumamente tradicional. Aunque se ha ido complicando a medida que sus obras aumentaban en escala, su técnica sigue siendo hoy en día una variación de la técnica de la “cera perdida”, conocida desde la antigüedad. En manos de Whiteread, lo que se destruye es el sujeto, y lo que se conserva es precisamente esa “forma perdida”. En conversación con Christoph Grunenberg, Whiteread describe cómo hizo su primer vaciado del interior de un armario ropero (*Closet*) en 1988: “Simplemente encontré un armario que me era familiar, relacionado con mi infancia. Lo vacié por dentro y lo puse cara arriba en el suelo. Luego hice algunos agujeros en las puertas y lo llené de escayola hasta rebosar. Cuando se secó la escayola, pelé la madera del armario y lo que quedó era una réplica perfecta de su espacio interior”.

Si la simplicidad formal de su obra apunta directamente a la austeridad del minimalismo -y en especial a sus principales mentores, Carl Andre y Bruce Nauman- las asociaciones emocionales que sus vaciados despiertan acaban negando toda comparación. Gaston Bache-



Rachel Whiteread: Sin título (baño), 1990. Escayola y cristal, 102 x 105 x 208 cm.
Colección Saatchi, Londres

lard, cuyo libro *La poética del espacio* le sirvió a Whiteread de base teórica al principio, habla de la posibilidad de leer un armario o una habitación. Estos espacios cerrados nos invitan a soñar o a perdernos en un mundo de asociaciones personales que se remontan a la infancia y a nuestros secretos más íntimos. En su cuento infantil *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, el autor inglés C.S. Lewis cuenta la historia de unos niños que utilizan un armario de escondite hasta que un día, perdidos en el

bosque de abrigos, descubren un mundo fantástico al otro lado del armario.

Es este mundo secreto y nocturno el que Whiteread describe en sus primeras obras más autobiográficas. Rilke, otro autor que ella admira, habla de “grietas nocturnas”. Para Whiteread, estas grietas o intersticios, que a menudo incorpora como elementos formales en su obra, son como “los lugares que alcanzamos cuando nos estamos durmiendo y caemos en un estado entre consciente e inconsciente. Son estos lugares los que trato de hallar en mi obra”.

Se ha dicho con frecuencia que su obra despierta asociaciones siniestras y fúnebre pero ésta es sin duda una lectura un tanto superficial. Si bien es verdad que ella misma la alimenta con alguno de sus títulos (*Ether, Ghost*) -o con el uso de mesas de autopsia, y bañeras o lavabos antiguos que en sus vaciados de escayola adoptan el aspecto de sarcófagos o pilas bautismales- el verdadero simbolismo de su obra se resiste a una lectura literal. Whiteread



Rachel Whiteread: *Ghost*, 1990. Escayola en marco de acero, 270 x 365 x 96 cm.

no da nunca respuesta al significado de sus obras, y es precisamente en esa ambigüedad donde reside la espiritualidad que ella busca.

Los objetos que Whiteread utiliza para sus vaciados son siempre objetos de segunda mano de los que se encuentran en cualquier casa o anticuario de Londres. Son los *residuos* de la presencia humana lo que le interesa conservar -lo que Bachelard califica de “propiedades espectrales de la memoria”-. Como toda escultura de objeto, su obra depende, como dice Barthes de la fotografía, “del conocimiento del lector, del mismo modo que una lengua es sólo inteligible a aquellos que han aprendido los signos”. No obstante, la resonancia emocional de muchas de sus obras se adentra en la memoria colectiva por lo que tienen de arquetípicas. “Mis vaciados de camas son universales precisamente porque son camas. Se refieren a experiencias personales que afectan a cualquier tipo de público: dormir, hacer el amor, dar a luz, morir. Con *Ghost*, todo el mundo se relacionaba con la vulnerabilidad de los espacios que habitamos, lo pequeños que son, y con la fragilidad de nuestras propias vidas”.

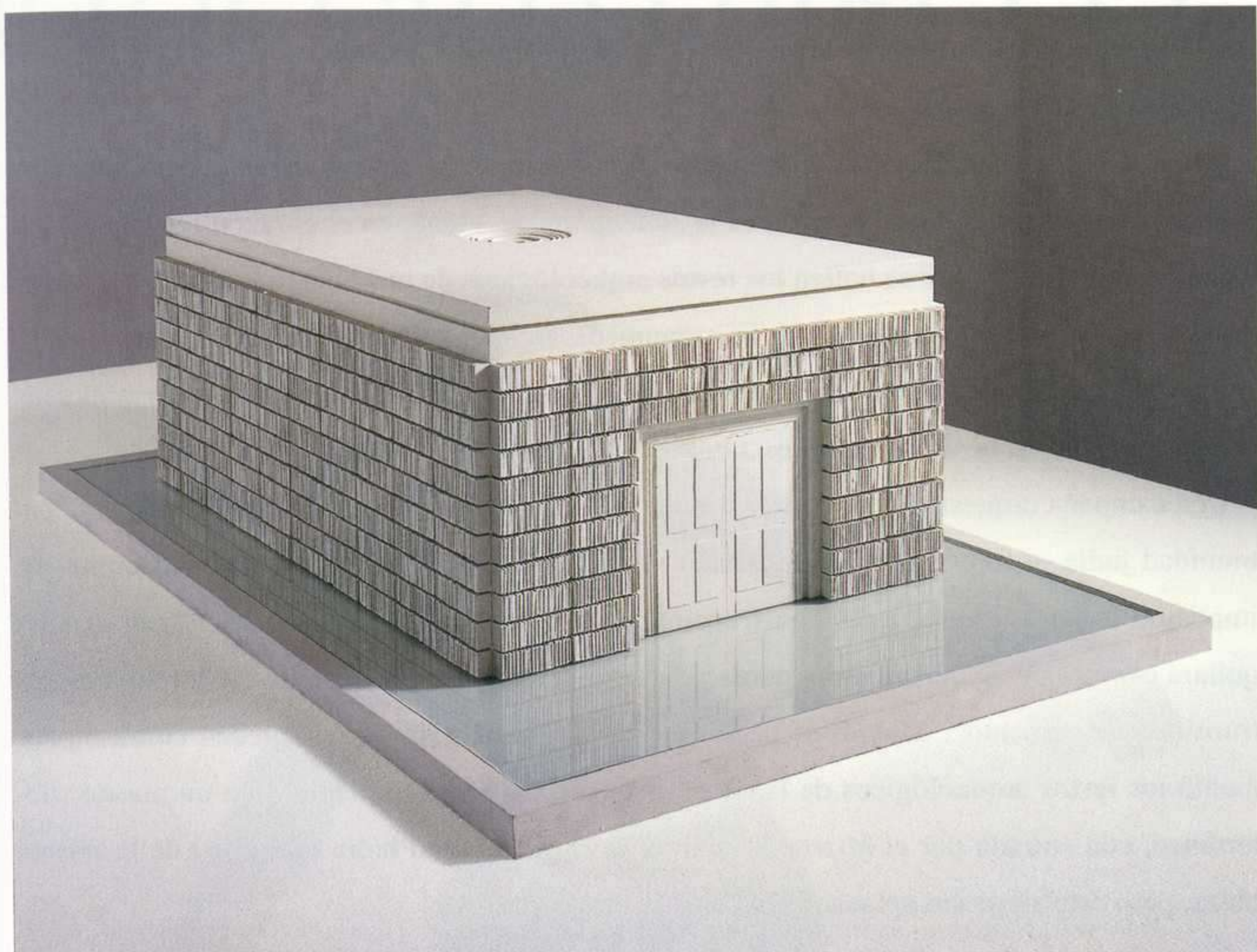
Ghost, un vaciado del interior de una habitación de una casa del norte de Londres, y su pieza posterior *Untitled (Room)*, que realizó en Berlín a partir de una habitación anónima y



Rachel Whiteread: House, 1993. Foto: Sue Ormerod

arquetípica que construyó ella misma, marcaron el paso de una escultura más íntima a una escultura monumental que en 1993 le conduciría a hacer un vaciado de cemento del interior de una casa del East End de Londres condenada a la demolición. En el ambiente conservador y opresivo de la Inglaterra thatcheriana, Whiteread se sintió impulsada a registrar el paso del tiempo y a conservar algo que a puertas del siglo XXI se estaba convirtiendo ya en memoria.

Aun sin proponérselo, Whiteread se adentraba entonces en un período de su vida en el que su fama como escultora se vería rivalizada por su fama como figura pública. *House* -sin duda una de las esculturas públicas contemporáneas más importantes que pocos tuvieron el privilegio de contemplar- suscitó uno de los episodios más polémicos del mundo del arte londinense. Como monumento a un sistema de vida en decadencia, la demolición de *House* formaba parte intrínseca de la obra desde su concepción. En el breve período de su existencia -que el concejal del municipio se negó contra cualquier tipo de petición a aplazar- políticos y periodistas de la prensa amarilla se sirvieron de ella para dar rienda suelta a los sentimientos más fanáticos, antiartísticos, o simplemente sensacionalistas, al tiempo que algunos



Rachel Whiteread: Maqueta para el monumento conmemorativo del Holocausto, Viena 1996.

bien-pensantes la defendían como metáfora social de los problemas de la vivienda, negándole así el poder de sus imágenes.

Después de *House*, Whiteread tuvo varias propuestas de escultura pública, “pero siempre sentí que no tenía bastantes referencias sobre el lugar y su historia”. Cuando el Ayuntamiento de Viena decidió en 1995 convocar un concurso para un monumento dedicado a las víctimas judías del régimen nazi en Austria entre 1938 y 1945, Whiteread fue uno de los nueve artistas invitados. Un jurado internacional -que incluía a tan ilustres nombres como Hans Hollein, Robert Storr, Amnon Barcel y Simon Wiesenthal- eligió unánimemente su proyecto el 24 de enero de 1996.

Durante su estancia en Berlín en 1993, Whiteread había entrado en contacto más directo con los efectos del Holocausto y había comenzado a sentir un interés “no por lo que había pasado, sino por los residuos de lo que había pasado”. Dos años más tarde, cuando se le planteó el proyecto más ambicioso de su vida, Whiteread lo vio “como un ejercicio acerca de cómo tratar algo tan horrendo, sin ser literal”. Su solución era un vaciado mudo y sombrío del interior de una biblioteca en memoria del pueblo judío cuya cultura hubo de preser-

vase siempre por escrito, y realizado a partir de un espacio ficticio basado en el interior de una sala de una casa típica de Viena.

Al contrario que *House*, este monumento al Holocausto ha sido planeado como escultura pública permanente. El sitio elegido es la *Judenplatz* de Viena, en el corazón mismo del antiguo barrio judío, donde se hallan los restos arqueológicos de una sinagoga que fue arrasada durante un cruento *pogrom* en 1421. El monumento debía haber sido erigido el 9 de noviembre pasado, en el aniversario del *pogrom*. Pero de nuevo la política, y el fundamentalismo, han intervenido en la suerte de las esculturas públicas de Whiteread.

Una campaña orquestada por ciertos tenderos de la plaza y por algunos miembros de la comunidad judía -y fomentada con inusitado vigor por la prensa y más de una antisemita- ha impedido hasta el momento la construcción del monumento. Los tenderos alegan que les quitará espacio de aparcamiento y perderán clientela, mientras se ensañan contra “esa monstruosidad de cemento”. Miembros de la comunidad judía exigen que queden como monumento los restos arqueológicos de la sinagoga medieval -existen planes para un museo subterráneo, con entrada por el *Mizrachi* (centro de la comunidad judía ortodoxa) de la misma plaza, pero esto sigue sin aplacar a los críticos más acérrimos.

No es éste el lugar ni el momento de juzgar cómo un país se enfrenta con su pasado o con los trámites burocráticos del momento. Para Whiteread “el silencio ha sido hasta hoy la mejor arma, aunque últimamente creí que debía pronunciarme puesto que todo el mundo era libre de opinar sobre mi escultura menos yo”. Una nueva fecha, 9 de noviembre 1997, ha sido fijada para la erección del monumento mientras siguen las discusiones. Los trabajos de construcción siguen realizándose en una fábrica de cemento de Viena, mientras la ciudad debate si olvidar el pasado o exorcizarlo para siempre, y se barajan otras cuestiones de índole más estética sobre la función de la escultura pública.

Impertérrita, aunque no insensible, ante tanta confusión, Whiteread sigue trabajando en su estudio mientras prepara otra escultura pública para Nueva York “donde el público está más acostumbrado al arte moderno”. (Le recuerdo lo que ocurrió con una escultura pública de Richard Serra en ese mismo país, y me aclara que su obra no va a ser a nivel de calle sino en un espacio interior, con lo cual afectará menos a la sensibilidad de la gente y a sus problemas de aparcamiento).

Whiteread ha declarado siempre que es “una escultora, no una política”. Tampoco lo era Picasso, pero como su *Guernica*, quizás sea la función del *Monumento al Holocausto* de Whiteread la de reavivar el viejo dilema de la relación entre el arte y la realidad ■

MUSEO COLECCIONES I.C.O.



SUITE VOLLARD de PICASSO - PINTURA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA
ESCULTURA MODERNA ESPAÑOLA CON DIBUJO

**C/ ZORRILLA, 3. MADRID - HORARIO: MARTES A SÁBADO: 10:00 H. A 19:00 H.
DOMINGOS Y FESTIVOS: 10:00 H. A 14:00 H. LUNES CERRADO.**

MARCEL DUCHAMP

EDUARDO ARROYO

Duchamp representa el tipo de artista ante el que sólo es posible la negación. El artista demiurgo, inspirado por la divinidad, sabio como un niño, fuera de lo cotidiano y, por añadidura, perezoso.

Es cierto que hay en Duchamp cualidades excelentes: su indiferencia respecto al estilo, por ejemplo, la importancia que daba a los títulos o la aparente disparidad de su obra.

Pero ¿por qué ir a buscar en Duchamp lo que es pan nuestro de cada día en Picabia?

Sin Picabia y su pintura-literatura el arte del siglo XX sería una silla de dos patas ya bastante carcomidas por los termes. Francisco representa, según mi opinión, las dos patas sólidas y sanas de esta silla, y su obra posee también el antídoto mágico que impide que los termes progresen y se desarrollen en las patas podridas.

Séame permitido seguir por el camino de la metáfora fácil: Marcel Duchamp representa el cojín de esta silla. No forma parte de ella, a pesar de los esfuerzos de los sabios del mueble. Podemos sin pena descartarlo y, cuando en el límite del desgaste, este cojín remendado, raído y viejo comience a desintegrarse, nos separaremos definitivamente de él sin demasiados remilgos.

Recuerdo que en un semanal dedicado al arte llamado *Art et Spectacles*, que ya no existe, apareció en 1962-1963 esta encuesta: “¿Quién es más importante en nuestros días, Picasso o Duchamp? ¿Quién tiene más influencia en la pintura contemporánea, Picasso o Duchamp?” Con gran sorpresa mía, supe que Duchamp había ganado con muchos votos por delante.

En 1987, se tendría que haber celebrado con esplendor el centenario del nacimiento de Marcel Duchamp. No se ha hecho nada y nadie se ha acordado: una plancha de plomo le ha amortajado por segunda vez. ¿Qué se hizo de los paladines de antaño, aquellos discípulos iluminados? En el aniversario de su profeta, ¿dónde estaban los segundos cuchillos del grupo surrealista, como les llamó Georges Bataille? En la boca me queda un gusto amargo. Le hemos combatido siempre, pero no cabe duda de que merecía mejor trato.

¿Qué fue de todos aquellos defensores suyos, de todos los firmantes escandalizados, de todos los que protestaban contra nuestra serie de cuadros *Vivir y dejar morir o el trágico final de Marcel Duchamp* (Aillaud, Arroyo, Recalcati; Galería Creuze, París, 1965)?

En los años sesenta ya presentíamos la ruptura, presentíamos que el concepto de arte, en el que en cierta manera creíamos, se iba a derrumbar o a modificar tremendamente. Nuestro *asesinato* de Duchamp produjo un conflicto del que nacieron manifiestos en contra, la defen-

La celebración de la muestra *Making Mischief: Dadá Invades New York*, en el Whitney Museum of American Art, hasta el 23 de febrero, reabre la polémica sobre la importancia de Marcel Duchamp, en la que tercia Eduardo Arroyo.

sa del grupo surrealista por André Breton por ejemplo, con unos textos venenosos contra nosotros, la intervención del propio Duchamp, etc... Fue una intensa ventolera. Lo hicimos porque comprendimos que la idea picassiana del comportamiento del pintor se estaba modificando, y así ocurrió.

Hoy, Pierre Pinoncelli, mi viejo compañero de juventud, es severamente castigado por haber deteriorado el urinario de procelana de Duchamp (Nueva York, 1964) en el museo de Nimes.

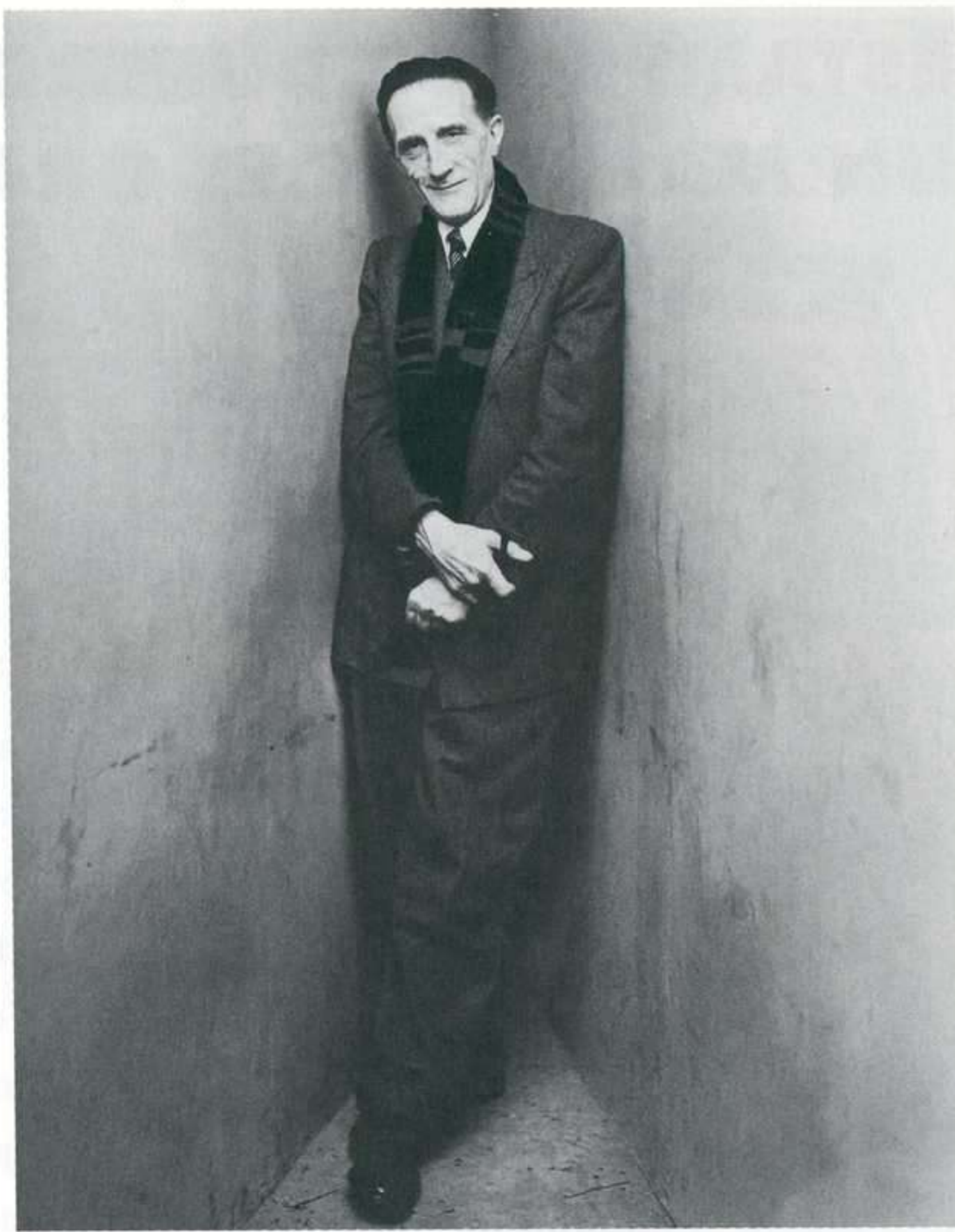
Pidieron “una condena condicional a un mes de cárcel, el pago de la suma de 300.000 francos y de 16.366,80 francos más, importe del presupuesto establecido por la señora doña Christine Nollinger, restauradora”.

El Ministro de Cultura gana fácilmente un pleito contra un artista francés vivo, olvidadizo del presente. Pinoncelli descuida recordar que ya no vive en los años 1964 ó 1965, cuando, con una pistola de agua, había regado con un líquido rojo a otro ministro, André Malraux. Con sangre fría y con un vivo sentido de la réplica, el que había combatido junto con las Brigadas Internacionales hacía fracasar la “agresión” desviando la mano de mi amigo... Con una enorme carcajada, ambos terminaron igualmente pintados de rojo.

La obra deteriorada, el famoso urinario, no es una obra original de Marcel Duchamp sino una reproducción editada por Arturo Schwarz en Milán en 1964, con demasiados ejemplares según mi opinión.

¿Acaso Duchamp, permitiendo que Arturo Schwarz realizara la reproducción de su botellero, de su urinario y de tantos *ready-made* en varios ejemplares numerados y firmados, se traicionara a sí mismo? ¿Acaso traicionara el concepto del *ready-made* como objeto manufacturado desviado de su sentido inicial y simplemente firmado?

“Me gustaba la idea de tener en mi estudio una rueda de bicicleta”, declaró Duchamp a Arturo Schwarz. ¿Una sola rueda? ¿Y por qué no ocho ejemplares y dos pruebas de artista? —



Irving Penn: Marcel Duchamp, New York, 1948

ESTAMPAS DE DURERO, UN MAESTRO DEL GRABADO

JESUSA VEGA

64

D
U
R
E
R
O

Es el del grabado un arte que a mediados del siglo XIX se creía que sólo podía ser disfrutado por una minoría culta, una minoría capaz de apreciar la *belleza* de una estampa donde, no sólo es importante la composición o imagen que allí aparece, sino también conocer y valorar los distintos elementos que la configuran: el tamaño y el tono del papel, la intensidad del color de la tinta, la capacidad para dominar la técnica -modelar y combinar líneas y manchas-, y el criterio seguido para la estampación. Han sido muchos los artistas que se han servido del grabado como un medio de expresión, y lo que comenzó como una técnica de difusión de imágenes e ideas, pronto alcanzó la categoría de arte al ser empleado como una técnica artística más por los grandes maestros. Entre estos últimos, en cada época o periodo histórico ha existido uno que ha brillado entre los demás: Picasso en la Modernidad, Goya en la Ilustración, Rembrandt en el Barroco y Durero en el Renacimiento. Todos ellos encontraron en el arte gráfico una manera de crear y difundir sus ideas y su arte; a través de sus estampas fueron conocidos y reconocidos, ya que entre sus contemporáneos fueron valoradas, coleccionadas e incluso, como es el caso de Durero, falsificadas.

La revolución de los medios de reproducción ha permitido la difusión a gran escala de las obras de arte y las imágenes de las estampas de Durero han sido tantas veces reproducidas que en la actualidad resultan familiares. Es raro que al mencionarlas no venga inmediatamente a la memoria alguna de sus expresivas figuras o de sus sorprendentes composiciones. Pero si esto es verdad, no es menos cierto que son muy raras las ocasiones en las que podemos ver las estampas originales. Sólo al tenerlas ante nosotros se puede apreciar la excelencia, calidad y belleza de su obra, resultado de su creatividad y de la conjunción de los diferentes elementos materiales: del papel verjurado con ese tono ligeramente crema que le caracteriza, la tinta de un color negro intenso que produce fuertes contrastes, la línea -porque toda la obra grabada de Durero es pura línea- sutil o intensa, pero siempre segura, audaz, medida y acorde con las dimensiones de la obra. Es este último otro elemento fundamental en la obra del grabador por la variedad y el gran tamaño de algunas de sus obras.

Durero nació en Nuremberg en 1471 y pronto demostró especial capacidad para dibujar. Recibió las primeras enseñanzas de su padre, platero de profesión, con quien hubo de aprender el

La exposición *Alberto Durero, obra gráfica*, organizada por la Fundación Bancaja, pudo verse del 11 de diciembre al 12 de enero en su sede madrileña. En marzo, la Biblioteca Nacional de Madrid tiene previsto inaugurar la muestra *Durero. La edad de oro del grabado alemán*.

manejo preciso de las herramientas y materiales propios del oficio, algunos eran comunes a los empleados por los grabadores. Cuando contaba quince años, en 1486, Durero ingresó como aprendiz en el taller de Michael Wolgemut donde se daba la singularidad de que además de interesar la pintura, se hacían dibujos para grabar, en su mayoría para la ilustración de libros que a su vez eran impresos por el padrino de Durero, Anton Koberger. En este taller tuvo por tanto el joven oportunidad de aprender todo el proceso del grabado en madera al hilo, o entalladura, es decir, todo lo referente a preparar, dibujar, grabar y estampar maderas. Pronto apreció Durero dos de las grandes ventajas que ofrecía el grabado: por un lado, la difusión de su arte a través de la estampa -podían ser conocidas y adquiridas por un mayor número de personas-, y por otro, la extrema libertad de creación que le permitía ya que el mismo podía tomar la iniciativa y producir obras de su propia invención sin necesidad de esperar un encargo -de los temas tratados en su obra grabada muchos no son adecuados para ser pintados.



Durero: La mujer babilónica, 1511. Del Apocalipsis. Grabado en madera, 39,5 x 28,5 cm.

Acabado su aprendizaje, a finales del año 1489, Durero abandonó Nuremberg y estuvo cuatro años viajando por diferentes ciudades. Se cree que en esta época pudo visitar al que conocemos como *Maestro del Libro de Casa*, singular artista que grababa con punta seca y cuya influencia se aprecia en las obras de Durero tanto en el estilo como en la técnica. Asimismo trató de conocer a Martin Schongauer, excelente grabador a buril que también ejerció a través de sus estampas una notable influencia sobre él, pero el maestro había fallecido poco antes de su visita. Aunque regresó a Nuremberg en 1494, al año siguiente, tras haber contraído matrimonio, se trasladó a Italia donde accedió a un conocimiento directo del arte del Renacimiento con el cual se había puesto ya anteriormente en contacto a través de las estampas de Mantegna y su escuela.



Dürero: La huida a Egipto, 1503. De la *Vida de la Virgen*. Grabado en madera, 30 x 21 cm.

Durante estos años se cree que Dürero se ocupó en el grabado en madera aunque no es posible saber con certeza cuáles son de su mano, pues las atribuciones han sido basadas tan solo en aspectos estilísticos. Este es uno de los problemas fundamentales que se plantean al estudiar los grabados en madera de Dürero, cuál fue la participación que tuvo en ellos el maestro. En el siglo XV el entallador era un profesional que tenía más de artesano que de artista ya que por lo general trabajaba por dibujos que no eran invención suya. Existía demanda de estos grabadores profesionales en las ciudades donde la imprenta estaba desarrollada, tal era el caso de Nuremberg, ya que su destreza y habilidad les permitía copiar con extrema exactitud cualquier tipo de diseño o dibujo. Algunos estudiosos niegan que Dürero haya grabado alguna de sus obras en madera, otros consideran que lo hizo

pero en un número realmente reducido, de modo que en su gran mayoría fueron profesionales contratados por Dürero los que cortaron y abrieron las maderas, aunque en la actualidad sólo se sabe el nombre de uno de ellos, el grabador Hieronymus Andrea. Tenía este último un taller muy conocido en Nuremberg y allí se grabaron las maderas del *Arco de Triunfo de Maximiliano*, obra monumental que se pudo contemplar en las salas del Museo de Santa Cruz de Toledo con motivo de la exposición *Reyes y Mecenas* organizada por el Ministerio de Cultura en 1992.

Al margen de la cuestión de los grabadores, en lo que sí coinciden todos los estudiosos es que sólo por el conocimiento directo que tenía el artista de la técnica, de sus posibilidades y limitaciones —éstas existían incluso cuando eran los más cualificados profesionales los que trabajaban, fue posible que a través de sus dibujos se diera la revolución gráfica que tuvo lugar en el campo del grabado en madera. También resulta indiscutible la gran evolución y desarrollo que se aprecia entre las obras grabadas hacia 1492 y las que se consideran de 1496, después de su primer viaje a Italia, cuando posiblemente Dürero trabajó directamente la madera, aunque no hay un reflejo claro de lo aprendido y visto en aquel país.

En la entalladura Dürero creó un lenguaje personal al imprimir movimiento y diversidad a las líneas, jugando con su grosor y sinuosidad, de modo que la línea modela, ni delimita ni sombrea. En las estampas de sus predecesores Panofsky distingue dos tipos de líneas: aquellas que configuran las formas y que llama *descriptivas*, y las que crean los efectos de luces y sombras denominadas *ópticas*. A pesar de los esfuerzos de los grabadores en madera por representar la tercera dimensión, la complejidad de líneas llevaba al confusionismo. Dürero renunció a esos

vanos intentos de trasladar al papel el ilusionismo pictórico, ya que la técnica se lo impedía, pero dotó a sus estampas de nuevos y poderosos efectos de claroscuro y consiguió que la relación entre el papel y la tinta se convirtiera en un lenguaje de luz y sombra. Toda línea negra vino a significar oscuridad y el blanco del papel luz, de modo que donde había que distinguir una zona iluminada de otra zona en blanco la delimita con una línea negra, del mismo modo que cuando quiere acotar una zona oscura dentro de otra que ya estaba oscurecida, por ejemplo el pliegue de un ropaje, lo hace por medio de una línea blanca.

En las obras de finales del siglo XV la línea gruesa, vigorosa y caligráfica delimita amplias zonas donde el papel destaca limpio y consti-

tuye la materia de las cosas: el cielo, el agua, los elementos del paisaje, la piel de los seres humanos, las telas de los ropajes... Se hace patente un dramático contraste entre la línea negra e intensa y las grandes manchas del papel desnudo combinado con audacia y expresividad. El pleno desarrollo de la técnica se encuentra en las estampas del *Apocalipsis*, cuyas maderas fueron cortadas entre 1496 y 1498 aunque no se publicó hasta 1511. Esta obra es un claro exponente de la libertad de expresión que daba el grabado incluso en el terreno de las imágenes religiosas, ya que Durero escogió para sus estampas temas que no hubieran sido adecuados para la pintura. Como aprecia Panofsky, *El Apocalipsis* fue una empresa novedosa: fue el primer libro diseñado y editado por un artista por su cuenta y riesgo, y además constituye una nueva manera de entender el libro ilustrado en cuanto tal, donde texto e imágenes son como dos versiones autónomas y continuas de la misma narración. Para ello Durero reservó las páginas impares de la obra para las estampas e imprimió el texto en las páginas pares. Con este fin Durero aplicó dos principios a sus composiciones: concentración y dramatización. Aunque tuvo como referencia las ilustraciones que adornan la *Biblia Quentel* (h. 1479) y sus derivadas la *Biblia*



Durero: Prendimiento de Cristo, 1511. De la *Gran Pasión*. Grabado en madera, 39 x 28 cm.



Dürero: El hijo pródigo, 1496. Grabado en cobre, 25 x 19 cm.

hacer su segundo viaje a Italia que, según cuenta Vasari, fue motivado por la copia fraudulenta de menor tamaño y grabada a buril que de ellas hizo Marcantonio Raimondi. Cuenta el autor de *Las vidas* que el joven Raimondi quedó tan absolutamente arrebatado por las estampas de Dürero que se vendían en la veneciana plaza de San Marcos, que las adquirió para estudiarlas y decidió dedicarse al grabado "con diligencia y pasión".

Dürero volvió a trabajar en la *Vida de la Virgen* en 1510 pero la serie no quedó ultimada hasta el año siguiente. El tiempo transcurrido se aprecia en las estampas, entre las primeras y las últimas se ve una evolución tanto en la técnica como en el estilo, evolución que también se hace patente en la otra serie que igualmente quedó interrumpida durante años, la *Gran Pasión*, aunque el intervalo cronológico fue en este caso mayor: las siete primeras composiciones las hizo entre 1497 y 1499, y las restantes entre 1510 y 1511. En estos últimos años Dürero se interesa por la representación ilusionista, trasmite a sus composiciones una concepción distinta de las formas, éstas adquieren volumen y se van modelando a través de los efectos de luz y sombra, logrando además una armonía clásica en la composición. Es capaz de traducir las diferentes texturas matéricas y hace un verdadero despliegue de sus capacidades al mostrar telas,

Koberger (1483) y la *Biblia Grüninger* (1485), Dürero condensó el contenido del *Apocalipsis* en catorce estampas, cada una de las cuales presenta una composición cerrada y unificada; abrevió u omitió por entero incidentes comentados en otros ciclos y evitó las repeticiones.

Fuera el maestro o no quien grabara las maderas lo cierto es que a comienzos del siglo XVI Dürero había desarrollado plenamente su capacidad para expresarse a través de esta técnica gráfica y la llevaría a sus máximas posibilidades controlando completamente el efecto de la línea, ya fuera aislada o en conjunto, combinada con el del papel. Entre 1501 y 1505 Dürero hace diecisiete de las escenas que ilustran la *Vida de la Virgen*. Suspendió los trabajos para

piedras, vegetación, etc. Todo ello con amplias zonas cuidadosa y medidamente trabajadas, donde se suceden y agrupan las líneas; éstas no se encuentran modeladas pero a través de su relación de cercanía, de su disposición paralela o entrecruzada crea las formas sin caer en el confu-sionismo o el emborronamiento al que la misma técnica inducía por sus limitaciones.

Entre 1509 y 1511 hace las treinta y seis escenas y la portada de la conocida como *Pequeña Pasión*, serie en la cual Durero no se ciñe al texto evangélico. Por el contrario, acomete el relato desde el principio y hasta el fin del mundo: desde el Pecado Original hasta el Juicio Final, subrayando de este modo la esperanza de la humanidad. Las mismas dimensiones reducidas y el modo de plantear la narración visual debieron contribuir a una mayor aceptación popular de la obra.

Entre 1515 y 1517 se grabaron las ciento noventa y dos maderas que se necesitaron para la magna obra del *Arco de Triunfo de Maximiliano I*, aunque Durero participó más como supervisor de los dibujos que como autor directo de los mismos. A estos mismos años pertenece la exótica estampa del *Rinoceronte*, la abigarrada composición de la *Virgen Reina de los Ángeles*, el austero *Retrato de Ulrich Vambüler*, el clasicismo de la *Última Cena* y las científicas ilustraciones de sus tratados sobre fortificación y las proporciones publicados entre 1525 y 1528.

Fue Durero un gran maestro del grabado a buril. Esta técnica, además de exigir una gran habilidad manual, requiere una capacidad intelectual y una visión anticipada de los resultados: el grabador precisa medir la anchura y profundidad de trazo de las líneas según sea el efecto que busca, pues de ello dependerá la fuerza e intensidad resultante en el papel y por consiguiente la armonía del conjunto. Sus primeras obras en hueco las grabó hacia 1495 y Durero aspiró a fundir el estilo de Schongauer -con esa línea modelada y refinada que permitía una elaboración de las formas muy efectista y delicada- con los puntazos y arañazos que caracteri-



Durero: San Eustaquio, h. 1501. Grabado en cobre, 38 x 26 cm.



Dürer: San Jerónimo en su estudio, 1514.
Grabado en cobre, 25 x 19 cm.

zan la punta seca del *Maestro del Libro de Casa*.

En *La penitencia de San Juan Crisóstomo*, grabada hacia 1497, Dürer recoge un anecdótico pasaje que no se encuentra en el original de Jacobo de Voragine de *La Leyenda Áurea* pero sí en las versiones alemanas de la *Vida de santos* de Gunther Zainer de 1471 y en la misma obra de Koberger de 1488. Según estos textos, haciendo vida de eremita en una cueva, San Juan Crisóstomo había seducido a la hija de un emperador que buscaba refugio en su morada y en penitencia anduvo gateando hasta ser descubierto y perdonado. La originalidad se presenta en la manera de mostrar el pasaje: en ninguna de las versiones anteriormente citadas se ve a la infeliz princesa amantando a su hijo a la entrada de la cueva dejando en un segundo plano al santo.

Tras su estancia en Italia comienza a desarrollar la técnica del buril de forma que le permita sugerir el volumen de las figuras y explorar la solidez de los cuerpos y las diferentes texturas matéricas. Por ejemplo en *El hijo pródigo* hay un verdadero esfuerzo por diferenciar el grosero efecto de la piel de los animales de la tersura de la piel humana, requiere un tratamiento también diferente la parte correspondiente a las construcciones -diferenciando a su vez muros y techumbres-, y la vegetación. Los mismos esfuerzos se pueden apreciar en los cuerpos femeninos de las *Cuatro mujeres desnudas* brillantemente destacados e iluminados, la carencia de tinta refuerza el efecto contrastando fuertemente la tersa desnudez femenina frente al oscuro fondo rayado o las acres llamas del infierno que se ven a la izquierda; en la estampa *El sueño del doctor* se presenta de nuevo la diferente textura de las telas o del mobiliario frente al cuerpo desnudo de la mujer. Dürer aplicó la regularidad y precisión de las líneas abiertas por el buril a través de un elaborado y sutil lenguaje visual de líneas paralelas y entrecruzadas, creando complejas combinaciones de concavidades y convexidades, modelando a través de diferentes grosores e intervalos de los trazos las variaciones de luz y sombra que definen los objetos y trasmite el efecto superficial de la materia. Un ejemplo excelente para ver la habilidad que llegará a desarrollar Dürer en la plasmación de las texturas es la *Natividad* grabada en 1504: la frondosidad de la vegetación floreciente, la sequedad de la paja, los quebrados paramentos, la envejecida madera, las piedras..., se muestran al espectador con brillantez y virtuosismo en cada detalle pero armonizado de tal manera que se subordinan al efecto general del conjunto.

La estampa de *Hércules* es, técnicamente, el grabado más avanzado de este periodo, en el cual se compendian las experiencias italianas del artista. Para la composición, se sirvió de diferentes

fuentes que se encuentran entre los propios dibujos del artista: la figura femenina que lleva la clava, el amorcillo aterrorizado y el grupo de árboles del centro están tomados de la *Muerte de Orfeo*; el brazo del sátiro y la joven desnuda en su regazo, de la copia que Durero hizo de la *Batalla de dioses marinos* de Mantegna y la figura de Hércules del *Rapto de las sabinas* según modelo de Pollaiuolo. La escena muestra al joven héroe entre el Placer y la Virtud, según la descripción de Jenofonte.



Durero: El caballero, la Muerte y el Diablo, 1513. Grabado en cobre, 24,5 x 19 cm.

A principios del siglo XVI, Durero domina completamente la técnica, es convincente el tratamiento que da a la materia y progresivamente va afianzándose en la búsqueda de medios tonos que enriquecen la armonía de la composición, que no será concebida simplemente a través del efecto dramático obtenido por los fuertes contrastes de amplias zonas sin trabajar que se traducen en intensas manchas de luz al dejar el papel desnudo -en algunas estampaciones se tratará de matizar ese efecto no limpiando en profundidad la lámina a la hora de la estampación- y el negro vibrante de la tinta para la ausencia de luz. De estos primeros años son tres obras excelentes que entre ellas sorprenden por la diversidad de los temas y el modo de presentarlos: en la escena religiosa de *San Eustaquio*, el artista evidencia su sensibilidad, interés y fascinación por el mundo animal y la naturaleza; en la *Fortuna o Nemesis* -así se refiere a ella Durero en su diario- se sumerge en el mundo clásico y se sirve de un poema de Policiano sobre la volubilidad de la diosa Fortuna; y el *Blasón de la Muerte* donde se sumerge en el mundo misterioso del amor y la muerte, tema en él recurrente y presentado en un entorno desnudo, vacío que podría ser la contrapartida a esa exuberancia que se veía en *San Eustaquio*.

En 1504 abre el cobre de *Adán y Eva* resultado de un exhaustivo estudio sobre el ideal de proporción de la figura humana. Son patentes las influencias italianizantes en la estampa, de la cual Panofsky se ocupó sobre las fuentes iconográficas. Resulta interesante comparar también esta

composición con la de *San Eustaquio*: allí el fondo boscoso poblado de animales se mostraba como un tapiz medieval; por el contrario, aquí las figuras de los *Primeros Padres* se destacan contra la sombría oscuridad del bosque como estatuas clásicas donde se han cuidado los más mínimos detalles y con medidos toques de buril se reproduce incluso la sombra que proyecta las ramas que cubren el sexo.

Entre 1507 y 1512 Durero graba en cobre las quince escenas de *La Pasión* que estaban destinadas a ser vendidas como una serie de estampas y no como ilustración de un texto. Se aprecia en el conjunto una tendencia a grabar casi toda la superficie del metal y, por consiguiente, tiende a hacer un uso muy restrictivo de la luz aunque logra un gran efecto dramático: las breves masas blancas aisladas destacan con brillantez respecto el tono oscuro general. Igualmente en esa búsqueda de la expresividad, las figuras -un variado repertorio de tipos- manifiestan en rostros y gestos, en ocasiones de gran teatralidad, la tensión dramática y la angustia de los sucesos.

En 1513 Durero produce las tres obras que han sido más admiradas y buscadas por coleccionistas, estudiosos y amantes del arte del grabado: *El caballero, la Muerte y el Diablo*, *San Jerónimo en su estudio* y *La Melancolía*. Si por su contenido han suscitado y retado siempre a los estudiosos, en cuanto a la composición y la manera de emplear el grabado son tres obras maestras del arte del buril. Se aprecia en ellas esa tendencia al empleo dramático y reducido de la luz que obliga a un trabajo extensivo de toda la superficie de la lámina. En *El caballero, la Muerte y el Diablo* cada detalle subraya la misteriosa oscuridad y la tétrica naturaleza del valle de la muerte por el que va pasando el caballero cristiano. En el luminoso interior del estudio donde escribe San Jerónimo se respira la paz, la tranquilidad y el orden subrayado éste por la expresiva manera con la que se ha utilizado la perspectiva. En *La Melancolía*, grabada en 1514, la ausencia de fuertes contrastes y el empleo de un amplio repertorio de tonos contribuye al efecto y sensación de equilibrio compensado, un equilibrio suspendido creado a través de la distribución, o mejor confrontación, de las distintas formas de objetos, seres vivos, elementos geométricos y efectos naturales. En esta obra se anuncia la evolución posterior de la obra grabada a buril de Durero, una tendencia a neutralizar los contrastes y desenvolverse con eficacia y soltura en una rica gama de medios tonos con los que se logra un efecto de grises plateados tanto en las estampas de tema religioso como en los retratos.

Resta hablar de la búsqueda de Durero de nuevos efectos en otras técnicas de grabado en hueco que desde sus años de formación le fueron conocidas. Sería el caso de la punta seca, o familiares como la técnica del aguafuerte, empleada en los trabajos de platería. En 1512 trabaja con la punta seca y pronto se aprecian innovaciones con respecto a las obras del *Maestro del Libro de Casa* que, se supone, fueron las que pusieron en contacto a Durero con esta manera de grabar: mientras que su antecesor no se sirve de la rebaba para lograr los efectos aterciopelados que la caracterizan, Durero pronto fue consciente de las posibilidades que esto abría para lograr nue-

vos resultados en la estampación. Solo así se pueden conseguir los negros intensos y suaves que se ven en el grabado de *San Jerónimo en el desierto*.

En 1515 Durero experimentó con el aguafuerte pero sirviéndose de planchas de hierro o acero, algo que, por otro lado, era relativamente común entre los artistas primitivos alemanes. Un ejemplo de experimentación es la pequeña estampa del *Cristo varón de Dolores* pero aquí ya se aprecia la independencia con la que el grabador va a enfrentarse a esta técnica indirecta: lejos de tratar de reproducir los efectos del buril y de emplear las líneas medidas, con la punta del aguafuerte se sirve de un trazo caligráfico, romo y curvo que sin el obstáculo de tener que levantar el metal, dibuja libremente en el barniz.



Durero: La Melancolía, 1514. Grabado en cobre, 24 x 19 cm.

Los resultados son completamente diferentes a las láminas grabadas con buril y, a pesar de hacer un empleo de efectos lumínicos similares, el conjunto resulta confuso y difícilmente legible en los pequeños detalles. Obra destacada en esta técnica es la *Oración en el Huerto de los Olivos*.

El éxito y la fama de Durero a través de sus estampas fue indiscutible. Se cuenta que hacia 1520 había tal avidez entre las gentes de sus estampas que podía pagarse los gastos de viaje vendiéndolas. En la obra grabada de Durero se ve reflejada su capacidad para adecuar las técnicas a sus exigencias, muchas de ellas nacidas en la progresiva asimilación de las novedades. Si en sus estampas religiosas Durero alteró las convenciones que existían en la representación, en el ámbito profano gozó de una libertad ilimitada. En estas últimas el artista sabía que podía representar cualquier cosa que tuviera interés para él y para el público que compraba sus estampas, que podía grabar temas pintorescos o curiosos, recoger escenas populares o las noticias del día, componer variaciones inusitadas sobre temas históricos o mitológicos y crear invenciones nunca vistas de carácter simbólico y alegórico —

GIORGIO MORANDI



Juan Manuel Bonet
Marta Cárdenas
Joan Hernández Pijuan
Alfredo Alcaín
Santiago Mayo

LA RONDA MORANDIANA

JUAN MANUEL BONET

Viajero inmóvil en su taller de la provinciana Bolonia, Via Fondazza, del que según confesión propia salía lo menos que podía, Giorgio Morandi entre sus botellas, sus jarrones de porcelana blanca y azul, sus cajas de hojalata, sus embudos, sus bidones, sus conchas, sus flores, o caminante por los senderos del campo toscano. Salió de Italia una única vez, en 1956, año en que asistió a la inauguración de su primera exposición suiza, compartida con Giacomo Manzú, en la Kunstverein de Winterthur, desde donde se desplazó a Zurich para visitar una retrospectiva de Cézanne. Eso quiere decir, por ejemplo, que, pese a su admiración por el último de los mencionados, ya patente en fecha tan temprana como 1909, nunca fue a Francia.

En el Musée Maillol de París, instalado en un palacio de la rue de Grenelle, hemos podido contemplar ahora aproximadamente setenta de sus cuadros, acompañados de grabados, dibujos y acuarelas. La exposición no está demasiado bien colgada, y sin embargo permite la confrontación, siempre apetecida por el amateur, con algunos de los mejores ejemplos del arte de este pintor intemporal, y central donde los haya.

De nuevo, como cuando la exposición que hace diez años se celebró en el Hôtel de Ville, un conocido crítico local, Philippe Dagen -el mismo, ¡ah!, que ocho días antes le dedicaba a Jean-Michel Alberola una ditirámica página entera del mismo diario, *Le Monde*, en el que escribe, ningunea al italiano en dos columnitas, publicadas, por cierto, bastantes semanas después de la pertinente crónica que al mismo evento le dedicó Juan Pedro Quiñonero en *Abc*. (Como a propósito para su heredero, ahí queda la pregunta de André Chastel, abriendo su glosa de la primera retrospectiva morandiana celebrada en París, la que en 1968 tuvo por marco la Galerie Villand et Galanis: “L'accueillera-t-on jamais en France?”)

Evidentemente de lo que hay que hablar no es del humor arbitrario de un crítico, sino de maravillamiento, de grandeza: del maravillamiento que nos produce este universo humilde, de cómo unos objetos pobres son redimidos por una mirada, por una actitud, por una extraordinaria capacidad para alcanzar lo universal a partir del ritmo lento de una provincia italiana. Al paso, sin embargo, decir que resulta bastante penoso comprobar que a estas alturas del siglo un diario influ-

El Musée Maillol de París dedica una retrospectiva a ese pintor cuidado y medido que es Giorgio Morandi. Juan Manuel Bonet sale al paso de los tópicos que marcan la fortuna crítica del boloñés, mientras los pintores no ocultan su afecto.



Naturaleza muerta, 1914. Óleo sobre tela, 102 x 40 cm. Centro Georges Pompidou, París.

yente de una ciudad antaño central para el devenir del arte, pueda hacerles creer a sus lectores que el acontecimiento es un pintor del día, y que a Morandi en cambio se le puede despachar, ¡a estas alturas del siglo!, con unas cuantas frases aparentemente moderadas, pero a la postre asesinas, sobre su monotonía y su exceso de equilibrio.

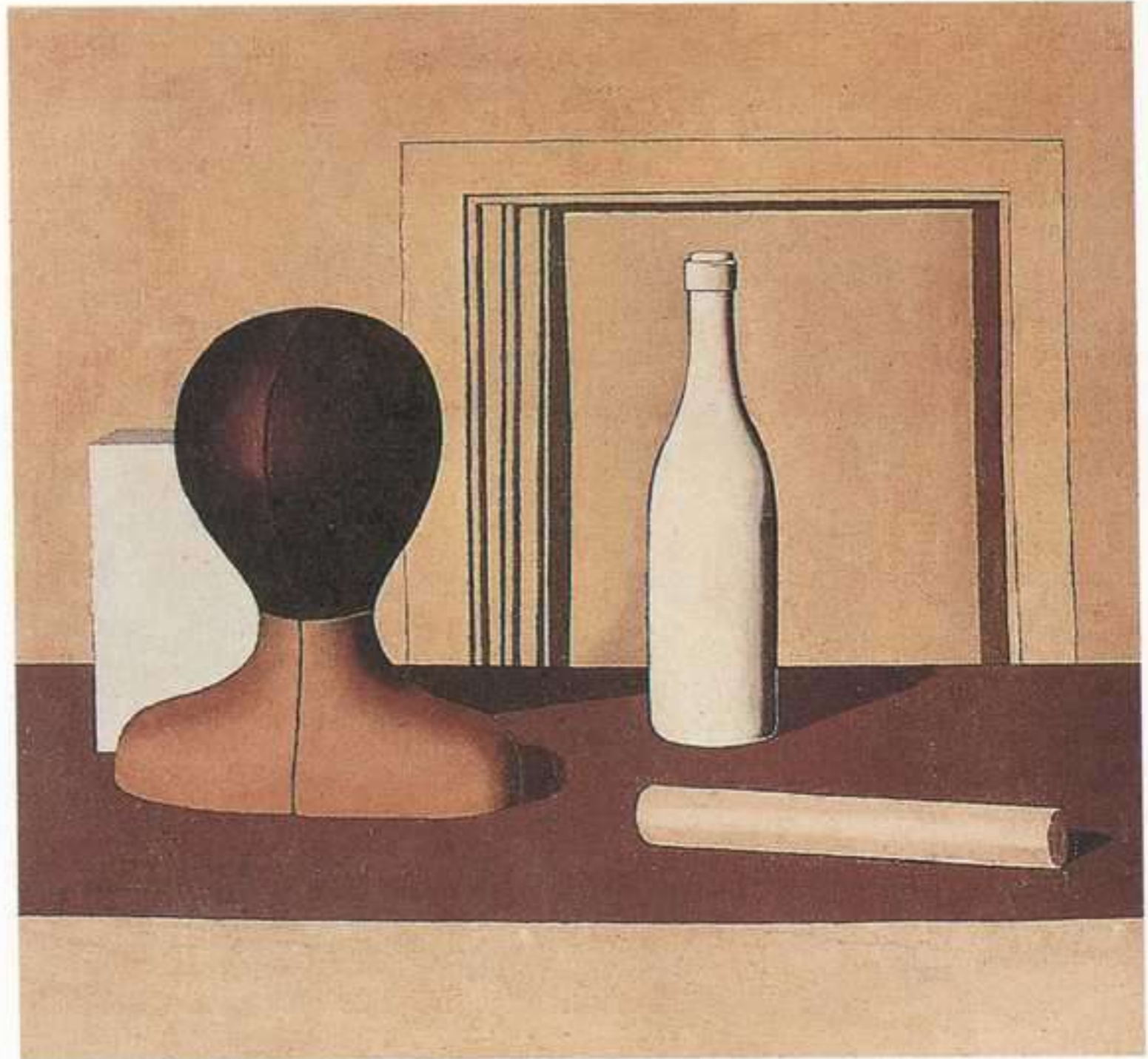
Hay quien a la contra de esa actitud estaría dispuesto a hacer de Giorgio Morandi un contrapunto radical al siglo abstracto. No es esa en absoluto -ya lo he explicado en una columna de opinión de *Abc*- mi actitud. Parece evidente que vivió el siglo a contracorriente, a la contra, fuera de los caminos trillados, mas no creo que favorezca nada a su causa, el convertirlo en banderín de enganche de cruzada retro alguna. Morandi no hubiera llegado a ser él mismo sin la modernidad. Tomó aspectos del impresionismo, de Cézanne, de Picasso y del cubismo más austero, hasta del futurismo. Participó en el movimiento metafísico. No fue abstracto, y sin embargo en una ocasión declaró que si llega a nacer veinte años más tarde, tal vez lo hubiera sido. Volviendo a ver muchos de sus bodegones, me ha vuelto a sorprender la extrema ortogonalidad de algunos, y se me ha vuelto a pasar por la cabeza que convivirían francamente bien con los lienzos más puristas de otro pintor que también pasó por el cubismo, Piet Mondrian, con

las letras de cuyo apellido, por cierto, puede componerse el suyo, sobrándonos todavía una ene.

No existe ninguna razón para que no pueda producirse, en un museo, en una exposición, en una colección privada, esa convivencia de Morandi con Mondrian. Claro que hoy son legión, en el mundo del arte internacional, aquellos a los que en realidad no les interesan ni el uno ni el otro, que creen, ocupados como están con la sociología, la multiculturalidad, lo *politically correct* y demás zarandajas, que hablar de un cuadro compuesto a base de cuatro botellas es perder el tiempo, como es también perder el tiempo hablar de un cuadro compuesto a base de cuatro líneas negras más los tres colores complementarios, y el blanco.

(Al margen, a propósito de más o menos lo mismo. También en París, he tenido la suerte de poder contemplar lo que quedaba de una exposición que Maximilien Guiol le ha dedicado a Anto-

nio Calderara, otro italiano sutilísimo. Calderara, sobre el que escribió el poeta y diplomático brasileño Murilo Mendes, realizó, de 1957 en adelante, es decir, a lo tarde -había nacido en 1903-, un extraño cruce entre la metafísica, de la que provenía, y la geometría, dentro de la cual admiraba especialmente a Albers. Ejemplares, en ese sentido, sus vistas de lagos con construcciones, que le gustarían mucho, si es que no las conoce ya, a Luis Palmero).



Naturaleza muerta, 1918. Óleo sobre tela, 68,5 x 72 cm.
Pinacoteca Di Brera, Milán.

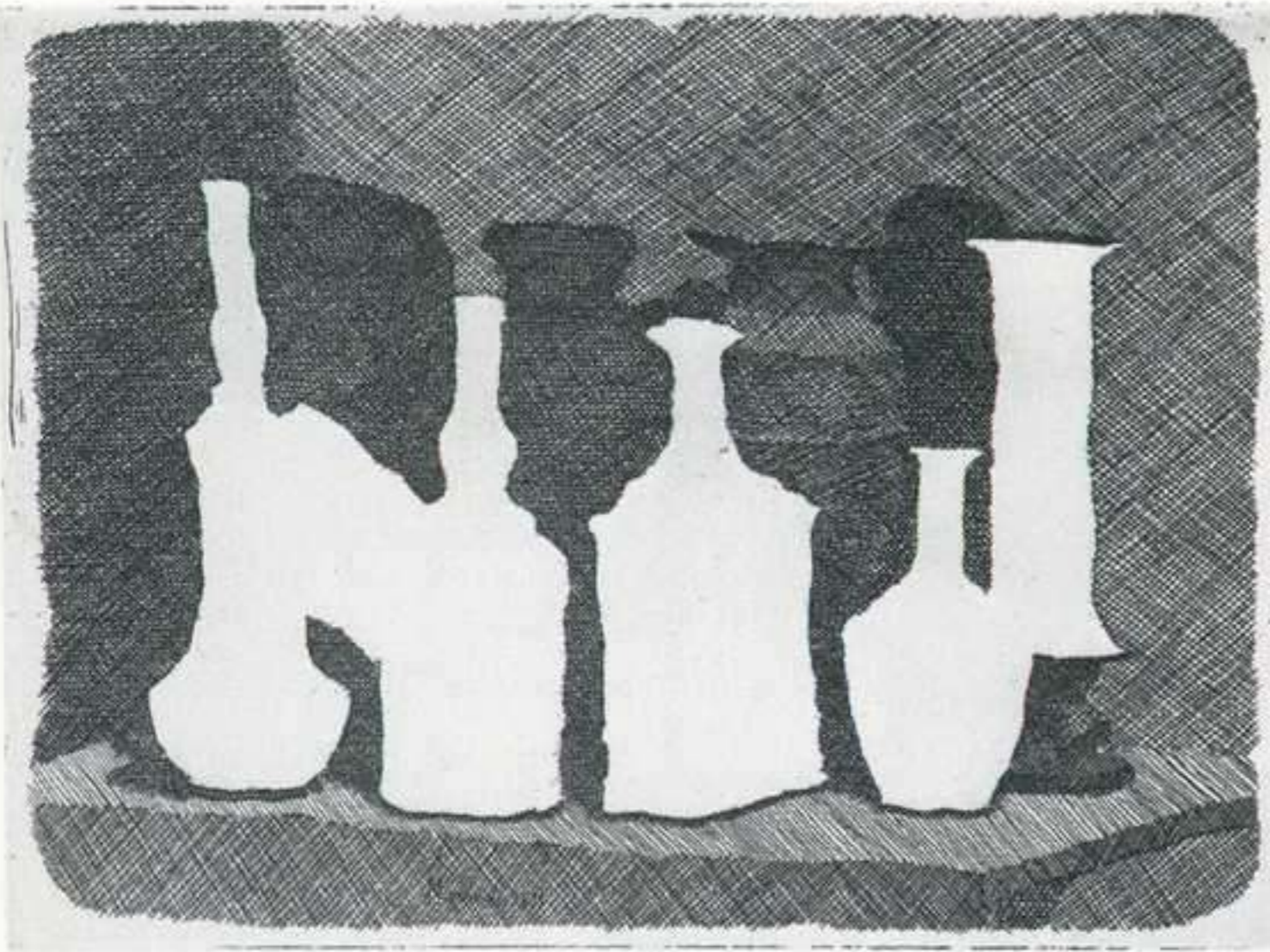
(Al margen, a propósito de Murilo Mendes. Traducir, en este contexto mo-

randiano, esa maravilla que es su poema de 1942 “Vermeer de Delft”: “He aquí la mañana en el cristal; / es tiempo de descifrar el mapa, / de abrir las cortinas donde el sol frío nace, / de leer una carta perturbadora / llegada por la galera de China: / hasta que la lección de clavecín / a través de sus cristales / nos devuelva la inocencia”).

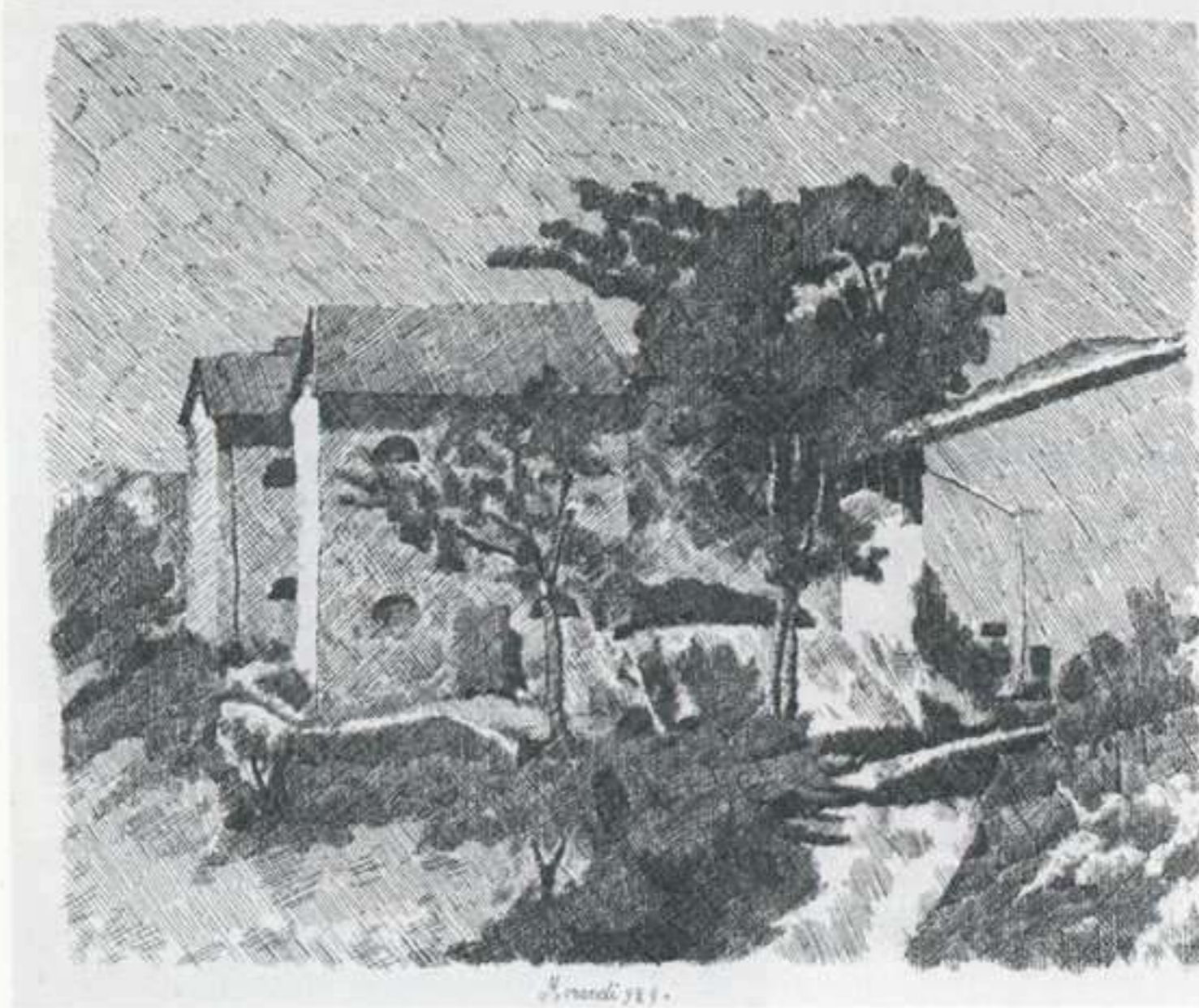
Como “metafísica de los objetos más vulgares” considera Giorgio de Chirico, ya en 1922, en un texto para el catálogo de una exposición florentina, la pintura de su amigo Morandi. En efecto este último, bien lejos de los “objetos de mil duros” de nuestro pintoresco y por lo demás fantástico José María Ucelay, compraba la mayoría de los cacharros que elegía como motivos, y que en ocasiones repintaba por encima, en tiendas que no debían ser mucho más lujosas que las dime stores, los establecimientos neo-yorquinos especializados en baratijas, donde se surtía Joseph Cornell, evocados por Charles Simic en el título mismo de su libro de poemas en prosa Dime-Store Alchemy-. Con Cornell se le puede comparar también, me parece, por lo secreto de su personalidad de ermitaños del arte, y por lo atípico y extraño de sus respectivos entornos familiares, esa madre y ese hermano impedido del norteamericano, esas tres hermanas del italiano.

Del apartamento *burgués* de Morandi habla James Thrall Soby, que lo visitó en 1949, cuando preparaba la colectiva italiana del MOMA. Y Cesare Brandi: “No existe casa más limpia que esta de Morandi. Entrar en esta casa modesta es como beber en una fuente de monte, es como sentarse en un prado florido, es como pasar junto a un horno rural”.

Antes de llegar a su espacio sólo suyo, a su exilio, por decirlo con Andrew Forge, antes incluso



Arriba: Naturaleza muerta de botellas sobre mesa, 1931.
Abajo: Las tres casas de campo en Grizzana, 1929. Grabados.



de la metafísica, antes de los maniqués y de las botellas y del entusiasmo de Mario Broglio y demás redactores de *Valori Plastici*, Morandi ya se caracterizaba, como lo ha subrayado Lamberto Vitali, por ser un pintor grave y melancólico. Se formó en la Academia de Bolonia, donde coincidió con el futuro abstracto geométrico Osvaldo Licini, y donde obtuvo el título que le permitió dedicarse, hasta su jubilación en 1956, a la enseñanza, primero en una Escuela Primaria, luego en un Instituto de Enseñanza Media, y por último en la propia institución donde había estudiado, de la que fue *Docente d'Incisione*, Catedrático de Grabado, un arte que dominaba a la perfección, y al que realizó aportaciones sustanciales.

En 1910 visitó Florencia -para él la ciudad del Arno significó antes que nada Giotto, Masaccio, Uccello- y Venecia, en cuya *Bienal* se quedó prendado de la atmósfera

reinante en la pintura de Renoir, de quien al año siguiente volvió a ver cuadros en Roma, en la *Exposición del quinquagésimo aniversario de la Unidad Italiana*, en la que también se fijó en Monet. Ya me he referido a su temprano conocimiento de la obra de Cézanne, del que tuvo la primera noticia por un artículo del muy afrancesado Ardengo Soffici en la revista florentina *La Voce*. Pronto le interesaron también el cubismo, Seurat, el Aduanero Rousseau, y el Derain de después de la *cage des fauves*, un Derain que algunos han calificado de gótico, y cuya huella directa se advierte en algunos cuadros del boloñés. Al futurismo, caldo de cultivo para otros de los futuros metafísicos y novecentistas, él en cambio asistió como espectador más distante -por ejemplo, en alguna *serata*-, aunque también lo encontramos, qué extraño nos resulta teniendo en cuenta la inmovilidad que siempre poseyó su arte, como participante en algunas de sus manifestaciones, por ejemplo en la *Prima Exposizione Libera Futurista*, celebrada en 1914 en la Galleria Sprovieri de Roma.

No son los cuadros metafísicos de Morandi, ni mucho menos, los más importantes de la ten-



Naturaleza muerta, 1939. Óleo sobre tela, 32 x 56,5 cm. F. A. Morat, Friburgo.

dencia cuya capital espiritual fue Ferrara. Tampoco el centro de su obra. Obviamente, si se hubiera quedado ahí, sólo se le mencionaría como una promesa. Sin embargo esos cuadros, esas escenografías de aristas nítidas, en las que tanta importancia poseen las sombras, y entre las que nos encontramos una pieza tan radical como *Cactus* (1917), son ya de una calidad única, y revelan una mirada muy singular sobre la propia tradición -a los nombres que he citado a propósito de su descubrimiento de Florencia habría que añadir el de Piero della Francesca-, mirada que en 1919 ya fascinaba poderosamente a Carrà, y al propio Giorgio de Chirico. Rafael Santos Torroella ha leído como inscrito en ese horizonte el bodegón expuesto por Dalí en el *Salón de la Sociedad de Artistas Ibéricos* de 1925, bodegón que fue propiedad de Federico García Lorca, y que antes de esa interpretación, que creo es efectivamente mucho más válida, siempre se leía en clave purista y Ozenfant. (Ozenfant, un pintor *compartido*, de alguna manera, por Morandi, y por Dalí, lectores ambos de *L'Esprit Nouveau*).

Luego la procesión fue yendo por dentro: Morandi, rompiendo con su breve etapa metafísica, reorganizando el mapa de sus intereses, volvió a pintar del natural, y derivó hacia lo intemporal, hacia lo normal y lo cotidiano y lo anodino que encierran la mayor pureza, hacia las composiciones escuetas, hacia los colores apagados -sus ocre, sus grises, sus azules, sus rosas, sus inconfundibles cremas, sus blancos de nata, y la sorpresa a veces de un naranja, de un rojo, de un verde cantarines-, hacia la variación sobre un mismo tema, hacia el volver y volver sobre ciertos motivos.



Arriba: Flores, 1924. Óleo sobre tela, 38 x 42 cm. Colección particular, Modena. Abajo: Flores, 1940. Óleo sobre tela, 35 x 34 cm. Civice Racolte d'Arte, Mailand.



El silencio de los objetos. De Chirico, nos lo recuerda Carlo Bertelli, prefería hablar, no de naturaleza muerta, sino de naturaleza silenciosa, *natura silente*.

Morandi, y Chardin. Brandi habla de “la componente Chardin: una componente de cultura que Morandi recuperó por sí solo, porque durante los años 1920-5 el nombre de Chardin no producía ningún movimiento reverencial”.

En la pequeña colección de Morandi, un Pietro Longhi.

Tensión entre la geometría, y una factura contenidamente expresiva, por momentos empastada, sensual, que desborda aquella; una factura que contribuye a la luz única que reina en los bodegones morandianos, y que en las reproducciones fotográficas inevitablemente se pierde.

Un único bodegón musical, para Gino Magnani. Inicialmente iba a haber representado el laúd antiguo que aquél le trajo. A la postre, terminó eligiendo una guitarra de verbena, y una trompeta de lata.

Morandi, sobre fondo de la pintura italiana de su tiempo, el novecientos, en dos de cuyas colectivas milanesas, las de 1926 -en la que Mussolini le compró un cuadro- y 1929, participó, al igual que en alguna de las colectivas en el extranjero, como la de Buenos Aires, celebrada en 1930. Tan distinta su manera de pintar, de la de Carlo Carrá, Filippo de Pisis -puro nervio, y sin embargo el boloñés lo admiraba probablemente más que a ninguno otro de sus contemporáneos-, Mario Sironi, Virgilio Guidi y los de la *Scuola Romana*, Ottone Rosai, y no digamos Giorgio de Chirico o Alberto Savinio. A la vez, el excepcional y admirable paisaje que componen entre todos -la lis-



Naturaleza muerta, 1938. Óleo sobre tela, 31 x 46 cm. Museo Ludwig, Colonia.

ta podría ampliarse bastante-, un paisaje que a todas luces no ha sido valorado todavía como merece. Cesare Brandi, agradeciendo en nombre de Morandi el Premio de Pintura de la *Bienal de Sao Paulo* de 1957, subrayaba justamente que aquel galardón -el único realmente importante que recibió- constituía también un reconocimiento a cuarenta años de pintura italiana.

Más allá del período metafísico y *Valori Plastici*, poca *biografía* en Morandi. Nos interesan cuantos testimonios puedan existir en torno a su vida, tan gris a ojos de alguien que sólo valorara las aventuras de capa y espada o los grandes expresos europeos. Nos interesa saber quiénes eran sus amigos artistas o escritores, quiénes sus *marchands*, quiénes sus coleccionistas, quiénes los pocos extranjeros que le visitaron, en qué muestras italianas o internacionales (las Carnegie de los años 1929, 1930 y 1936) participó. También las imágenes del estudio de via Fondazza, tan tentador para los fotógrafos, y tan bien captado, por ejemplo, por el norteamericano Herbert List. Pero *acontecimientos* propiamente dichos, ¿cuáles son dignos de ser subrayados en su caso, más allá del acontecimiento, del milagro perpetuo de su pintura, siempre la misma, y siempre diversa?

Concentrada como pocas, quintaesenciada, monótona en el sentido sublime y a la postre musical en que lo son, cada una a su manera, la de Yves Tanguy, la de Caneja, la de Armando Reverón, la de Arpad Szenes o la de Rothko, la pintura de Morandi es resultado de un trabajo de moroso asedio al motivo, trabajo que luego se resuelve en una sesión, aunque sin que el efecto sea



Naturaleza muerta, 1946. Óleo sobre tela, 32,5 x 53 cm. Colección privada, Londres.

de rapidez o fugacidad, sino todo lo contrario: radical economía de medios, monumentalidad casi arquitectónica que adquieren unos motivos humildes, eternidad, silencio.

Por ese volver y volver sobre ese motivo, sobre unos cuantos motivos humildes -apenas figuras, y autorretratos no demasiado afortunados, como el que abre la muestra del Musée Maitloll-, por la actitud concentrada y meditativa ante los mismos que revela, Morandi se nos aparece también como un hermano espiritual de Luis Fernández, otro gran pintor que ha sido ninguneado y mal entendido. Por ese volver y volver, y también por la ausencia de *evolución* propiamente dicha, a partir de cierto punto del recorrido (Diferencias, también: precisamente en los prolegómenos. Morandi está ya claro en torno a 1910, y vive con cierta distancia los sucesivos movimientos con los que se relaciona. Antes de llegar a la región de silencio que fue la suya, Fernández en cambio había pasado, con fervor militante, por dos tendencias: primero por el geometrismo de *Abstraction-Création*, del que heredó su característica sequedad, y luego por un surrealismo de raíz picassiana, exacerbadamente sexual, y la verdad que no demasiado interesante).

La filiación morandiana de los bodegones de Wayne Thiebaud.

“Por razones de arte y de temperamento me inclino hacia la soledad”, escribía Morandi en



Naturaleza muerta, 1953. Óleo sobre tela, 20 x 40 cm. Colección privada, Basilea.

1928. Solitario, sí, en la medida en que ahondó en su propio espacio sólo suyo, íntegro, ajeno al qué dirán. Compañía no le faltó, sin embargo, tanto entre los pintores, como entre los escritores, y a este último respecto hay que mencionar que al igual que otros pintores de aquella Italia tuvo cerca de él a lo mejor del *novecento* literario, de Ricardo Bacchelli a Piero Bigongiari -estoy leyendo estos días *Torre di Arnoldo*, encontrado en un estante alto marsellés-, de Diego Valeri a Vincenzo Cardarelli, de Emilio Cecchi a Raffaello Franchi, de su paisano Giuseppe Raimondi, autor de un libro maravilloso, *I tetti sulla città*, al poeta-pintor-crítico Ardengo Soffici, cuya correspondencia con él, por cierto que bastante telegráfica y no demasiado interesante, se editó en 1989 bajo el título, tomado de una carta morandiana, *A Prato per vedere i Corot*. Más, naturalmente, los más perspicaces críticos e historiadores del arte de su tiempo, y en ese sentido hay que recordar que junto a Cesare Brandi, Cesare Gnudi, Giuseppe Marchiori, Carlo Bertelli, Rodolfo Pallucchini o Lamberto Vitali -autor este último del monumental catálogo razonado en dos volúmenes, publicado por Electa-, ocupa un lugar muy especial en su bibliografía, íntegramente italiana por cierto hasta una fecha tan tardía como 1949, alguien que estaba especialmente dotado para entender el tipo de relación con el arte del pasado, que era la de Morandi, me refiero a Roberto Longhi, cercano, desde los años futuristas, a los pintores de su tiempo y su circunstancia. En su conferencia del ciclo *Solitarios del arte*, Tomàs Llorens subrayaba dos textos longhianos en torno al pintor: el prólogo al catálogo de su exposición en la Galleria Il Fiore de Florencia, en 1945, fecha en que eran inciertas e inquietantes las noticias que llegaban sobre su paradero, y su necrológica, *Exit Morandi*, publicada en la revista *Il Paragone*, y en la que nos emociona la capacidad del historiador para decir algo que entonces podía parecer enfático, pero que hoy no nos lo parece en absoluto: que con Morandi desaparecía la voz italiana de este siglo.



Enfrente, pocas voces, entre las que hay que destacar la del también *no-vecentista* Luigi Bartolini, o las de ciertos abstractos radicales, como su ex-compañero de estudios Osvaldo Licini, o como el crítico Carlo Belli, que le testimoniaron su antipatía cuando en 1939 la *III Quadriennale* de Roma le concedió su segundo premio de pintura... detrás de Bruno Saetti, que obtuvo ¡el primero!

Los paisajes de Morandi, inspirados o bien en lo que de su barrio boloñés veía por la ventana, o bien en los alrededores de la localidad de Grizzana, en los Apeninos, donde pasó muchas estancias veraniegas, y donde vivió durante parte de la Segunda Guerra Mundial, al final de la cual llegó a ser detenido por su relación con los resistentes del movimiento *Giustizia e Libertà*. Siempre quedan un tanto oscurecidos por sus bodegones. Evidentemente si sólo hubiera pintado esos cuadros Morandi no

ocuparía en la historia del siglo el lugar que ocupa hoy. Sin embargo, independientemente de ese carácter secundario, menor, dentro de su producción, son extraordinariamente hermosos. Límpidos, sencillos, esenciales -en eso recuerdan a los de su admirado Corot-, reina en ellos una atmósfera poblada de enigmas.

En los aguafuertes, el primero de los cuales data de 1912, Morandi inventa un idioma también sólo suyo -aunque Chastel tal vez tenga razón cuando establece un cierto paralelismo con el de Jacques Villon-, su inimitable sistema de rayitas paralelas. En él apresa, con impar delicadeza, unas flores, unos árboles, unas tapias, unas casas geométricas, y por supuesto toda su teoría de jarrones y botellas.

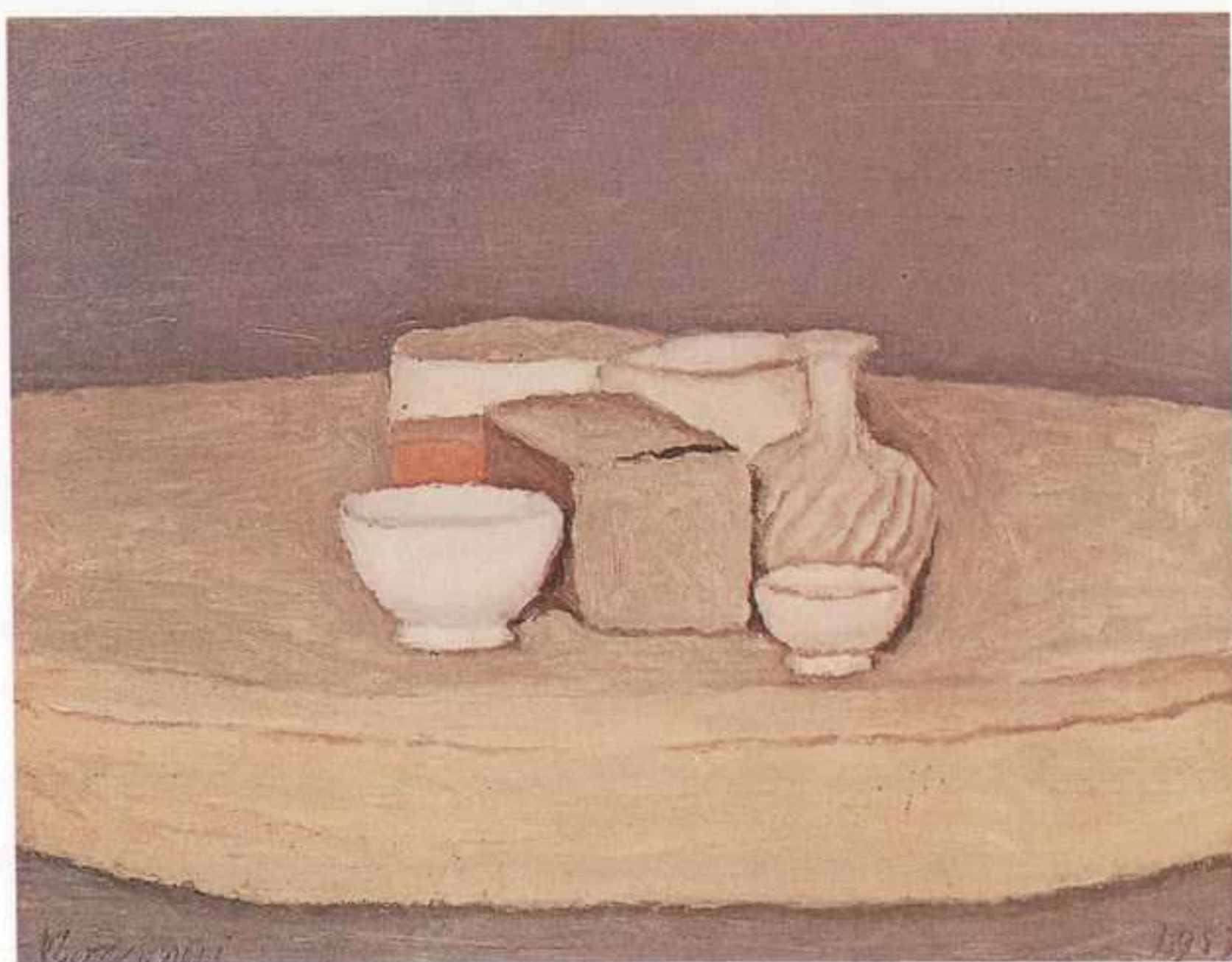
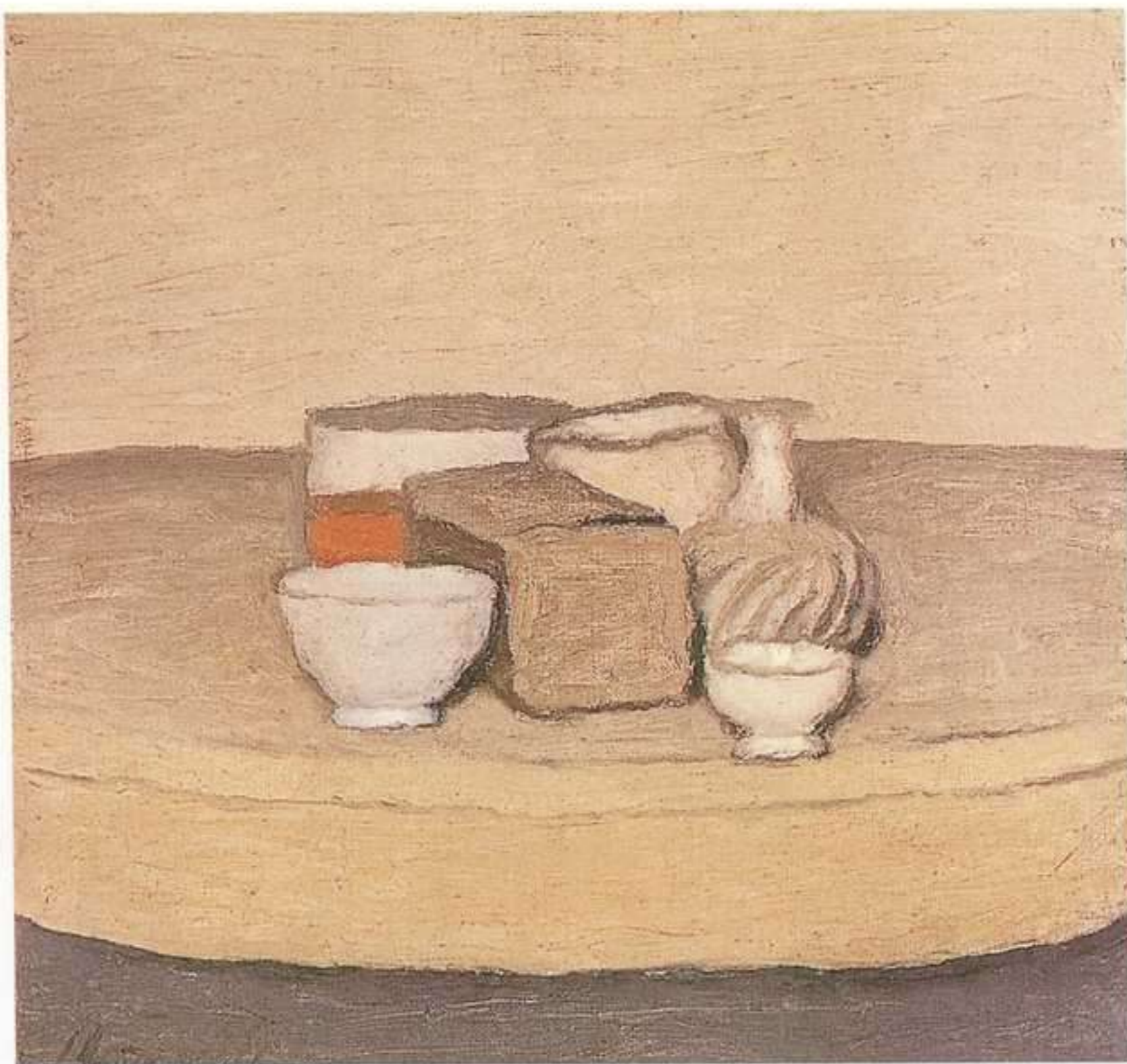
Cómo dialogan esos aguafuertes, y la tipografía en la que se incrustan, en un volumen extraordinario, que entreví en una vitrina del MOMA, en una exposición sobre el libro italiano de este siglo, y en torno al cual no dispongo ahora de datos exactos.

Los mínimos dibujos de Morandi. Sus acuarelas, sobre todo. Arte de la elipsis. Para encontrar un uso tan sutil del agua, del color diluido, y sobre todo del blanco luminoso de la propia página -un blanco que también juega su papel, y de qué modo, en los grabados-, hay que buscar del lado de Cézanne, de Klee, de Macke, de Bissier, modernos poetas de ese medio. Tampoco va descaminado Bertelli, cuando a su propósito habla del zen.

Entre los fans de Morandi, abundan, hoy como ayer, los poetas. Tampoco faltan, y eso sí que llama la atención, los fotógrafos. El año pasado, en el estudio de Irving Penn, en Broadway, me llamaron la atención algunas de sus fotografías bodegónísticas, tan morandianas de espíritu

como su apenas conocida obra plástica; me confirmó con énfasis que efectivamente le fascina la pintura del boloñés. Hace unos días, en su chalet de La Ciotat, Bernard Plossu, tan interesado siempre por la pintura metafísica, hasta el punto de que hemos estado a punto de titular por ese lado su retrospectiva del IVAM, me enseñaba obras que van en esa dirección; él mismo bautiza una de ellas *la nature morte Morandi*.

No han venido a la exposición de París, y es una lástima, ninguno de los cuadros que en su exilio en el Caracas de la posguerra reunieron el ex-diplomático republicano José Luis Plaza y su



Naturaleza muerta, 1957. Óleo sobre tela, 30 x 35 cm. (Colección privada, Venecia); 30 x 35 cm. (Colección privada, Basilea); 36,3 x 38,4 cm. (Colección F. A. Morat, Friburgo), 20,5 x 28,7 (Colección F. A. Morat, Friburgo).



Naturaleza muerta, 1957. Óleo sobre tela, 40,3 x 53,3 cm. Colección Plaza, Caracas.

esposa. Admirable historia la de esta pareja de la España peregrina que tras descubrir por azar esa obra, en una revista hojeada en un tren italiano, deciden visitarlo en Bolonia. Con el tiempo, y una sucesión de viajes al país amado, constituyeron un conjunto único, de una cuarentena de cuadros, más acuarelas y grabados. Los Plaza reunieron además una espléndida colección de dibujos de todos los tiempos, y otra de libros ilustrados, donde figuran los grandes títulos que editaron Vollard o Kahnweiler. Tenían además alguna escultura de Degas, y cuadros de pintores que encajan muy bien al lado de Morandi, como pueden ser Juan Gris o Ben Nicholson.

De Xavier Valls a Marcelo Fuentes, pasando por Gerardo Rueda, Ràfols Casamada o Rafael Cidoncha, en compañía del cual visito la retrospectiva de París, y cuyas observaciones de pintor me interesan: la amplitud y diversidad de la cofradía morandiana española -a la que en cambio, y en contra de lo que podrían creer algunos, Ramón Gaya no pertenece, como él mismo se encargó hace poco de dejarlo claro, en una conversación que mantuve con él para *Abc*- demuestra una vez más que lo mejor de la herencia del boloñés no es asunto de forma, ni mucho menos de tendencia,

sino de actitud. Ya presente en una colectiva institucional italiana que visitó el Museo de Arte Moderno madrileño a mediados de los años cincuenta -uno de sus bodegones figura, en desvaídos colores, en cubierta del correspondiente catálogo-, y en otra de finales de los sesenta, dedicada a la Colección Mattioli, y que yo ví en Sevilla, el momento culminante de la difusión de su obra entre nosotros fue 1984, cuando “la Caixa” brindó al público madrileño, sin encontrar



Retrato de José Luis Plaza, en cuya colección reunió un excelente conjunto de pinturas, dibujos y grabados de Morandi.

por cierto un eco excesivo salvo en la crítica más joven, una cuidada retrospectiva de su obra, en cuyo catálogo, junto a textos de Cesare Brandi y Carlo Bertelli, hay otro muy sugerente de Julián Gállego, no limitado, pese a su título, a los grabados, y en el que muy oportunamente trae a colación, a propósito de los bodegones, la famosa frase de Santa Teresa sobre *Dios entre las cacero-las*, y subraya al paso el parentesco con Morandi de Luis Fernández y Xavier Valls.

Siempre a propósito de las cuestiones, nada baladíes, de fortuna crítica, y de época: la escandalosa lentitud del reconocimiento de Giorgio Morandi como grande universal, y no sólo como voz local italiana, al igual que el proceso prácticamente idéntico sufrido coetáneamente por Edward Hopper, durante casi toda su vida reducido a un exponente más de la *american scene*, esa lentitud constituye uno de los casos paradigmáticos de cómo ha funcionado este siglo, con aquellos que en un momento determinado decidieron apartarse de lo que de ellos se esperaba. En vida de Morandi, muchos creyeron, o hicieron como que creían, que se trataba tan sólo de eso, de un pintor periférico, provinciano, de consumo local italiano. París ha importado su arte en varias ocasiones. A las citadas con anterioridad deben añadirse dos exposiciones que tuve ocasión de visitar: la retrospectiva de 1971 en el Musée d'Art Moderne, comisariada por Jean Leymarie, con el que colaboraron Jean-Hubert Martin y, ya, Jean Clair, bajo su verdadero nombre de Gérard Régnier, y una individual en Claude Bernard, años ochenta, en fecha que ahora mismo no puedo precisar. Que en *Le Monde* se le trate como se le ha tratado hace unas semanas, demuestra que treinta y tres años después de su fallecimiento, todavía no ha terminado para él el calvario crítico. Pese a que los mejores, también en esa ciudad que él no conoció, sean receptivos a su mensaje, la pregunta de André Chastel sigue, de alguna manera, en pie: “L'accueille-t-on jamais en France?”

MORANDI PRECURSOR

MARTA CÁRDENAS

“El arte reciente (...) es una invitación al silencio”

JUAN EDUARDO CIRLOT

88

M
O
R
A
N
D
I

¿Qué te detiene ante uno de sus cuadros cuando lo ves en un museo? ¿De dónde le viene ese gancho tan especial? Es pequeñito, de aspecto insignificante; lo lógico es que sigueses adelante, disfrutando de los deslumbrantes atrevimientos de sus coetáneos de vanguardia. Pero tu mirada se ha quedado involuntariamente prendida en sus grises. Tras un momento de despiste, notas de algún modo que te está hablando personalmente a ti, y en un susurro. Vienes con la cabeza ocupada en otras cosas, y aún no oyes bien su voz. Al rato sientes que has entrado en su ambiente y formas parte de él; y que, no se sabe bien por qué, compartir la luz y la atmósfera



Detalle del estudio del artista.

de sus botellas te inunda en un misterioso sosiego.

El artista de talento, se decía en la China clásica, te invita a pintar con él: ante su cuadro puedes revivir su experiencia al parirlo. ¡Pero ojo! Sólo alcanzará este premio quien antes sepa concentrarse y lograr la paz que la propició.

¡Qué paz y qué silencio no flotarían en aquel estudio de Bolonia! Imaginamos el monótono y ordenado transcurrir del tiempo en ese piso regido por dos hermanas a la antigua usanza. Sabemos también de la vida tímida, sobria y recogida que en él llevó el artista. Pero, con sólo estudiar un poco su técnica, podemos entender mucho más precisamente cómo vivía el acto de pintar. En sus cuadros y acuarelas reina una luz gris y suave, una atmósfera muy densa y quieta de interior diríase sin sol que, por lo tanto, apenas sufre cambios a lo

largo del día o de las estaciones. Si, a nuestra manera tradicional de mancha -concretamente a la de Velázquez y Chardin, o más bien a la de Morandi, tan próximo a ellos-, quieres transmitir un ambiente así al lienzo, has de solventarlo todo entre levísimos cambios de valor tonal y de color. Matizarlos y sopesarlos se traga horas de *inactividad* solitaria, sumiéndote en un estado de ensimismamiento y olvido total. Mientras tanto vives entregado a tu motivo -que, más que



Naturaleza muerta, 1951-52. Óleo sobre tela, 35,5 x 42,5 cm. Colección Pietro Rossini, Turín.

el bodegón, es el aire-, hasta que, ignorando cuanto te rodea y desde luego el propio pincel que tienes en la mano, llegas a sentir que tú eres él; el cuadro empieza a salirte solo y, tal vez, *retratando* con magia el carácter de ese ambiente como un buen retrato logra la expresión del modelo -otro misterio extrañísimo que al pintor le coge por sorpresa.

Quizás, de vez en cuando, revivamos con Morandi esa experiencia de transporte, con el silencio y el completo sosiego correspondientes. Lo que me cuesta entender es cómo lo conseguimos en un viaje -que es cuando habitualmente visitamos los museos- u hojeando un libro en un momento cualquiera del día; en todo caso zambullidos en una vida tan ruidosa y alejada de la que él vivió. Esto sucede también con otros pintores; dan, pues, muchas ganas de pensar que ciertos cuadros irradian algo así como lo que hoy se llama *endorfinas*, que, penetrando en el espectador durante ese momento inicial que nos parecía de despiste, le descansan benéfica-mente, encaminándole hacia la concentración.

Sí, pienso que este hombre fue un precursor. Pocos como él intuyeron lo escaso que iba a ser el sosiego. Sabiéndolo o no, él nos ofreció a manos llenas el que hoy es el mayor de los lujos

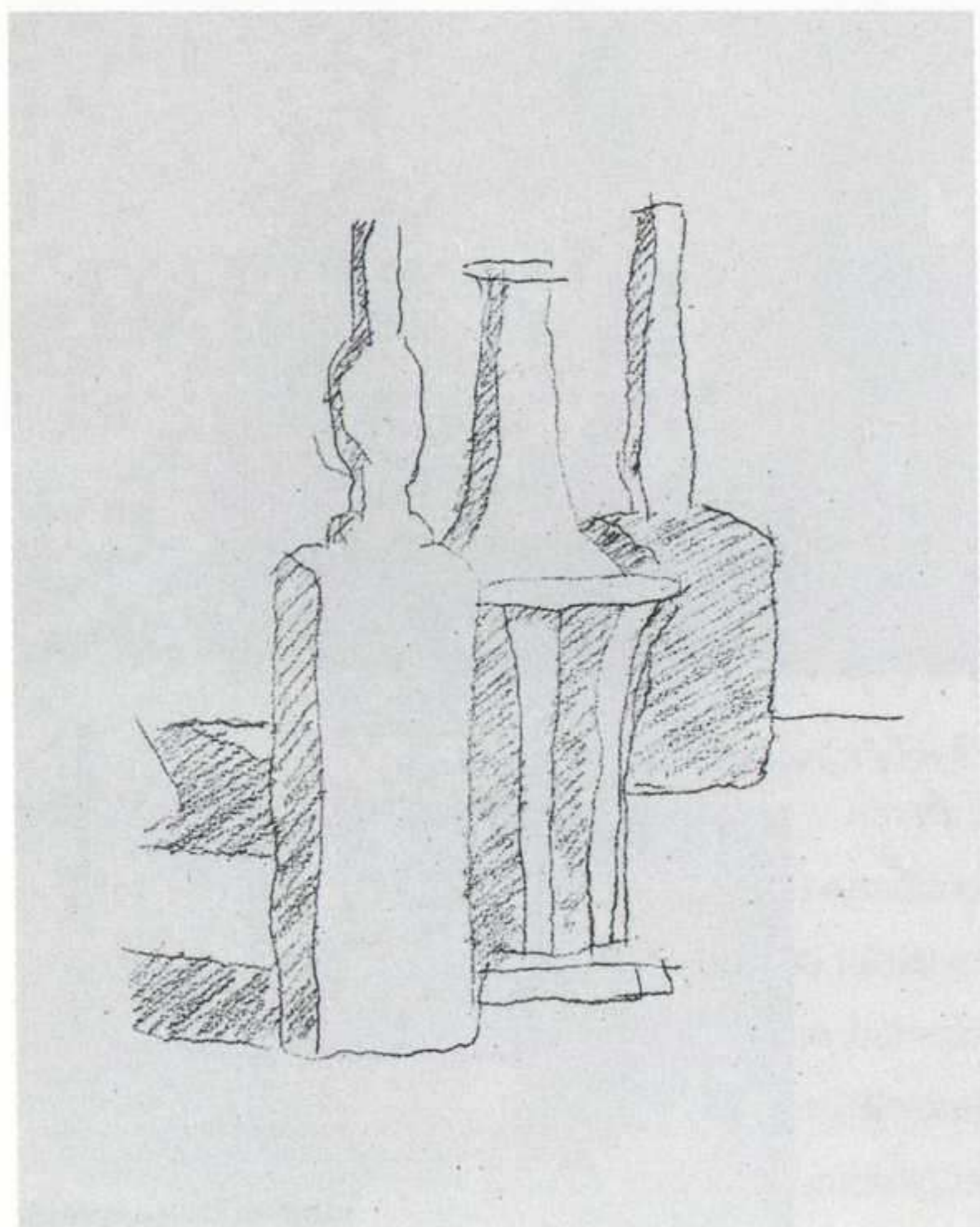
LA PINTURA COMO TEMA

JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

90

M
O
R
A
N
D
I

Recuerdo que hay un personaje en *Interiores*, la película de Woody Allen que pasó por las pantallas hace ya unos años, que rompe un *morandi*. No es un cuadro de Morandi. Es una agrupación de objetos -botellas-, de entre las cuales me quedó en la memoria una de un azul intenso. Están agrupadas en el extremo de un aparador del lujoso estar en que transcurre la escena. Una de las protagonistas, muy hortera, en un movimiento vulgar hace rodar por los suelos el encanto, la poesía, de ese pequeño grupo de objetos que me remitían, por su situación, por su humildad, por la manera de estar compuestos, a una sensibilidad evidentemente *morandiana*.



Naturaleza muerta, 1949. Dibujo, 34 x 25 cm. Colección privada, Bolonia.

Hay momentos, ese momento en que se dice que la naturaleza imita al arte, en que la simple colocación de unos objetos nos pueden remitir a un cuadro, a un pintor, a la pintura, a la historia de la pintura. Diríamos que el *Bodegón* de Zurbarán, por ejemplo, es uno de ellos o, en el caso que nos ocupa, evidentemente, Morandi. Algo en su apariencia tan simple, tan sencillo, nos remite a una vida, un ambiente. De todas formas creo que en Morandi esto será solo lo más aparente, lo reconocible, pero no lo más importante. No es lo que le situará en ese espacio, no demasiado definido en la Historia de la pintura contemporánea que es el que entendemos como pintura de, o pintura para pintores. No está ahí, pues, solamente en la botella, la grandeza de Giorgio Morandi.

Cuando hay todavía quien dice que Morandi es un pintor aburrido, que es un pintor de *tema*; podría muy bien decirse que para Morandi el tema es la pintura, que su diálogo es con la pintura misma. No es la de Morandi una pintura descriptiva, la de Morandi es una pintura que trata de pintura y para hablarnos de ella se sirve de esas bellas agrupaciones de objetos o de sus pai-

sajes para la creación de su espacio, de sus espacios, para dialogar con sus delimitaciones, para mostrarnos, con claras referencias visuales, cómo va aprendiendo esa *su manera* de entender el espacio.

Para la creación de ese espacio, tan Morandi, juega un papel fundamental la luz. Esa luz que le viene dada de su breve período metafísico pero iniciada ya en su *Cactus*, de 1917, que al decir de Cesare Brandi “de una belleza semejante a la de un trenzado *quattrocentesco*, que más que el

cubismo, remite a Piero della Francesca y a los artesanos locales de taracea de Lendinara”. Esa luz se nos aparece desde el interior del cuadro y los objetos, en su situación, en la perspectiva no están en el *escenario*, en el escenario a la manera renacentista, por esa valoración distinta de la luz, por la importancia que toma el contorno, dibujado, pintado desde el vacío, a los vacíos entre los objetos, a a forma de aquello que no es, a la forma de aquello que rodea.

Un color y una luz diríase como empolvado, no definible, como empastado, movido y valorado con ligeros cambios de tono en los que la dicción del pincel, en gesto pequeño e íntimo, delicado a veces, en clara y sensible unión con la retina, como de caricia visual. Pincelada más fuerte y gestual a partir de los años cincuenta, especialmente en sus paisajes más últimos, en los que deja entrever entre la grafía del pincel el tono y textura del soporte. Un color que diría sin casi colores, de registros sensibles tales que la aparente matización se obtiene más por el paso del pincel sobre la tela que en la mezcla en la paleta.

En sus paisajes Morandi no crea tanto un espacio de paisaje como de bodegón. Esos paisajes, dibujan, también sobre el vacío bloques perfectamente ubicables entre ellos, en los que la perspectiva pierde su valor por la frontalidad y para acabar ya, a partir de sus acuarelas de 1950, con el encuentro de ese nuevo espacio pictórico, marcadamente en la superficie, en los que no quedan ya intesticios visualmente penetrables.

Siempre me gusta tener próximo a Morandi, pintor que desde su silencio, desde su intimidad, desde su honradez, desde ese su aparente mundo de objetos, de árboles y casas también como objetos, nos dicta siempre una hermosa lección de pintura ■



Naturaleza muerta, 1953. Óleo sobre tela, 36 x 41 cm. Colección privada, Londres.

TACITAS Y BOTELLAS

ALFREDO ALCAÍN

92

M
O
R
A
N
D
I

En 1958, cuando terminaba mis estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, se celebró en Madrid, en los bajos de la Biblioteca Nacional, una exposición de arte italiano. Allí, entre los Carrá, de Pissis, Saetti, Sironi, Guttuso y Campigli había unos pequeños cuadros de tacitas y botellas. Recuerdo que no entendí qué hacía en aquella exposición, donde ya había algunos informalistas (Santomaso, creo), un pintor tan tradicional, tan poco moderno. Entonces Campigli, vía Pascual de Lara, hacía estragos en la Escuela.

Años después, en 1964, ya con dos exposiciones hechas, viajé a Italia con una beca de la Fundación March. Y empecé a ver Morandis: “¡anda, éste es el de las tacitas!”. En Milán, en Floren-



Naturaleza muerta con taza, 1953. Óleo sobre lienzo, 36 x 40 cm.
Colección Federico Leumann.

cia, en Bolonia, en Roma. Y esos cuadritos de las tazas me gustaban muchísimo. Tanto es así que en Nápoles creí haber visto una maravillosa exposición de Morandi. Impresionante. Sólo cuando María Corral organizó la preciosa muestra de la “Caixa” en 1985 comprobé en el catálogo que en Nápoles yo había visto una colectiva: *La Natura Morta Italiana*. En mi recuerdo sólo quedó la sala Morandi. De mi cabeza se había borrado todo lo demás.

Cuando regresé, a mis amigos les hablé de Morandi, también de Ottone

Rosai y, claro está, de la Bienal de Venecia. Fue el año del triunfo del *pop* americano. Pero a mi Morandi, los primitivos italianos y Piero se me habían quedado más dentro. Y eso se reflejó en las cosas que hice entonces y pinté tres cuadros homenaje. Uno a Rosai en enero de 1965, otro a Giotto en mayo de aquel mismo año y otro a Morandi en abril de 1966. Más recientemente he hecho otros homenajes a Morandi, no en pintura sino como esculturas con objetos incorporados.

Creo que aquí el más morandiano de los pintores, en cuanto a actitud y rigor, es Aquerreta. El excelente artista navarro tiene mucho de la concentración e intensidad del maestro boloñés y sus paisajes se acercan mucho al pleno sentido de la belleza de los Morandis de los campos de Grizana. Arte puro —

EN BOLONIA

SANTIAGO MAYO

Recuerdo haber visto mis primeros *Morandi* en la exposición que se organizó en la “Cai-xa” el año ochenta y tantos. Hacía yo entonces Bellas Artes en la facultad de Salamanca y J. Hernández Pijuan, en una visita, nos la había recomendado tan vivamente que en seguida viajamos a Madrid para verla.

Más tarde, cuando en Londres aprendía el inglés y sobrevivía haciendo camas y retratos en la calle, aún tuve tiempo de admirar uno de sus nacarados bodegones, no recuerdo si en la Tate o en la National Gallery.

En Mahón, el azar, conjurado contra el olvido, me trajo de nuevo a Morandi por la poesía escrita. Saltando de Cernuda a Eugenio de



Franz Hubmann: Morandi en Via Fondazza, 1959.

Andrade encontré con sorpresa en este último un incisivo párrafo titulado *Morandi-un ejemplo*¹.

Varios años después hojeaba en el Hotel de Ville de París un catálogo de una pasada exposición exposición de Morandi. En esa misma ciudad, al cabo de unos meses, vuelvo a ver Morandis, esta vez en un sitio más insospechado: el cine. En *La dolce vita* Mastroiani charlaba sobre unos clásicos lienzos del boloñés con un amigo, hombre sensible que acaba suicidándose.

Y a lo largo de este mi fortuito (y aleatorio) periplo, cuya escala más reciente fue el cuadro ascético que mostraban los Contini en el Arco'96, he tenido el gusto de conocer a otros muchos admiradores del que podría ser uno de los pintores más secretamente queridos de este siglo.

Pero es que Giorgio Morandi, como aquella tortuga de la paradoja de Zenón, sin abandonar su Bolonia natal y en una época en la que salvamos miles de kilómetros en pocas horas, recorría tranquilamente las infinitas, eternas extensiones desérticas que separan a una simple jarrita de su fondo inmediato. Pocos han ido tan lejos —

1. Eugenio de Andrade. “Vertientes de la mirada y otros poemas en prosa”. Los poetas -Serie Mayor, Ediciones Jucar, 1987. (Había anochecido. Yo hablaba de Morandi como ejemplo de un arte poética que, a pesar de la desmaterialización de los objetos y del aura de silencio que los inmovilizaba en su pureza, no se desvinculaba nunca de la realidad más común y trémula, cuando alguien me interrumpió.

-Yo le conocí, era intratable, vivía en Bolonia, con dos hermanas, casi no salía de casa más que para irse de putas. -Está bien, volví yo, si lo necesitaba para pintar después como Vermeer y Chardin, benditas sean todas las putas del cielo y de la terra. Amén. 21-11-84)

José Antonio Gaya Nuño, uno de nuestros historiadores peor tratados en vida y en memoria, se preguntaba por las razones del alejamiento entre escritores y artistas plásticos. Difícil respuesta: vanguardias no concordantes, lo cierto es que el interés ni es recíproco ni constante. Sigue habiendo lectores voraces entre los artistas, pero son tan escasos como los novelistas o directores de cine que se acercan sin prejuicios a una pintura o escultura. *Hablar se habla* -diría un gallego- pero con sentido escaso. Por eso traemos a estas páginas a dos de nuestros autores favoritos. Un perplejo Nerval advierte (mediado el siglo XIX) del escaso apego de sus vecinos ingleses por reflejar la pasión como carácter de lo humano, mientras introduce una modernísima puntualización: la posibilidad de que el extranjero esté en nosotros. Y Monterroso, maestro de lo breve, propone sin saberlo un antídoto contra tanto discurso hinchado con el que nos persiguen diletantes que se reclaman artistas: frente al lenguaje hueco y enfático, sigue siendo letal la ironía (Nota del Editor).

EL REALISMO

GÉRARD DE NERVAL

Con el tiempo, la pasión por los grandes viajes se extingue, a menos que no se haya viajado lo bastante para resultar extranjero en su propia patria. El círculo se restringe cada vez más y es seguro que se busca ya la aproximación al hogar. No pudiendo alejarme mucho este otoño, había proyectado un simple viaje a Meaux.

Conviene antes decir que he visto ya Pontoise. Me agradan bastante estas pequeñas ciudades que, como planetas modestos, se separan del radio de París una decena de leguas. Pero diez leguas suponen ya distancia muy regular para intentar volver todas las tardes, para que no siempre sea el mismo sonido de campana el que pueda despertarnos y para que se consiga tener entre cada dos días de trabajo y de negocios uno de completa calma.

Yo censuro a los que buscando el silencio y la soledad se despiertan cándidamente en Asnières. Cuando concebí la idea de emprender el viaje era ya más de mediodía, e ignoraba que desde primeros de mes había cambiado el horario de trenes con dirección a Estrasburgo. Era preciso, pues, esperar tres horas y media.

Me dirigí entonces a la calle de Hauteville y allí encontré a un transeúnte que no hubiera conocido si atentamente no me hubiese fijado en él por efecto de mi ociosidad y si después de las primeras palabras sobre el estado del tiempo no me hubiera suscitado una discusión filosófica. Mi réplica dio lugar a que se me escapase el ómnibus de las 3, y, encontrándome en tal situación y en el bouvelard Montmartre, lo más sencillo fue ir a tomar un ajenjo al café Vachette y comer después tranquilamente en casa de Désiré y Baurin.

Empecé a leer los periódicos, y, una vez al tanto de las cuestiones políticas, hojeé sin gran interés la *Revista Británica*; pero habiéndome llamado la atención en una de sus páginas un artículo traducido de Carlos Dickens titulado *La llave de la calle*, me puse a leerlo por completo.


¡Qué dichosos son los ingleses de poder escribir y leer capítulos de observación desprovis-

tos de toda aleación de invención novelesca! Aquí, en París, se nos pediría que eso fuese lleno de anécdotas y de historias sentimentales, terminándolas bien con una muerte o un casamiento. La inteligencia realista de nuestros vecinos se concreta a la más absoluta verdad.

En efecto, la novela no puede jamás presentar la realidad como esas combinaciones extravagantes de la vida real y positiva. ¡Inventar al hombre sin conocerle! ¿Qué novelas son preferibles a las historias cómicas o trágicas que generalmente nos traen los periódicos en la sección de tribunales?

Cicerón criticaba al orador prolijo que para decir que un cliente suyo se había embarcado, se expresaba así: “Se levantó, se vistió, abrió la puerta, puso el pie fuera del umbral, giró a la derecha, tomó la vía Flaminia, para dirigirse luego a la plaza de las Termas”, etc, etc.

No sabemos si el expresado viajero llegaría al puerto de embarque; yo digo, por si esto os interesase, que lejos de imitar al orador prolijo, hubiera empezado por hacer la descripción del retrato del cliente, de la casa que habitaba, de las calles que la rodeaban; y aún hubiera querido hacer conocer la hora que era cuando marchó y el tiempo que hacía. Es indudable, Cicerón era el orador verdadero, el otro no lo era de ningún modo —



PINTURA ESCULTURA

V M O S T R A

UNION FENOSA

LA CORUÑA

Estación Marítima Agosto 97

RECEPCION DE OBRA:
DEL 2 AL 23 DE MAYO DE 1997

EN LAS DEPENDENCIAS DE UNION FENOSA EN
CARRETERA DE CARBALLO, S/N (POLIGONO INDUSTRIAL
LA GRELA) LA CORUÑA

CÓMO ACERCARSE A LAS FÁBULAS

AUGUSTO MONTERROSO

Con precaución, como a cualquier cosa pequeña. Pero sin miedo.

Finalmente se descubrirá que ninguna fábula es dañina, excepto cuando alcanza a verse en ella alguna enseñanza. Eso es malo.

Si no fuera malo, el mundo se regiría por las fábulas de Esopo; pero en tal caso desaparecería todo lo que hace interesante al mundo, como los ricos, los prejuicios raciales, el color de la ropa interior y la guerra; y el mundo sería entonces muy aburrido, porque no habría heridos para las sillas de ruedas, ni pobres a quienes ayudar, ni negros para trabajar en los muelles, ni gente bonita para la revista *Vogue*.

Así, lo mejor es acercarse a las fábulas buscando de qué reír.

-Eso es. He ahí un libro de fábulas. Corre a comprarlo. No; mejor te lo regalo: verás, yo nunca me había reído tanto —

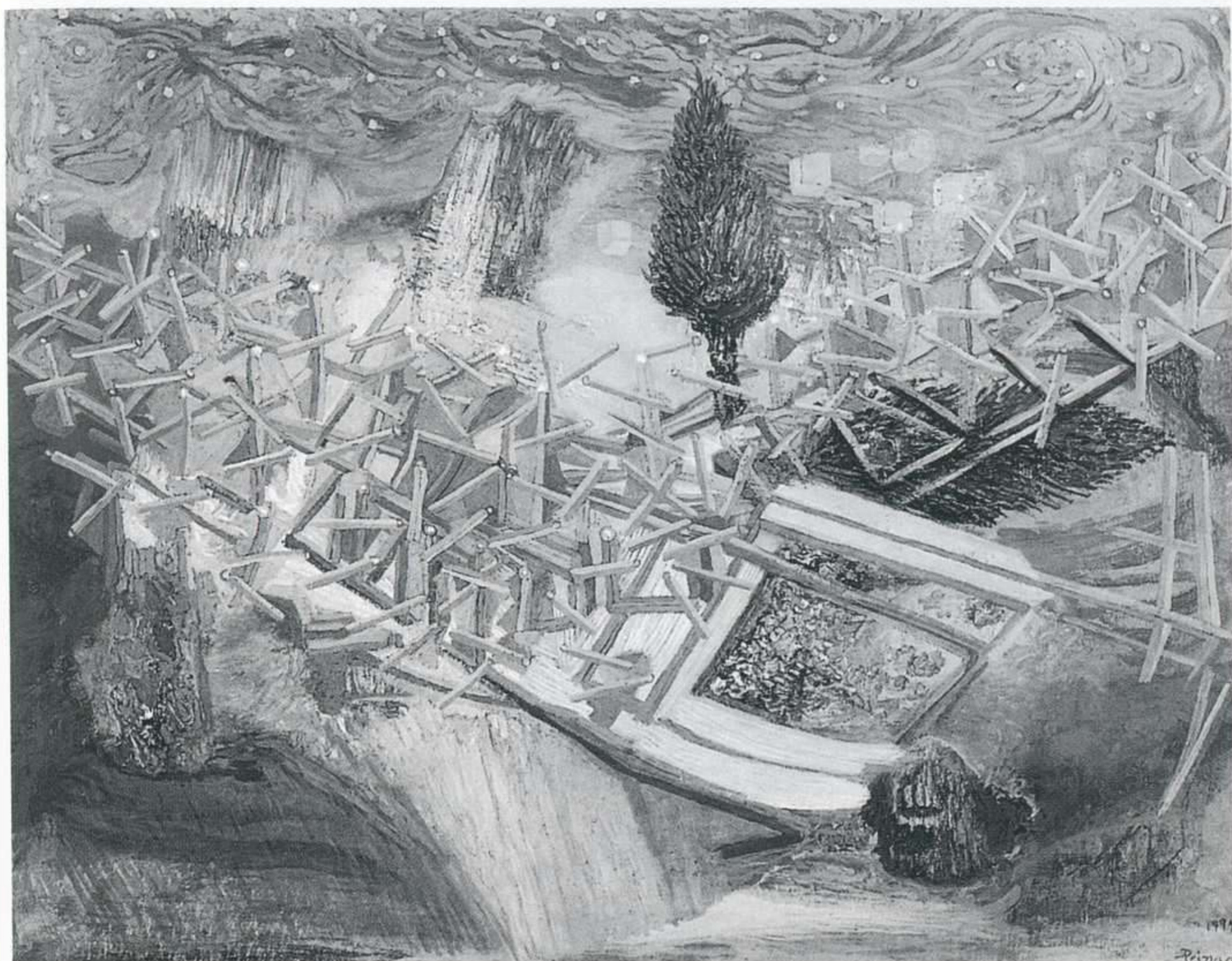
96

M
O
N
T
E
R
R
O
S
O



Arriba, Johan Zoffany: La familia Sharp (grupo musical), 1779-81 (detalle). Óleo sobre lienzo, 115,5 x 127,5 cm. Derecha, Pieter Brueghel, El viejo: El triunfo de la muerte, h. 1562 (detalle). Óleo sobre tabla, 117 x 162 cm.





FRANCISCO PEINADO

GALERÍA VENTANA ABIERTA
MARIANO DE CAVIA, 4. SEVILLA
10 ENERO AL 14 FEBRERO

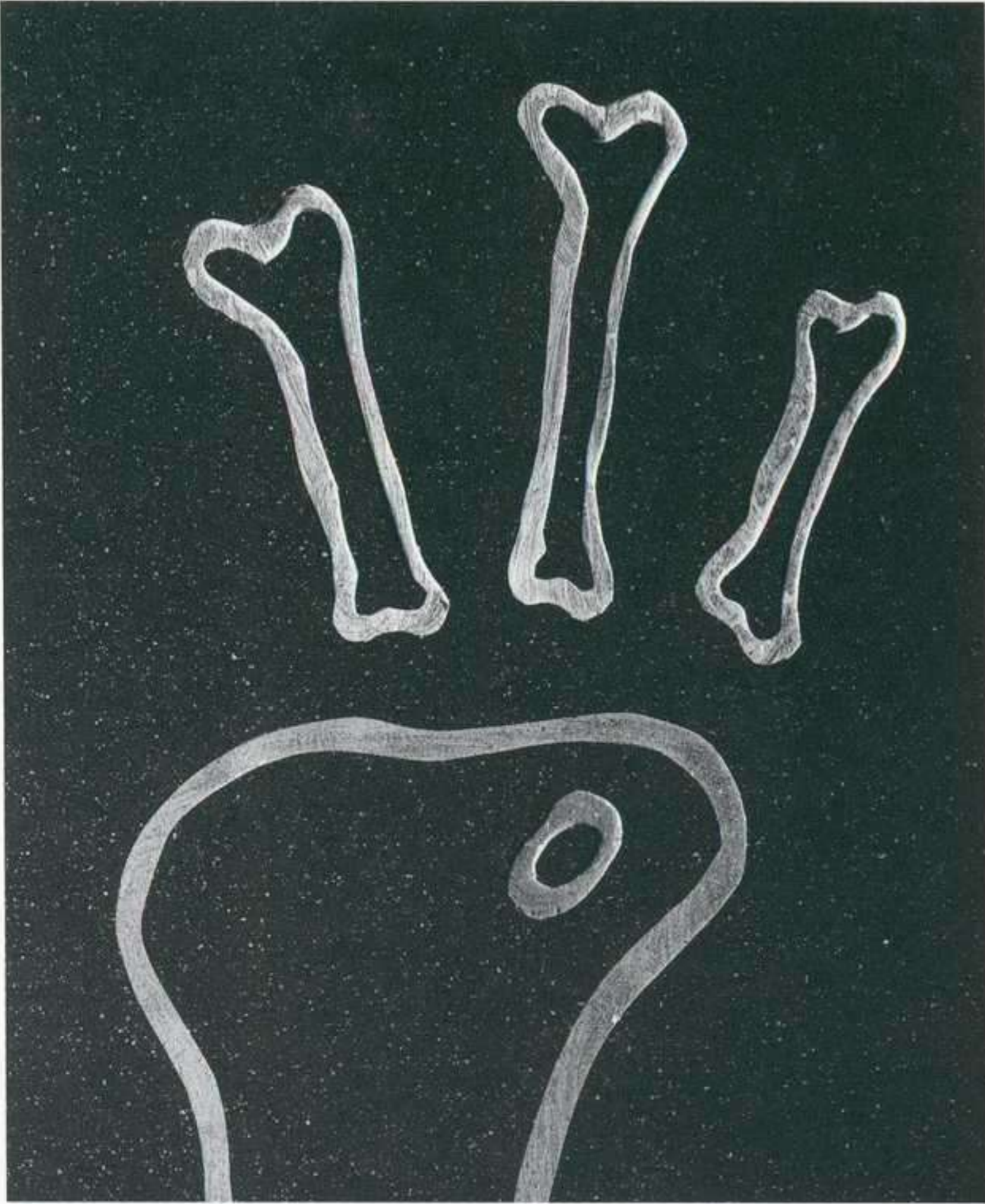
Francisco Peinado (Málaga 1941) presenta en Sevilla óleos fechados entre 1994 y 1996, acompañados de algunos dibujos y de sus últimos grabados. En su pintura, según afirma el artista “todo tiene una coherencia, a pesar de que nunca me he detenido en una etapa más tiempo del que he considerado estrictamente preciso. En los últimos meses he desarrollado un tema que ya se había planteado en mi obra: la ar-

quitectura. Un asunto al que yo me refero como ‘construcciones’, generadas a través de la repetición de un ángulo recto. De la agregación de estas líneas surgen ciudades o cementerios. Este mayor geometrismo no supone el abandono de la riqueza de tratamiento pictórico que siempre ha estado presente en mi trabajo. Las texturas dominan los cuadros. Texturas que recubren soportes de madera o de lienzo. Tras una temporada trabajando sobre tablas, necesito pasar al lienzo, que respira más. Se establece una dialéctica duro-blando que marca unas condiciones para el manejo de la pintura”.

Francisco Peinado: Pintura, 1994.

PILAR ALBARRACÍN

Primera individual de Pilar Albarracín, en la galería Juana de Aizpuru de Sevilla, centrada en el cuerpo, presente a niveles intuitivos y vitales. Artista multidisciplinar, hace uso de la ironía, el riesgo y la crítica en su discurso.



Gonzalo Tena: Ósea, 3, 1995. Acrílico sobre piedra grabada.

MIREIA SENTÍS

Una única pieza compuesta por 7 piedras litográficas compone la próxima exposición con la que la galería sevillana Cave Canem conmemora sus cinco años de actividad en el mundo del arte: Huellas, última obra de Mireia Sentís (Barcelona 1947), la artista con quien

precisamente se inauguró esta sala. La pieza, de 2,15 metros y 28 cm. de altura, ha sido realizada mediante una técnica mixta artesanal ideada por ella misma. Se trata de un trabajo muy personal referido a las personas que han dejado huella más perdurable en su vida; de ahí precisamente el nombre de la exposición. "Es una obra muy

especial: son las siete personas de mi vida que más me han influido y cada una de ellas queda representada en el conjunto con fotografías de la época en que lo hicieron". En la inauguración de la exposición además está previsto presentar el libro Al Límite del Juego escrito por la propia artista (Cave Canem, Sevilla).

GONZALO TENA

GALERÍA SANDUNGA
ARTEAGA, 7. GRANADA
2 FEBRERO AL 12 MARZO

De Gonzalo Tena (Teruel 1950) se supo poco durante la segunda mitad de la década de los 80 y la primera mitad de la presente. Los años transcurridos entre 1974, en que se asoció a Broto y a Grau en el grupo Trama, el cual exponía conjuntamente y editaba una revista, y 1983, fecha de su última individual en la galería Buades de Madrid, mantuvo una constante presencia en el panorama expositivo español, y participó activamente en la renovación de las corrientes pictóricas tras los años de la boga conceptual. Sin embargo, los años siguientes vivió retirado en Guadix (Granada), donde tuvo tiempo de meditar un profundo replanteamiento de su pintura. En 1989 se realizó una retrospectiva de su obra en el Museo de Teruel y ya en 1991, de nuevo en Buades, dio a conocer sus nuevos trabajos, de los que son prolongación los que se presentan ahora en Granada. El año pasado expuso en el Museo de Teruel una gran serie de particulares pinturas bajo el título global de *Family Life* (Vida de familia). Una selección de aquél centenar de obras llega en estas fechas a la galería Sandunga. Tena representa esa vida familiar a través de formas de aspecto óseo grabadas y/o pintadas al acrílico sobre piedra, pizarra, madera y papel, dando cabida a un componente de negrura y misterio muy marcado.

GALERIA ■ HELGA DE ALVEAR

DOCTOR FOURQUET, 12 28012 MADRID TEL. 468 05 06 FAX 467 51 34

SALA 1

DAN FLAVIN

FEBRERO - MARZO

SALA 2

**ARTISTAS DE
LA GALERIA**

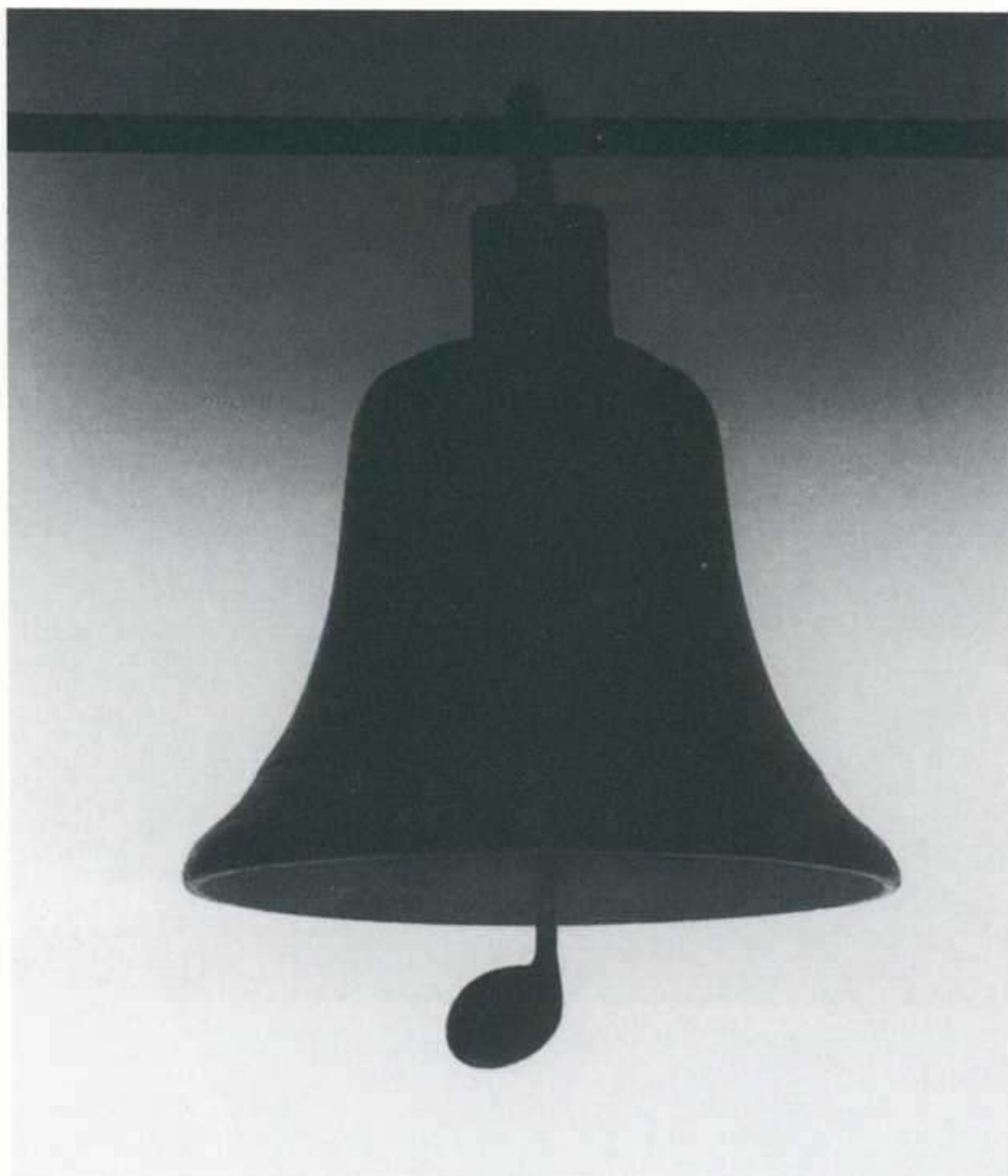
FEBRERO

ESTUDIO ▲ HELGA DE ALVEAR

“ DURANTE ”

**SALOME CUESTA
JOSE MALDONADO
JAVIER VALLHONRAT**

FEBRERO



Chema Madoz: Sin título, 1995. Positivo bromuro virado.

JOAQUÍN PEINADO

Un recorrido por las obras más emblemáticas que Joaquín Peinado (Ronda, Málaga 1898-París 1975) realizó entre 1940 y 1975 es la muestra que Unicaja presenta en Sevilla. Óleos y acuarelas que reflejan naturalezas muertas, paisajes y retratos. Hijo de una familia de comerciantes, inicia sus estudios en Gibraltar

para afianzarse posteriormente en Madrid bajo las directrices de Cecilio Plá y Julio Romero de Torres. Fiel admirador de Picasso, Braque y Juan Gris sus obras invitan al cubismo: "En París, aquel proceso de análisis que buscaba una forma de expresión representando la integridad del objeto reducido a su estructura plástica tenía que interesarnos". Así, cuenta como en

una cierta ocasión Picasso visitó una de sus exposiciones celebradas en 1924 en el Salón de Otoño de París: "vio una pintura mía, se paró ante ella y dijo, este debe de ser un español". Y es que la composición de sus cuadros y la fidelidad al motivo no pasan desapercibidos: "Pinto sin prisas y procuro ver lo que hay" (Sala de exposiciones Unicaja. Málaga).

CHEMA MADOZ

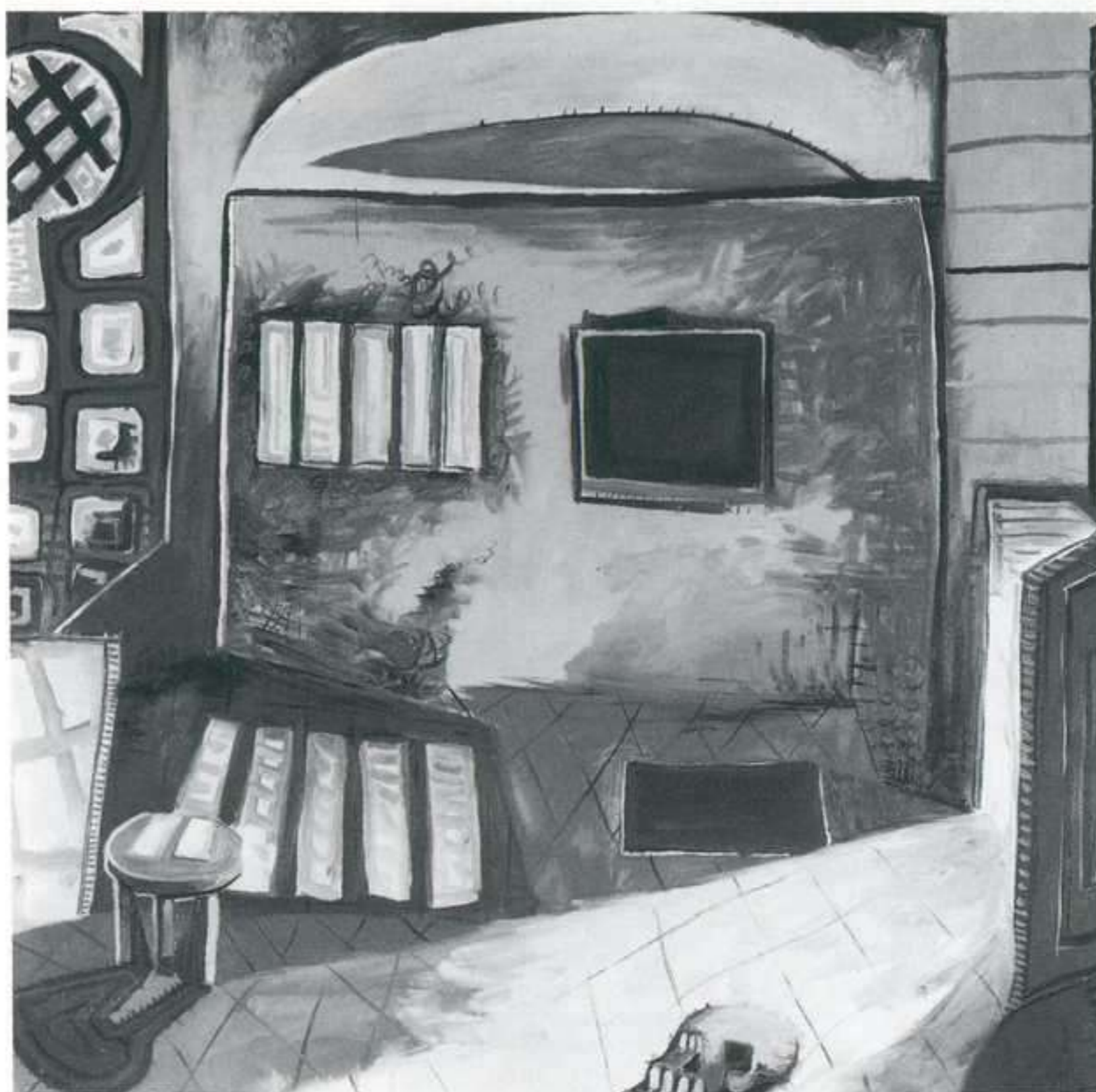
PALACIO DE LOS CONDES DE GABIA,
DIPUTACIÓN DE GRANADA
PZA. DE LOS GIRONES, 1. GRANADA
23 ENERO AL 9 MARZO

Cuando Chema Madoz (Madrid 1958) alude a su trabajo habla de metáfora y de emoción. Tildado de surrealista en reiteradas ocasiones, Madoz siempre ha manifestado sentirse ajeno a tal calificativo y mantiene que el punto de partida de cada una de sus imágenes "está en el encuentro fortuito con algún objeto". En 1996 publicó el libro *Fotografías: 1985-1994* (ver *Arte y parte* nº 3, pág. 88) cuyas imágenes reúne ahora en Granada la exposición itinerante *El sueño de los objetos*. Sesenta fotografías de Chema Madoz que se exhiben divididas en dos grupos. *Serie I* (1985-1989) atiende al diálogo entre dos objetos enfrentados y ligeramente manipulados, en un encuentro pretendidamente casual entre uno real y otro pervertido por los recursos del medio fotográfico. En *Serie II* (1989-1995) su mirada se centra exclusivamente en un solo objeto, más intensamente manipulado que en la serie anterior. El trabajo de Chema Madoz se compone de imágenes de aspecto pulcro y sencillo que rezuman un toque de ironía contenida. Confiesa sentirse cómodo en su línea de creación y apunta: "Sigo trabajando con objetos aunque intento ir dándole un giro a mi trabajo. De una manera no consciente creo que estoy pasando del objeto al paisaje".

ABRAHAM LACALLE

GALERÍA ZARAGOZA GRÁFICA
PEDRO MARÍA RIC, 17. ZARAGOZA
14 MARZO AL 30 ABRIL

Tras su reciente participación en el XVI Salón de los 16, Abraham Lacalle (Almería 1962) presenta el desarrollo de la serie sobre las celdas que dio a conocer en la Galería Fúcares el otoño pasado. Centra la exposición la reflexión sobre la acotación del espacio pictórico, expresada en la tipología de la celda, que funciona como metáfora de la cavidad craneana por una parte y del estudio del artista por otra. Pintando con cierta celeridad, disfrutando de las calidades puramente pictóricas, Lacalle ha llevado a cabo una amplia serie, de gran coherencia formal y conceptual, en la que ha ido progresivamente complicando la estructuración espacial. La percepción de ésta se hace más difícil, dado que se han agregado planos de color y contrastes de luces, haciéndose más laberíntica y, a la vez, más rica. Aparecen asimismo elementos más o menos anecdóticos, como palmeras y cohetes, ajenos por completo al austero universo carcelario que venía dominando en cuadros anteriores, y que podrían tal vez interpretarse como proyecciones de la imaginación sobre las paredes de la celda-cráneo, como disparatadas escapadas desde el encierro. Estas proyecciones, según afirma el artista, contaminan de alguna manera el puro ejercicio de construcción de espacios y le suman un aspecto narrativo.

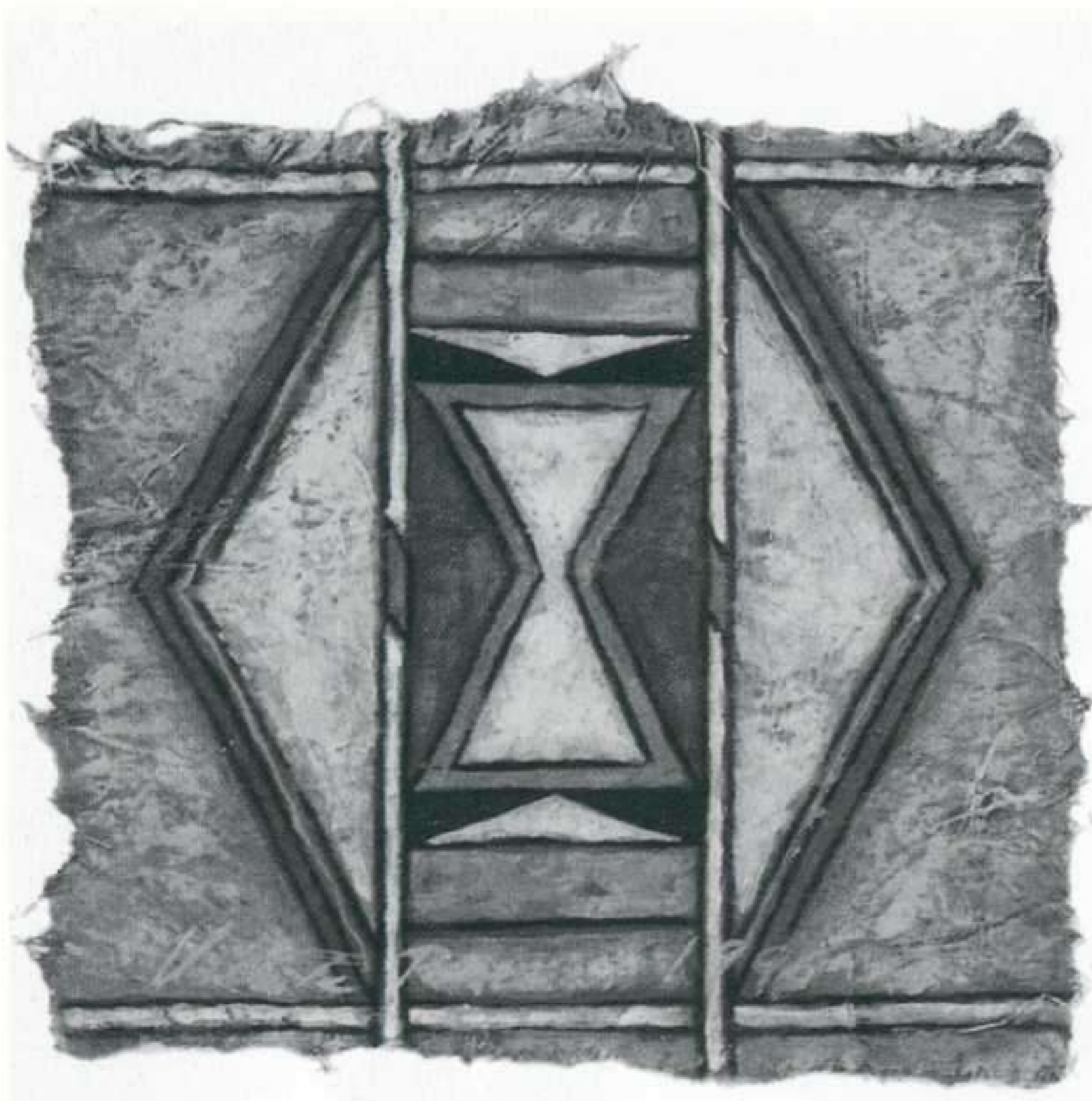


Abraham Lacalle:
La canina, 1996.
Óleo sobre tela.

JUAN SOTOMAYOR

GALERÍA FERNANDO LATORRE
DEL PINO, 1. ZARAGOZA
18 FEBRERO AL 31 MARZO

“Pretendo una transmisión puramente visual, sin literatura, sin metáforas”. Así define Juan Sotomayor (Villanueva del Arzobispo, Jaén 1959) su pintura. Artista de evolución sosegada, presenta 15 pinturas, realizadas en 1996, que muestran sus geometrías de carácter orgánico. “Toda es pintura muy automática. Trabajo con efectos de luz y color jugando con aspectos muy visuales, ópticos”. Confesándose autor de moderadas variaciones y con gusto por la repetición aleatoria de pequeñas líneas en sus cuadros, Sotomayor apunta nuevos matices en su obra actual: “Mis pinturas quizás ahora sean más matéricas y gestuales, con texturas de elementos muy pequeños”.



Vicente Pascual:
Sin título, 1996.
Acrílico sobre
papel Kinwashi.

SANTIAGO ARRANZ

GALERÍA ANTONIA PUYÓ
MADRE SACRAMENTO, 31. ZARAGOZA
15 MARZO AL 12 MAYO

La obra más reciente de Santiago Arranz (Sabiñánigo, Huesca, 1959) se presenta en una muestra en la que el pintor vuelve al óleo. "Las pinturas están hechas con óleos porque hacía bastante que no pintaba con materiales tradicionales y quería recuperarlos. Derivan de las que expuse en junio en el Centro de Arte Moderno de París". Después de una fructífera estancia en la capital francesa, el artista expone lo allí producido: óleos (que ha trabajado en series, apartándose en cierta medida de su vocabulario), una serie de papeles, dos o tres piezas realizadas con placas de cinc y quizás algún relieve.

VICENTE PASCUAL

MUSEO CAMÓN AZNAR
ESPOZ Y MINA, 23. ZARAGOZA
13 FEBRERO AL 23 MARZO

Después de verse en las salas de Ibercaja de Guadalajara y Valencia, recalca en Zaragoza esta exposición de obra reciente de Vicente Pascual Rodrigo (Zaragoza 1955), que pasará a la de Logroño en mayo. Hace ocho años que se disolviera la Hermandad Pictórica, grupo artístico que formara con su hermano Ángel (que expone en estas fechas en la galería Afinsa de Madrid). Desde entonces, las obras de ambos han evolucionado a lo largo de caminos muy diferentes y, mientras que Ángel mantuvo, modificándola, la línea paisajística que compartieron, Vicente se ha aventurado por otros rumbos. Desde 1992 reside en Bloomington (Indiana, EE. UU.), aunque no ha roto lazos con España, como demuestran sus exposiciones en Edurne y Antonia Puyó en 1995. Las obras que expone ahora, acrílicos sobre papeles de fibra (Kinwashi preferentemente) bajo el título de *20 fragmentos*, enlazan con aquéllos paisajes, según afirma en el catálogo de la exposición J. Domínguez Lasierra, en cuanto que sus formas geométricas son expresión esencializada de la naturaleza. Ha recreado el lenguaje formal de los indios americanos, en los que cada línea está cargada de significado, recombiniándolo y presentándolo de manera, como anuncia el título de la muestra, fragmentaria.

ROLAND FISCHER

GALERÍA SPECTRUM
CONCEPCIÓN ARENAL, 19-23.
ZARAGOZA
4 AL 31 MARZO

Tras la próxima individual del fotógrafo cántabro afirncado en Madrid Ciuco Gutiérrez en febrero, Roland Fischer (Saarbrücken, Alemania 1958) muestra en Spectrum sus retratos llenos de silencio. Obras pertenecientes a las series *Los Angeles portraits* y la anterior *Monjes y monjas*, ya presentados en nuestro país en *Un sentimiento alemán*, colectiva que la Fundación "la Caixa" organizó en 1992; así como la recientemente clausurada *Fragmentos*, que en distintas ediciones itinerantes va mostrando los fondos de la colección Rafael Tous. En opinión de Regis Durand, las fotografías de Roland Fischer inciden fundamentalmente en el papel de la fotografía dentro de un proyecto artístico en los años noventa, y en la presencia del sujeto y su representación posible en la actualidad. Imágenes concentradas en los rasgos de rostros pertenecientes a personajes que, pese al detalle con el que están representados, se antojan anónimos, como situados en un contexto intemporal. En el trabajo de este elegante fotógrafo el sujeto se muestra representado con una apariencia casi flotante, cuyos rostros de religiosos y religiosas y de mujeres semisumergidas en un líquido que podría imaginarse amniótico, nos proporcionan una sensación de sobriedad.

OTRAS CITAS

La itinerante Figuras madrileñas años 70 en la Colección Arte Contemporáneo pasa estos meses por el Museo de Teruel. En el Banco Zaragozano se mantiene durante el mes de febrero la retrospectiva de Antonio Saura, que se reseñó en el nº 6 de Arte y parte. El Centro de Exposiciones y Congresos de Ibercaja acoge la exposición dedicada a Manuel Rivera. Concha Jerez y Max Klinger se suceden en la programación del Museo Pablo Gargallo.



May More'
Galería de Arte

ARCO '97

Pabellón 7 - Stand AB 82

CIRIA
CORUJEIRA
FEGA
IBARROLA

Exposiciones

14 Enero - 22 Febrero

A. CORUJEIRA

27 Febrero - 3 Abril

P. GOMEZ-COSSIO

11 Abril - 24 Mayo

AGUSTIN IBARROLA

29 Mayo - 28 Julio

MARIA LUISA ROJO

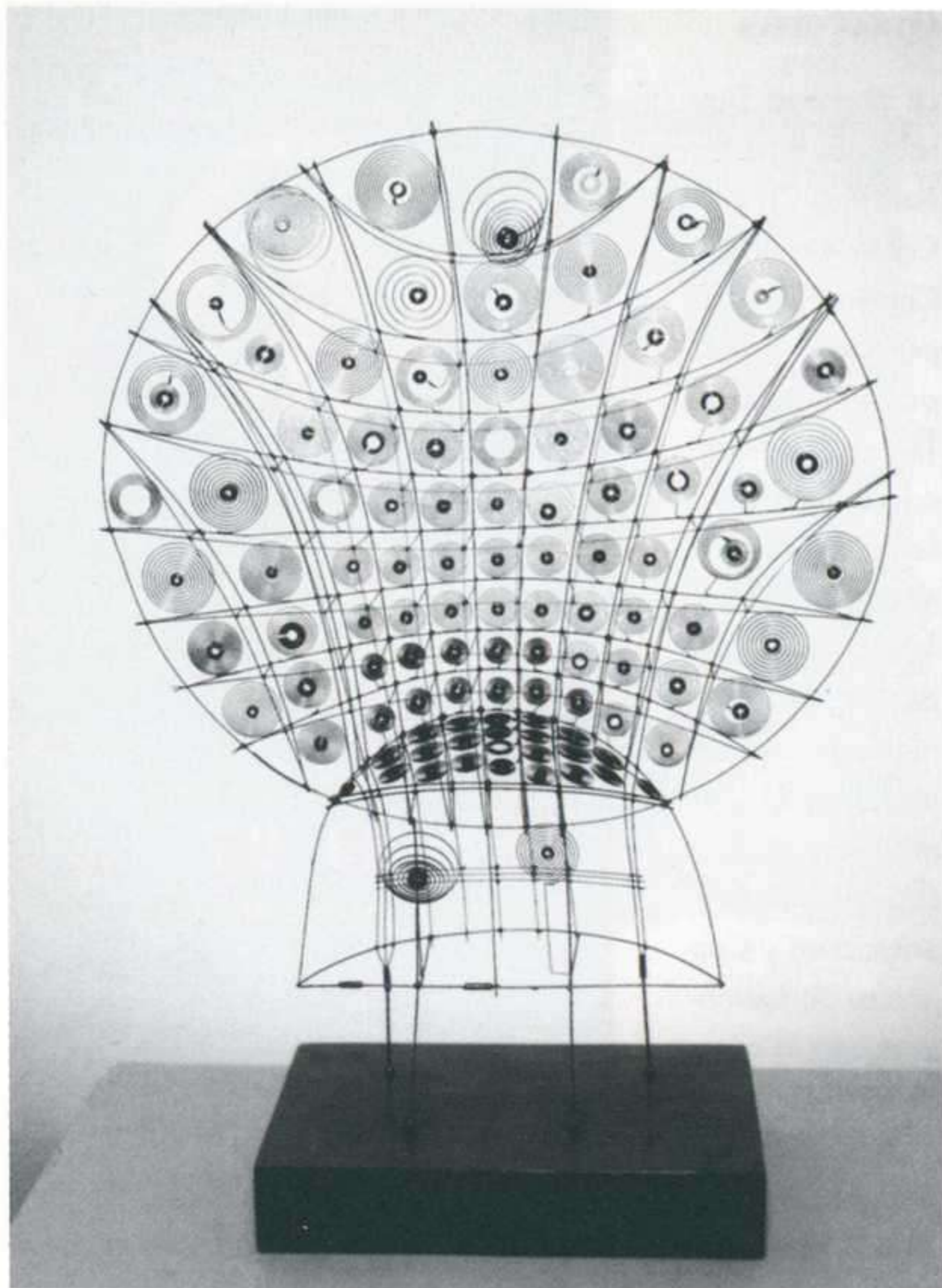
11 a 14h y 17 a 21h

-Cerrado domingos y lunes mañanas-

Tel y fax 91 402 80 90

General Pardiñas, 50

28001 MADRID



Günter Haese: Ex Oriente, 1988-1989.

JUAN ANTONIO AGUIRRE

Tras su exposición en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid, las obras de Juan Antonio Aguirre (Madrid 1945) se exhiben en Zaragoza, en la galería Miguel Marcos. La muestra recoge una selección de su obra de los 80. Una etapa caracterizada por temas como el Sur, la amistad o las

vacaciones y que reflejó en sus paisajes a través de grandes manchas saturadas de color: "Me interesa el período en el que la pintura es fundamentalmente retiniana, en la que el color tiene un protagonismo indudable". Pintor, teórico y crítico de arte presentó su primera individual en la galería Amadís de Madrid, desde la cual se ocupó de

la promoción de la llamada Nueva Generación. Influidor por Bonnard y los fauves se formó bajo el dictamen del maestro José Manaut Viglietti, discípulo de Sorolla, del que aprendió la práctica de no escatimar pintura y utilizar brocha gorda: "La verdadera pintura: dura, fuerte, indomable" (Galería Miguel Marcos, Zaragoza).

GÜNTER HAESE

SALA LUZÁN
PASEO DE LA INDEPENDENCIA 10.
ZARAGOZA
13 MARZO AL 10 ABRIL

Siguiendo la pauta marcada por la galería Elvira González de Madrid, que presentó hace dos años una exposición dedicada al mismo artista para conmemorar su septuagésimo cumpleaños, en la Sala Luzán de Zaragoza se expone una muestra de las ingeniosas construcciones del alemán Günter Haese (Kiel 1924), que hacía mucho tiempo que no habían estado accesibles al público español. G. Haese es un escultor que, pese a haber sobrepasado ya los setenta años de edad, aún sigue conservando la frescura e ingenuidad -en el mejor sentido de la palabra- de un espíritu juvenil que le permite plantear su obra como un juego continuo con el espectador a quien se invita a participar en el movimiento de sus esculturas tejidas en una sutil red de alambre. Generalmente, las esculturas de Günter Haese son piezas de pequeño tamaño -no suelen sobrepasar los treinta centímetros de altura- en las que el arte del escultor se combina con la precisión del relojero cuya técnica es capaz de convertir cada una de sus diáfanos estructuras geométricas (cubos, círculos, esferas, torres...) en una máquina poética, dotada de un movimiento sumamente preciso que agita la infinitud de pequeñas bolitas de metal que habitan en su interior.

MIGUEL ÁNGEL LOMBARDÍA

PALACIO DE REVILLAGIGEDO
PZA DEL MARQUÉS, 2. GIJÓN
28 FEBRERO AL 18 ABRIL

Expresión, espacio y formato es el título de la última muestra de Miguel Ángel Lombardía (Sama de Langreo, Asturias 1946), una retrospectiva de su producción pictórica y escultórica. El Palacio de Revillagigedo nos muestra su trabajo desde sus inicios, cuando las manifestaciones del hombre en su entorno eran elemento fundamental de su obra, hasta su evolución hacia el expresionismo y la figuración. Miguel Ángel Lombardía, es un artista para el que el dibujo y la pintura son sus máximos divertimentos. Su trabajo se diversifica en tres ramas unidas entre sí: la pintura, la escultura y la obra gráfica. Lombardía es un pintor que hace esculturas y realiza grabados, preferentemente serigrafías. Miguel Ángel Lombardía debe mucho, según ha reconocido en varias ocasiones, a su carrera de arquitecto. En algunas de sus obras vemos como Lombardía utiliza el formato de cuadro, el relieve o las formas irregulares de las piezas. Su trabajo refleja una preocupación constante por el espacio de la obra, y porque el contenido de la misma sea realista y de corte social. Sus trabajos más recientes se caracterizan por la expresividad, y el colorido que llena de fuerza sus paisajes de fábricas, minas, el mar, y el entorno natural de su Asturias natal.

MADOLA

M^oÁngels Domingo Laplana (Barcelona, 1944), más conocida como Madola trabaja la cerámica en todas sus vertientes, para representar espacios urbanos, elementos naturales, como la tierra, el agua, el calor que se desprende del sol o los minerales. Madola utiliza azulejos, madera, carbón, arcilla, caolín o gres, con los que consigue trazar la estructura de sus piezas, salpicaduras, charcos de agua, huecos, desgarros o hendiduras. En esta exposición podemos ver piezas que la artista ha realizado en los tres últimos años, destacando la Serie Urnes (Museo Juan Barjola, Gijón).



VALENCIA MADRID

Plza. Correo Viejo 3 Salitre 7
46001 Valencia 28012 Madrid
España España
Tel. 96-391 98 48 Tel. 91-530 72 37
Fax. 96-391 13 72

MARGARITA ARIZA

JUAN CUÉLLAR

MAVI ESCAMILLA

EQUIPO LÍMITE

PACO DE LA TORRE

ÁNGEL MATEO

CHARRIS

JOËL MESTRE

GONZALO SICRE



George Condo: Italian Madonna, 1991-92.

COLECCIÓN TESTIMONI "LA CAIXA"

La Colección Testimonio de "la Caixa" fue iniciada en 1987 y su objetivo principal era el de reunir en una misma colección una de las muestras más importantes del arte contemporáneo español. Desde entonces ha ido reuniendo las obras más destacadas adquiridas no sólo en las galerías más importantes de Ma-

drid, Barcelona, Palma o Gerona, sino también en sucesivas muestras de Arco. Estos trabajos están habitualmente repartidos en las oficinas y en lugares destinados al uso del público, para poder facilitar su difusión general. Pero hay otra parte destinada a formar exposiciones de carácter itinerante de las cuales la que presenta el Museo de Ibiza es un perfecto ejemplo. En ella podemos

ver las obras adquiridas en la temporada de 1995-1996, destinadas a completar la colección ya existente. Ésta cuenta en la actualidad con más de mil obras realizadas por unos seiscientos cincuenta artistas. En este caso, aparecen expuestas unas ciento treinta obras de pintura y escultura realizadas por ciento veinte artistas (Museu d'Art Contemporani, Ibiza).

JAMES BROWN Y GEORGE CONDO

SALA PELAIRES
PELAIRES, 5. PALMA DE MALLORCA
FEBRERO-MARZO

"Como artista, mi mayor deseo es expulsar todas las afectaciones insípidas de la vida diaria; ésas que suelen pegarse como parásitos, hasta el último instante, sobre el lienzo blanco extendido; para limpiar mi alma o para liberar su eco creativo". Así se manifestaba George Condo (Concord, New Hampshire 1957) con ocasión de su individual de 1992 en la galería Soledad Lorenzo de Madrid. Condo es uno de los artistas americanos con mayor proyección internacional, un creador innovador y desinhibido que hace uso de todo repertorio icónico disponible, con grandes dosis de ironía. La Sala Pelaires presenta una selección de obras realizadas por él en las décadas de los ochenta y los noventa, junto a otras del mismo período de su compatriota James Brown (Los Angeles, California 1951), igualmente reconocido, pero con una propuesta estética totalmente distinta. La renovación de la pintura americana de los años ochenta tuvo en Brown uno de sus exponentes más significativos, en lo que a la abstracción se refiere y en el marco de la llamada primera escuela de East Village. De sus obras se puede decir que detentan un expresionismo de ascendencia europea aunque sobrio y elegante. Brown ha realizado, además, como Condo, esculturas.

JOSÉ MARÍA BÁEZ

GALERÍA XAVIER FÍOL
MONTENEGRO, 4. PALMA DE MALLORCA
7 MARZO A ABRIL

Se da a conocer la obra más reciente de José María Báez (Jerez de la Frontera, Cádiz 1949) en una individual marcada por la palabra y una mayor presencia en su obra de los espacios en blanco. "Normalmente -comenta- yo siempre trabajo con textos que me obligan a darle un cierto hilo conductor a las piezas. Últimamente estoy bastante entusiasmado con la obra literaria de Cirlot y una de estas obras va a Arco, con un texto se corresponde al título de uno de sus libros: *Donde nada lo nunca ni*". El artista llega a Palma después de participar en dos muestras temáticas acerca del lenguaje visual y escrito: *Poesía Visual. Años 90*, en la misma galería que ahora presenta su última obra y *Entornos del lenguaje* en el Casal Solleric de Palma de Mallorca. Son trabajos de carácter solemne en los que José María Báez combina valores de carácter conceptual con la práctica pictórica. Pese a esta destacada presencia de la palabra escrita en sus trabajos, Báez opina que su obra es ante todo pintura: "Yo siempre reivindico mi papel de pintor tradicional porque trabajo con materiales ortodoxos. El óleo de alguna manera es una materia noble y el material para mí es un elemento fundamental". En Valencia, Báez acaba de realizar una intervención en el Centro del Carmen.



AUDITORIO DE GALICIA

PROGRAMA DE EXPOSICIONES (ENERO-AGOSTO 1997)

O ESPÍRITO DA AMÉRICA PREHISPÁNICA. 3000 ANOS DE CULTURA

Auditorio de Galicia
Salas Municipales del Museo do Pobo Galego
Iglesia de San Domingos de Bonaval

23 de noviembre de 1996
al 28 de febrero de 1997

Comisarios: *Mariano Cuesta - Carlos Sixirei*

ANTONIO SAURA IMAXINA (1956-1996)

Auditorio de Galicia
22 de marzo al 31 de mayo de 1997
Comisaria: *Elvira Maluquer*

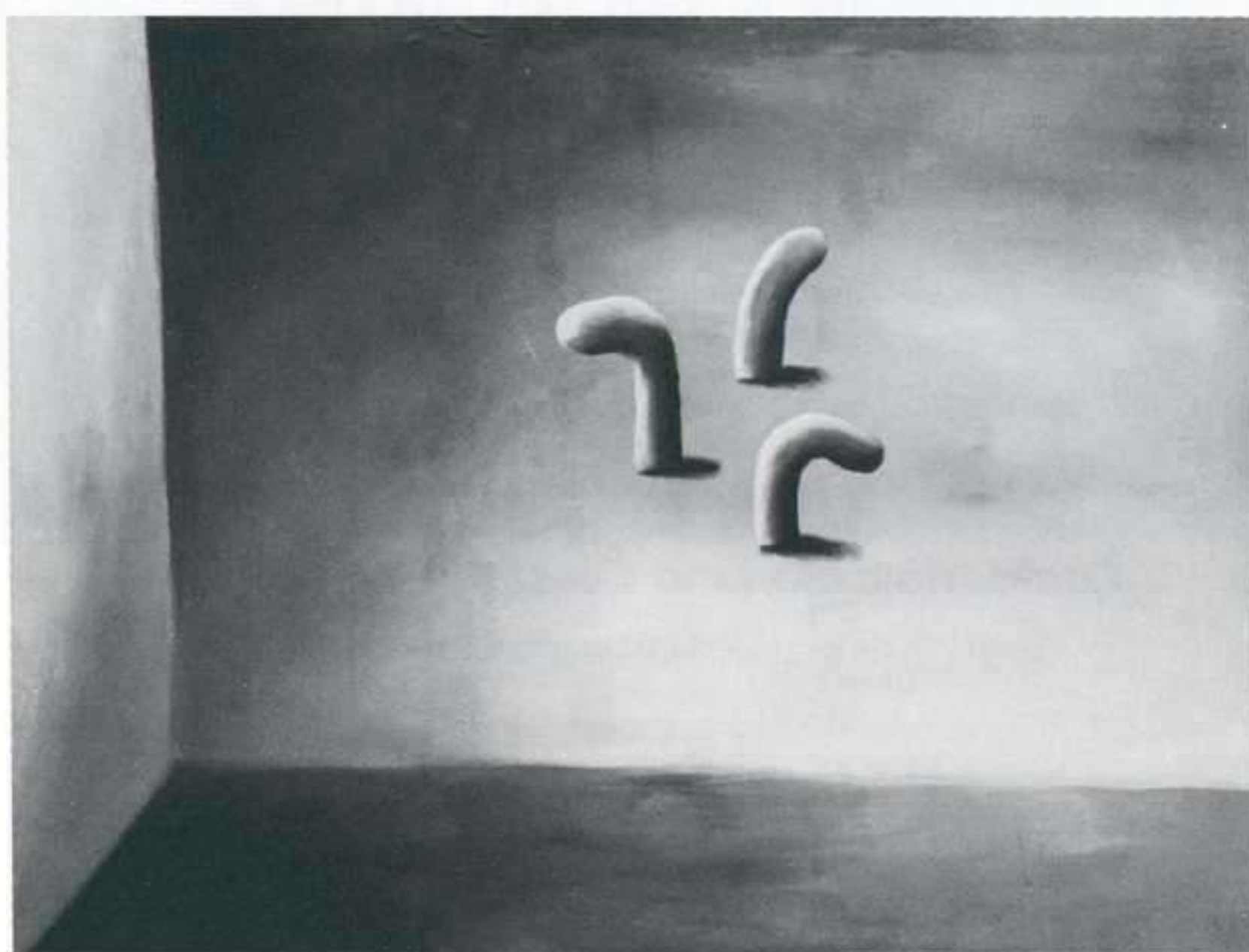
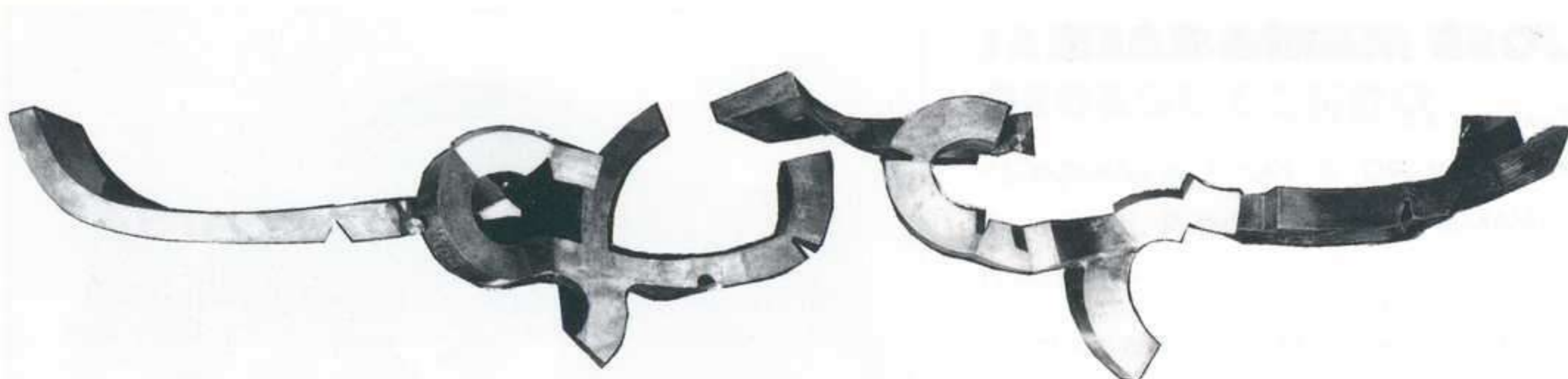
DE ASOREY ÓS NOVENTA. A ESCULTURA MODERNA EN GALICIA

Auditorio de Galicia
14 de junio al 24 de agosto de 1997
Comisaria: *M^a Luisa Sobrino Manzanares*

Teléfono de Información: (981) 57 41 52.
Avda. Burgo das Nacións s/n. 15705 - Santiago de Compostela

107

B
A
L
E
A
R
E
S



Arriba, Martín Chirino: *Raíz*, 1960. Hierro. Abajo, Andreas Schulze: Sin título. Acrílico sobre lienzo, 89 x 116 cm.

ANDREAS SCHULZE

Andreas Schulze (Hannover 1955), artista actualmente asentado en Colonia, va a realizar una muestra con su última producción -telas y dibujos- en la galería Leyendeker de Tenerife. Será la primera vez, en casi diez años, que el artista exponga en España

en solitario. En sus primeras exposiciones el pintor estuvo muy influenciado por la actitud del grupo Mülheimer Freiheit, que en aquel momento estaba reaccionando al minimalismo y conceptualismo y que tenía unas referencias que, en opinión del artista, iban mucho más allá que las seleccionadas por otros

grupos conocidos como, por ejemplo, el de Berlín; luego aparecería la llamada "metafísica del vacío", donde se enfrentaba a una naturaleza fría e impersonal y en la que los paisajes representados daban la sensación de estar abandonados, vacíos de seres humanos y que resultan inaccesibles.

MARTÍN CHIRINO

GALERÍA MANUEL OJEDA
BUENOS AIRES, 3. LAS PALMAS
14 MARZO AL 18 ABRIL

En el catálogo de la exposición organizada por el MNCARS dedicada a Martín Chirino (Las Palmas de Gran Canaria 1925), se habla de la dificultad para datar o conocer el paradero actual de algunas obras del escultor. Precisamente ahora tenemos la oportunidad de ver una obra recientemente rescatada, titulada *Raíz* y fechada hacia finales de 1959. Alrededor de esta interesante escultura monumental, Chirino ha decidido realizar una nueva exposición, creando dos nuevas esculturas para la ocasión pero recopilando también algunos de los dibujos que se hicieron en 1959 para que sirvieran como bocetos de la pieza y que todavía continúan en poder del artista. Para él, los dibujos siguen siendo piezas fundamentales mientras realiza sus esculturas. La idea de esta muestra es recrear el ambiente que existía en la España de finales de los años cincuenta, cuando en 1957 se formó el grupo *El Paso*, al que se sumaría pronto el propio Chirino.

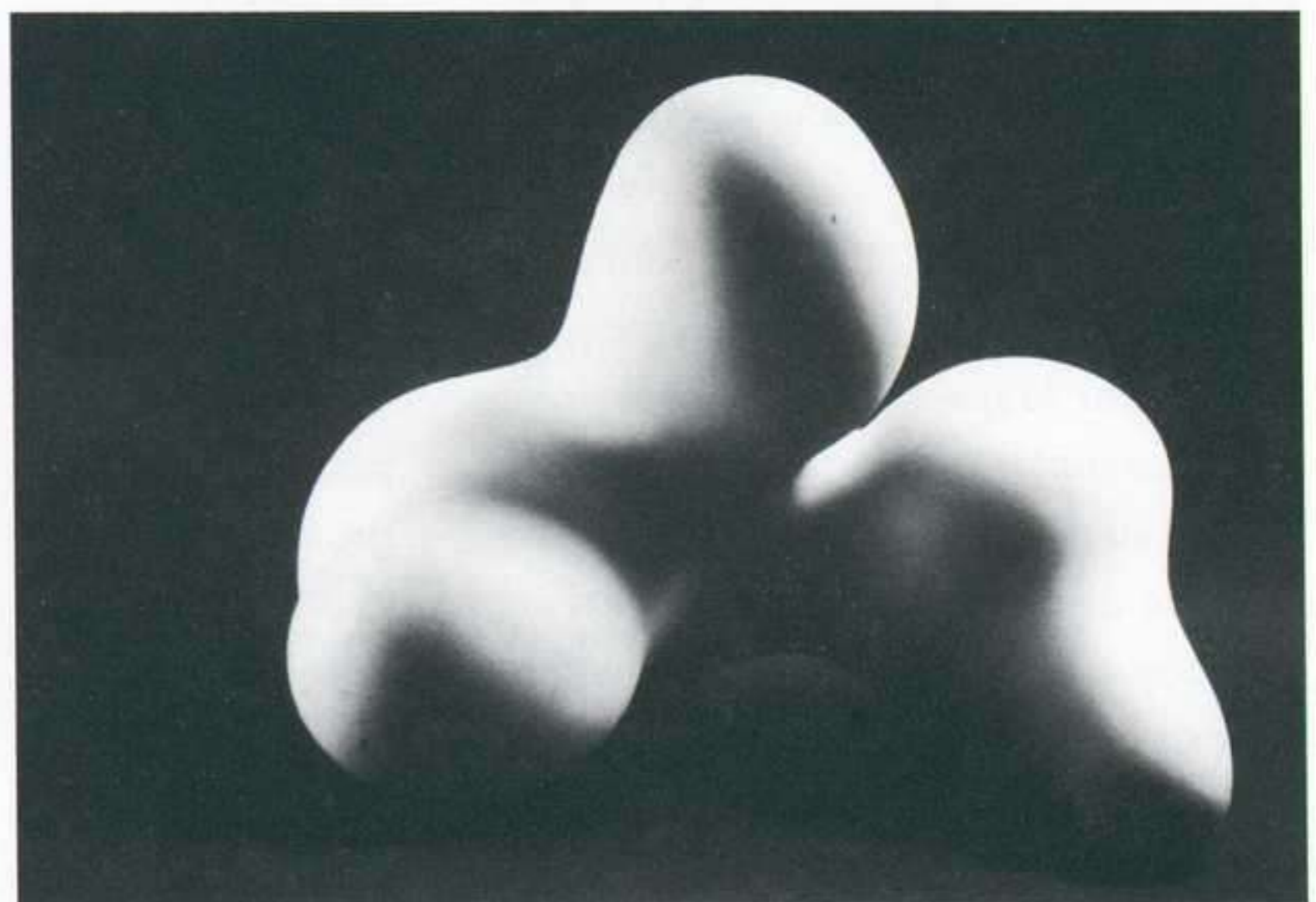
GACETA DE ARTE Y SU ÉPOCA

CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO
LOS BALCONES, 9 Y 11. LAS PALMAS
18 FEBRERO AL 20 ABRIL

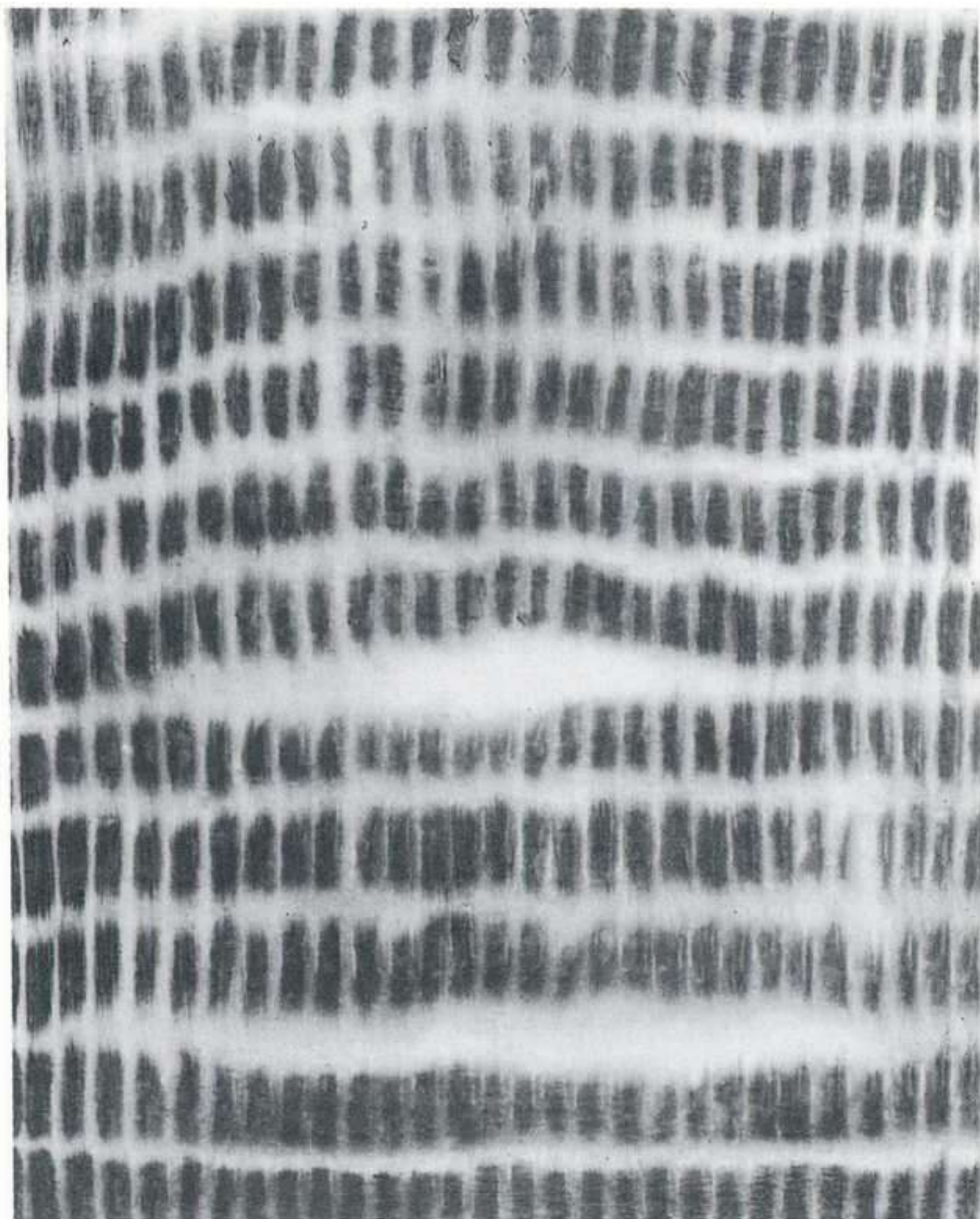
El Centro Atlántico de Arte Moderno ha decidido dedicar una exposición a *Gaceta de Arte*, revista que nació en Tenerife en febrero de 1932, bajo la dirección de Eduardo Westerdahl y que se mantuvo en activo hasta julio de 1936. La publicación se orientó alrededor de tres ejes fundamentales: el racionalismo, el surrealismo y la función social del arte. Fue una revista que no tuvo sólo una voluntad informativa sino que persiguió una modernidad plural dentro del amplio abanico cultural que ofrecía la Europa anterior a la primera gran guerra: la revista mantuvo una postura independiente que abogó por una síntesis de todos los movimientos existentes, primero en la Península y luego en el resto de Europa y tuvo en general una tendencia bastante provocadora. Con esta exposición se pretende reconstruir la actividad que desarrolló la revista en sus treinta y ocho números a través de trescientas obras de aquellos artistas -españoles y extranjeros- que estuvieron vinculados con ella. La muestra está dividida en sucesivos apartados que abarcan las opciones estéticas defendidas por la revista, la arquitectura racional funcionalista, la Bauhaus o el cine. Además todo esto va acompañado de una amplia documentación entre la que encontramos todos los números de la revista.



S. Kozlovsky: *Mats/Madre*, 1926. IVAM.



Jean Arp: *Concretion humaine*, 1933.



Salvador Cidrás: Sin título, 1996. Vinílico y pigmentos sobre tela.

JOAQUÍN CAPA

Pinturas, grabados y dibujos de Joaquín Capa (Santander 1941) en una doble exposición que presenta en Santander y Zaragoza. La primera, organizada por la galería Cervantes, exhibe su nueva serie de óleos trabajados en formatos pequeños y caracterizados por la luminosidad de sus colores: "Hay una ten-

dencia a la austeridad. Un cuadro puede ser luminoso no porque tenga muchos colores sino porque presente pequeños puntos de color bien administrados". Pinturas abstractas con tintes geométricos que son concebidas por el artista como "ciertas manchas que hacen que el cuadro se vaya haciendo sólo. La pintura se expande sobre un espacio donde

ciertas insinuaciones geométricas de planos sirven para reposarla, aunque a veces los colores flotan". Además de esta serie, Capa muestra en Zaragoza Gráfica sus nuevos trabajos de estampación: "Con el grabado puedo raspar o lijar, que siempre estará fresco mientras que si a un óleo lo retocas mucho acaba estropeándose".

SALVADOR CIDRÁS

GALERÍA FERNANDO SILIÓ
EDUARDO BENOT, 8. SANTANDER
MARZO

La versatilidad técnica que caracteriza la obra de Salvador Cidrás (Vigo, 1968) se pone de nuevo de manifiesto en esta exposición, su primera comparecencia en Santander. La pieza más importante de la muestra es una escultura en la que, a partir de formas naturales y materiales del entorno cotidiano, crea una morfología vegetal, conformada por un ensamblaje de madera, goma y plástico, que se sitúa a caballo entre el ámbito de lo natural y el de lo artificial. Esta dialéctica entre naturaleza y civilización industrial es uno de los rasgos más destacados de la producción del artista, que explica así: "En parte, la relación de mi trabajo con lo natural está condicionada por un entorno que me es cercano, al tener mi estudio en una población pequeña, casi rural, donde la presencia de la naturaleza es muy significativa. Me atrae la idea de lo mutable: la naturaleza crece y se acerca a la casa, al estudio". La escultura está acompañada en la exposición por una serie de cuadros de pequeño formato en los que Cidrás se mantiene fiel a la monocromía que ha dominado hasta hoy sus creaciones. Monocromía que emplea para higienizar la naturaleza, o distanciarse de ella. Con plantillas de plastilina, imprime huellas onduladas sobre la pintura, de forma que también en el proceso hay un distanciamiento.

EUGENIO CANO

GALERÍA SIBONEY

CASTELAR, 7. SANTANDER

21 DE FEBRERO AL 18 MARZO

Eugenio Cano (Madrid, 1961) es un artista "experiencial" tal y como él mismo se denomina, porque a la hora de pintar no experimenta, sino que utiliza la experiencia. Esta exposición de Santander nos muestra parte de la obra de Cano, una obra abstracta y de carácter conceptual. Sin embargo, aunque continúa con su línea evolutiva, ésta es una obra anterior a una nueva etapa en la que el artista trabaja actualmente. Hablamos de una pintura, quizá más violenta, más compleja además de dinámica y fuerte en sus contenidos y expresiones.

Es una serie de lienzos de gran formato, como viene siendo habitual en Eugenio Cano, y un grupo de piezas pequeñas. Su estilo se caracteriza por la elaboración de su obra. Estamos ante un pintor creativo, que ante los elementos con los que trabaja establece una comunicación, un diálogo que le ayuda a ir resolviendo las piezas. Además, destaca la libertad con la que ejerce su pintura; no tiene limitaciones con el color, ni con los signos, ni con los materiales; igual trabaja la madera que el cartón, o la tela que el papel. De su obra hay que resaltar los *dípticos*, de los que el artista opina: "me gusta trabajar con ellos porque generan una tensión, un conflicto artístico". Para Cano, el *díptico* significa oposición.

111

C
A
N
T
A
B
R
I
A

SUBDIRECCIÓN GENERAL DE LA PROMOCIÓN DE LAS BELLAS ARTES



ARTISTAS PINTADOS

RETRATOS DE PINTORES Y ESCULTORES DEL SIGLO XIX EN LAS COLECCIONES DEL MUSEO DEL PRADO

Sala Julio González del Ministerio de Educación y
Cultura. Madrid

Avda. de Juan de Herrera, s/n

2ª quincena de febrero a finales de abril de 1997
Telf 91 549 71 50

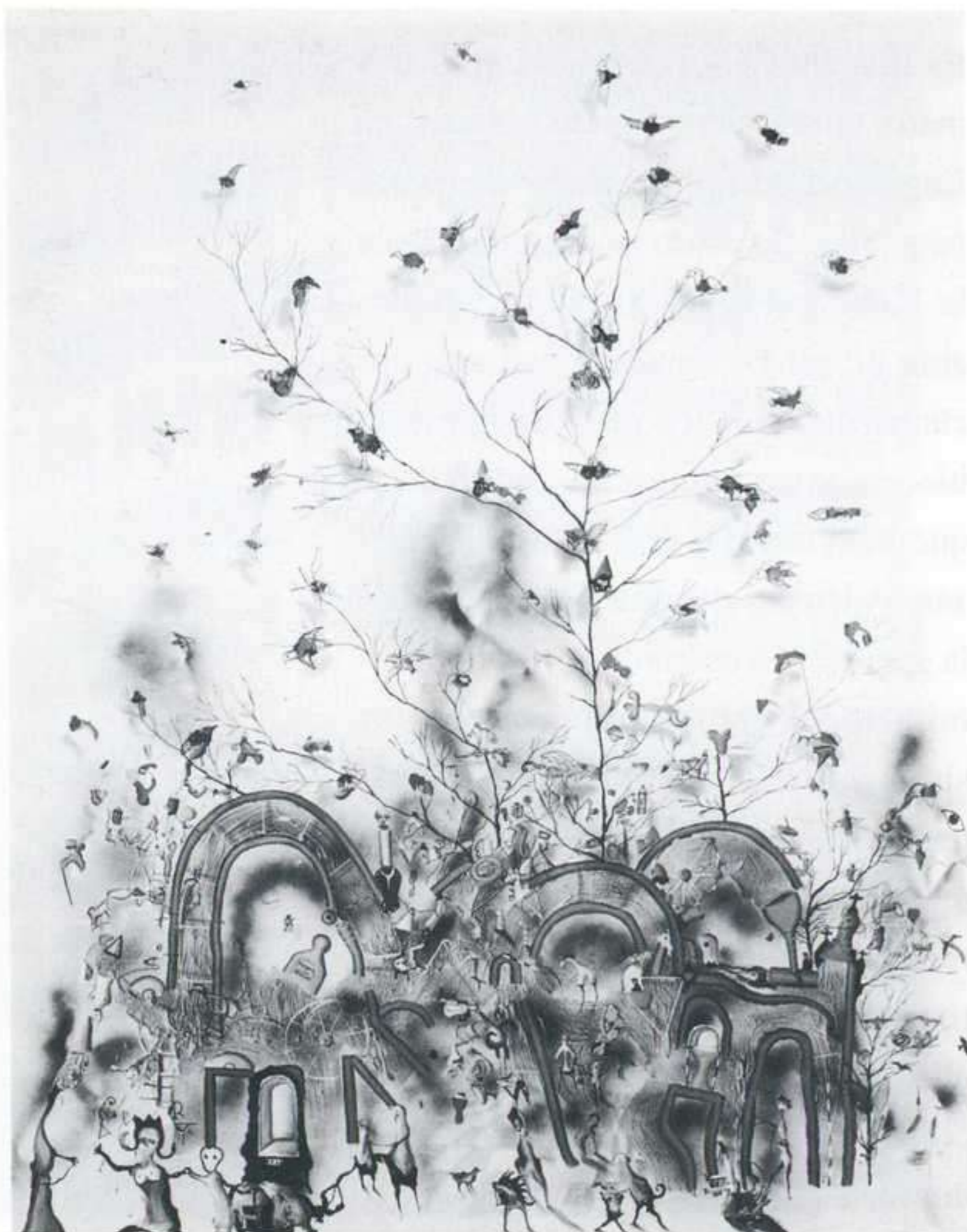
Horario:

Martes a viernes: 10,00 a 18,00 horas
Domingos y festivos: 10,00 a 14,00 horas
Lunes cerrado

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES Y BIENES CULTURALES

ARTE Y PARTE



José de León: Arbol de la vida, 1987. Técnica mixta sobre lienzo.

LUIS DE HORNA

La exposición itinerante de Luis de Horna llega al Monasterio de Santa Ana, en Ávila. Este artista, nacido en Salamanca en 1942, inicia su andadura artística a principios de los sesenta con una interpretación personal y sobria de los campos castellanos. Después vendrían las figuras y, más adelante, a fi-

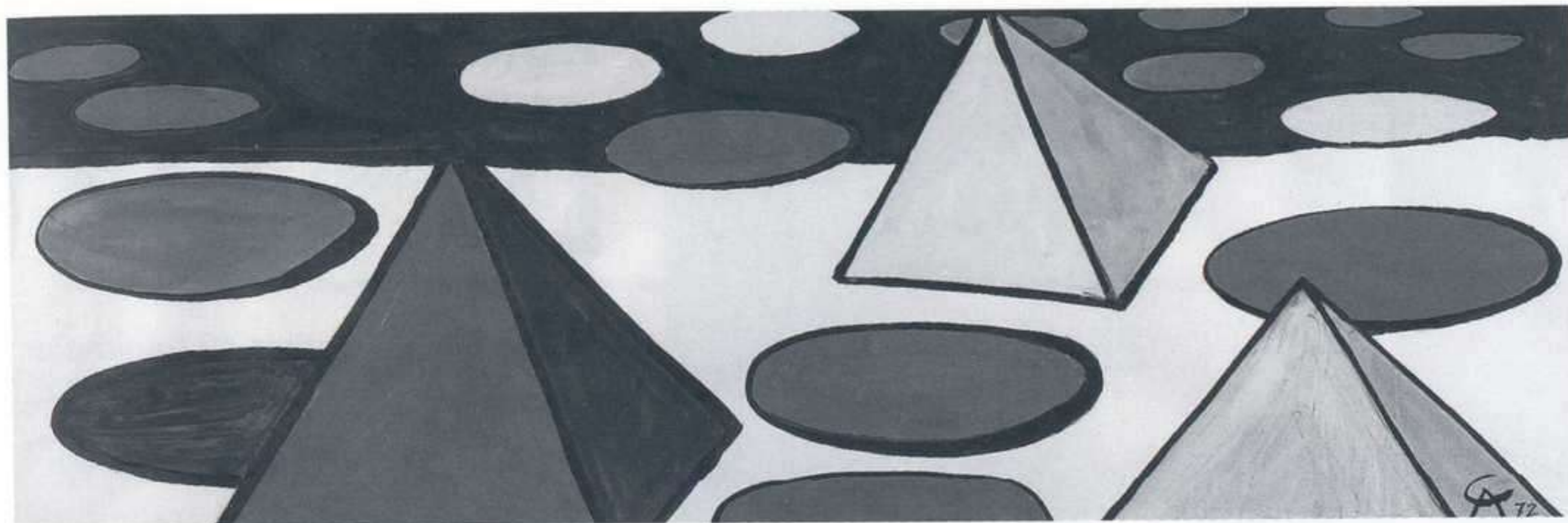
nales de los setenta, los signos, letras y grafismos, que quedan integrados en sus imágenes. Literatura y pintura se aúnan en la serie Sonetos para ver. Se interesa por el simbolismo del Tarot y sobre su iconografía, acerca de los cuales realiza una tesis doctoral. Este componente simbólico se afianza en adelante en su pintura, la última etapa de la cual

queda reflejada en esta exposición organizada por la Junta de Castilla y León. "Las obras que ofrece en esta muestra nos sitúan ante lo que podría considerarse como una meditación poética visual en la que se explicitan ideas y creencias; ante un lenguaje místico del pensamiento", como afirma Rosa Martínez de la Hidalga en el catálogo.

JOSÉ DE LEÓN

CASA DE CULTURA
PZA. MOYANO, S/N. ZAMORA
6 AL 28 FEBRERO

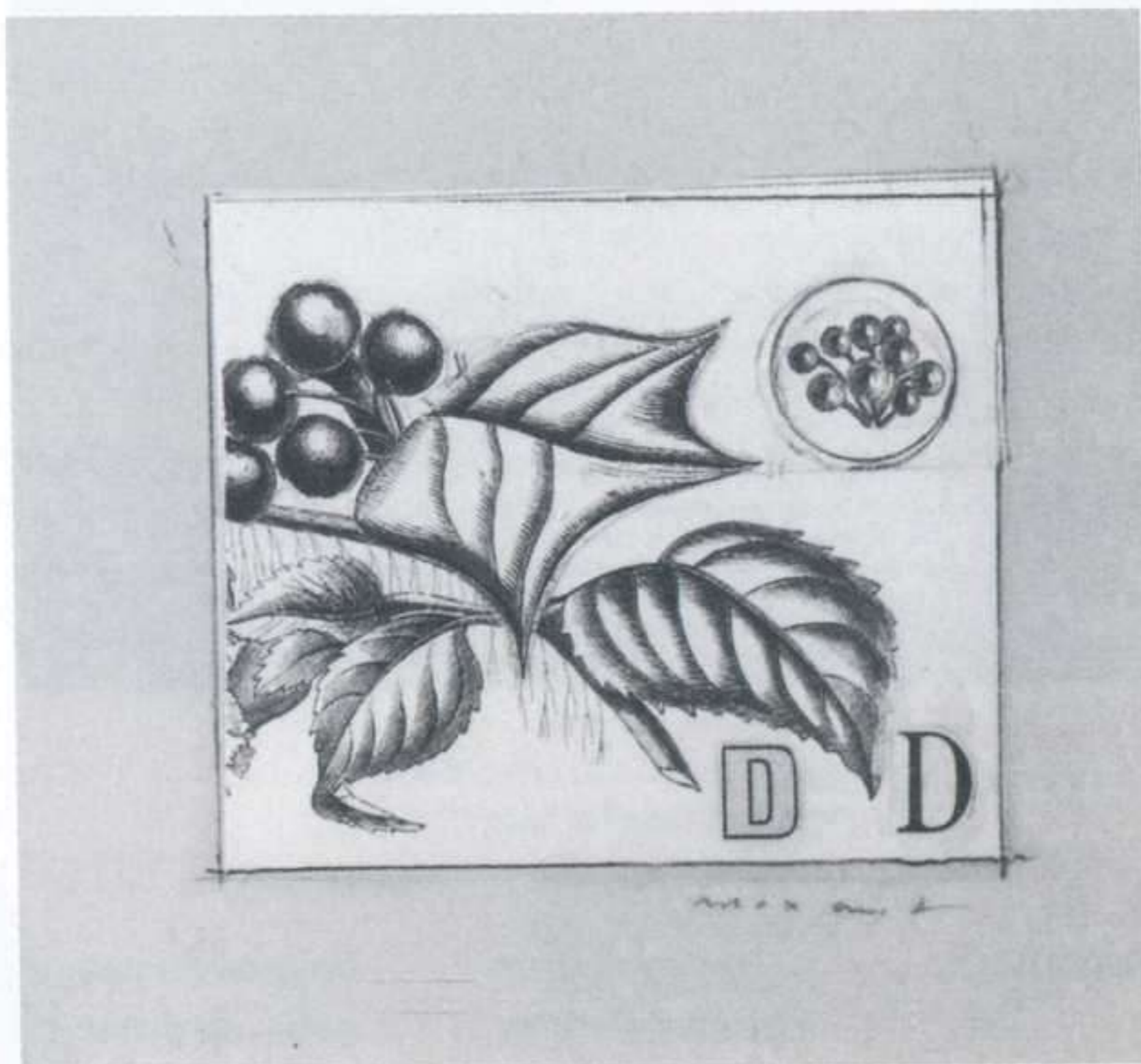
Gran reserva es el título de esta exposición retrospectiva de José de León (Carbajal de Fuentes, León 1958), que cubre el período comprendido entre 1980 y 1996. Dieciséis cuadros, uno por cada año transcurrido, pertenecientes todos a la colección particular del artista y comentados en el catálogo por él mismo, dan cuenta de su evolución. José de León señala como algunas de las constantes de su producción, que califica de "rica en conceptos, en mundos y muy nutrida de símbolos", el clima surreal y la presencia onírica, la intervención del azar en la ejecución, así como la continua experimentación técnica, huyendo de la repetición. Se considera un "pintor clásico", y admite deudas desde *El Bosco*, del que toma lo bullicioso de sus escenas, a Yves Tanguy. En la etapa actual, León se plantea simplificar la narrativa tan abundante que hasta ahora se había implantado en su pintura, reduciendo el barroquismo que reconoce en ella. Tras pasar por Ávila, Zamora y Salamanca (Sala de Exposiciones "La Salina", del 4 al 17 marzo), la exposición se trasladará al Museo de Burgos (del 20 marzo al 20 de abril) y a la Casa de las Carnicerías de León (del 22 abril al 18 de mayo), cerrando su periplo por tierras castellano-leonesas.



COLECCIÓN HELGA DE ALVEAR

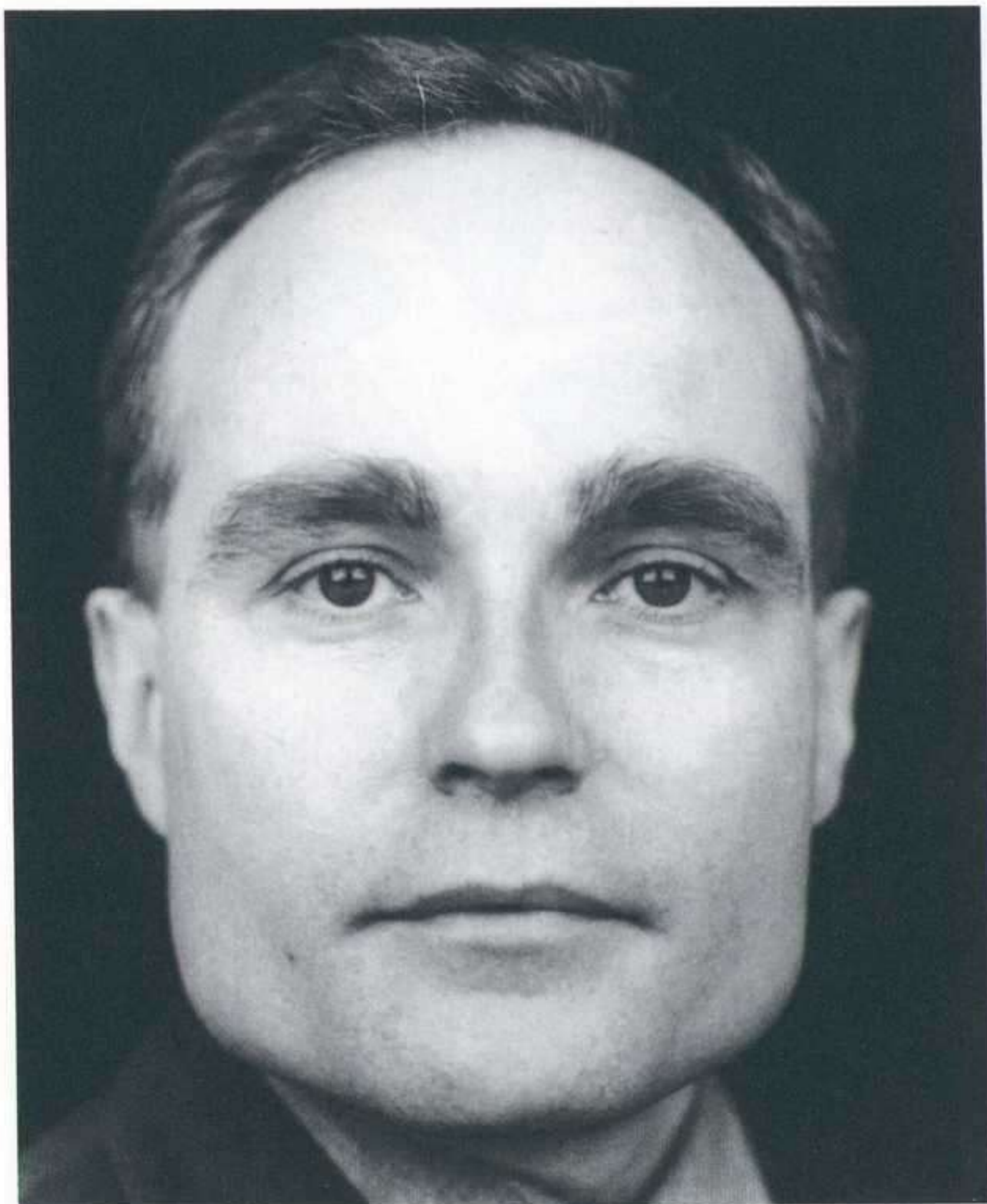
CASA DEL CORDÓN
SANTANDER, 2. BURGOS
7 FEBRERO AL 6 ABRIL

“A mí me interesa el arte contemporáneo porque nos habla de nuestro tiempo y de nosotros mismos, porque crea y desarrolla lenguajes que pueden explicarnos, de manera nueva, el mundo que nos ha tocado vivir... Creer en el arte es adentrarse en un apasionante camino de aprendizaje, de conocimiento y de realización personal”. Con esta filosofía Helga de Alvear, la galerista alemana instalada hace ya tiempo en España, primero junto a Juana Mordó y ahora de forma independiente, ha ido formando una colección personal de arte, que presenta en la actualidad en la Casa del Cordón de Burgos con el título de *Creer en el arte*. Esta muestra se puede integrar dentro de un contexto más amplio de exposiciones que, en los últimos años, se han dedicado a las colecciones privadas de otras galeristas españolas, como Juana de Aizpuru o Juana Mordó. En la exposición, una selección del total de la colec-



ción, se puede ver un breve resumen del arte que se ha estado haciendo desde los años veinte de este siglo hasta nuestros días a través de setenta artistas, entre los que se encuentran Julio González, Kandinsky, Calder, Christo, Schlosser o Maldonado. Las primeras obras arrancan con las vanguardias históricas -consideradas aquí como el origen de muchas de las propuestas artísticas actuales- y se termina con una visión de la trayectoria desarrollada por la fotografía, considerada como “el lenguaje más acorde de la contemporaneidad”.

Arriba, Alexander
Calder:
Sin título, 1972.
Gouache sobre
papel. Abajo, Max
Ernst: Letterine D,
1974



Humberto Rivas: Jaume, 1991.

JESÚS MAX

Para Jesús Max (Reinosa 1961) esta exposición es su primera muestra en solitario después de haber formado parte, como miembro fundador, del colectivo arandino A Ua Crag, capitaneado por Rufo Criado desde su fundación en 1985 y que se dedicó a organizar, durante todos estos años, exposicio-

nes e intercambios culturales dentro del ámbito nacional e internacional. El grupo ha participado en diferentes ediciones de la feria internacional Arco y también ha realizado intercambios con grupos de artistas en Francia, Bélgica y Canadá. Bajo el título de La barraca del coronel Kurtz, Max presenta aquí su obra reciente -seis óleos

de gran formato y ocho, de dimensiones más reducidas, sobre papel- en las que aparecen reflejadas sus obsesiones personales, expresadas en forma de metáforas, que nos recuerdan a los sueños, aparentemente inconexos, de difícil lectura e interpretación, pero que no por ello nos resultan menos impactantes. (Espacio Caja Burgos, Burgos)

HUMBERTO RIVAS

ESPACIO CAJA BURGOS

AVDA. GRAL SANJURJO, S/N. BURGOS

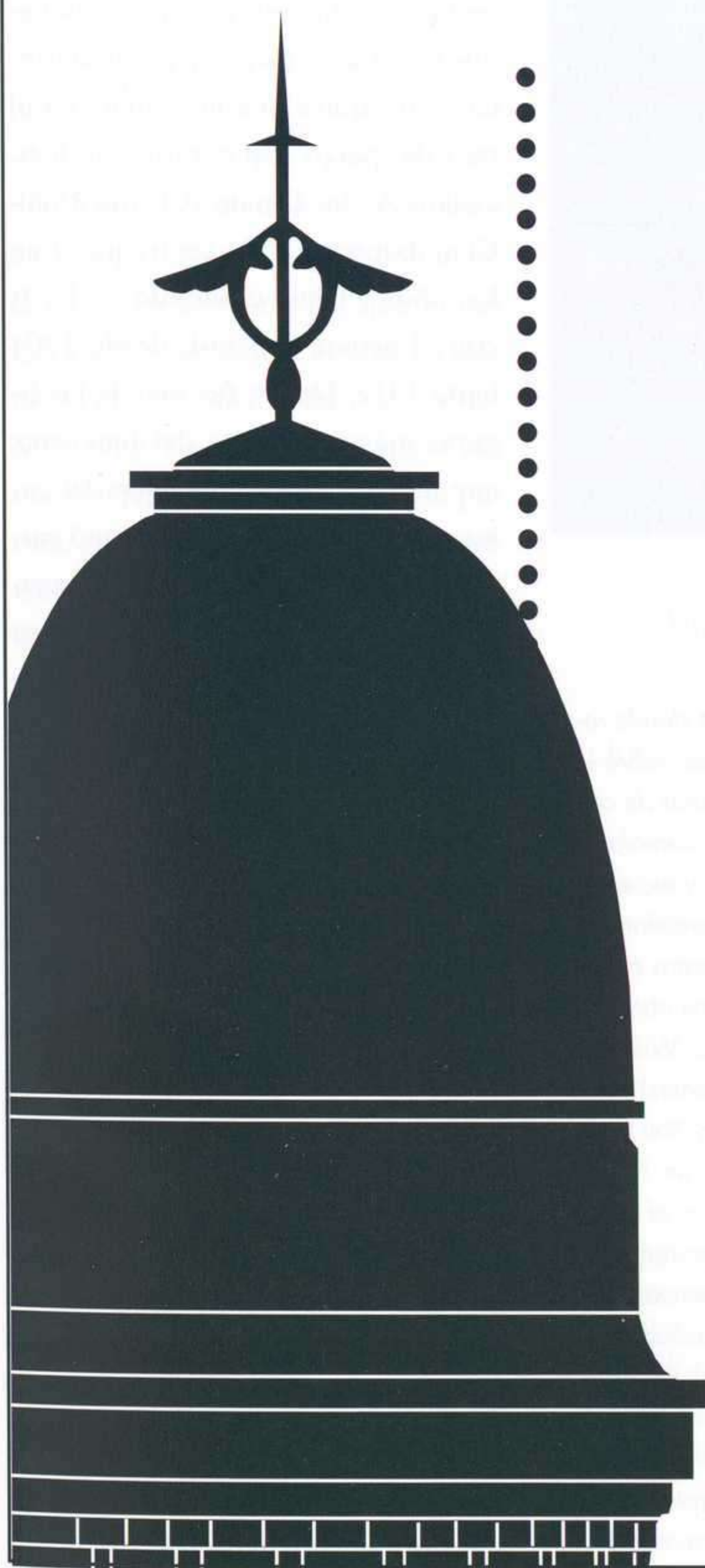
21 FEBRERO AL 29 MARZO

Se exponen en Burgos 40 fotografías en blanco y negro con formatos entre 40 x 50 y 15 x 20 cm. en torno a los temas habituales en el trabajo de Humberto Rivas (Buenos Aires 1937). Retratos, perros, paisajes interiores y exteriores y flores que formaron parte de la retrospectiva *Los enigmas de la mirada* (ver *Arte y parte* nº 1, pág. 51) que con más de 100 fotografías le dedicó el pasado año el IVAM de Valencia. "Hay alguna obra reciente pero esta exposición está extraída de la que presenté en el IVAM. Hay obras de distintos momentos de los últimos diez años". Tras su retrospectiva valenciana, este fotógrafo, que inició su actividad en los setenta, ha contado con citas en la *Primavera Fotográfica* (ver *Arte y parte* nº 2, pág. 79) y en la Escuela de Bellas Artes de Huesca. Ahora su trabajo se puede ver en la colectiva *La otra orilla*, recientemente inaugurada en la Casa de América en Madrid. En la actualidad Humberto Rivas trabaja en un nuevo proyecto titulado *Huellas* que será presentado en España aproximadamente dentro de medio año acompañado posiblemente de la edición de un libro. "Se llama así porque trata de las huellas que quedan de la Guerra Civil: los restos que quedan en las ciudades y también retratos de las personas que la sufrieron".



**Banco
Zaragozano**

SALA DE EXPOSICIONES



FERNANDO DE AMARICA
MANUEL QUEJIDO
DIS BERLIN
BROTO
RAMON BILBAO
GERARDO RUEDA
XESUS VAZQUEZ
PEREZ VILLALTA
ANTONI CLAVE
FORNS BADA
JUAN ANTONIO AGUIRRE
NAVARRO BALDEWEG
MIGUEL ZAPATA
JUAN USLE
MIGUEL ANGEL CAMPANO
JOSE MARIA SICILIA
GUINOVART
XAVIER GRAU
PALAZUELO
ALEXANCO
CANOGAR
MENCHU LAMAS
RÀFOLS CASAMADA
CHARO PRADAS
JOSE MANUEL CIRIA
HERNANDEZ PIJUAN
CARMEN LAFFÓN

ENERO - FEBRERO 1997

ANTONIO SAURA

C/ CUATRO DE AGOSTO, 22
50003 ZARAGOZA



André Derain: Sin título.

LEWIS DE SOTO

Derwish es la instalación sonora que presenta Lewis de Soto, ideada especialmente para los espacios de Metrónom. Este trabajo se compone de seis altavoces con luces incorporadas, que giran lentamente sobre sí mismos y emiten el sonido de un antiguo laúd árabe. El audio se compone del sonido de siete ritmos básicos que fueron

introducidos en España y luego pasaron a formar parte de muchas músicas españolas posteriores. Los ritmos interactúan al azar, produciendo un efecto de luces y sonido pensado para que desorienta al espectador. Como en sus anteriores trabajos, el artista, profesor de arte en la Universidad de San Francisco, se sirve de diversas fuentes culturales para crear un entorno de

síntesis donde reflexionar sobre los conceptos de origen y cosmología, objeto y experiencia. Paralelamente, muestra en otra sala dos obras anteriores: Writing (Love letters) de 1996 y You the double de 1994. Además, el artista pronunciará una conferencia titulada: Spectacle of the real: the installation and sculpture of Lewis de Soto en la que explicará su trayectoria.

ANDRÉ DERRAIN (1904-1912)

MUSEU PICASSO

MONTCADA, 15 Y 17. BARCELONA

19 MARZO AL 29 JUNIO

Dentro de la línea de exposiciones dedicada a los artistas que de una manera u otra estuvieron relacionados con Pablo Picasso, el Museu Picasso de Barcelona inaugurará en el mes de marzo una exposición dedicada a André Derain (Chatou 1880-Chambourcy 1954) centrándose en los años en que coincidió en París con el artista español, desde 1904 hasta 1912. Derain fue uno de las figuras más destacadas del fauvismo, que jugaba con la exaltación del color y la superficie plana, y formó parte de ese grupo de artistas que crearon las vanguardias. Es cierto que su trayectoria artística personal fue tan compleja que siempre ha resultado difícil encasillarlo dentro de un movimiento concreto dentro de una época, aunque el artista tuvo la admiración de muchos de los artistas de su entorno. Sin embargo, en los diez años en que floreció su amistad con Picasso, su obra reflejó la influencia tanto del fauvismo, en el que participó activamente -"¿nunca Derain pintará tan bien como cuando fue fauve!"- y los cubistas, que iniciarían una nueva etapa dentro del arte contemporáneo. Los intereses coincidentes de ambos artistas acabaron por generar una amistad que no se centraría sólo en el plano artístico, sino que llegaría también al personal.

FRANCESC ABAD

PALAU DE LA VIRREINA
RAMBLA, 99. BARCELONA
24 ENERO AL 30 MARZO

Último trabajo de Francesc Abad (Tarrasa, Barcelona 1944) específicamente concebido para la Virreina. *Diario. Un ojo que no forma parte del mundo* consta de cinco instalaciones. La primera, *El olvido del mundo de la vida*, hace referencia según Abad al “exceso de racionalismo en Europa”. Números pintados sobre la pared en memoria del que Primo Levy llevó tatuado en el brazo a raíz de su confinamiento en Auschwitz-Monowitz. La segunda, *El sudor del mármol II*, “es un espacio para la poesía, para el interior”, comenta Abad. Cuatro placas de mármol grabadas acompañadas por frascos de botica que contienen residuos de la naturaleza. “Me gusta la fragilidad de la naturaleza y desde hace tiempo recojo estos fragmentos”. *Szuflada/cajón*, muestra cajones y una proyección de vídeo con los que expresa su idea del lenguaje. *El efecto acumulativo de-gradada*, cuarta instalación, se compone de barrotes en movimiento que aluden, señala Abad, “al mundo del trabajo y a los massmedia que nos golpean con su información”. Por último *El sudor del mármol I* se sitúa en un patio exterior en forma de una baldosa con un texto de Hannah Arendt grabado en ella. Días antes de la clausura de esta exposición, inaugurará otra en la galería Metropolitana, del 26 de marzo al 26 de abril.

Nuestra colección podrás verla siempre.



Nuestras exposiciones, no.

Vija Celmins
(21 ENERO - 24 MARZO)

Vicente Rojo “Obra sobre papel”
(28 ENERO - 31 MARZO)

Juan Soriano “Retrospectiva 1937-1997”
(28 ENERO - 2 MAYO)

Rachel Whiteread
(11 FEBRERO - 21 ABRIL)

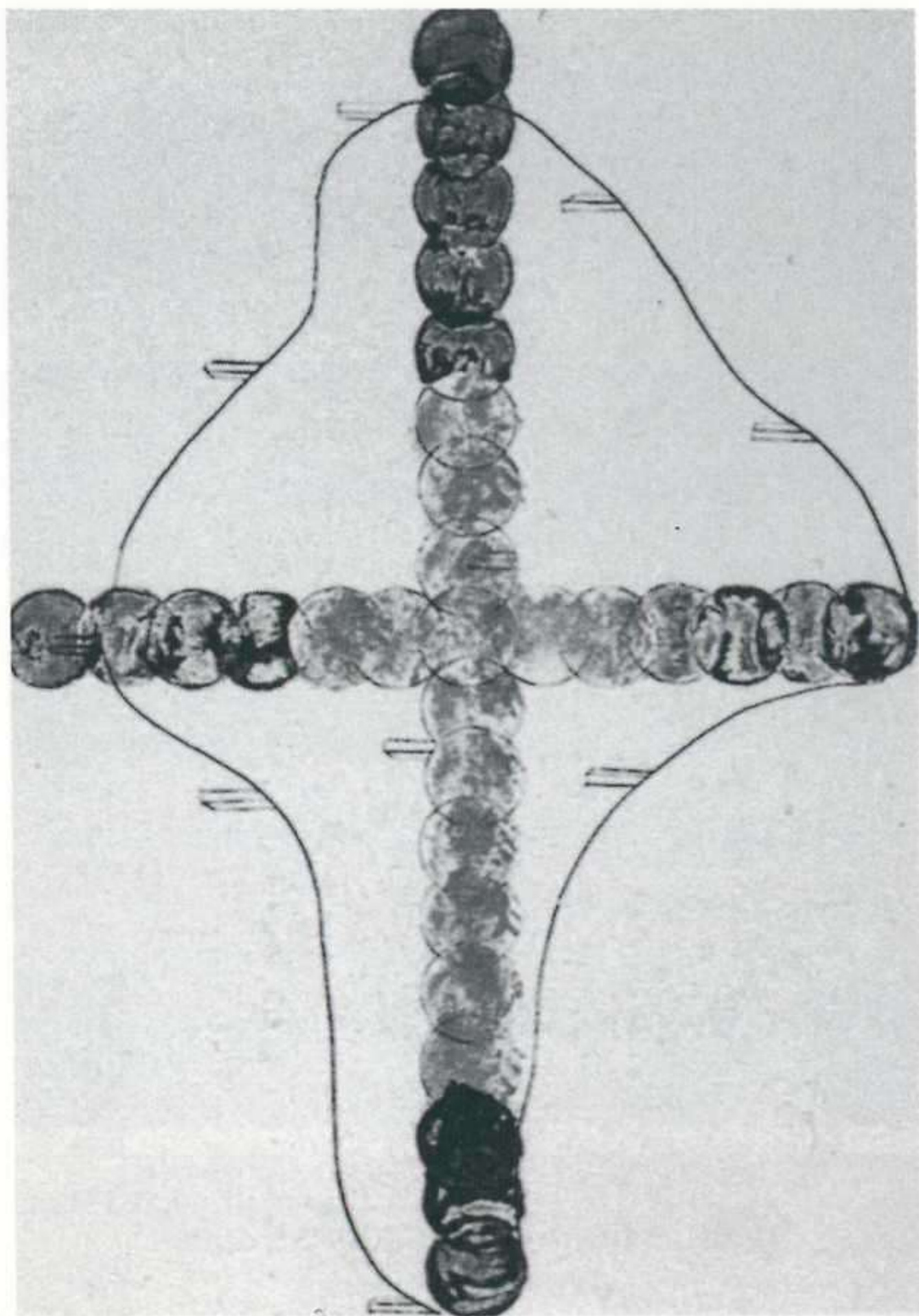
Robert Motherwell
(4 MARZO - 5 MAYO)

Museo
Nacional
Centro
de Arte
Reina
Sofía

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

117

C
A
T
A
L
U
Ñ
A



Mario Merz: M.1,
1993. Aguatinta y
punta seca.

MARIO MERZ

EDICIONS T
CONSELL DE CENT, 287. BARCELONA
14 FEBRERO A MARZO

Obras sobre papel de Mario Merz (Milán 1925) en Barcelona, donde ya ha expuesto el artista italiano (la exposición celebrada en 1993 en la Fundació Antoni Tàpies y la de la Fundació Espai Poble Nou en 1990). Imágenes de carácter orgánico que retratan los conocidos objetos de este prestigioso artista. Desde Milán, ha participado con sus trabajos en numerosas ferias y exposiciones internacionales.

PETER GREENAWAY

FUNDACIÓ JOAN MIRÓ
PARC DE MONTJUÏC. BARCELONA
6 MARZO AL 11 MAYO

El universal deseo de volar sirve de base a Peter Greenaway (Gales 1942), conocido y polémico director de cine británico, para realizar una instalación que ocupará todas las salas temporales de la Fundació Joan Miró de Barcelona, sobre la cual el autor comenta: "Esta exposición trata de las esperanzas, las ambiciones, los breves éxitos (apócrifos) y el fracaso ubicuo, invariable, del sueño imposible de volar, recogidos alrededor de Ícaro, el primer piloto y el primer desastre aéreo". La instalación se compone de una serie de libros que aluden al vuelo en un contexto irreal: desde códigos medievales con miniaturas reproduciendo ángeles, hasta los primeros manuales de aeronáutica; y referencias a elementos como la cera, el agua, los seres capaces de desplazarse en el aire, el viento... Greenaway muestra un aspecto que raras veces consigue proporcionarnos el séptimo arte: la simultaneidad. "En esta exposición la acción simultánea está tan presente que parece que todo suceda al mismo tiempo. Sin duda el pasado y el presente conviven con el *post mortem*, y con el proceso que hace que estos diversos estadios temporales puedan entremezclarse". Un tema tratado por Greenaway con tecnología actual que remite al artificio cinematográfico en el que la oscuridad desempeña un papel decisivo.

GRUPO R

CCCB

MONTEALEGRE, 5. BARCELONA

11 ENERO AL 31 AGOSTO

El Grupo R (Reintegración Cultural y Arquitectónica) fue el fruto de la asociación de dos generaciones de arquitectos catalanes, unos contemporáneos de la Segunda República, como Josep Pratmarsó, Antoni Moragas o Jose Antonio Coderch, y otros más jóvenes que obtienen el título a principios de los años cincuenta, como Oriol Bohigas, Josep Martorell o Manuel Ribas, con el objetivo de estudiar los problemas del arte contemporáneo y en especial de la arquitectura. La exposición se basa en la recreación de dos de las cuatro muestras que organizó el grupo, y en ella se incluyen además documentos relacionados con otras actividades promovidas por el grupo a lo largo de sus 10 años de existencia. La primera exposición organizada en 1952, consistía en un vestíbulo, que reproduce el CCCB, con grandes paneles donde se presentaban ejemplos de arquitectura catalana, desde el gótico hasta la arquitectura moderna de preguerra. La cuarta y última exposición, organizada en 1958, se destacó por la gran cantidad de obras expuestas con una diversidad temática inusitada, por la participación significativa de arquitectos madrileños no adscritos oficialmente al grupo como Javier Carvajal, Alejandro de la Sota o Miguel Fisac, y una presencia deliberada de otras disciplinas plásticas.



JOSÉ RAMÓN AMONDARAIN

GALERÍA ANTONIO DE BARNOLA

PALAU, 4. BARCELONA

20 FEBRERO AL 15 MARZO

Presente en la última edición de las becas del Grupo Endesa, José Ramón Amondarain (San Sebastián 1964) realiza un ejercicio pictórico sólido y constructivo. El espectro monocromo anterior da paso a superficies de gran fuerza cromática definidas como campos de acción estructurados donde suceden tensiones y confrontaciones. Son encuentros en los que domina una actitud expansiva, veloz y hacia los márgenes, activando la visión en una suerte trepidante. Es un hacer que evidencia el pulso mantenido y la elasticidad plástica de la materia elaborada con sistema y método a base de goteos. La búsqueda de un *sentido* a la pintura apoyada en la exigencia crítica es una de sus máximas lograda a través de una resolución rigurosa de la imagen.

*Josep Anton
Balcells Gorina:
Casa Robles,
Blanes, 1958.*



Xavier Grau: Sin título, 1993. Acrílico sobre tela.

ALFONS BORRELL

Una selección de los últimos 15 años de Alfons Borrell (Barcelona 1931) en una itinerante bajo el título Alfons Borrell o el aura del tiempo. Borrell da sus impresiones sobre

la muestra: "Están las obras más representativas de cada momento. Yo tal vez estoy ahora en un momento más radical". Respecto a su obra explica: "Es un tipo de trabajo más emotivo que una geometría pura. Yo parto de una

abstracción que tiene connotaciones como de organización mágica del espacio. El color es tal vez más importante que la forma. También hay una visión subjetiva del paisaje" (Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona).

XAVIER GRAU

CENTRE D'ART SANTA MÒNICA
RAMBLA DE SANTA MÒNICA, 7
BARCELONA

12 FEBRERO AL 31 MARZO

De los pintores del grupo Trama, cultivadores de la que entonces se llamaba "pintura-pintura", siguen en activo, ya cada uno en su propio camino y con propuestas todavía vigentes después de veinte años, Broto (que expone en la Sala Amós Salvador), Tena (también este bimestre en la galería Sandunga) y Xavier Grau (Barcelona 1951), cuya obra es objeto de una exposición retrospectiva. Enrique Juncosa, comisario de la muestra, ha seleccionado una cuarentena de obras, fechadas entre 1981 y 1996, excluyendo, por tanto, los primeros años de la producción del artista. La abstracción practicada por Grau se ha caracterizado por la viveza del gesto, que se ha manifestado en pinceladas largas y ondulantes, y por la potencia del color, que actúa como elemento constructivo de los cuadros. En sus obras, el dibujo funciona de manera autónoma y, en algunas etapas, ha conllevado sugerencias figurativas que, según afirma el artista, ha dejado de lado en sus obras más recientes, progresivamente más estructuradas, en las cuales se ha intensificado además el cromatismo, que se aproxima a los colores primarios. El Centre d'Art Santa Mònica continúa con esta muestra su programa de revisión de las trayectorias de personalidades artísticas relevantes.

ANTONI ABAD

METRÓNOM

FUSSINA, 9. BARCELONA

20 MARZO AL 25 ABRIL

Recién llegado de su exposición en Canadá, Antoni Abad (Lérida 1956) presenta una nueva serie de trabajos cuya primera entrega se mostrará en Metrónom con el título *Rattus-rattus*. “Es un proyecto a largo plazo que he titulado *Rattus-rattus* porque es el nombre científico de una de las ratas comunes. La idea partió de que en uno de los últimos lugares donde vivía me apareció una rata. Convivimos durante una semana y empecé a trabajar sobre esto porque al aparecer una rata donde vives parecía que tocaba fondo. Las ratas viven con nosotros pero permanecen escondidas y de hecho están en todas partes. Leyendo sobre este tema he descubierto que cuando experimentan épocas de bonanza su organización social es muy similar a la de los humanos, en cuanto a que el más rico es el que detenta el poder”. Dos proyectores de vídeo y una gran serigrafía situada en la pared compondrán esta exposición en la que las ratas van a estar presentes representando un ciclo vital. Antoni Abad dice establecer una relación muy directa entre los temas de su trabajo artístico y su vida: “Me he dado cuenta que mi trabajos surgen de los temas cotidianos, por supuesto, son inquietudes vitales. A partir de lo personal se me dispara un mecanismo que me conduce a mis proyectos artísticos”.

OTRAS CITAS

En la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona puede verse la exposición de Ana Mendieta que recaló antes en el Centro Galego de Arte Contemporànea de Santiago de Compostela.

Exponen en la Capella del'Antic Hospital de la Santa Creu, sucesivamente, Connie Mendoza e Ignacio Hernando. La Fundació Caixa de Catalunya acoge la retrospectiva de Tadeusz Kantor, que llega de la Fundación Arte y Tecnología de Madrid, y la Fundació "la Caixa" muestra las exposiciones de Oskar Schlemmer y Sophie Calle, ya reseñadas en la revista.

Centro cultural Casa del Cordón

C/ Santander, 2 - 09004 Burgos

Tfno: 947-258113; Fax: 258161

Crear en el Arte

- Colección Helga de Alvear -

7 de Febrero - 6 de Abril

Rafael Canogar

25 de Abril - 27 de Junio

espacio Caja de Burgos

Avda. Gral. Sanjurjo, s/n

09004 Burgos

Jesús Max

9 de Enero - 15 de Febrero

Humberto Rivas

21 de Febrero - 29 de Marzo

Pello Irazu

10 de Abril - 17 de Mayo

Sanleón

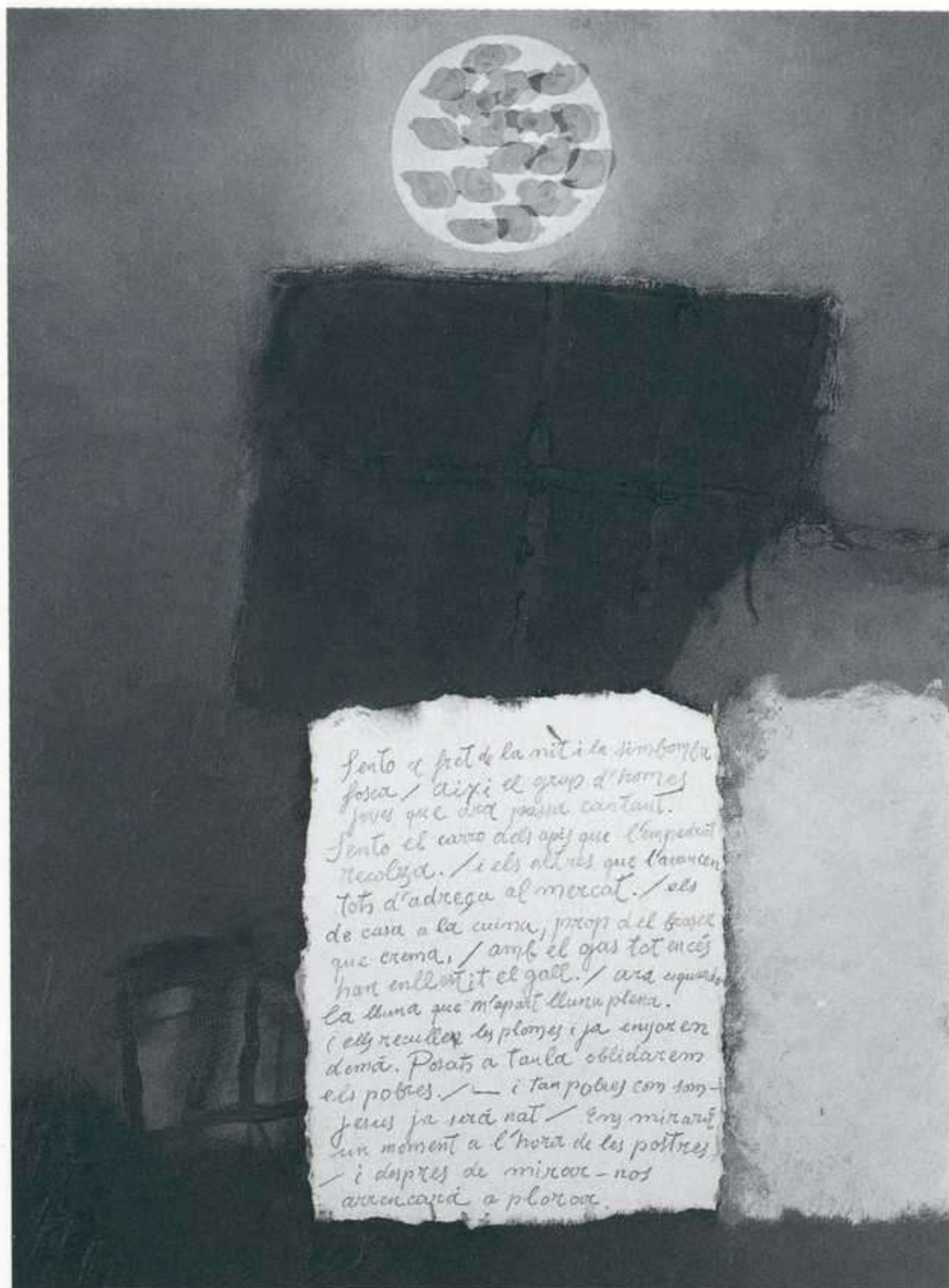
22 de Mayo - 28 de Junio



Caja de Burgos

121

C
A
T
A
L
U
Ñ
A



Josep Guinovart: La lluna de galets, 1996. Técnica mixta sobre madera, 90 x 75 cm.

FINA OLIVER

El bronce es la materia prima sobre la que trabaja Fina Oliver (Reus 1958); pequeñas y medianas esculturas que bajo el signo de la verticalidad se reúnen en la galería Sio de Barcelona, donde presenta su segunda individual. La

casa nueva o T'estimo fins al cor son algunas de las piezas que resaltan por su modelaje, textura y lirismo.

"Creaciones poéticas", como así las define Joan Brossa: "Su obra se expresa con versos, no tiene dimensiones, sólo límites. Bien lejos de líneas creativas que parecen

agotadas, su arte es una reserva cultural frente al positivismo esterilizador de la sociedad". Y es que se trata de una artista que se mantiene al margen de las modas y que conjuga la frialdad del material con la descarga sentimental (Galería Sio, Barcelona).

JOSEP GUINOVART

PALAU DE LA VIRREINA
LA RAMBLA, 99. BARCELONA
29 ENERO AL 30 MARZO

Lo principal de la ya cincuentenaria trayectoria artística de Josep Guinovart (Barcelona 1927) se remonta a los años del surgimiento del informalismo en Cataluña. Con Muxart, Tharrats, Aleu, Tàpies, Cuixart y Mercadé, formó parte del efímero grupo *Taüll*, y tuvo contactos con la revista *Dau al Set*. Tras unos años en los que practicó una pintura figurativa de tema campesino, su estilo más característico empezó a gestarse a finales de la década de los cincuenta, con la etapa de las maderas quemadas. A mediados de los años sesenta, en sintonía con el nuevo realismo europeo y ciertas corrientes del pop norteamericano, introduce objetos encontrados en sus cuadros, que adquieren en ocasiones considerable volumen, y construye además con ellos esculturas. Esta apenas conocida faceta de su obra, la escultórica, es la que se pretende adquiera mayor relieve en esta exposición, estructurada no cronológicamente, sino según algunos temas que han sido capitales en la producción del artista. Éstos son el taller, espacio presidido por una foto de Picasso trabajando en el *Guernica*; la luna y el lecho; la tierra, presente en todas las fases de su trabajo, tanto en el aspecto material como en el argumental; el mar, especialmente evocado en los últimos años; y la experiencia musical.

MIKE KELLEY

MACBA

PLAÇA DELS ÀNGELS, 1. BARCELONA

23 ENERO AL 31 MARZO

Retrospectiva que reúne la obra más significativa realizada por Mike Kelley (Detroit 1954) durante la última década. Más de un centenar de obras cedidas por numerosas colecciones públicas y privadas tanto de Europa como de Estados Unidos, elaboradas mediante diversas técnicas y procedimientos, que se emplazarán en aproximadamente mil metros cuadrados de superficie. Como novedad en esta producción propia del MACBA destaca la nueva versión de *Plato's Cave*, *Rothko's Chapel*, *Lincoln's Profile*, relizada especialmente para las salas del museo. Un trabajo en torno a la posesión y la necesidad de nombrar, inspirado en una de las *performances* que Kelley realizó a principios de los ochenta en colaboración con el grupo musical *Sonic Youth*. De sus instalaciones compuestas por muñecos de peluche, gracias a las cuales se dio a conocer en Europa, se incluye *Craft Morphology* (1991). *Repressed Memory*, título con el que Kelley denomina genéricamente su trabajo de los últimos años, también aparece representado de manera amplia. Escasamente conocido en nuestro país, con presencias en Arco, Juana de Aizpuru y diversas colectivas, este norteamericano crítico con la sociedad mereció en 1993 una retrospectiva en el Whitney Museum de Nueva York.



Mike Kelley: Playroom Decor, 1995.

PALAZUELO

Tan importante como la obra pictórica de Pablo Palazuelo (Madrid 1915) es su producción escultórica. A partir de 1950, su pintura se adentra en un universo geométrico y a la vez espiritual con referencias a la música y la mística. Sus es-

culturas seguirían los mismos presupuestos, y, exceptuando sus obras de la segunda mitad de los 50, se construyen a base de planchas de acero recortado y doblado, con vocación de expansión espacial. Dado que vivió en París, en España sus esculturas se conocieron tardía-

mente: se presentaron en 1978 en la galería Maeght de Barcelona y en la galería Theo de Madrid. Entonces, manifestó: "Las formas pictóricas, llegadas a un punto de coagulación, de saturación, de endurecimiento, han saltado al espacio real" (Galería Joan Prats, Barcelona).



Maqueta de templo elevado (vaso de libaciones), 2400 a.C. Siria. Rogers Fund, 1968. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

MANUEL RUFO

Dos historias cotidianas son el argumento de sendos montajes que Manuel Rufo (Sevilla, 1954) agrupa bajo el título de El lenguaje oculto de las flores. Rufo continúa utilizando imágenes fotográficas que vuelve a fotografiar y recorta de distintas maneras, pero planteando nove-

dades significativas. Ha abandonado momentáneamente los primeros planos de rostros y las figuras humanas que había preferido como imágenes primarias para construir sus obras exclusivamente con fotografías de flores extraídas de catálogos de jardinería. El carácter narrativo de su trabajo, que asume

plenamente, se acentúa aún más en esta ocasión al ser esas fotografías, recortadas en forma de letras, las que, formando frases, sugieren la narración. Los textos, que se extienden a lo largo de 5 metros de pared, pueden distribuirse de manera distinta, con una ductilidad que atrae especialmente al artista.

LAS CASAS DEL ALMA

CCCB

MONTEALEGRE 5. BARCELONA

17 ENERO AL 15 JUNIO

Desde siempre el hombre ha construido casas donde refugiarse, y de ellas siempre ha hecho maquetas -algunas de las cuales han llegado a nuestros días- aunque sus significados han ido variando a medida que corrían los siglos. Esta exposición presenta, por primera vez, más de cien ejemplos de estas obras, realizadas en las cuatro grandes civilizaciones de la Antigüedad. Egipto, un país obsesionado por la vida terrenal y convencido del apoyo de los dioses, las construyó para convertirlas en *casas del alma* para los difuntos en su vida de ultratumba. Mesopotamia, más temerosa de los dioses y profundamente pesimista, creó los *zigurats*, edificios de una verticalidad extrema, intentando huir de la tierra e implorar misericordia a los dioses desde más cerca. Los griegos también eran conscientes de la arbitrariedad de los dioses, pero eran básicamente optimistas y creían en la voluntad del hombre para sobreponerse. Hasta la llegada de Alejandro Magno, fue la primera civilización en fomentar una organización de sus ciudades en torno al ágora, una plaza pública rodeada por edificios civiles. Roma, en cambio, dedicó todas sus maquetas a los dioses, a quienes tenía dedicados pequeños santuarios en el interior de sus moradas.

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA

Pinturas 1994-1996

23 ENERO / 22 FEBRERO

PELLO IRAZU

Esculturas y dibujos 1995-1996

27 FEBRERO / 29 MARZO

MARTA CÁRDENAS

Pinturas 1994-1996

2 ABRIL / 3 MAYO

MÍQUEL BARCELÓ

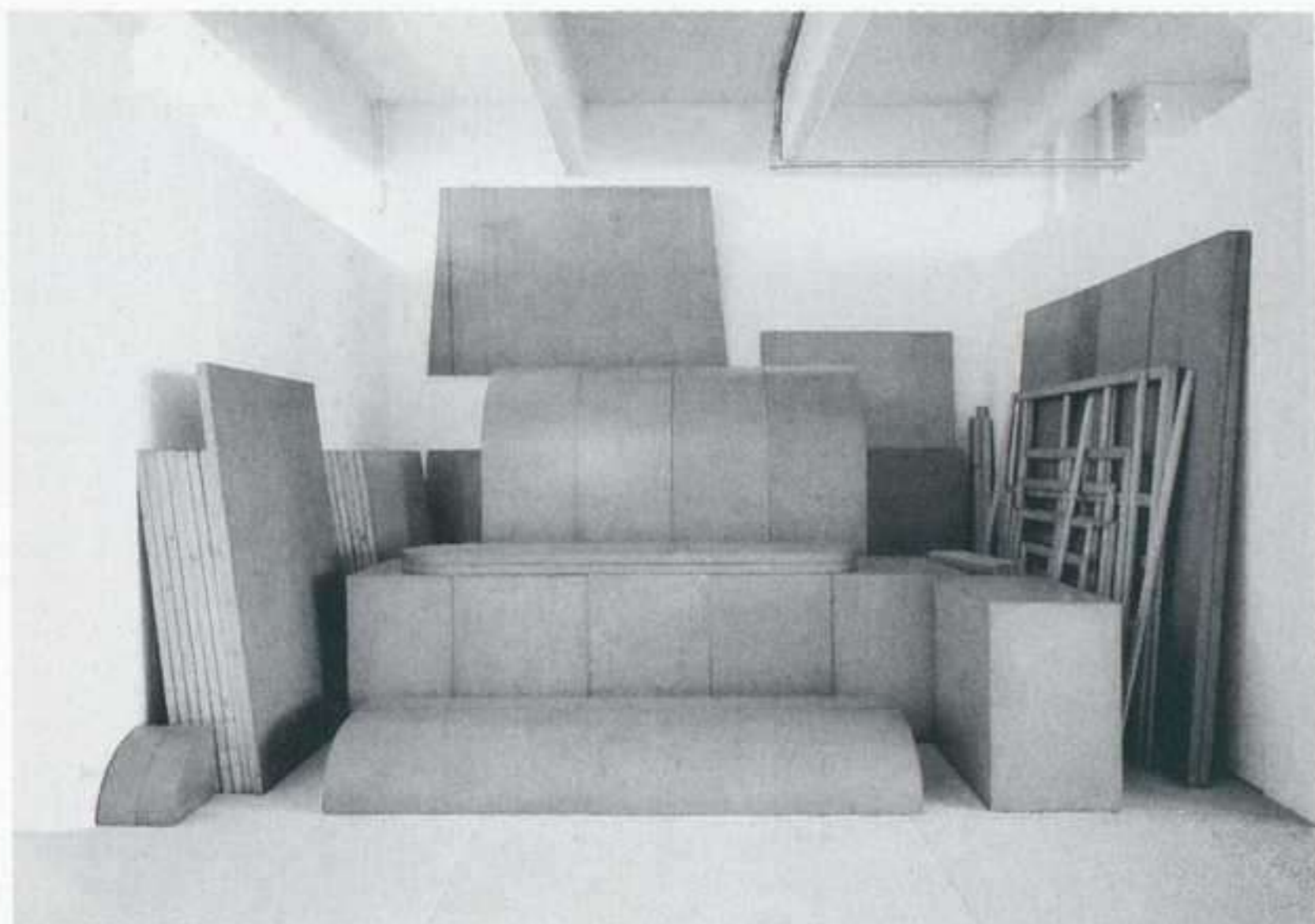
Pinturas 1995-1996

7 MAYO / 18 JUNIO

CINCO ARTISTAS DE LOS ÁNGELES

Pinturas, esculturas, vídeo-instalación y fotografías

24 JUNIO / final JULIO



Imi Knoebel: Raum 19, 1968, versión 1987.

JOSÉ ANTONIO ORTS

La trayectoria de José Antonio Orts (Meliana, Valencia 1955) viene jalonada por sus brillantes composiciones musicales celebradas internacionalmente y apenas conocidas en España. Músico de formación, su actividad se ha sucedido con viajes de ida y vuelta a través de los vastos territorios de las artes plásticas. Echando mano de instalaciones, como también del lienzo, Orts vive el arte sin esquizofrenias y, ajeno a

interpretaciones caducas y limitadas especializaciones, se refiere a la música como lo hace a la pintura. "Música -señala- es la manifestación de un ritmo interior con sonidos. Pintura, según la entiendo, es la plasmación de ese ritmo en colores, materia y espacio". En la muestra que le dedica el IVAM, titulada Doble Ostinato, Orts presenta dos instalaciones, atendiendo a la batuta del dueto Nuria Enguita y Sanchez Durá, sus comisarios. A una banda, John

Cage, y a otra, Christina Kubisch, los espacios sonoros y luminosos de Orts van más allá de los acotamientos minimalistas o los grandes efectos. Su discreto despliegue técnico está rigurosamente pensado en estas instalaciones para envolver al espectador y proyectar sus acciones como un elemento de composición más. De este modo, el espectador se convierte en agente, interviniendo en la obra, provocando variaciones sonoras (IVAM, Centre del Carme, Valencia).

IMI KNOEBEL

IVAM CENTRE DEL CARME
MUSEO, 2. VALENCIA
ENERO-MARZO

El artista alemán Imi Knoebel (Dessau 1940) se formó bajo la influencia directa de Beuys en la escuela de Bellas Artes de Düsseldorf y la herencia del movimiento constructivista y suprematista; influjos patentes en su idea del espacio pictórico, así como en el tratamiento del color y de las superficies. Considerándose a sí mismo como pintor, su obra se hace extensiva en esculturas e instalaciones en las que se ponen de relieve la importancia que para este artista cobran los aspectos objetuales y estructurales. La síntesis de materialidad y espiritualidad de la pintura, del color, de la superficie y de su situación en el espacio convierten las exposiciones de Knoebel en lugares para la reflexión. La bidimensionalidad y lo tridimensional se presentan como pintura a base de instalar grandes planchas de madera sometidas a un tratamiento en el que se combinan superficies monocromas o puras. De este modo, Knoebel busca el equilibrio entre el riguroso orden y la escenificación del caos. Armoniza aspectos racionales con otros en los que se desvela un contenido poético. La abstracción de la que parte Knoebel, mirando de reojo a Malevich o a Mondrian, diluye sus rígidas planificaciones a partir de la utilización de grandes formatos y el sentido de acumulación con el que concibe su obra.

FREDERICK KIESLER

IVAM CENTRE JULIO GONZÁLEZ
GUILLEM DE CASTRO, 118. VALENCIA
6 FEBRERO AL 27 ABRIL

Frederick Kiesler (Cernauti, Rumania 1890-Nueva York, 1965), conoce a principios de los años 20 a Richter, Van Doesburg, Moholy-Nagy y El Lissitzky. En esta década, momento en el que ya formula los cimientos definitivos de su expresión artística, destacaron sus utópicas construcciones, así como sus novedosos diseños y composiciones gráficas. Sorprendían además los dibujos, fotografías, materiales audiovisuales, documentos, escritos teóricos y poemas, de los que echaba mano convencido del concepto de arte total. Su desbordante imaginación llegó tan lejos que van Doesburg dijo de él que había realizado lo que los neoplasticistas, algún día, habían soñado construir. Hacia 1926 viaja a Nueva York, donde desarrollará su intensa actividad profesional. Es allí donde elabora su teoría acerca del *Endless Theatre* (teatro sin fin). Entra en contacto con Arshile Gorky, Jean Hélion, Duchamp, Calder y Julien Levin, artistas exiliados en la II Guerra Mundial, y después con los surrealistas Breton, Dalí, Buñuel y Ernst, para los que diseña la célebre exposición *Art of this Century* de Peggy Guggenheim. En el manifiesto del *Correalismo* (1949) hace pública su convicción de que la esencia de la realidad se manifiesta no sólo en las cosas en sí mismas sino en su ordenada y coordinada correlación con su entorno.



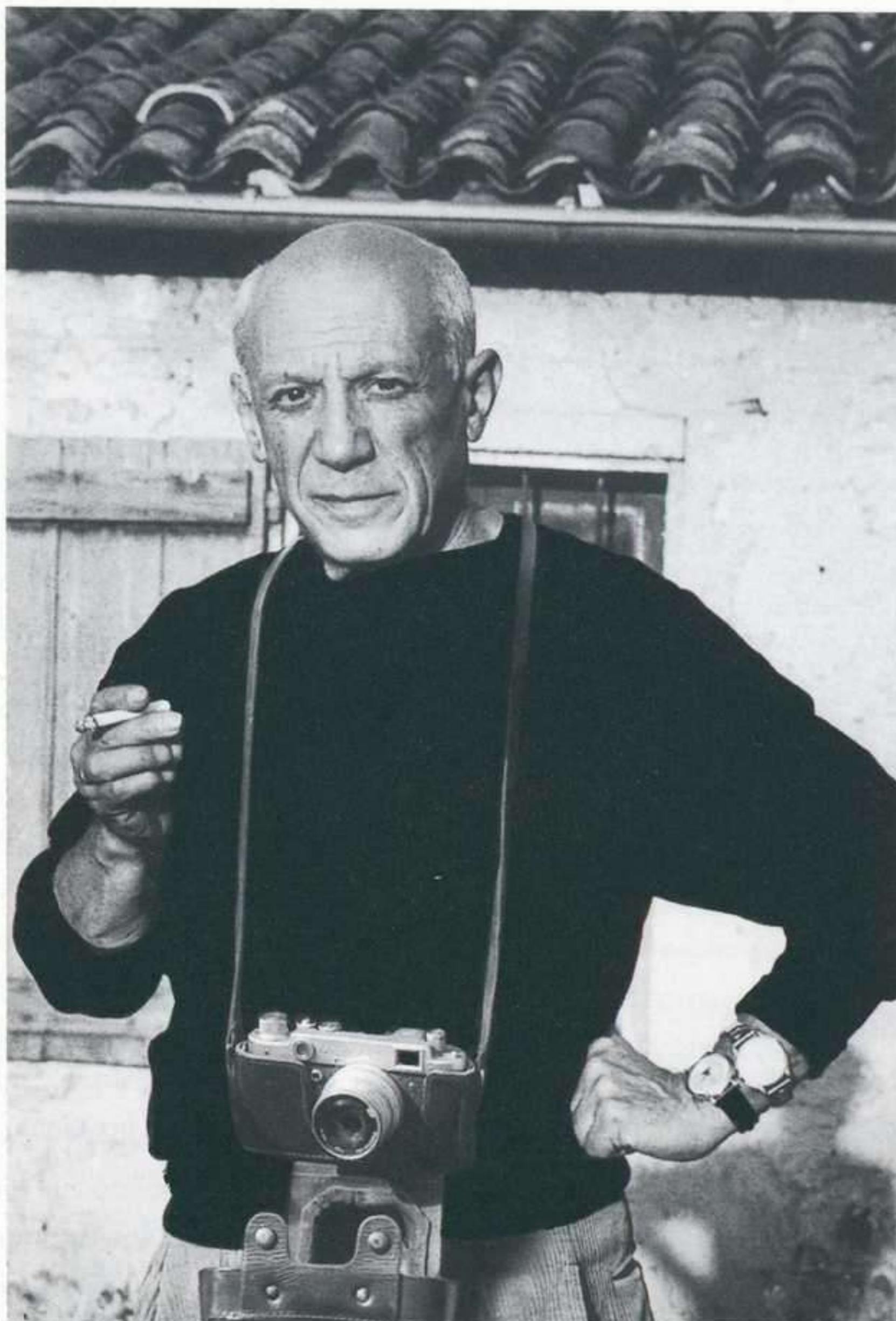
Frederick Kiesler: *Endless House*, maqueta, Nueva York, 1959.
Fotografía de Irving Penn.

LORENZO BONECHI

Lorenzo Bonechi (Figline Valdarno 1955-Florenia 1994) irrumpe en la escena artística tomando posición frente a las tendencias dominantes en los años ochenta. Con este propósito se aleja de los planteamientos conceptuales en boga y vuelve su mirada hacia la tradición bizantina y renacentista. De este modo, surgen en sus lienzos formas, temas, composiciones y figuras que se remontan a las

convenciones arcaicas de la pintura. Giotto, Lorenzatti y Duccio de Bonisegna se convierten en fuentes de investigación privilegiadas para un pintor como Bonechi que deseaba captar el sentido primigenio de la pintura. No obstante, Bonechi vuelve al pasado con una mirada moderna, y esta mirada la filtran también Marinetti, El Lissitzky, Malevich o Mondrian. En este sentido se pronuncia el comisario de la

muestra, Carlos D. Marco, apuntando que «Bonechi no pinta como los primitivos, afirmarlo sería injusto y parcial. Había nacido en una contigüidad tal con los antiguos maestros del románico y el gótico, que perturbaba su obra en el presente. Su pintura nunca es cita, sólo señala la perennidad de la pintura, tanto más preciosa cuanto más rara se hace.» (Centro Cultural La Beneficencia, Sala Parpalló, Valencia).



Joan Fontcuberta: André Villiers: Pablo Picasso fotógrafo.

WILLIAM KLEIN Y SARAH MOON

Conmemorando su exposición número 100, Railowsky presenta Fotografías de Sarah Moon/ William Klein. Exposición Imagina, producida por el Centro Andaluz de la Fotografía. El proyecto Imagina se desarrolló entre 1990 y 1992 con

la participación de 36 fotógrafos de reconocido prestigio, interpretando las tierras de Almería. De ellos se han seleccionado para esta ocasión los trabajos de William Klein (Nueva York 1928) y Sarah Moon (Francia), con el objetivo de resaltar una de las virtudes de este tipo de proyectos:

la diversidad. Pese a compartir la pasión por el cine, los enfoques de estos dos fotógrafos son especialmente divergentes en sus estilos y técnicas: procesos antiguos e indefinición en la imagen de Sarah Moon frente a las tomas directas e intuitivas de Klein (Railowsky, Valencia).

JOAN FONTCUBERTA

GALERÍA VISOR
CORRETGERÍA, 26. VALENCIA
6 MARZO AL 10 ABRIL

En contraste con el punto de vista único que propugna la cámara de fotos, Joan Fontcuberta (Barcelona 1995) se mueve en el medio fotográfico con inquietud y pluralidad propias de la generación fotográfica española de los setenta a la cual pertenece. Fontcuberta es, sobre todo, un artista polifacético, merecedor de un importante reconocimiento dentro y fuera de nuestras fronteras. Con un constante interés por la huella, su trabajo siempre alude a la convivencia de lo verdadero y lo falso en fotografía. Doce obras realizadas con procedimientos digitales como en *Zoografías* (ver *Arte y parte* nº 6, pág. 110) componen su último proyecto. Fotografías que retratan a conocidos pintores que el artista ha solicitado a fotógrafos y ha manipulado mediante procedimientos digitales. Imágenes obtenidas mediante *plotter* impresas sobre tela que ponen en cuestión con sutil ironía habitual en Fontcuberta el estatuto de lo fotográfico. "He convertido a los pintores en fotógrafos poniéndoles mediante fotomontaje digital, por ejemplo, una cámara de fotos. La intervención del ordenador en fotografía hace que el estatuto de lo fotográfico se trasvase". Un nuevo trabajo en el que el artista pone de manifiesto su reiterado interés por la verosimilitud y el engaño que se desprenden del medio fotográfico.

EL ARTE 2.000 EN CASTILLA Y LEÓN

LUIS DE HORNA

JOSÉ DE LEÓN

ESPACIO INTERIOR

J. GONZÁLEZ DE LA TORRE

J. M. HERRERO GÓMEZ

ÁNGEL MARCOS

L. J. MARTÍNEZ DEL RÍO

J. M. MEZQUITA GULLÓN

PALOMA NAVARÉS

ALEJANDRO PLAZA

F. SÁNCHEZ-CALDERÓN

TROPPO

J. VAQUERO TURCIOS



Junta de
Castilla y León

CONSEJERIA DE EDUCACION Y CULTURA



Susy Gómez: Sin título, 1996. Fotografía y técnica mixta.

SUSY GÓMEZ

Susy Gómez desvela una nueva orientación en el viaje exploratorio a través de su condición vital. Si bien el vehículo con el que proyecta sus rutas a seguir (fotografías, esculturas, instalaciones), viene siendo el mismo, ahora obedece a sutiles cambios de dirección. Se sirve del expolio de imágenes, para una vez manipula-

das y procesadas fotográficamente, pervertir las dimensiones de lo imperceptible. Sin embargo, frente a obras anteriores, la artista neutraliza, y después amplifica, las identidades más si cabe. Reduciendo el punto de mira, ahora bajo filtros monocromos, desnuda las formas o las viste conforme percibe un abismo u otro desde la cuerda tensa donde se sitúa. Desde

esta perspectiva, surgen las formas ambiguas, los gestos espontáneos y los digeridos conceptos. Desde la boca misma del estómago -como la propia artista reconoce- saltan los deseos y se canalizan los impulsos, como se mira y se siente desde el ojo del cerebro o desde una boca peluda. Sinrazones surrealistas que añaden un elemento chirriante y a la vez cálido.

BECAS ALFONS ROIG

CENTRO CULTURAL LA BENEFICENCIA
SALA PARPALLÓ
CORONA, 36. VALENCIA
25 FEBRERO AL 6 ABRIL

Las Becas Alfons Roig, promovidas por la Diputación de Valencia, tratan una edición más de promocionar a los jóvenes artistas de la Comunidad Valenciana. En esta edición los seleccionados son Javier Garcerá e Isabel Tristán, de quienes se muestra una selección de sus últimas obras. La pintura de Javier Garcerá (Sagunto, Valencia 1967) plantea en el lienzo un paseo por la pintura, centrado en el paisaje. En sus cuadros parece repetir una y otra vez un mismo acotamiento paisajístico. El uso de un único formato, y su reducida paleta en blanco y negro, producen cierta extrañeza. Allí se dan cita brumosas composiciones y espesos nocturnos, tendentes a reproducir una atmósfera serena y dramática a la vez. Frente a ella, en la pintura de Isabel Tristán (Puerto de Sagunto, Valencia 1958) se da salida a una explosión de color. En sus cuadros todo parece suceder a un ritmo trepidante. Una mirada calidoscópica mueve las imágenes sin descanso. Libres, saltan de un cuadro a otro, desde el fondo a la superficie, desde fuera hacia adentro. Veladuras, composiciones imposibles y violentos contrastes cromáticos son parte de las estrategias de escape de las que Isabel Tristán hace acopio para conducirnos por un laberinto en evolución continua.

M. A. CAMPANO

GALERÍA TOMÀS MARCH
GOBERNADOR VIEJO, 26. VALENCIA
22 ENERO AL 22 FEBRERO

Miguel Angel Campano (Madrid, 1948), recientemente galardonado con el Premio Nacional de Artes Plásticas, regresa a Valencia con una selección de sus últimas obras, fechadas en 1995. El trabajo de Campano partió del compromiso con una dura geometría que más tarde, tras su paso por París, evolucionaría hacia una pintura de corte gestual. En los años ochenta Campano polariza sus investigaciones en el campo de la pintura, hasta el extremo que a partir de aquel momento correrán paralelas dos vías de actuación radicalmente encontradas que ya no abandonará. Profundiza, por una parte, en la elementalidad de la abstracción y, por otra, cultiva una figuración de corte naturalista. De este complejo binomio, a la postre sintonizado, se derivan sus últimas obras caracterizadas por composiciones en las que priman las secuencias abstractas aunque alejadas de alguna forma del rigor geométrico de otras épocas. Se abandonan las aristas y los ángulos rectos en favor de las líneas curvas y los perfiles redondeados. El lienzo, sin tratar, aparece espontáneamente. En los dibujos y lienzos que aquí se presentan se advierte cierta relajación compositiva. La mirada que antes estuvo pendiente de la perfecta organización de las construcciones, parece aquí campear a sus anchas y dejar de nuevo actuar al gesto.



William James: Sin título, 1997.

WILLIAM JAMES

El artista inglés William James, afincado en Valencia, presenta bajo el título The Bedroom Suite (cosas de padres) su primera exposición individual en Valencia. Tres obras de grandes dimensiones contextualizan un viaje por la memoria. Una enorme cama de matrimonio figurada como elástica, un somier construido

como un contenedor de ropa usada y una acumulación de cajones conducen al espectador por el vago mundo de los recuerdos. William James deja asomar con extrema sutileza vestigios del pasado, dispuestos para reconstruir un tiempo que quedó paralizado e indefinido.

De otra parte, una serie de fotografías, instaladas a modo de espejos

enfrentan al espectador con su propia historia, devolviéndole contados recuerdos. Identidades a medias, refugio de soledades, enigmas por descubrir a través de una mirilla que todo lo difumina y ralentiza a la espera de ser recuperado en tiempo real. Se trata de la suite de nuestros propios demonios, del paraíso privado para nuestro refugio (Laesfera Azul. Valencia).



Daniele Buetti: Sin título, 1966.

ENRIC BALANZÁ

Con un fondo filosófico presenta Enric Balanzá sus nuevos trabajos. "Es una narración en la que se dan cita datos psicológicos, familiares y sociales. En definitiva busco así el devenir de la pintura". Recuerdos de infancia reflejados a través de figuras de niños que no llegan a definirse por com-

pleto: "Me interesa la pintura como algo real, como el máximo de naturaleza pero técnicamente no soy realista". Colores cálidos protagonizan sus pinturas en las que también se dan cita los animales: "Hay un cuadro que simula el retrato de una persona a través de la figura de un caballo y que mira al espectador indicando que

sólo los animales saben mirar a la cara sin ninguna coartada. Son obras sobre la memoria que se generan desde la abstracción y que podrían definirse como anotaciones de nuestro entorno; por ejemplo la familia que es lo más cercano se convierte en un pretexto para creer o no en la vida" (Galería Cuatro, Valencia).

DANIELE BUETTI

ESPAI LUCAS

JOFRENS, 6. VALENCIA

19 FEBRERO AL 19 MARZO

El artista suizo Daniele Buetti (1955) presenta sus trabajos por vez primera en España. Dibujos, xerografías, *ready-mades*, videos e instalaciones son los variados medios con los que el artista, ayudado siempre del soporte fotográfico, busca seducir y perturbar al espectador. A base de fotografías manipuladas con la técnica xerográfica, el espectador se ve enfrentado a sus modelos más admirados ataviados con las más codiciadas marcas. El exhibicionismo, el culto al cuerpo y a la belleza y la garantía del éxito, se ponen en tela de juicio con la higiénica técnica quirúrgica del artista. No hay *top-model* que se precie que no haya pasado por sus manos para mostrar la marca *Buetti*. El artista recicla el papel couché de nuestras imágenes modélicas y, tras su paso por un artístico quirófano, nos las devuelve en gran formato con todo su esplendor. Como en la película *Crash* de Cronenberg, los bellos modelos de Buetti seducen con la perversión de sus marcas. Fragmentos de pieles deseadas muestran sin embargo ciertas imperfecciones. Se trata de los tatuajes virtuales de los que se sirve el artista para provocar cierto desconcierto. En una época en que las modas nos presentan la perfección del cuerpo Buetti se convierte en un sutil y corrosivo estilista.

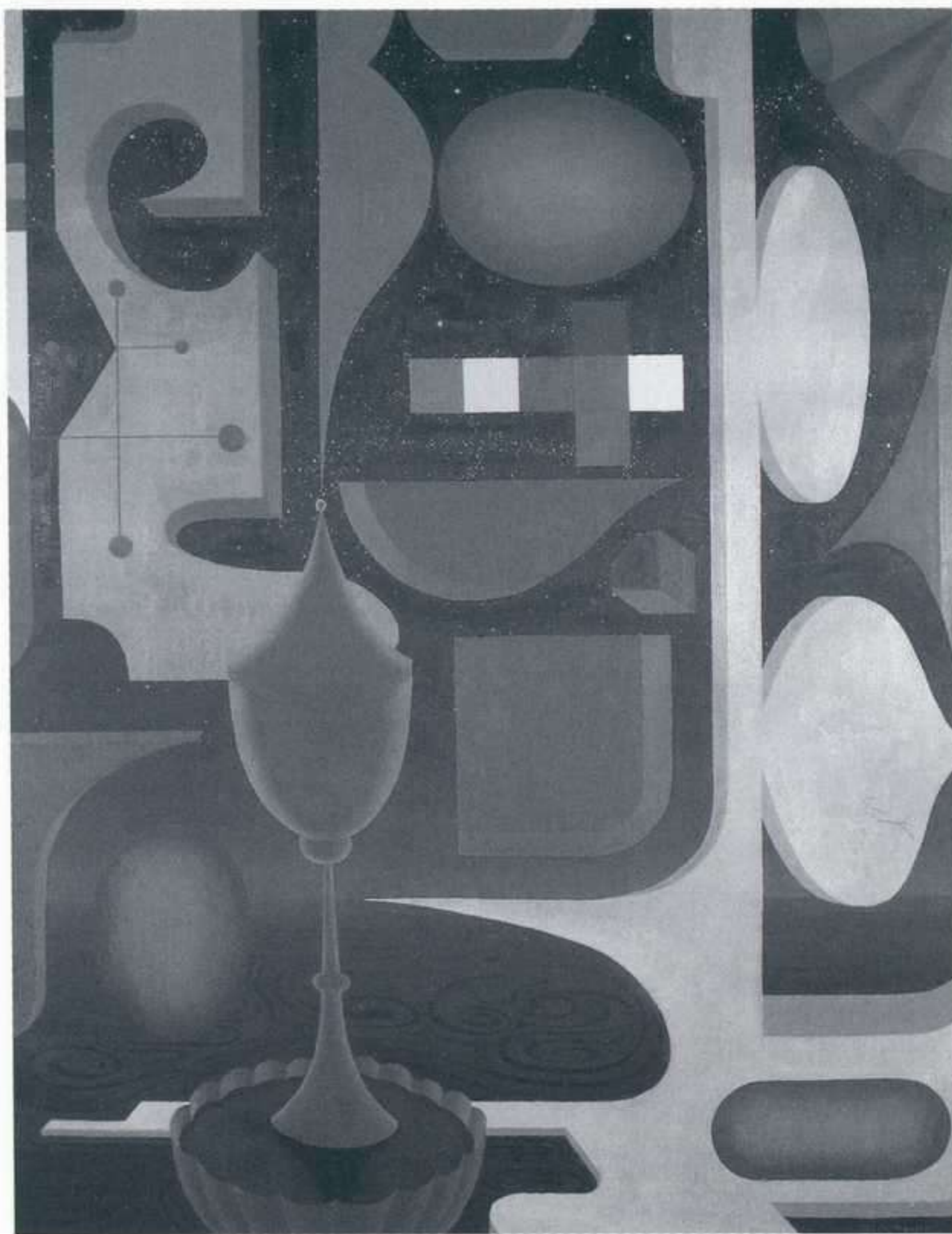
DÍAZ-CAPELÁN

MEIAC

MUSEO, S/N. BADAJOZ

21 FEBRERO AL 14 ABRIL

Uno de los programas de exposiciones que el Museo Español e Iberoamericano de Arte Contemporáneo lleva a cabo es el denominado *Diálogos*, cuya última entrega enfrentó las obras de Leonel Moura y Andrés Serrano. En ésta, un extremeño, Florentino Díaz (Fresnedoso de Ibor, Cáceres 1954) y un uruguayo, Carlos Capelán, dialogan en torno al tema de la casa. Florentino Díaz presenta una selección de trabajos de los dos últimos años, parte de los cuales se han visto en la galería Emilio Navarro de Madrid (ver *Arte y parte* nº6, pág. 150) y en Espais de Gerona. Se incluyen las siluetas de casas hechas con maderas de cajas de fruta y las esculturas más austeras y más recientes, también de pared. Díaz no considera que la abundancia de artistas dedicados últimamente a este argumento obedezca a una moda artística. "Existe una problemática que incide en el tema de la vivienda. No se trata de algo frívolo sino de un afán perfectamente justificable. Los movimientos migratorios de los últimos tiempos y las carencias sociales han hecho que sea especialmente grave. La casa es un ideal, asumido también por los artistas". Capelán, cuyas obras se pudieron ya ver en la galería Ángel Romero de Madrid, aborda por su parte el asunto a través de una instalación en la que combina la palabra, la pintura y los objetos.



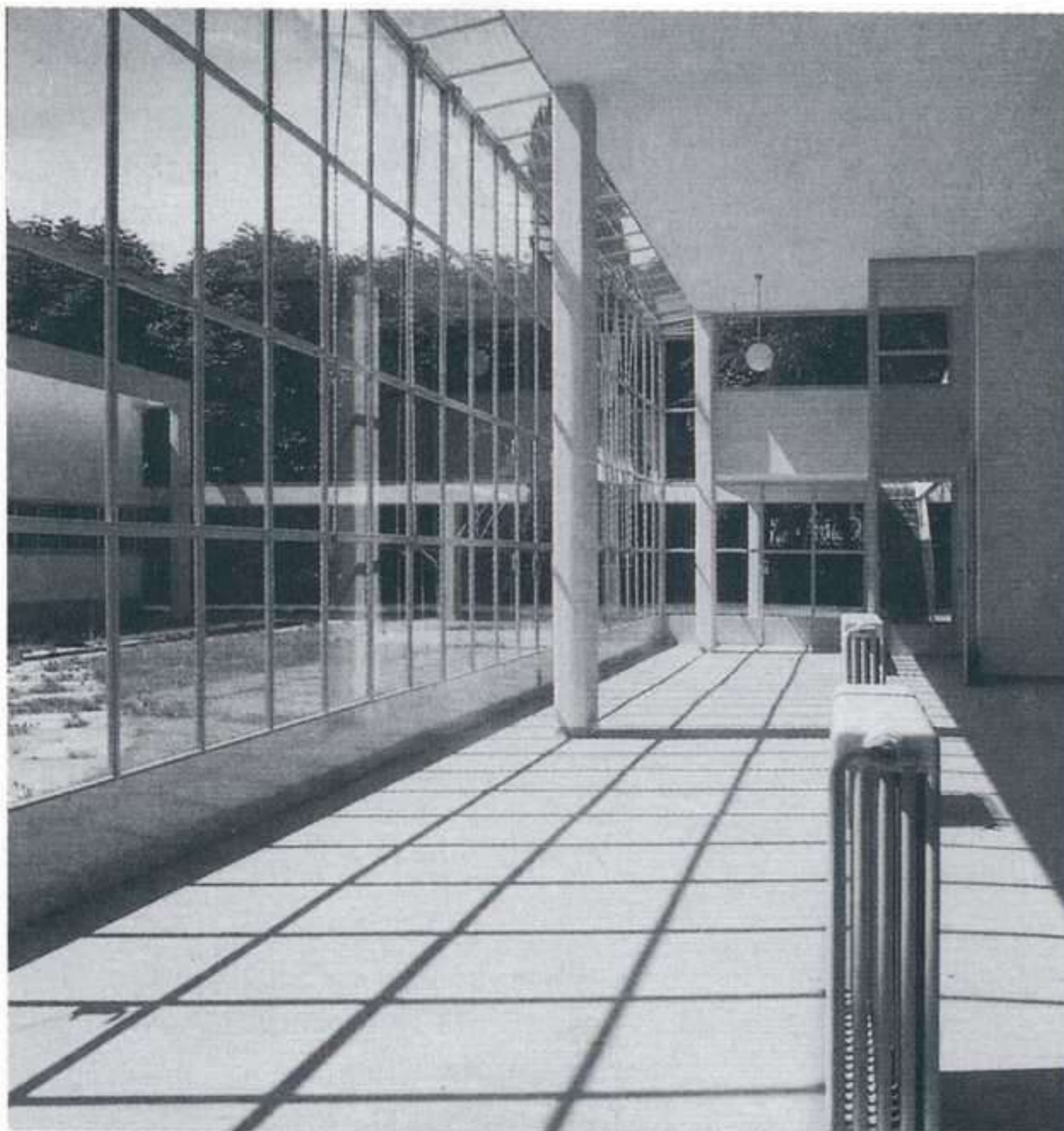
Dis Berlin: Metamorfosis en el reino de las geometrías, 1992-95.

DIS BERLIN

Dis Berlin (Mariano Carrera; Ciria, Soria 1959) es conocido por su trabajo en todos los campos del arte: desde dibujos, pinturas, esculturas, grabados, collages, fotografía o fotomontaje, hasta la colaboración con Pedro Almodovar en algunas de sus películas. *Dis Berlin* demuestra en su obra su afición

por la música y por el trabajo creativo en general. De su estilo pictórico, destacamos la gama de colores que utiliza, principalmente tonos fuertes y agresivos, aunque sus opciones cromáticas no tienen límite. Ahora, la Sala el Brocense nos muestra parte de la producción de los últimos años del artista, entre la que se incluyen varias piezas de

la serie *Cantos*, trabajo que realizó a mediados de los ochenta, época fundamental en su trayectoria artística. La exposición de *Dis Berlin* se complementa con una serie de trabajos que ocupan una sala contigua a la suya, con obra de Andrea Bloise, y una tercera sala con trabajos realizados por María Jesús Manzanares (Sala El Brocense)



Giuseppe Terragni: *Horfanato de San Elías en Como, 1936-1937.*

LEOPOLDO NOVOA

Tras el incendio que en 1969 asoló el taller de Leopoldo Novoa (Salcedo, Pontevedra 1919) y en el que se destruyó la totalidad de sus obras, el artista presenta en el Centro Galego de Arte Contemporánea una selección de sus trabajos realizados a partir de entonces. Cerca de sesenta obras procedentes de museos y colecciones privadas componen esta

muestra comisariada por Gloria Moure. Una exposición en la que destaca su serie *Next time the fire* realizada con cenizas tratadas con tierras y maderas quemadas: "El resultado es una pintura inerte, sor-da con un significado claro que es la desesperanza ante una actualidad dramática y agotada". Son obras que simulan una amenaza ante el espectador y que están íntimamente ligadas a las fuerzas des-

tructivas de la naturaleza como es el fuego: "El Jardín de las desdichas es una de las piezas claves de la exposición; clavos de acero desgastados aparecen como una amenaza". Y es que para Novoa el cuadro se concibe "como una obra completa, desde su comienzo hasta su parte de atrás", creando relieves y estructuras (Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela).

GIUSEPPE TERRAGNI

CGAC

VALLE INCLÁN, S/N

SANTIAGO DE COMPOSTELA

7 MARZO AL 18 MAYO

La Trienal de Milan junto al Centro de estudios Giuseppe Terragni de Como presenta la primera exposición monográfica del arquitecto racionalista gracias a una importante recopilación de planos, fotografías, documentos y dibujos originales conservados en los archivos de la institución. La muestra se estructura, sin orden cronológico, en torno a ocho secciones principales. La primera, *Dos inicios*, muestra la primera y la última obra realizadas por el arquitecto; el Novocomun (1927-29) y la vivienda unifamiliar para Giullani Frigerio (1939-40), evidenciando la diversa aproximación formal al tema de la residencia. En *La racionalidad de la forma* se muestra un período que comprende el final de los años veinte y el principio de los treinta durante los cuales Terragni, en sintonía con las formulaciones del *Grupo de los 7*, afronta el tema de la arquitectura funcional con proyectos como los de las oficinas del gas o la catedral de hormigón armado. Dentro de *Monumentos y manifiestos de la era fascista* se incluye la Casa del Fascio en Como de 1932 una de las obras más populares del arquitecto. La muestra se cierra con una sección dedicada a sus últimas obras entre las que destacan una serie de viviendas unifamiliares y el proyecto de una catedral.

MARIO F. GRANELL

CASA DA PARRA
PRAZA DA QUINTANA
SANTIAGO DE COMPOSTELA
28 ENERO-FEBRERO

Mario F. Granell será siempre recordado en Galicia como un intelectual preocupado por su tierra y que se esforzó por dejarlo patente en su obra artística, y que ahora vemos recogida en esta muestra que le rinde homenaje. Hay que destacar que su primera exposición individual la realizó con tan sólo 14 años de edad; en el año 1931 se trasladó a vivir a Madrid. De aquella época se le recuerda como un pintor comprometido, fue representante del grupo Avance, y colaboró entre otras instituciones con el Ateneo de Madrid, hasta que en 1936 le sorprende la Guerra Civil en Galicia, hecho que le llevará a permanecer varios años en la cárcel de La Coruña. Experiencia que recordará toda su vida y época que vemos reflejada en los escritos e ilustraciones de sus libros infantiles, por ejemplo, *Emar*, *Marsa* o *Sorom*. Desde 1942, fecha en que queda en libertad, trabaja en diferentes ciudades gallegas hasta que llega a Venezuela. Experimenta en diferentes parcelas del arte y la literatura como la cerámica, murales, ilustraciones o colaboraciones periodísticas. De su estilo artístico hay que destacar el lirismo, la riqueza de contenidos, la sensibilidad de su poesía, la riqueza de expresión tanto en la escritura como en el dibujo y particularmente la sencillez de su dibujo.

LA REVISTA

de **EL MUNDO**



FUNDACION ARGENTARIA

El 1er Premio de Arte Contemporáneo de LA REVISTA DE EL MUNDO y la FUNDACIÓN ARGENTARIA, con la colaboración de ARCO'97, está destinado a promover la creación artística y destacar las mejores obras realizadas por artistas plásticos contemporáneos españoles e internacionales.

Extracto de las bases

* Pueden concurrir al Premio todas las obras expuestas en ARCO por galerías privadas españolas e internacionales, quedando excluidas las que se expongan en otro tipo de instituciones públicas o privadas.

* Los premios se concederán a artistas plásticos vivos de cualquier nacionalidad, por obras recientes de cualquier estilo o formato.

* Se otorgarán los siguientes premios:

Primer Premio: Dos millones de pesetas

Segundo Premio: Un millón de pesetas

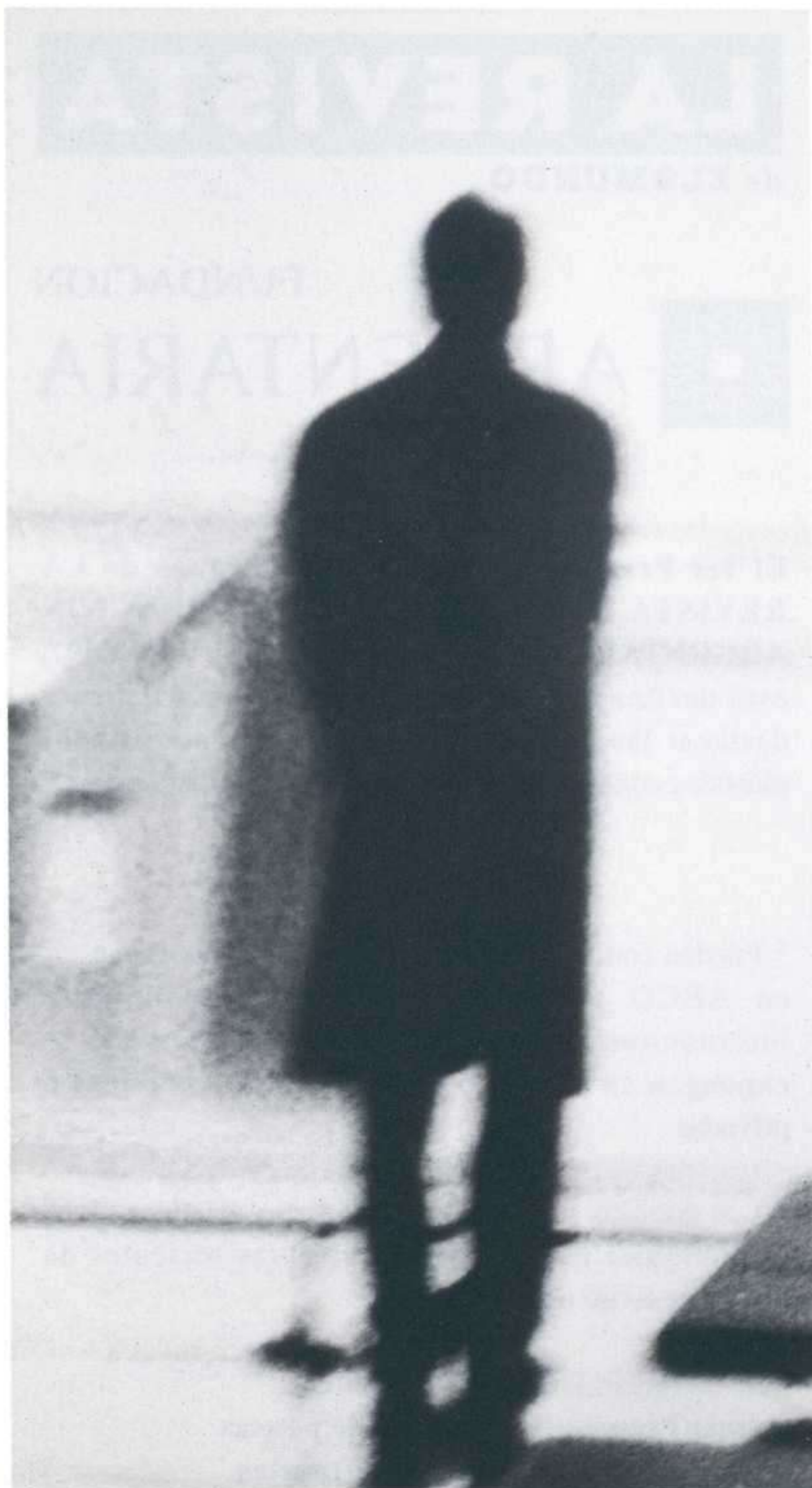
Tercer Premio: 500.000 pesetas

Premio Especial al Artista Revelación: 750.000 pesetas

Premio del Público, por votación popular de los asistentes a ARCO entre las obras seleccionadas, **sin dotación económica.**

* El Jurado estará compuesto por: Lucio Muñoz (Presidente), José Jiménez, Tomás Llorens y Simón Marchán.

* Los premios se harán públicos el martes 18 de febrero.



Ana Fernández. Sin título, 1996.

OTRAS CITAS

La programación para este bimestre del Centro Galego de Arte Contemporánea incluye las exposiciones de Medardo Rosso y Arnulf Rai-

ner hasta el 23 de febrero, y las instalaciones sucesivas de Anxel Hueite y Nacho Criado en el Espacio Doble. La Fundación Eugenio Granell de Santiago se ocupa de Gra-

nell y el teatro, y el Museo do Pobo Galego acoge la muestra El realismo japonés en el Occidente europeo. A partir del 20 de marzo, en la galería Trinta, Zush.

ANA FERNÁNDEZ

GALERÍA TRINTA
RÚA NOVA, 30
SANTIAGO DE COMPOSTELA
21 FEBRERO AL 20 MARZO

Hasta el momento, Ana Fernández (La Coruña 1968) había expuesto en solitario en una sola ocasión, el año pasado en la galería Van der Voort de Ibiza. Anteriormente, en 1994, había participado en la colectiva *30 anos no 2000. Artistas galegos para un cambio de milenio* en el Auditorio de Galicia. Ahora expone por partida doble, desde el 6 de febrero en la galería Emilio Navarro de Madrid y desde el 21 en Santiago. Ana Fernández utiliza la fotografía en blanco en negro como medio de expresión, pero, según afirma, no se considera fotógrafa. La cámara es para ella una herramienta que le interesa por su capacidad de fingir la realidad. Las imágenes fotográficas captadas por ella en lugares públicos como aeropuertos y andenes de metro y de tren son manipuladas después en el estudio para desvanecer las figuras humanas que retrata hasta convertirlas en sombras, en seres anónimos irreconocibles. Posteriormente, monta los positivos, de grandes formatos (la ampliación contribuye aún más a la desintegración de las formas), en secuencias generalmente de tres módulos que remiten a una relación con el cine. De hecho, la exposición de Galicia lleva el título de *Alphaville*, la película que rodó Godard en 1965, de la que toma fundamentalmente, como afirma, la ideología del autor.

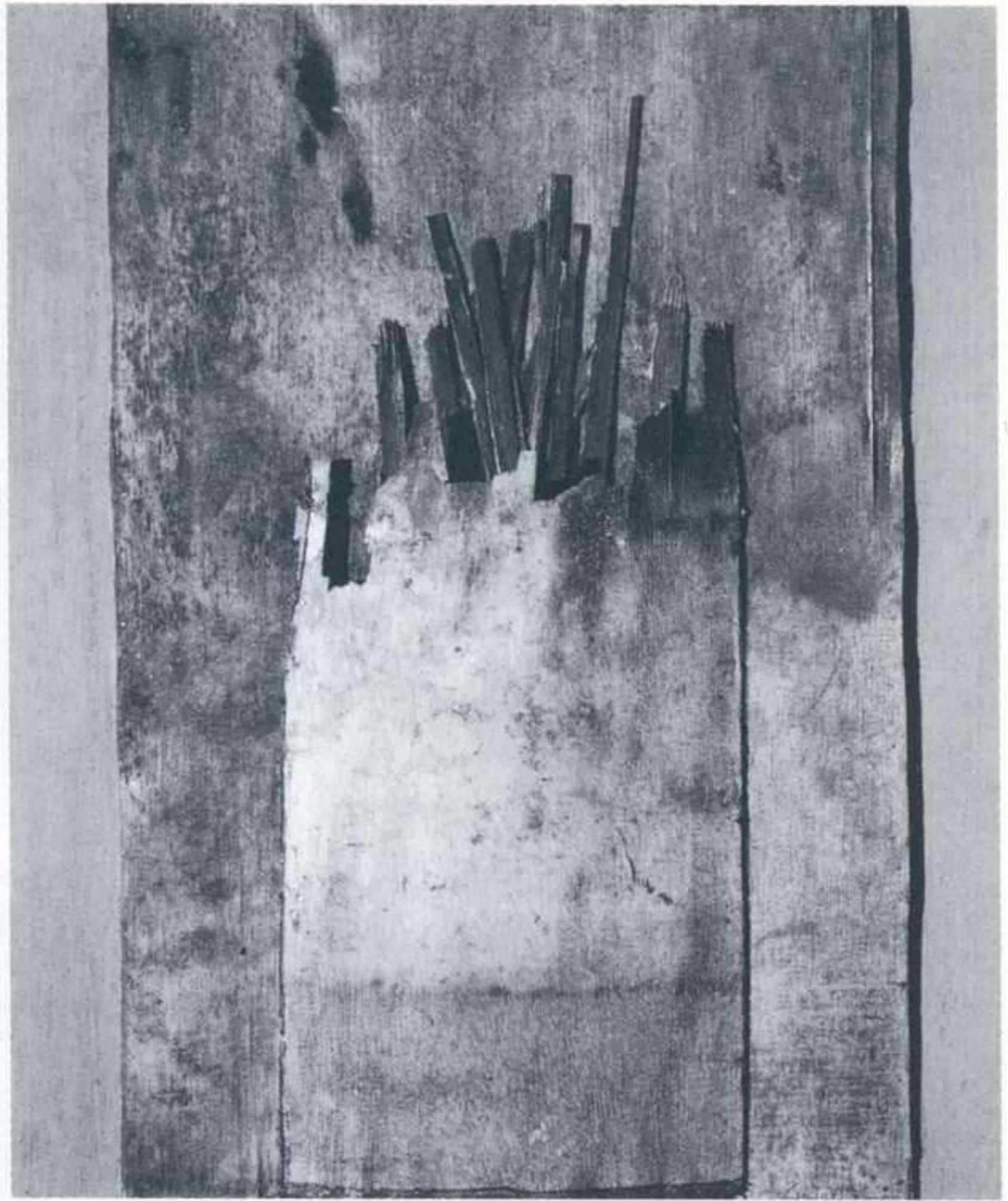
LUCIO MUÑOZ

GALERÍA CLÉRIGOS

CLÉRIGOS, 5. LUGO

7 MARZO AL 15 ABRIL

La importancia que otorga a la materia es uno de los pilares que sustenta la obra de Lucio Muñoz (Madrid 1930). Y es que desde que en 1956 comenzara a utilizar la madera como medio de expresión todo su lenguaje ha venido desarrollándose en torno a este discurso: "Me preocupa enormemente el tratamiento natural de esta materia que oculta en su apariencia y en su superficie la profundidad de la obra. En mis últimos cuadros no me interesa el envejecimiento artificial ni la manipulación de las tablas, que sí había empleado anteriormente. Observo cómo se van metamorfoseando por un proceso natural como es la erosión marina, cómo las devuelve y las altera en contacto con el agua. Un elemento que absorbe lo superfluo de ellas y da paso a lo natural". Lucio Muñoz inició su formación en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando bajo el maestro Eduardo Chicharro hijo. Más tarde fue becado por el gobierno francés para viajar a París, donde se interesa por el llamado *Art Autre* cuyos exponentes más representativos eran Wols, Dubuffet o Tàpies. Tras participar en varias exposiciones internacionales, en 1962 realiza una de sus obras más emblemáticas y monumentales para el ábside de la Basílica de Aránzazu.



Lucio Muñoz: Tabla 1-95, 1996. Técnica mixta sobre tabla.

MONTSERRAT GÓMEZ OSUNA

La obra reciente de Montserrat Gómez-Osuna (Balsareny, Barcelona 1964), que expone en la galería Marisa Marimón de Orense, se caracteriza por el afán de eliminación. Frente a las pinturas de principios de esta década, más cargadas de formas, colores y ma-

teria, ha ido evolucionando hacia una mayor simplicidad y austeridad. El teñido de la madera y la superposición de manchas muy diluidas crea un efecto de indefinición y de ingravidez. Sus cuadros sobre tabla vista, proceso distintivo de la artista, que siempre deja que las texturas y las tonalidades de los soportes jueguen un

papel muy señalado en las obras, se han oscurecido y, a la vez, aligerado. "He utilizado recientemente -dice- un cartón muy grueso de color gris muy oscuro, sobre el que he trabajado en una línea más abstracta, alejándome de las referencias paisajísticas que incluía en obras anteriores, y buscando una atmósfera apagada y misteriosa".

José Manuel
Broto: Prélude,
1996. Acrílico
sobre lienzo.



JOSE MANUEL BROTO

SALA AMÓS SALVADOR
ONCE DE JUNIO, 11. LOGROÑO
24 ENERO AL 23 FEBRERO

Bajo el título *Los ecos* José Manuel Broto (Zaragoza 1949), Premio Nacional de Artes Plásticas 1995, presenta su nueva serie de trabajos, inédita hasta ahora en España. Cuadros de gran formato a los que acompañan las pinturas realizadas durante su reciente estancia en Mallorca. *La folia* se caracteriza por la simplicidad en cuanto al uso de la materia se refiere. Finas capas de pintura forman la superficie sobre la que resaltan signos más inten-

tos. Un trabajo que a finales de 1996 se pudo ver en la madrileña galería Soledad Lorenzo. Fundador del grupo Trama junto con Grau, Tena y Rubio, su obra se ha enmarcado dentro del núcleo de la llamada neoabstracción de los setenta. Un argumento comprometido con la sociedad del momento y que hoy reconoce haber transformado en algo subjetivo: “teníamos una visión más historicista de lo que era el arte, mientras que la diferencia es que lo que hago ahora es una respuesta personal a todas las cuestiones que se plantean”. Broto reconoce que el azar juega un papel importante en su obra: “Tengo una idea vaga y luego en el proceso va cambiando”.



CENTRO ATLANTICO DE ARTE MODERNO
CABILDO INSULAR DE GRAN CANARIA

**gaceta de
arte
Y
su época**

1932 - 1936

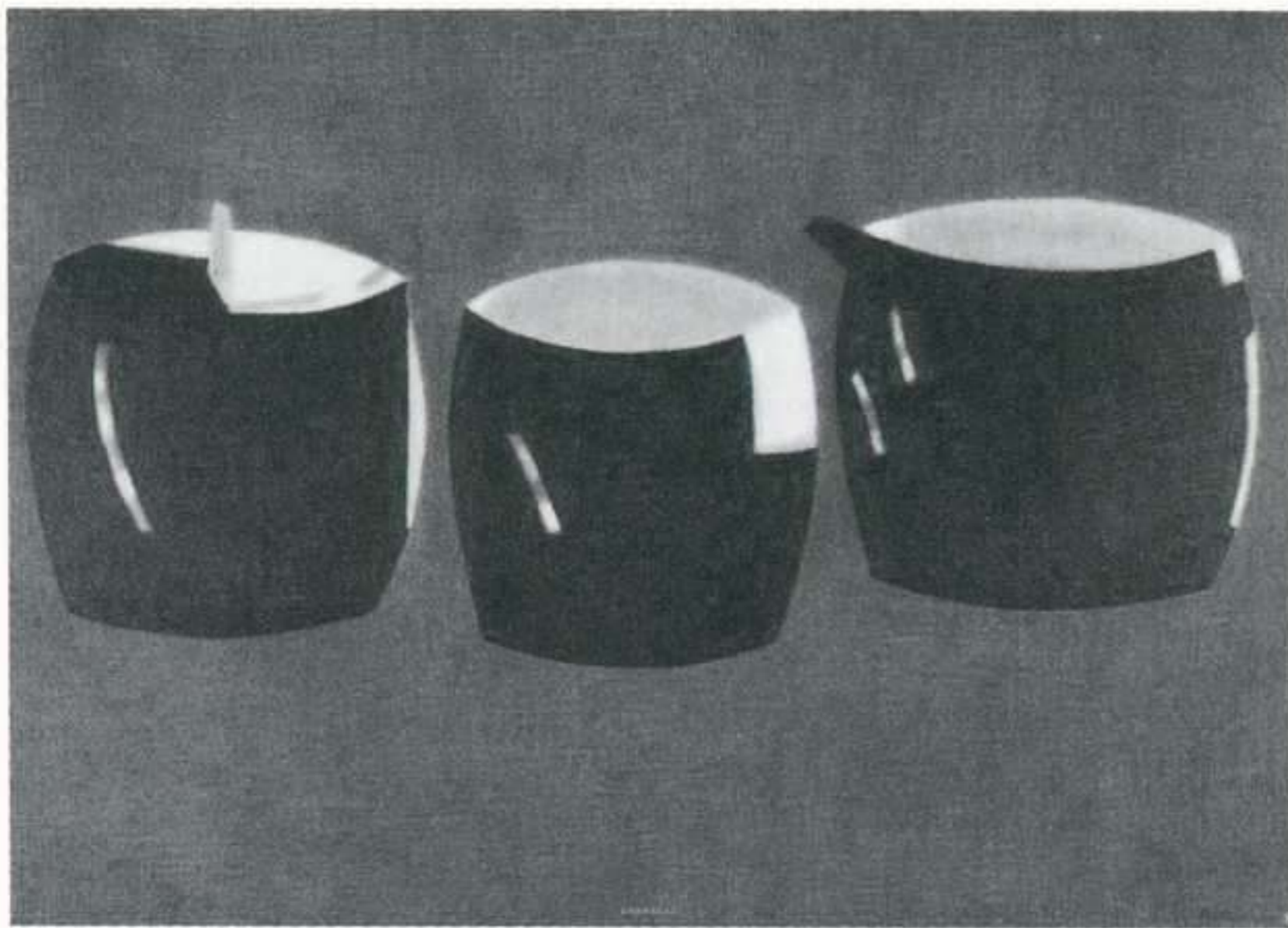
18 febrero - 20 abril



GOBIERNO DE CANARIAS
VICECONSEJERÍA DE CULTURA
Y DEPORTES

Exposición producida por el **CAAM** en colaboración con
la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias

Los Balcones, 11. 35001 Las Palmas de Gran Canaria. España



Joan Cardells:
*Grafito sobre
papel, 1995.*

JOAN CARDELLS

GALERÍA JUAN GRIS
VILLANUEVA, 22. MADRID
HASTA EL 18 FEBRERO

Joan Cardells (Valencia 1948), dedicado inicialmente a la pintura, es más conocido hoy como escultor. Participó en los años 60 en *Estampa Popular* y en el *Equipo Realidad* - con Jorge Ballester-, ligadas a la estética pop. Desde finales de los 70 su producción estuvo centrada en las esculturas de uralita y de cartón cosido y, en la segunda mitad de los 80, trabajó en hierro, sobre el tema de las *Riñas*. El dibujo siempre ha sido uno de sus ámbitos de acción predilectos. En esta ocasión, Cardells continúa trabajando con grafito, técnica que ha predominado en su obra dibujística, con el pretexto de las calabazas y las ollas, fuertemente geometrizadas, y con una especial atención al problema de las luces y las sombras. La composición es otra de sus prioridades, que tiende al equilibrio y al clasicismo.

ARTISTAS PINTADOS DEL SIGLO XIX

SALA DE EXPOSICIONES DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
AVDA. JUAN DE HERRERA, S/N. MADRID
FEBRERO-ABRIL

Durante el siglo XIX el retrato se convirtió en uno de los géneros más destacados, apoyado por el triunfo de los nuevos valores individuales y por la nueva clase dominante, la burguesía. Dentro de este género, el autorretrato se consideró como el mejor vehículo de expresión con que podía contar el artista; era un instrumento de análisis de sus propios rasgos, permitía ejercitar las cualidades artísticas de cada uno y, por último, profundizar más en el propio carácter. Además de la proliferación de los retratos y de los autorretratos, también se desarrollaron en este momento los llamados "retratos de artista", pinturas en las que un pintor representaba a otro pintor, lejos de los convencionalismos habituales y con la seguridad de que iba a ser estudiado y criticado por un entendido en la materia. Así, se podía llegar a establecer una relación cómplice entre ambos personajes. Básicamente la exposición se articula en torno a las colecciones de retratos del Museo del Prado y se centra en estas dos tendencias tan destacadas. En conjunto presenta un panorama muy diverso de artistas decimonónicos colocados al lado de alguna de las obras cumbre del género, que permiten analizar una diversidad de caracteres.

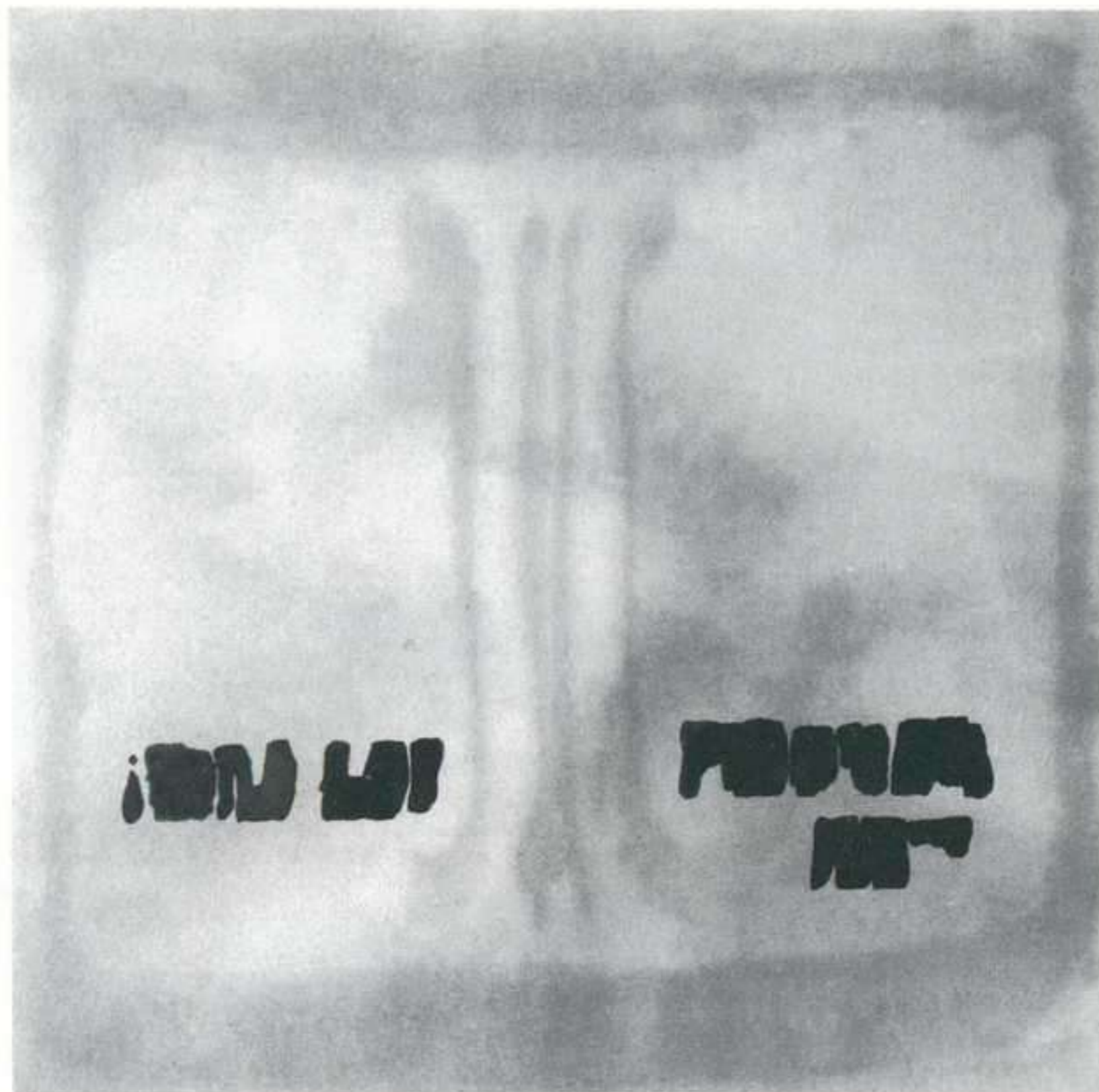
GUSTAVO TORNER

GALERÍA EGAM

VILLANUEVA, 29. MADRID

14 ENERO AL 22 FEBRERO

Se presenta la obra última de Gustavo Torner (Cuenca 1925) con el título de *Praescriptura II y Esculturas*. Gustavo Torner es uno de los artistas más diversos y a la vez de obra más coherente del panorama plástico español. Como escribió en una ocasión Fernando Zobel -conocedor singular del proceso de su compañero- "Torner no tiene un estilo de hacer, sino un estilo de pensar. Su hacer es consecuencia de su estilo de pensar, y para ese hacer tiene a su servicio y emplea toda una variedad de técnicas, desde las más tradicionales hasta las más originales y sorprendentes." Esta versatilidad técnica se puede comprobar en esta exposición consistente en 41 pinturas o *praescripturas* realizadas en acrílico sobre látex con feldespató y sobre lienzo sobre madera con bastidor de cedro y 8 esculturas. Con esta obra Torner culmina una serie de dibujos, iniciada en 1993, en los que el artista trazaba sobre el papel unas manchas más o menos moduladas que por lo general seguían una disposición similar a la de la escritura o, mejor dicho, *praescriptura*. Del mismo modo, encontramos en esta obra su continuo anhelo inalcanzable de atrapar la razón última, el misterio, de lograr la armonía plena con la naturaleza, un deseo presente a lo largo de toda su trayectoria artística.



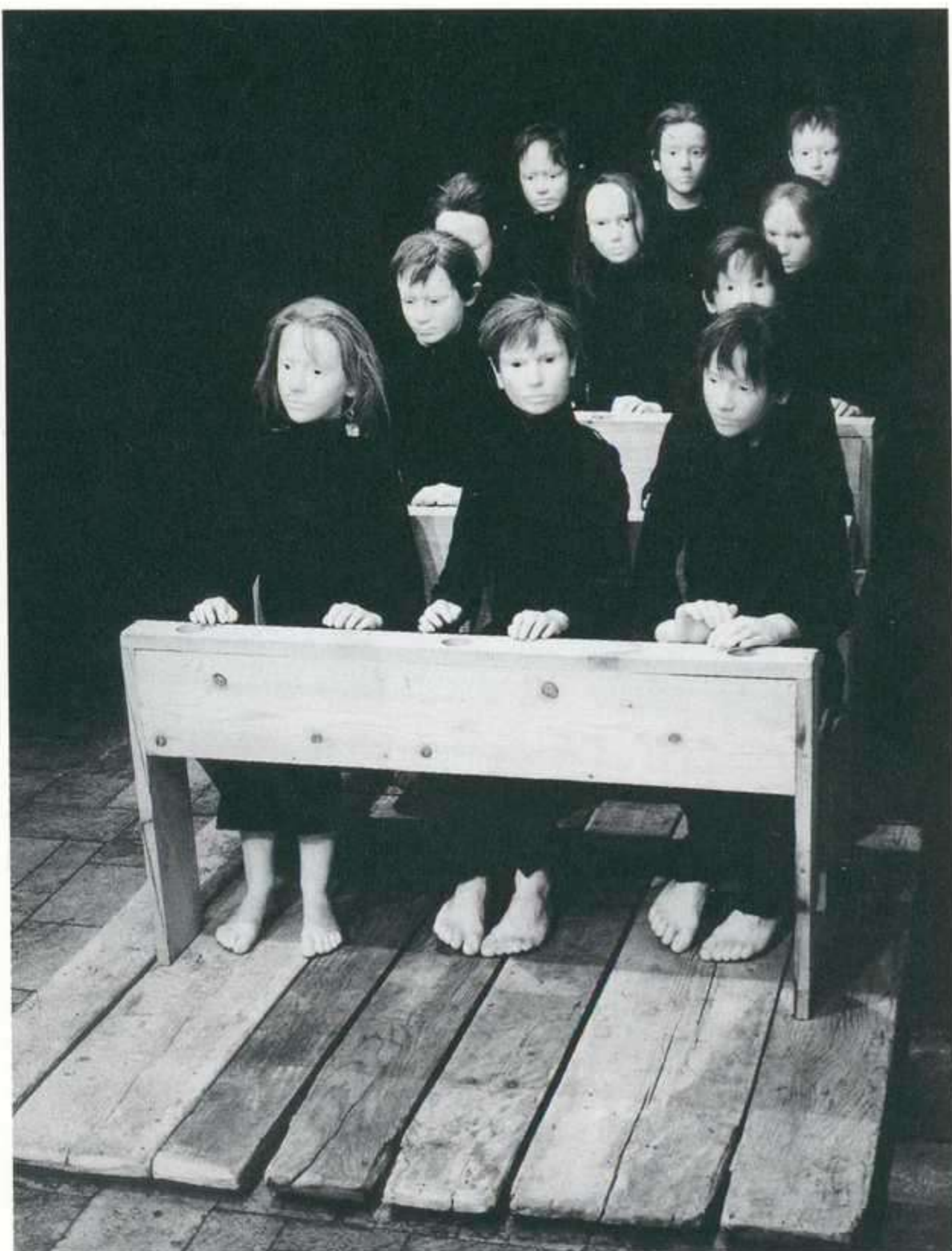
Gustavo Torner: Praescriptura, 1995.

ALBERTO DATAS

Acostumbrados a contemplar la pintura matérica de Alberto Datas (Coruña 1935) en grandes formatos, nos muestra ahora sus nuevos trabajos en tamaños pequeños. Óleos donde el gris se torna protagonista y se abandona la línea colorista. Una exposición intuitiva que no revela un argumento definido: "No busco un tema concreto, mezclo

elementos de la vida con conceptos de la pintura como expresión vitalicia. No persigo un sentido claro, para mí la pintura es casi una manera de vivir, una necesidad diaria para sentirme tranquilo conmigo mismo". En la muestra dominan los collages introduciendo las imágenes con abundancia: "Pego dibujos y bocetos míos, incluso hay hasta un cuadro que encajaba

perfectamente y completaba la función de la obra". Y es que Alberto Datas sabe admitir dualidades hasta con sus cuadros más figurativos: "No hay que ser extremistas. Esas imágenes las necesito como también necesito la expresión abstracta para desahogarme. Hay que leer a nivel plástico y ver el color y la materia como expresión de interioridades" (Galería Fauna's, Madrid).



Tadeusz Kantor: Niños en los pupitres, 1975.

JOSÉ LUIS TIRADO

"Como un retrato de la vida cotidiana". Así define José Luis Tirado (Sevilla 1954) la nueva serie de esculturas que agrupa bajo el signo de Diario. Piezas configuradas con el sentimiento y entresacadas de la naturaleza: "Son piedras de playa trabajadas por el tiempo y

aparentemente sin retocar. Sus formas las voy acomodando a la mirada". Se trata de un material noble anclado con finos hierros a un basamento de madera y que denota espiritualidad. Paternidad, El beso o El paseo conforman este Diario íntimo del artista en el que se contraponen la dureza de la roca con la fina talla

de la madera: "El plinto forma parte de la figura y contrasta con ella por su geometría y por su textura. Se establece un diálogo piedra-base". Junto a las esculturas el artista ha reflejado todo su proceso de trabajo a través de dibujos, bocetos y estudios de las piezas (Galería Astarté, Madrid).

TADEUSZ KANTOR

FUNDACIÓN ARTE Y TECNOLOGÍA
GRAN VÍA, 28. MADRID
22 ENERO AL 2 MARZO

Tadeusz Kantor es una figura clave en el arte de nuestro siglo. Su trabajo abarca un amplio abanico de estilos y de medios que se pueden ver reflejados en ésta la primera exposición que sobre el artista, recién fallecido, se realiza en nuestro país. Según Tom Skipp, su comisario, "para la exposición Kantor hemos preparado una nutrida muestra, incluyendo diseños escénicos y figurines, óleos, instalaciones, varios objetos teatrales, y sus últimos cuadros y obra gráfica, desde el minimalismo de la serie *Todo pende de un hilo finísimo* a la constante preocupación por los embalajes". Pero también se ha dado especial importancia a las obras inspiradas en el arte español y en particular a *La Infanta de Velázquez*, que fue utilizada en la última obra de teatro de Kantor, *Hoy es mi cumpleaños*, así como a las que hacen de Goya (el Goya feroz) su punto de partida, por ejemplo el embalaje *L'exécution*. Además de obras originales, la exposición cuenta con 69 fotografías pertenecientes a la colección única del fotógrafo italiano Maurizio Buscarino. Es una retrospectiva del artista contemporáneo más revelante de Polonia, y del más notable hombre de teatro de finales del siglo XX, que encarna muy claramente la noción de artista total, ya que fue artista plástico, director de teatro, teórico de las artes y arquitecto.

1
9
9
7



IVAM

Centre
Julio González
Centre del Carme

Horarios

De 11 a 20'00 h.
ininterrumpidamente

De 12 a 14'30 h.
De 16'30 a 20'00 h.

Lunes cerrado
Domingos gratis

Centre del Carme / Museo, 2 / Valencia

Centre Julio González / Guillem de Castro, 118 / Valencia / Tel.: 96-396 30 00

OCTUBRE '96 / FEBRERO '97

**Colección Ordoñez-Falcón
de fotografía**

DICIEMBRE '96 / FEBRERO '97

Vordemberge-Gildewart

DICIEMBRE '96 / FEBRERO '97

**El Buenos Aires
de Horacio Coppola**

Intervención mural
de José María Báez
al Centre del Carme

ENERO / MARZO
Imi Knoebel

ENERO / MARZO
**José Antonio Orts.
Doble Ostinato**

ABRIL / JUNIO
Manolo Quejido

ABRIL / JUNIO
Miroslaw Balka

SEPTIEMBRE / DICIEMBRE
Juan Downey

SEPTIEMBRE / NOVIEMBRE
Helmut Federle

FEBRERO / MARZO

**Legado Juan Manuel
Díaz-Caneja**

FEBRERO / ABRIL

Frederick Kiesler

FEBRERO / MAYO

Jordi Teixidor

MAYO

**Performance
y Video Art**

MARZO / JUNIO

Bernard Plossu

ABRIL / JUNIO

**Mauricio Amster,
tipógrafo**

JUNIO / SEPTIEMBRE

Joaquim Gomis

JUNIO / SEPTIEMBRE

Antes del arte

JUNIO / AGOSTO

**Realismo mágico
de Franz Roh. Pintura
Europea 1917-1936**

Franz Roh fotomontador

SEPTIEMBRE / NOVIEMBRE

Joan Brossa

SEPTIEMBRE / NOVIEMBRE

Jacques Lipchitz

OCTUBRE / DICIEMBRE

**Los tres ibéricos
valencianos**

OCTUBRE / DICIEMBRE

**Aladdin Toys.
Los juguetes de Torres García**

OCTUBRE / DICIEMBRE

El objeto surrealista

SEPTIEMBRE / DICIEMBRE

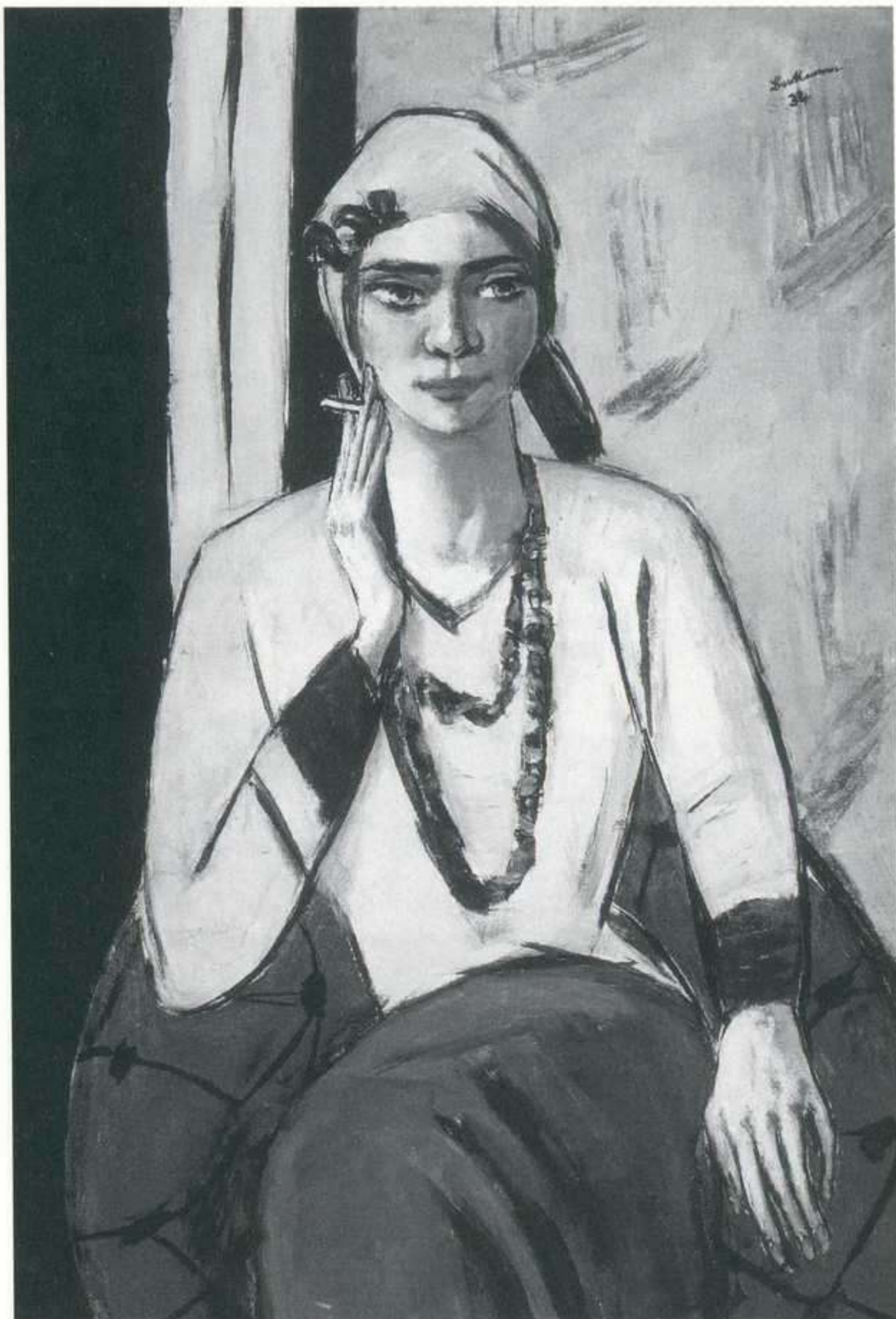
Joan Mitchell

DICIEMBRE '97 / FEBRERO '98

**Fotografía moderna
en México, 1923-1940**

DICIEMBRE / MARZO '98

**Arquitectura racionalista
valenciana**



Max Beckmann: Quappi con suéter rosa, 1934.

IMÁGENES II

La Librería Catalana Blanquerna presenta a partir del 14 de enero la segunda parte de la exposición que da cuenta de la colección fotográfica del Fondo de Arte de la Generalitat de Catalunya. En esta entrega se reúnen trabajos

realizados entre 1960 y la actualidad, por los fotógrafos Joan Fontcuberta, Tony Catany, Humberto Rivas, Aleydis Rispa, Ferran Freixa, Marcel Pey, Pere Formiguera, Ramón David, Manuel Esclusa, Eduard Olivella, Mabel Palacín y Marc Viaplana, entre otros, todos

los cuales son catalanes o trabajan en Cataluña. La selección de obras se ha realizado con el criterio prioritario de conservar las obras originales de la época, incluidas experimentaciones, fotomontajes, collages, copias al bromuro o procedimientos pigmentarios.

MAX BECKMANN

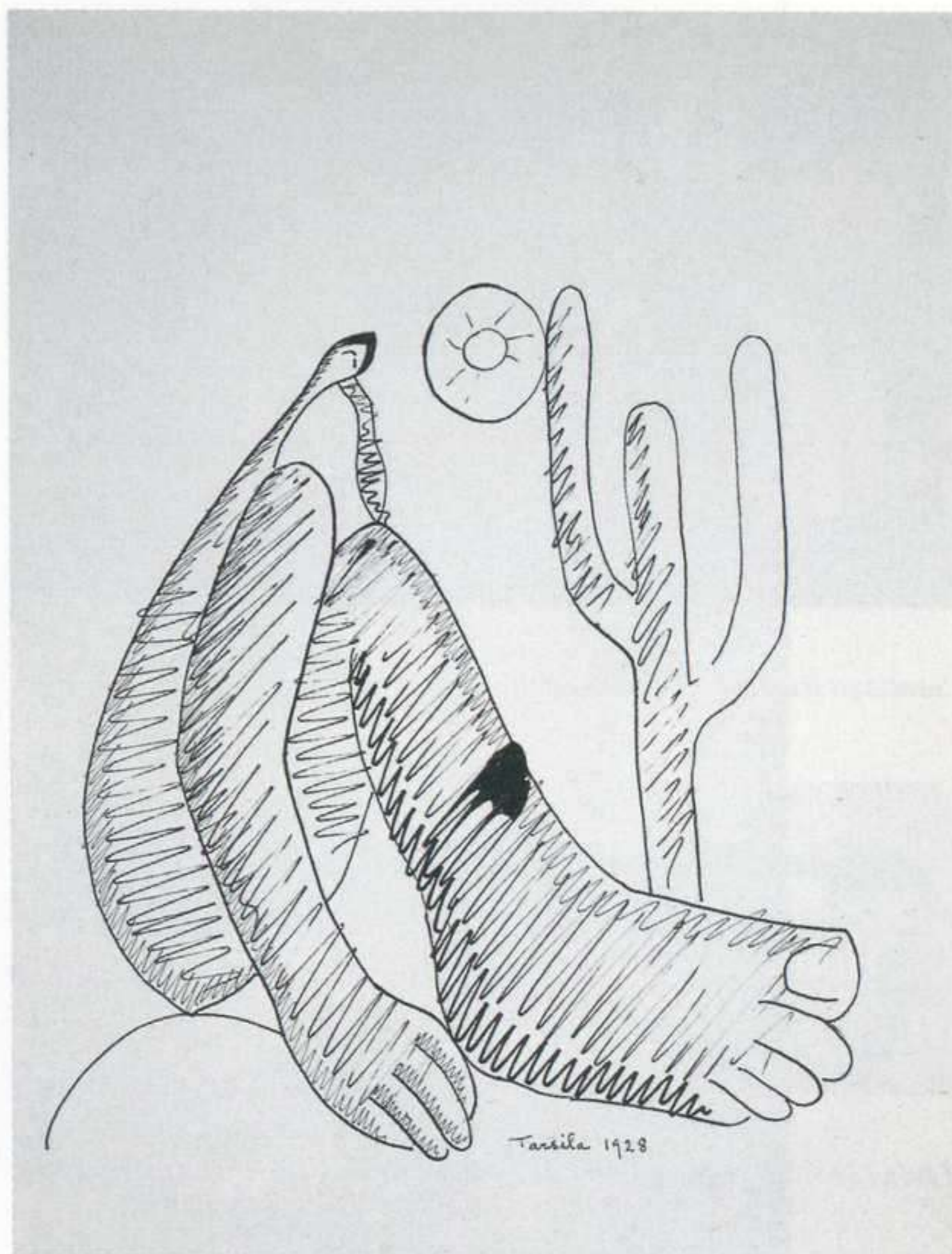
FUNDACIÓN JUAN MARCH
CASTELLÓ, 77. MADRID
7 MARZO AL 8 JUNIO

Hace unos meses, la Fundación Bancaixa ofreció una muestra de obra gráfica de Max Beckmann (Leipzig 1884 - Nueva York 1950) en su sede de Madrid. Ahora, la Fundación Juan March completa esa primera visión del artista con una exposición de pinturas que constituye la primera retrospectiva que de él se puede ver en nuestro país. Los treinta y cuatro óleos que reúne, procedentes de una veintena de museos y galerías de Europa y Estados Unidos, recorren prácticamente la totalidad de su trayectoria, desde 1905 hasta el año de su muerte. En sus primeras obras, con el abrirse del siglo, resuena un simbolismo que va tiñéndose de un barroquismo expresado a través de composiciones rebosantes de figuras, de ritmos ondulantes. Es la época de su integración en la Secesión berlinesa y múniquesa. Esta sinuosidad se quebró con la guerra, que supuso una brecha en su vida y en su producción artística. La década de los veinte, en Frankfurt, le acerca a la Nueva Objetividad alemana. En 1930 comienza su éxodo, de París a Holanda y de allí a Nueva York. Desde esa fecha regresa el elemento simbólico, mítico esta vez, a su trabajo, que va adquiriendo tonalidades cada vez más oscuras, merced al perfilado cada vez más grueso de las formas en negro, y tiende a una monumentalidad rígidamente compuesta.

TARSILA DO AMARAL, FRIDA KAHLO, AMELIA PELÁEZ

FUNDACIÓN "LA CAIXA"
SERRANO, 60. MADRID
7 FEBRERO AL 27 ABRIL

La Fundación "la Caixa" presenta en sus salas de Madrid una exposición dedicada al arte contemporáneo latinoamericano de la primera mitad de este siglo, entendido como una síntesis de las vanguardias europeas y las culturas autóctonas. Para ello ha elegido las obras de tres pintoras que, aunque tuvieron una vida y unas inquietudes artísticas muy diferentes, coincidieron con muchos de los pintores fundamentales de principios de siglo XX, de Europa y de Estados Unidos, pero conservaron sus propias raíces. Tarsila do Amaral pasó gran parte de su infancia en el continente europeo y, de vuelta en Brasil, acabó siendo una de las figuras más conocidas del movimiento modernista; sus obras reflejan, por un lado, la influencia del cubismo y, por otro, el de la cultura africana en la que veía similitudes con la de su propio país. La mexicana Frida Kahlo, que vivió una apasionada y tormentosa relación -personal y pictórica- con Rivera, empezó a pintar tras un gravísimo accidente y su obra es la imagen de su propio dolor y de sus experiencias personales. Frida Kahlo se reclamaba independiente, a pesar de que Breton afirmara que era uno de los máximos exponentes del surrealismo. Finalmente, Amelia Peláez, cubana, tam-



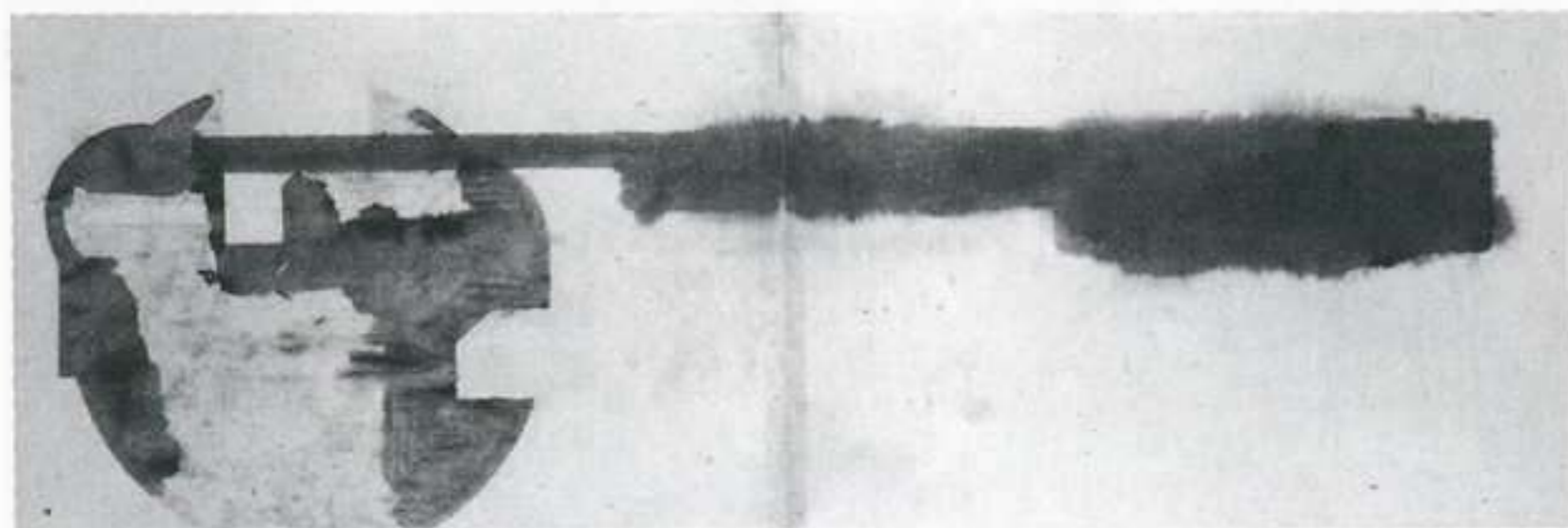
Arriba. Tarsila do Amaral: Abaporu, 1928.

Abajo. Frida Kahlo: Los cuatro habitantes de México, 1938.

bién realizó una magnífica síntesis entre sus propias raíces afro-cubanas y rasgos que denotan su formación europea, especialmente próxima al mundo constructivista y al cubista.



Santiago Rusiñol: Novela romántica, h. 1893-94.



Lluís Lleó: Science 1, 1996. Acuarela sobre papel.

LLUIS LLEÓ

Se expone la obra más reciente de Lluís Lleó en la galería Gamarra de Madrid. La exposición está compuesta por una serie de acuarelas sobre papel y óleo-cera sobre lienzo, todas ellas realizadas durante el pasado año. Las obras reflejan claramente su gusto por la gran escala, acercándose a los efectos de la pintura al fresco, adquirido a partir

del establecimiento de su residencia en Nueva York desde 1989, aunque sus raíces europeas sigan siendo una constante en su obra. Lleó, nacido en Barcelona en 1961, ha manifestado siempre a lo largo de su trayectoria un serio compromiso con una densa investigación, así como un gran gusto por el oficio, debido, según se ha afirmado, a su pertenencia a una familia de tradición

artística y artesanal. Su obra es producto de una lenta maduración de un modo de trabajo. Si bien podemos enmarcar su obra dentro de un sustrato informalista con un claro gusto por la materia, por los motivos tomados de la arquitectura y por el poder evocador y misterioso de la geometría, Lleó le imprime a todo ello un carácter totalmente personal y rotundo.

EL SIMBOLISMO EN ESPAÑA

FUNDACIÓN MAPFRE VIDA
AVDA. GENERAL PERÓN, 40. MADRID
18 FEBRERO AL 6 ABRIL

El simbolismo fue una corriente internacional en la que participaron artistas, escritores, músicos y pensadores, que se desarrolló entre el último cuarto del siglo pasado y comienzos del XX. Desde hace ya bastantes años se está valorando la importancia que tuvo para el planteamiento de las vanguardias históricas. El simbolismo reivindicaba la imaginación, la subjetividad y el contenido de la obra como elementos a conservar frente a lo estipulado por los impresionistas. En el caso de España, el simbolismo no tuvo una presencia compacta y su desarrollo fue, en general, posterior a los postulados internacionales. Sin embargo, su importancia siguió siendo capital y esta exposición, de la que es comisario Francisco Calvo Serraller, intenta mostrar las distintas formas de influencia, ya fuesen con el respeto total a los postulados aceptados a nivel internacional -Camarsa o Romero de Torres- ya fuese por el acercamiento en un momento concreto de la trayectoria de cada cual -Sorolla o Ramón Casas. En todo caso esta exposición, de unas sesenta obras y con algo más de treinta artistas, pretende hacer una revisión de uno de los períodos de modernización dentro del arte español, reuniendo por primera vez las obras más significativas de la estética modernista.

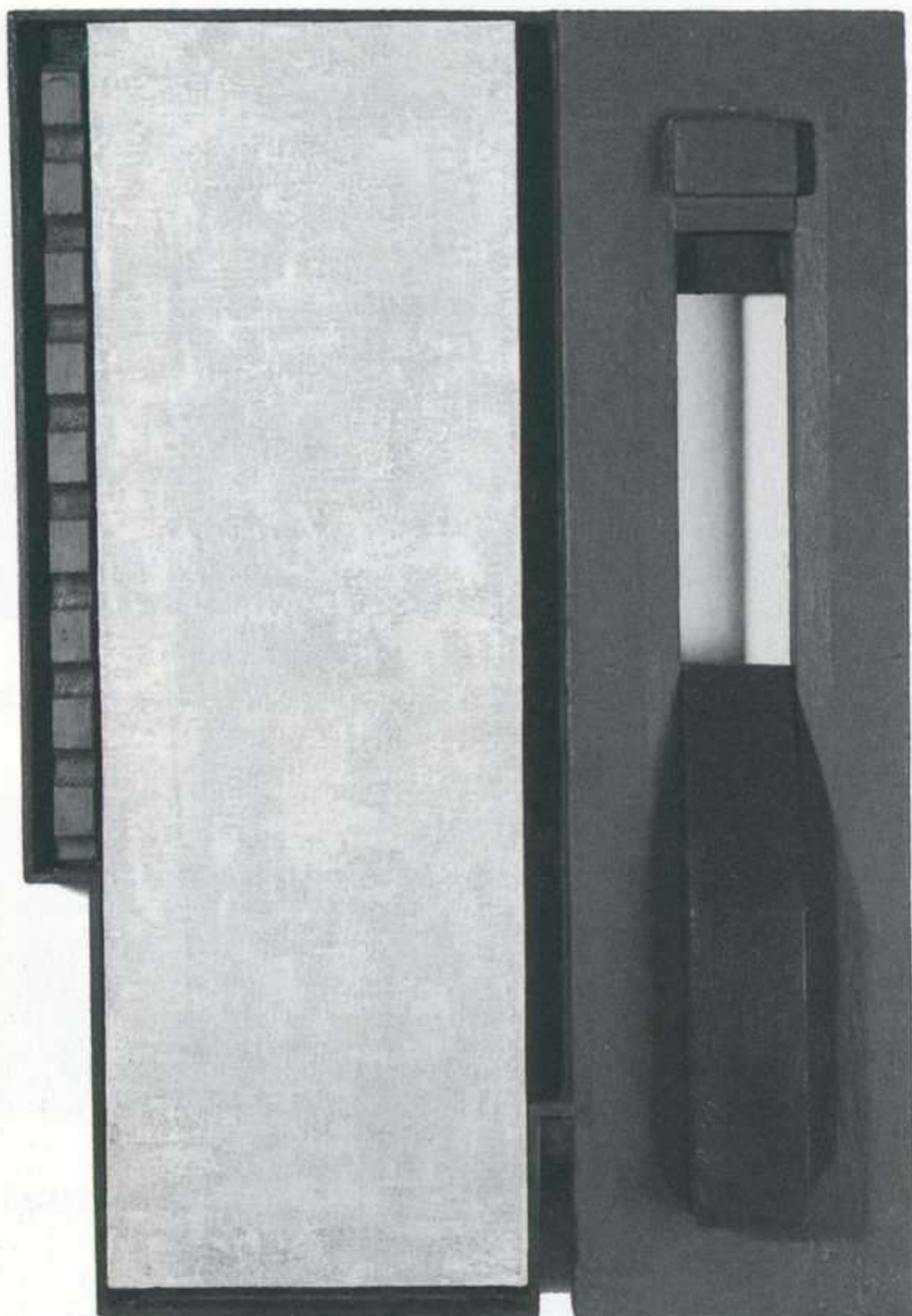


No espere a que le roben para pensar en su tranquilidad.

Por 103 ptas. al día vigilamos su hogar o negocio 24 h. al día 365 días al año desde una Central de Alarmas y avisamos a la policía si alguien se atreve a entrar. Y por sólo 49 ptas. más le garantizamos un hombre Prosegur siempre dispuesto a acudir. **Llame ahora e infórmese: 902 22 23 22.**
Nuevo Servicio de Acuda ahora reforzado con motos.



VIGILANCIA INTELIGENTE



Juan de Andrés: Con volumen y hueco, 1996.

RICARDO CADENAS

Dos series de obras, unas sobre lienzo y otras sobre papel unidas por el hilo conductor de la mirada. Es la exposición que Ricardo Cadenas (Sevilla 1960) define como "una serie de flashes, de ideas que se abordan desde un punto de vista poético y narrativo." Cua-

dros con una iconografía inspirada en recortes de prensa y en fotografías antiguas. "Es un homenaje a ciertos personajes cuya mirada siempre me ha fascinado, como Borges, Belmonte o Hemingway. Son miradas que inducen al misterio". Cadenas utiliza para ello un lenguaje figurativo proveniente de los medios de co-

municación y que define como pop: "Los cuadros se acercan a registros publicitarios, al cómic o incluso a carteles de cine; por ejemplo en un fragmento de un óleo aparece un personaje de los dibujos animados". Todo ello unido a un mayor interés por la construcción del dibujo que por el color (Galería Buades, Madrid).

LA OTRA ORILLA

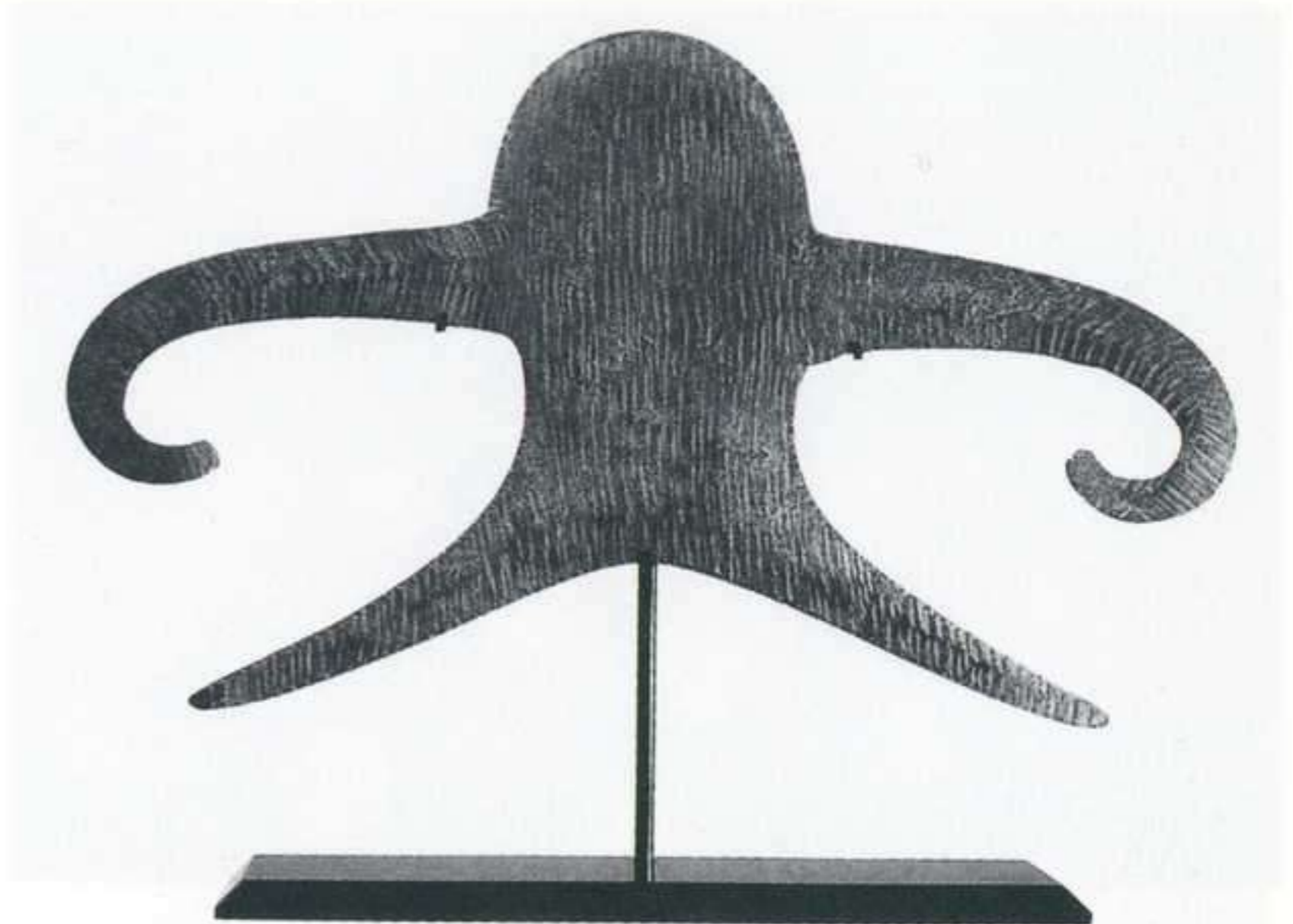
ATENEÓ AMERICANO, CASA DE AMÉRICA
P^º RECOLETOS, 2. MADRID
29 DE ENERO AL 2 DE MARZO

La otra orilla muestra la obra de seis artistas latinoamericanos residentes en España. Supone una reflexión sobre la mezcla entre los rasgos autóctonos y los recursos propios del país de destino en la definición de la mirada individual de cada artista. Comisariada por Miguel Fernández-Cid, los seleccionados son Juan de Andrés, Elizabeth Aro, Yamandú Canosa, Alejandro Corujeira, Diego Figari y Humberto Rivas. Pintura, escultura y fotografía, en un amplio muestrario de actitudes. Entre los pintores, tres pertenecen a lo que podríamos llamar la herencia de Torres García, pues sus obras dejan ver el efecto de las enseñanzas del uruguayo empeñado en reivindicar que el Sur americano mirase más hacia sí mismo: Juan de Andrés, que mantiene su apego por el rigor constructivo, lo que no anula un cuidado gusto por la materia y los matices; Yamandú Canosa, que se decanta hacia soluciones más aéreas y sutiles, en una proximidad anímica hacia el mundo del dibujo; y un Alejandro Corujeira en cuyos cuadros el color va tamiendo la anterior presencia del dibujo. Junto a ellos, las fotografías de Humberto Rivas, con sus ricas gamas de densos grises; los dibujos y cuadros casi *gustonianos* de Diego Figari y la reflexión sobre el paisaje como exterior e interior de Elizabeth Aro.

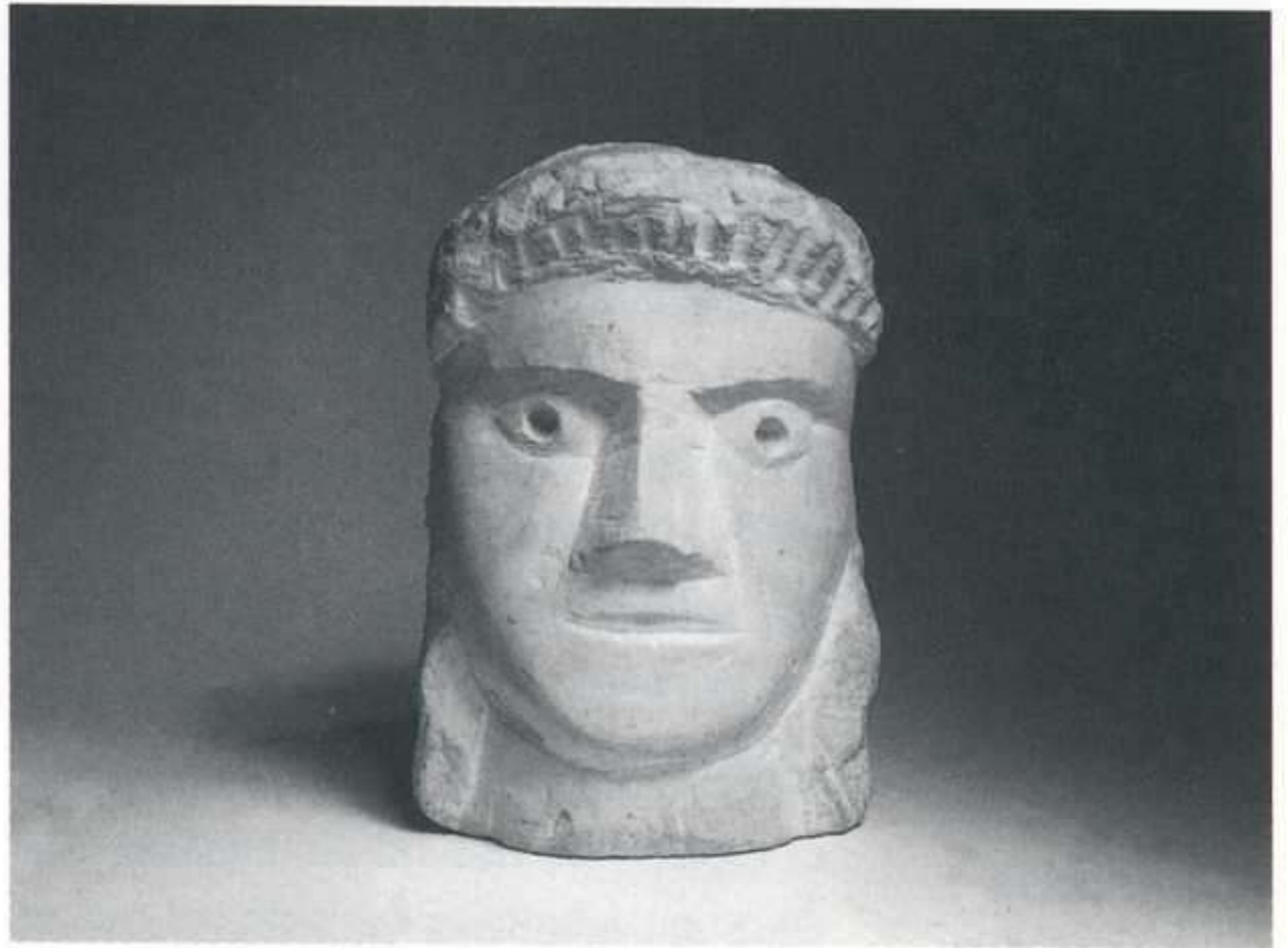
7000 AÑOS DE ESCULTURA MODERNA

GALERÍA ELVIRA GONZÁLEZ
GENERAL CASTAÑOS, 9. MADRID
16 ENERO AL 7 MARZO

Con esta muestra, que incluye 70 esculturas de pequeño formato, fechadas desde el quinto milenio antes de Cristo hasta nuestros días, se pretende dar cuerpo a la idea de que la modernidad ha existido desde siempre. Al estructurar este planteamiento se ha tenido en cuenta que desde finales del siglo XIX los artistas occidentales se han visto influidos en muchas de sus obras por lo que se conoce como el arte primitivo (africano, precolombino, oriental, etc...), gestado bajo unas condiciones socioculturales radicalmente diferentes a las del mundo occidental, lo que generó la aparición de un nuevo lenguaje. Con este planteamiento, el arte moderno podía llegar a insentarse dentro de esa *estética permanente* mencionada en el título de la exposición; sería, en realidad, un fiel continuador de esa corriente escultórica que se viene desarrollando desde hace más de siete milenios. La muestra está diseñada de tal forma que podemos apreciar esta idea al ir viendo, codo con codo, esculturas de Picasso, Giacometti o Julio González colocadas junto a piezas procedentes de las islas Cícladas griegas, relieves budistas indios, esculturillas egipcias o figuras de guerreros realizadas en el México precolombino.



Silueta antropomorfa. Norte de la India, Bisauli. Inicio del II milenio a.C. Cobre con pátina verde y azul.



André Derain: Tête, h. 1912-14. Piedra.

TERRITORIOS SINGULARES

Territorios singulares muestra una selección de las nuevas formas mexicanas de fotografiar. Quince autores cuyas propuestas encarnan la visión plural de un país en el que la fotografía goza de

una importante tradición documental. Obras de, entre otros, Enrique Cantú, Ana Casas, Pía Elizondo, Maya Goded, Ana Mariscal, Rubén Ortiz-Torres y José Raúl Pérez, en las que el yo, la muerte, la vida cotidiana y la me-

moria se desvelan como temas más recurrentes. Esta muestra se inaugurará en el antiguo depósito del Canal de Isabel II, paralelamente a la celebración de las IV Jornadas de Estudio de Fotografía de la Comunidad de Madrid.



Manuel Saiz: Palabra por palabra, 1997

MABEL PALACÍN

Mabel Palacín (Barcelona 1964) presenta su nuevo trabajo en la galería Helga de Alvear. Obras en soporte fotográfico en las que la autora hace alusión a ciertos conceptos de tiempo y narrativa como en su anterior proyecto: La noche americana, concebido por Mabel como "una licencia cinematográfica para la narración" en la que los conceptos de día y de noche como medida de nuestras experiencias se diluyen (Galería Helga de Alvear, Madrid).

IAN WALLACE

GALERÍA FÚCARES
CONDE DE XIQUENA, 12. MADRID
4 DE MARZO AL 5 DE ABRIL

La Galería Fúcares presenta la segunda exposición individual en Madrid del artista canadiense Ian Wallace (Inglaterra, 1943), con variaciones sobre temas de arquitectura de recreo, el espacio de trabajo del estudio y la serie del hotel que ya aparecieron en la anterior exposición de 1991. Se trata de fotografías laminadas sobre lienzo acompañadas de pinturas o fragmentos pintados. Estas obras exploran la confrontación entre dos sistemas de representación: la pintura, que propone el problema formal del campo abstracto y el soporte material; y la fotografía, que nos remite a los temas a través de la imagen figurativa. Otro grupo de obras se organizan en torno al tema de la modernidad y la ruina: la destrucción/construcción de un ideal (una utopía).

MANUEL SAIZ

GALERÍA ELBA BENÍTEZ
SAN LORENZO, 11. MADRID
4 FEBRERO AL 2 MARZO

Desde que lo hiciera en la galería Moriarty en 1994, Manuel Saiz no había expuesto en Madrid de forma individual. Para esta nueva comparencia, ha ideado una doble instalación relacionada muy de cerca con las inquietudes que ha venido mostrando recientemente y que quedaron reflejadas en los artículos que *Arte y parte* le dedicó en su número 5 (páginas 67-69). *Modelo (mundo)* es el título que reúne ambos montajes, que establecen relaciones visuales por una parte y se ciñen ambas a patrones matemáticos por otra. La confusión entre la realidad virtual y lo real, las técnicas de ficción cibernéticas y la reflexión sobre la piel y lo que recubre constituyen el argumento de estas nuevas obras. En uno de los espacios de la galería ha construido una habitación en la que confluyen tres posibilidades de percepción o apreciación de la realidad: un espacio real, un espacio fingido por realidad virtual y un circuito cerrado de televisión. Todas ellas juegan con la sugestión de la profundidad a partir de superficies planas. En el segundo espacio, la instalación *Palabra por palabra* consiste en 32 dados con forma de icosaedro truncado en cada una de cuyas 32 caras se han marcado de 1 a 32 puntos, y que se sitúan en el suelo como arrojados al azar pero siguiendo un orden numérico.



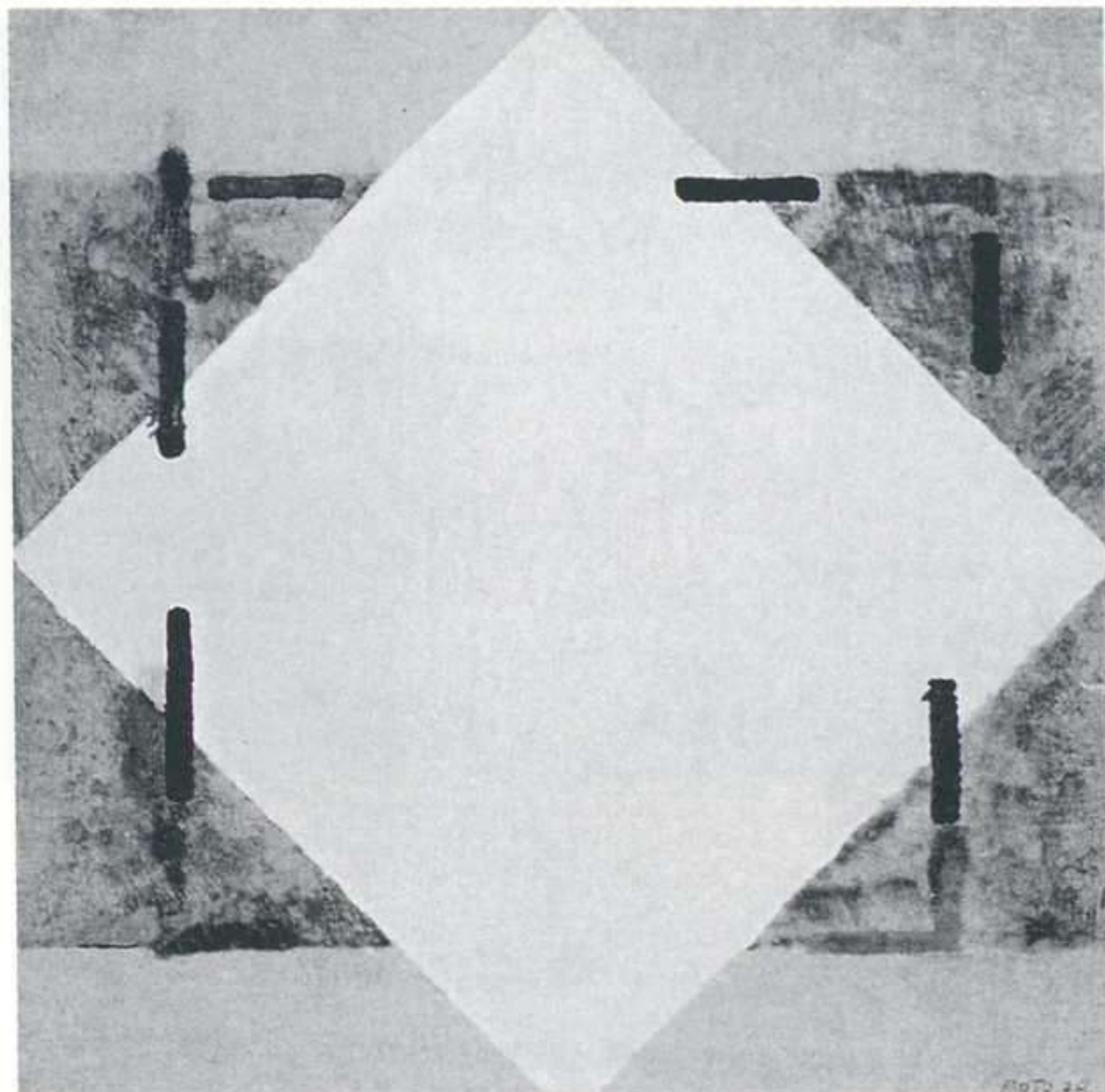
*Fernando Zóbel:
La vista XXVI,
1974.*

EL GRUPO DE CUENCA

SALA DE LAS ALHAJAS
FUNDACIÓN CAJA MADRID
PZA. DE SAN MARTÍN, 1. MADRID
5 FEBRERO AL 7 ABRIL

Esta exposición pretende reivindicar la importancia de la generación cuyos principales artistas se suelen agrupar bajo el nombre de *El grupo de Cuenca* por haber coincidido en un proyecto común: la formación del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, con los fondos de la colección de Fernando Zóbel. En la muestra se reúnen unas 90 obras de las cuales 75 corresponden a los tres miembros fundadores del grupo: Gerardo Rueda, Gustavo Torner y el

propio Zóbel, y de otros artistas como Lorenzo, Mompó y Sempere. Para realizar la selección -muchas de las obras se exponen por primera vez- se han tenido en cuenta los años en que los pintores coincidieron en el tiempo y en el espacio: desde 1959 hasta 1984, año en que muere Zóbel, y en la ciudad de Cuenca. A todos se les considera pintores universales que, a través de los valores expresivos y líricos de la tradición artística española, desarrollan una forma de acercarse a la realidad. Lo que se pretende aquí es demostrar la gran influencia que tuvieron, no sólo en el arte, sino también en la sociedad, hasta el punto de ser considerados por la generación de artistas más jóvenes como "el referente de la modernidad".



Vicente Rojo: Acorde 1 (con José-Miguel Ullán), 1978. Gouache sobre papel.

PABLO SYCET

"La pintura es una batalla. El cuadro es el campo assolado tras el combate". Bajo este argumento presenta Pablo Sycet (Gibraleón, Huelva 1953) sus pinturas más recientes. Inspirado en la historia del arte bélico, en clásicos como Velázquez con *La Rendición de Breda* o *Tiziano en la Alocución del marqués del Vasto* a sus soldados; Sycet profundiza en la relación de la

pintura con uno mismo. Paisajes devastados invitan a la reflexión a través de su iconografía; torres, banderas y gallardetes: "Las torres quizás tengan su referencia en mis pinturas porque es lo primero que aparece ante mis ojos volviendo al sur, a la casa materna, desde que tengo memoria". Para Nicolás Torices Abarca, Después de la batalla, que es como se titula la muestra, supone un trascender entre

el acontecimiento y el gesto: "Excluye el tiempo de la acción para recuperar el tiempo de la pintura construido con fragmentos que persigue captar los gestos ocultos tras el acontecimiento. La función del espectador es reconocer estas señales". Con motivo de la exposición se ha editado un CD con piezas de *Fangoria* y *Actíbeat* que recrean la muestra (Galería Sen, Madrid).

VICENTE ROJO

MNCARS

SANTA ISABEL, 58. MADRID

28 ENERO AL 31 MARZO

A pesar de su prolongada ausencia de nuestro país, Vicente Rojo (Barcelona 1932) es ya bien conocido en España. Recibió en 1993 la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes, y su obra ha sido objeto de exposiciones retrospectivas en la Biblioteca Nacional en 1984/86 y en el Museo Casa de la Moneda en 1996 (de obra grabada), ambos en Madrid. El Círculo de Bellas Artes, por su parte, prepara una exposición sobre su actividad como diseñador gráfico. De este polifacético artista eran menos conocidas, hasta el momento, sus esculturas y sus obras sobre papel. Este último aspecto queda cubierto por la muestra *Vicente Rojo. Obra sobre papel y gran escenario primitivo*, organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el cual presenta una amplia selección (cerca de un centenar) de dibujos a tinta, gouaches y técnicas mixtas sobre papel, estructurados en series, que recorren su trayectoria en las cuatro últimas décadas. Vicente Rojo, aunque nacido en España, ha vivido siempre en México, y es considerado uno de los artistas latinoamericanos más destacados. Su producción se caracteriza por el empleo de estructuras geométricas, por un sabio y rico uso del color y por su interés en las texturas. El mundo prehispánico es uno de sus referentes constantes.

LA CASA EN LA ESCULTURA RECIENTE

SALA DE EXPOSICIONES DE PLAZA DE ESPAÑA

PLAZA DE ESPAÑA, 8. MADRID
29 ENERO AL 30 MARZO

Como recuerda el comisario de esta exposición, Juan Antonio Álvarez Reyes, el icono de la casa, reducido a sus formas más esquemáticas, "vista como metáfora de nuestra confusa situación actual" ha protagonizado la producción artística de un buen número de escultores en la última década. A la vez que esta muestra, puede verse otra en el Museo Español e Iberoamericano de Arte Contemporáneo de Badajoz, un diálogo entre las obras de Florentino Díaz y Carlos Capelán, también centrada en este tema. En Barcelona, por otra parte, *Las casas del alma* recoge las maquetas de las construcciones que desde la Edad de los Metales realizaron los hombres como espacios sagrados. Muy diversos son los presupuestos de los que parte esta exposición: "La casa moderna, la sociedad moderna, heredera del pensamiento ilustrado, ha sido puesta en cuestión: su solidez ya no parece tal... las imágenes que en la exposición vemos se alejan de la solidez y pesantez de un todo satisfecho de sí mismo". Para ilustrar esta idea, se han elegido obras de Joel Shapiro, Juan Navarro Baldeweg, Eva Lootz, Elba Damast, Florentino Díaz, Per Barclay, Pedro Cabrita Reis, Manuel Saiz, Pello Irazu, Isidro Blasco, Dicky Rekalde y Catherine Harang.

FLECHA

Como ya viene siendo habitual, se celebra, en paralelo a Arco, la más modesta feria Flecha, en el Centro Comercial Arturo Soria Plaza. Del 5 al 20 de febrero podrán verse y adquirirse obras de, entre otros, Guillermo Pérez Villalta, El Hortelano, Miguel Ángel Blanco, Ouka Lele, Herminio Molero, Antonio Rojas, Cristóbal, Simon Edmondson o Alberto García Alix.



KOLDO MITXELENA
Kulturunea

Urdaneta Kalea, 9
Tfnoa. (943) 48 27 50
Faxa (943) 48 27 55
20006 Donostia-San Sebastián

LANGLANDS & BELL

17 enero - 8 marzo

TXOMIN BADIOLA

21 marzo - 24 mayo

EL ROSTRO VELADO

(Travestismo e identidad del arte)

12 junio - 6 septiembre



Gipuzkoako Foru Aldundia
Diputación Foral de Gipuzkoa



Guillermo Pérez Villalta: *Faz*, 1995. Acrílico sobre lienzo.

PELLO IRAZU

Últimas obras de Pello Irazu (Andoain, Guipúzcoa 1963), que vuelven a situar al artista en la actualidad compleja de la encrucijada contemporánea. El empleo de la luz, matizada en su función y como recurso nuevo en sus realizaciones, da el contrapunto

exacto a un proyecto en el que las partes y mecanismos se articulan y relacionan para conseguir un "sistema de funcionamiento". Una pieza central representa una estructura, similar a una tienda de campaña, en la que además de distintos focos luminosos y sonido intervienen

elementos reales que en suma construyen una cierta historia narrativa. La definición del espacio de los objetos realizados y cierta actitud de distanciamiento, de filtro interpuesto a pesar de la obviedad de las cosas, mantiene un debate estricto y riguroso (Galería Soledad Lorenzo, Madrid).

PÉREZ VILLALTA

GALERÍA SOLEDAD LORENZO
ORFILA, 5. MADRID
23 ENERO AL 22 FEBRERO

La próxima exposición de Guillermo Pérez Villalta (Tarifa, Cádiz 1948) reúne un conjunto de series pictóricas sobre las que el autor comenta: "*Invenciones* es la serie de trabajos más geométricos. Llevo trabajando en ella desde hace más de cinco años; lo que ocurre es que la gente se forma una idea restringida de lo que uno hace, en mi caso, más figurativa. También incluyo otra que denomino *Cuadros*. Luego hay subseries, una de ellas es *Si Ruskin bailase "trance"* de la que presento cuatro pinturas y en la que seguiré trabajando. En ella establezco una relación con la naturaleza pero me mantengo ajeno al naturalismo. También expondré otra en la que trabajo sobre los problemas vitales básicos, como las relaciones entre las personas, los géneros sexuales, etc. Otra, mucho más grande y ambiciosa, se basa en una temática de orden religioso. Hay cuadros de esta serie que he tardado en realizar medio año, con una manera de trabajar ajena a los modos contemporáneos". La ubicación de los trabajos en la sala es un tema que preocupa especialmente a Pérez Villalta, lo que ha obligado a una modificación temporal del espacio de la galería. Posteriormente, el artista presentará sus trabajos en la galería Rafael Ortiz de Sevilla, del 4 de marzo al 9 de abril.

ÁNGEL PASCUAL

GALERÍA AFINSA
ALMIRANTE, 5. MADRID
FEBRERO

Pasaporte olvidado, Pasiones no bien vistas, Pasos fronterizos y ahora Sueños pasajeros. Este último es el título de la nueva serie de trabajos que Ángel Pascual Rodrigo (Mallén, Zaragoza 1951) exhibe en la madrileña galería Afinsa. En ella el artista hace gala de un romanticismo heredero de la pintura paisajística del alemán Friedrich que continúa presente en sus proyectos y que, en esta ocasión, hace referencias también a Giorgione, Carlos de Haes y Salvatore Rosa, pintores de muy distinto talante pero impregnados todos del sentimiento de lo natural: "Hay detalles de algunos de sus cuadros en los míos. Me siento muy identificado con este discurso y siempre lo he mantenido, a pesar de que en los ochenta tuve que luchar por él, por ser fiel a mi pensamiento". Son paisajes ideales que conjugan la frialdad de la geometría con la calidez de los colores: "Trato de hacer una pintura sintética, que aúne todas las corrientes que han surgido a principios del siglo XIX. Combino geometría y música". Sus cuadros fragmentados en polípticos suponen para él "un desarrollo paulatino de todo lo que puede contemplarse". Se trata de una visión global o fragmentada de una escena que también es representada en diferentes momentos temporales.

ALFREDO JAAR

Tenemos la ocasión de contemplar en la galería Oliva Arauna la obra más reciente de Alfredo Jaar. Esta exposición consiste en la presentación de una gran pieza de 5 x 3 metros titulada *El silencio de Nduwayezu*, consistente en una mesa de luz con un millón de diapositivas. El autor realiza con ella una síntesis experiencial de un viaje realizado recientemente a Ruanda, centrado en torno a la situación de los niños en este país y al tremendo genocidio de los Hutus y los Tutsis. Las diapositivas son fruto del trabajo fotográfico realizado en este viaje. En otra caja de luz, pero con un texto adjunto, el artista explica esta lucha entre tribus hermanas así como sus experiencias personales en dicho viaje.

SALA PELAIRES Galeria d'Art

 **13-18 feb**
STAND - D003

Artistas:

RAMÓN CANET

RAFA FORTEZA

ARTURO GUERRERO

BEN JAKOBER

&

YANNICK VU

J. M^a. SIRVENT

BERNARDO TORRENS

Pelaires, 5

E-07001 Palma de Mallorca

Tel. 34(9)71 72 36 96

Fax 34(9)71 72 34 73



Manolo Hugué: Catalana sentada, 1923. Terracota.

OTRAS CITAS

El Banco Bilbao Vizcaya ofrece una exposición dedicada al Arte japonés, muñecas de porcelana; en el Círculo de Bellas Artes, tras Gordillo, exhibirá Sebastiao Salgado. Obras del pintor Antonio

Carnicero podrán verse en el Centro Cultural de la Villa. El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, además de las exposiciones reseñadas, aloja las dedicadas a la orfebrería de Francisco Durrio y Julio González y a las ediciones

de arte de los fondos del museo. El Museo Thyssen-Bornemisza mantiene hasta el 23 de febrero su muestra de Cadáveres exquisitos. En la nueva galería Salvador Díaz inaugurará, el 11 de marzo, Darío Villalba.

MANOLO HUGUÉ

CENTRO CULTURAL CONDE-DUQUE
CONDE-DUQUE, 11. MADRID
8 ENERO AL 16 FEBRERO

Manolo Hugué (Barcelona 1872-Caldas de Montbuy 1945) fue uno de los escultores más importantes de la primera mitad del siglo XX y estuvo relacionado con las corrientes que se gestaron en las primeras décadas del siglo: tuvo una gran amistad con Picasso y vivió en París justo en el momento en que se estaban produciendo las vanguardias históricas. En esta exposición se han reunido algo más de 70 obras del artista con las que se pretende dar a conocer al artista fuera de Cataluña, presentando algunas obras inéditas en Madrid hasta el momento y englobando no sólo su faceta más conocida, la de escultor, sino también la de pintor y poeta. Fue un escultor de fuerte personalidad que consiguió mantenerse al margen de las tendencias más llamativas de su época; aunque fue fiel a su formación dentro de la tradición artística, con referencias en el mundo mediterráneo y conservó siempre los temas del entorno en que vivió -payeses y retratos de figuras del campo catalán-, se puede apreciar su devoción por Rodin o la influencia de Gauguin. Además su vertiente de pintor refleja una raíz menos clásica y bastante más postimpresionista; el mundo de la tauromaquía -que tanto atrajo a Picasso- aparece aquí lleno de movimiento y color junto a los retratos más intimistas de sus familiares más cercanos.

ALEJANDRO CORUJEIRA

GALERÍA MAY MORÉ
GENERAL PARDIÑAS, 50. MADRID
14 ENERO AL 23 FEBRERO

Hace cinco años que Alejandro Corujeira (Buenos Aires 1961) reside en España. Anteriormente, ha expuesto en las galerías Detursa y Sebastián Jané, y ha participado en importantes colectivas, como *La escuela del Sur*, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 1991) y *Líricos del fin de siglo*, en las Salas de Exposiciones del Ministerio de Educación y Cultura (Madrid, 1996). Hace ya cinco años que instaló su estudio en Madrid, pero no olvida en absoluto sus raíces pictóricas, que son fundamentalmente americanas. Su actual exposición *Sol cuello*, incluye óleos en la línea de los presentados en el *XVI Salón de los 16* y, además, relieves en madera policromada que funcionan como obras autónomas y a la vez como desencadenante de algunas de sus composiciones pictóricas. *Miradas de estrellas*, *Amanecer ala* o *Del reino del vuelo (plata)* son algunos de los títulos de los cuadros de esta muestra, y dan idea del aliento poético que recorre la obra de este artista. Su pintura se caracteriza por el sometimiento a una estructura geométrica flexible, heredera del constructivismo americano, y por un uso del color muy matizado, aplicado en capas delgadas sobre el lienzo, que dejan transparentar una luz reverberante.

GALERIA DV

ARCO'97

Pabellón 7, BC43

Alfonso Berridi

Frédéric Bruly Bouabré

Cristina Iglesias

Manu Muniategiandikoetxea

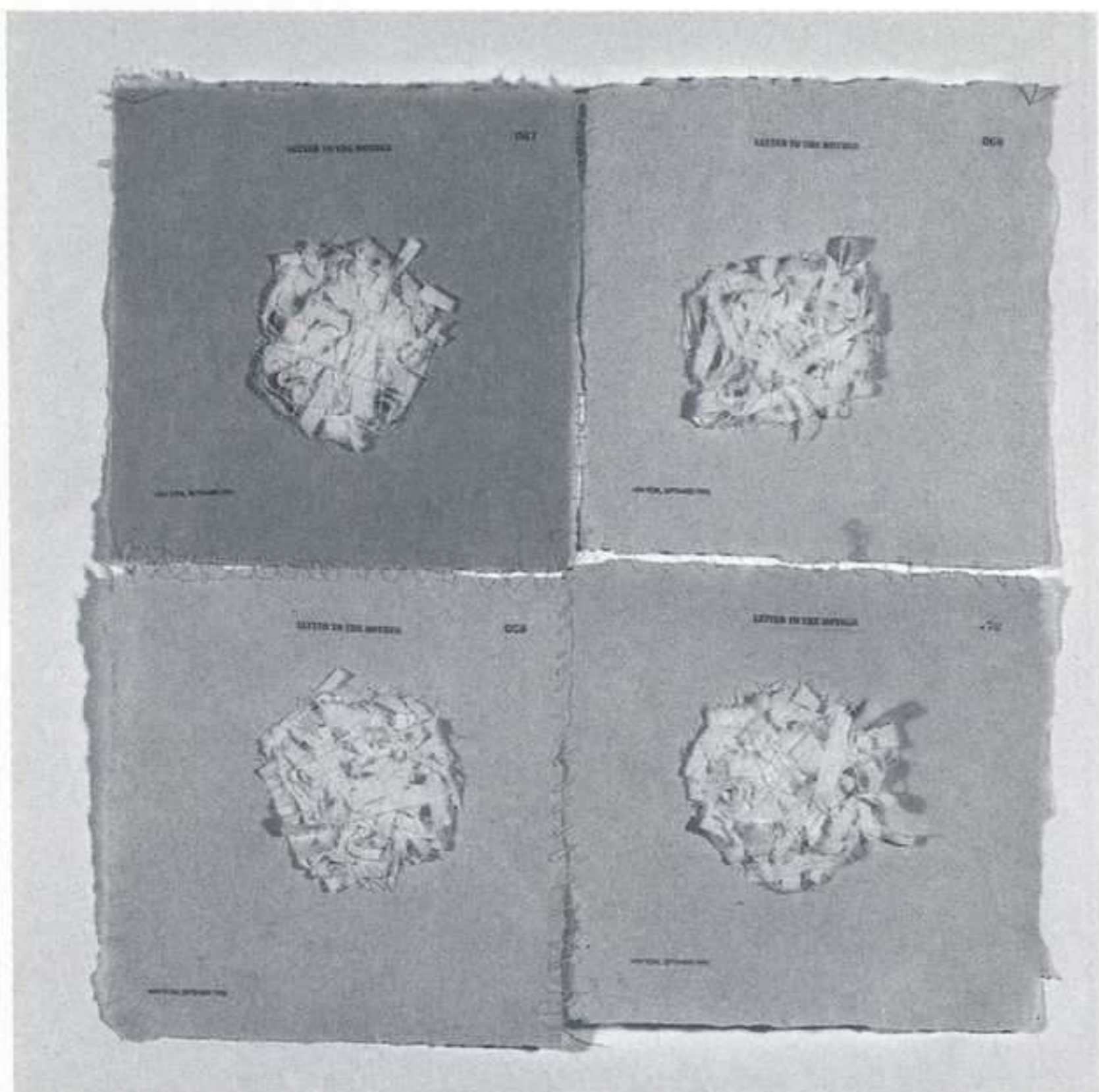
Andrés Nagel

Alberto Peral

Sean Scully

GALERIA DV

San Martín, 5 • 20006 San Sebastián
Tel.: 943 429111. Fax: 943 420122



Elena del Rivero: Cartas a la madre, 1996. Collage sobre papel.

ELENA DEL RIVERO

A mediados de los ochenta, Elena del Rivero practicaba un expresionismo oscuro y romántico, protagonizado por una naturaleza violenta. En los noventa, sin embargo, dio un giro espectacular a su obra, paralelo a sus estancias en Roma y Nueva York (donde reside desde 1991). Renunció por completo a todos aquellos elementos

expresionistas, adoptando un tono más cerebral que no excluye ingredientes personales y emocionales, enfriados, aportados por los argumentos tratados: sus Diarios y sus Cartas a la madre. Durante un tiempo dominó la monocromía su obra, en negros y blancos tratados con texturas diferentes y sometidos a una estricta geometría. Las Cartas que presenta ahora, algunas de ellas ya vistas

recientemente en Caja Burgos, ofrecen algunos aspectos novedosos: aumentan los formatos, se incluyen cartas que la artista se escribe a sí misma y algunos de otras personas, y varían los soportes, que son de seda en ciertas obras, sobre la que ha hecho bordar los textos. En la exposición se incluye la pieza *Cosiendo* minimalismo (tres mantelerías), de 1994-95 (Galería Javier López, Madrid).

MIGUEL FISAC

SALA DE EXPOSICIONES DEL MINISTERIO DE FOMENTO

PASEO DE LA CASTELLANA, 67. MADRID

11 MARZO AL 27 ABRIL

Miguel Fisac (Daimiel 1913) se titula en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid en 1942, obtiene el premio de la Real Academia de San Fernando y posteriormente la Medalla de Oro de la Arquitectura Española. Pertenece a una generación de arquitectos, entre los que se encuentran Francisco de Asís Cabrero, Alejandro de la Sota o Rafael Fernández del Amo, que, tras la guerra, pretende romper con el carácter monumental e historicista de sus predecesores, proponiendo una arquitectura moderna, racionalista y con vinculaciones internacionales. En su obra se aprecian referencias a la arquitectura japonesa, a la de Le Corbusier, o a la del sueco Gunnar Asplund. La exposición presenta una amplia selección de toda su obra, entre la que destacan edificios de laboratorios, bibliotecas, oficinas, escuelas profesionales, de enseñanza media y superior, viviendas unifamiliares, bloques de viviendas, instalaciones comerciales e industriales además de importantes complejos de carácter religioso. Se muestran también piezas de mobiliario, de las que tiene patentados varios modelos, así como diversos elementos de construcción entre los que destacan sus huesos de hormigón precomprimido.

MARÍA GÓMEZ

GALERÍA ANTONIO MACHÓN
CONDE DE XIQUENA, 8. MADRID
18 MARZO A ABRIL

Esta exposición madrileña de María Gómez (Salamanca 1953) constituye la continuación de la presentada en febrero del año pasado en la Sala El Brocense de Cáceres y en la iglesia de las Claras en Plasencia (ver *Arte y parte* nº1, pág. 58) bajo el título de *El libro dorado*. Concluida la serie de las *Constelaciones*, la pintora se trasladó, a través, podríamos pensar, de las figuras mitológicas que dan nombre a aquéllas, a la libre ilustración del poema de Homero la *Odisea*, y de ahí a una callada celebración de los libros y de la lectura. Siempre ha sido la de María Gómez una pintura ensimismada, interior. La noche habitada de las *Constelaciones*, en la que los tenues puntos de luz señalaban cada presencia humana, anunciaba la reconcentración que se manifiesta ahora plenamente. Los personajes, absortos en la lectura, nos miran, cuando lo hacen, con la vista desenfocada de quien aún está inmerso en lo leído. Por otra parte, la artista ha vivido un importante avance en la factura: "El azul de las *Constelaciones* me ha conducido al color, un aspecto que tenía pendiente. Me he sentido cómoda realizando estas obras y he comprobado que, aunque aún tengo un largo camino por delante, puedo confiar en mi capacidad para manejar el color". La exposición se compondrá de lienzos, dibujos y libros reales pintados.



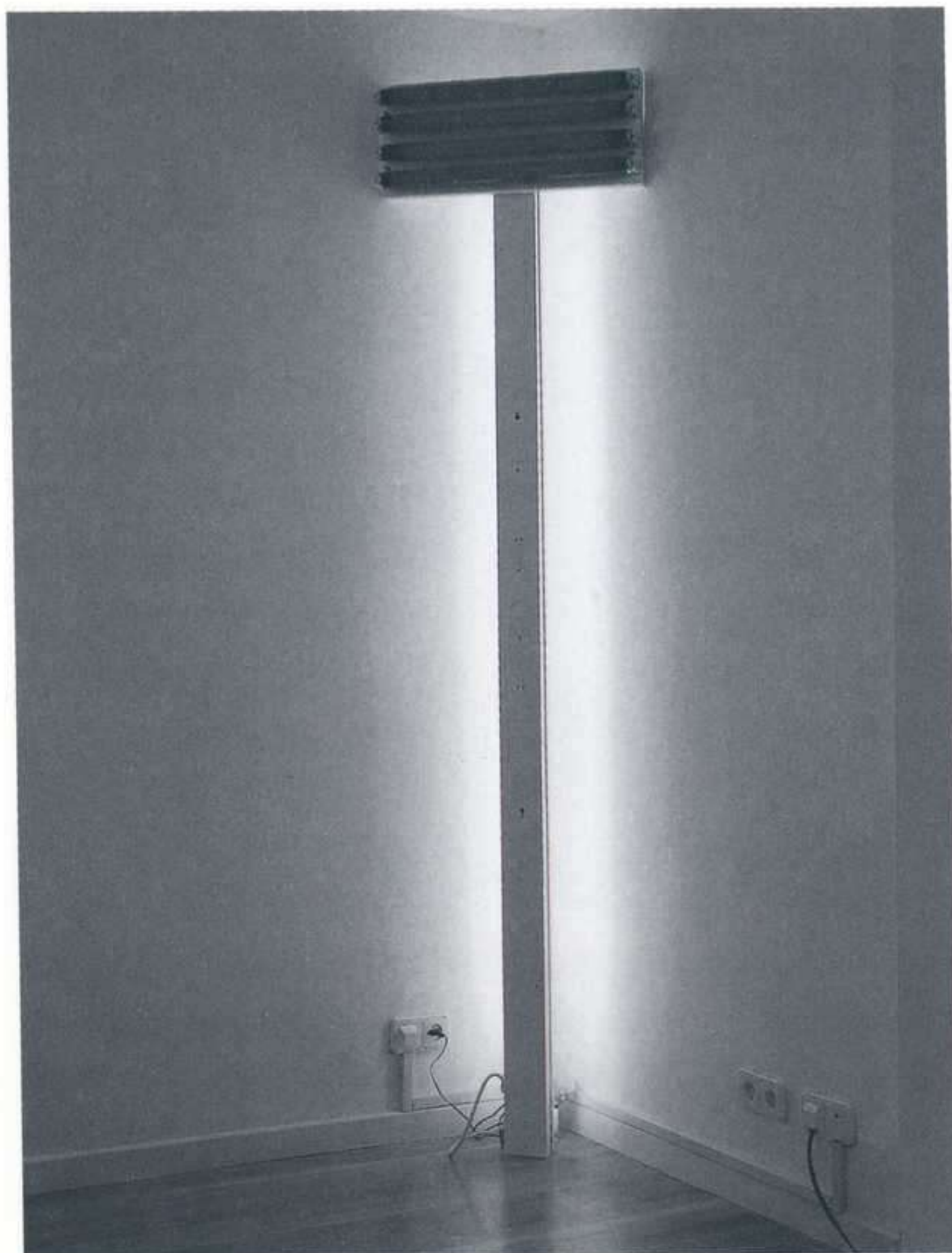
María Gómez: Lectora II, 1995. Carboncillo sobre papel.

ALBERTO CORAZÓN

Se exponen en la Galería Elvira González de Madrid óleos sobre madera realizados en los últimos 4 años por Alberto Corazón (Madrid 1942), tras un silencio expositivo de 10 años, que completan sus ante-

riores presentaciones de las esculturas y los dibujos del mismo período. El artista declara que "se había olvidado mi trabajo de los 70, o existía una imagen distorsionada del mismo que me ligaba patológicamente a todo aquel barullo conceptual. Ni mi trabajo era con-

ceptual sensu estrictu ni la trayectoria despreciable. Acabo de cumplir 55 años y eso da una cierta seriedad. No tengo un gran ego que alimentar y sí una mirada un poco más distanciada. Eso me permite ser paciente y trabajar con enorme concentración".



Dan Flavin: Sin título (Para Prudence y su bebé), 1992.

JUAN PÉREZ AGIRREGOIKOA

Con Un Edipo correcto, Juan Pérez Agirregoikoa (San Sebastián 1963), beca Banesto en 1993, pasa de las retículas de su trabajo anterior Arañas cartesianas al homenaje irónico a Joseph Albers. Secciona los cuadrados concéntricos de Albers y los trata pictóricamente con mayor

énfasis en las texturas y los colores, dando a los cuadros títulos disparatados como El vengador intoxicado o Defenderé el coche de mi madre aunque sea feo. Sobre este trabajo, ha escrito: "Mi intervención sobre Albers no es arbitraria ya que es santo de mi devoción. Cortar los cuadros es alevosía y premeditación, destrozar lo

que más me interesa, el rechazo de la representación, el olvido de la plenitud, (...) un compendio de algo así como no haber comprendido nada". Desde 1988 Agirregoikoa vive en París, donde asistió en 1992 a un seminario de Peter Halley, con el que también ha establecido diálogo pictórico (Galería Ginkgo, Madrid).

DAN FLAVIN

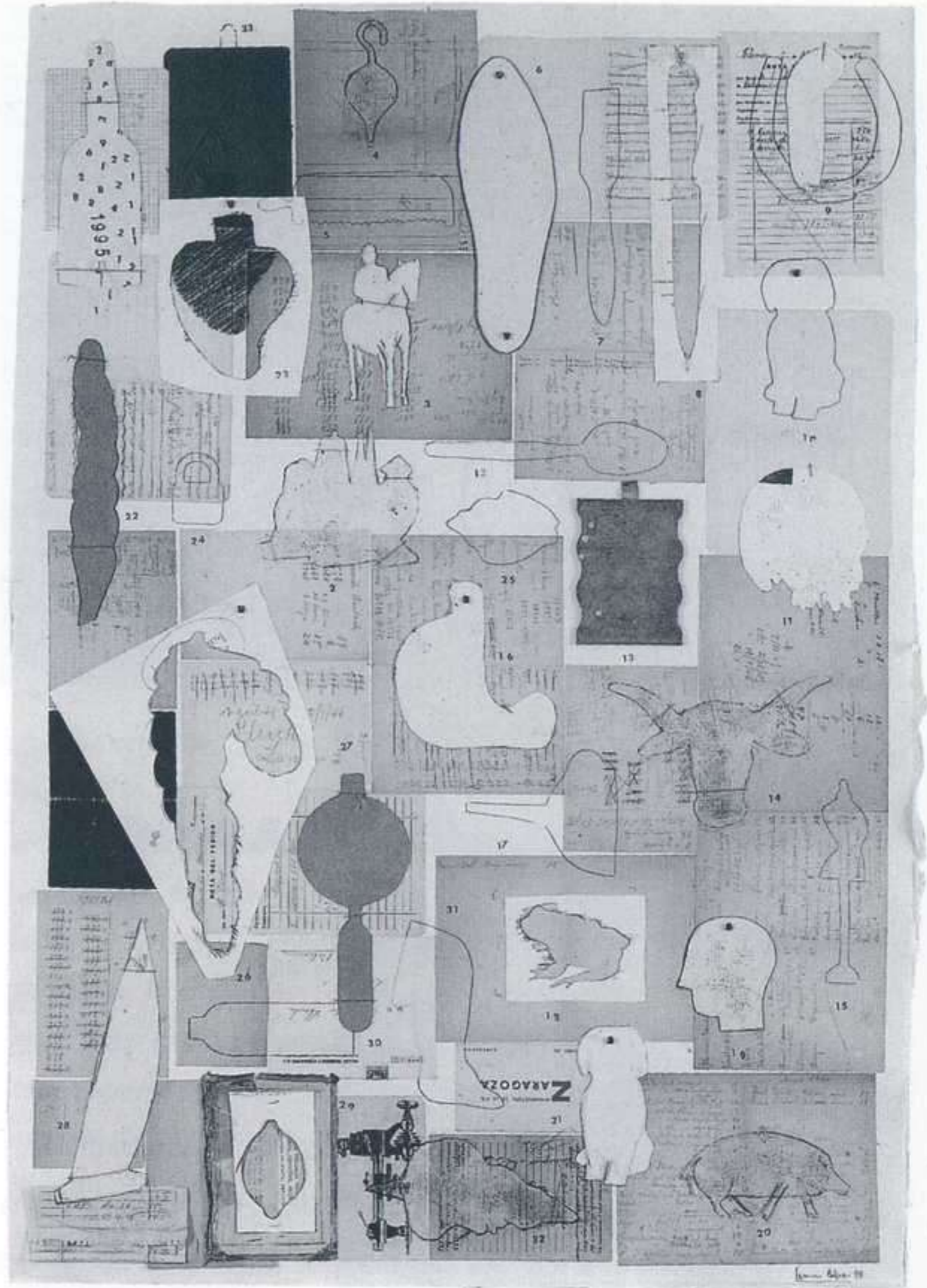
GALERÍA HELGA DE ALVEAR
DOCTOR FOURQUET, 12. MADRID
30 DE ENERO AL 15 MARZO

Dan Flavin, recientemente fallecido, es una de las figuras centrales del arte Minimal, una nueva tendencia del arte americano surgida durante los años sesenta, caracterizada por su mínima complejidad, su abstracción total, el máximo orden, la claridad en su factura, su neutralidad y literalidad, así como por el empleo de formas elementales, presentadas a veces a través de sistemas modulares en serie (cubos, pirámides, esferas,...). Sus instalaciones con tubos fluorescentes, como las que ahora podemos contemplar en Madrid, llevan hasta sus últimos extremos la neutralidad propia de la poética minimal, debido a la frialdad de esta luz, a su artificialidad y a su carencia de dramatismo. Flavin comenzó a trabajar usando luces fluorescentes en el año 1963 y, a partir de entonces, sería una constante en su obra hasta su muerte. No sólo trabajaba con luz, sino que también hacía intervenir a través de ella al espacio. "Yo sabía -dijo- que el espacio real de una habitación podía ser desintegrado y manipulado colocando ilusiones de luz auténtica (luz eléctrica) en puntos cruciales de la estructura de la habitación." Flavin, por consiguiente, trataba de llegar de esta manera a una especie de desmaterialización del arte, tan característica de los años sesenta.

UNA MIRADA TENSA

GALERÍA MARLBOROUGH
ORFILA, 5. MADRID
4 DE MARZO AL 5 DE ABRIL

Como inicio de las actividades de su nueva dirección en Madrid, la galería Marlborough programa *Una mirada tensa*, colectiva en la que participan artistas de distintas generaciones y lenguajes, con el vínculo común de transmitir “esa tensión que delatan los autorretratos de Philip Guston o las últimas pinturas de Mondrian: una mezcla entre lo inevitable de la práctica artística y el empeño por hacer el proceso cada vez más extremo”, según advierte Miguel Fernández-Cid, comisario de la muestra. “Se trata de señalar el inconformismo que caracteriza a los artistas más apasionados, más viscerales en su trabajo, con independencia de que en sus imágenes domine el orden constructivo o el exceso. *Una mirada tensa* viene a ser el relato de una actitud ante la obra, tanto por parte del que la realiza como del que la observa. Una actitud en la que tiene tanta importancia el pensamiento previo como la posterior ejecución”. Los artistas en cuyas obras se refleja esa idea son Juan de Andrés, Carmen Calvo, Xavier Grau, Abraham Lacalle, Santiago Mayo, Miquel Navarro, Juan Navarro Baldeweg y Manuel Saiz. La muestra cuenta con la colaboración de la galería valenciana Luis Adelantado, las madrileñas Elba Benítez y Fúcares, y Magda Bellotti, de Algeciras.



Arriba, Carmen Calvo: Sueña III, 1996. Collage, 126 x 91 cm. Sobre estas líneas, Mayo: Ampélido, 1996. Óleo sobre lienzo, 30 x 30 cm.



Vija Celmins: Sin título (gran mar 1), 1969.

RICARDO CALERO

GALERÍA 57
COLUMELA, 3. MADRID
MARZO

JESÚS GIRONELLA

Bajo el título de Las cuatro estaciones. Performance. Música experimental, el escultor Jesús Gironella emprende un viaje musical que recalará en el Círculo de Bellas Artes de Madrid el 21 de marzo. En sus palabras, este acontecimiento consiste en "un viaje de purificación, a través de los sonidos de las campanas, que haré sonar, para que hombres y dioses compartan un mismo espacio, y un mismo tiempo".

En los últimos diez años, Ricardo Calero (Villanueva del Arzobispo, Jaén 1995) ha ido depurando su trabajo de elementos que ha ido considerando accesorios. "Ausencias", "olvido" y "silencio" son conceptos que se fueron sucediendo en los títulos de sus exposiciones hasta llegar al de "nada". El despojamiento ha alcanzado su límite en sus últimas exposiciones: Calero ha empezado a construir desde la nada sin traicionarla, para lo cual ha trabajado de forma primordial con un elemento insustancial: la luz. Consigue calidades pictóricas y volumétricas con mínimas intervenciones; el volumen ha quedado reducido al mínimo, y de la opacidad ha pasado a la transparencia. "Mi obra, a pesar de lo que se haya dicho, no tiene nada de minimalista, fundamentalmente porque trata con dramas humanos".

VIJA CELMINS

MNCARS
SANTA ISABEL, 58. MADRID
21 ENERO AL 24 MARZO

Llega procedente del ICA de Londres la primera retrospectiva europea de Vija Celmins (Riga, Letonia 1938), que se trasladará después al Kunstmuseum de Winterthur y al Museum für Moderne Kunst de Francfort. James Lingwood, su comisario, nos propone un recorrido por la trayectoria artística de Celmins a través de sus asuntos pictóricos más característicos. Esta artista, apenas conocida en España, emigró en la niñez a Estados Unidos, donde ha trabajado siempre. De allí proceden la gran mayoría de las obras expuestas. La primera serie corresponde a los objetos cotidianos, como lámparas, estufas e infernillos, que emiten luz o calor, o ambas cosas. Pintados en grisalla, destacan, hipnóticos y misteriosos, los cálidos naranjas de las resistencias; esta serie se prolonga en la de los aviones de guerra y los ataques aéreos, frío y fantasmal recuerdo de la guerra europea. A partir de entonces, Celmins se pierde en las infinitudes marinas, desérticas y estelares, trasladadas primero en grafito, extremadamente aterciopelado a la vista, y luego en óleo. Son de reseñar la intensidad y la concentración con las que la artista se aplica a la captación de los reflejos de la luz sobre el mar picado o a las siempre cambiantes disposiciones de pequeñas piedras o estrellas. La exposición incluye también una asombrosa escultura.

ARTE VIVO

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE
SAN FERNANDO
ALCALÁ, 13. MADRID
27 ENERO AL 16 FEBRERO

Los pintores que forman parte de la Academia de Bellas Artes de San Fernando se reúnen en una exposición que pretende demostrar la vitalidad de una institución ya casi tricentenaria que tan importante papel jugara en el arte español de los siglos XVIII y XIX. Ana Vázquez de Parga es la comisaria de la muestra, que cuenta con el patrocinio de la Fundación Rich, y ha seleccionado un total de 25 obras de los trece pintores que en la actualidad forman parte de la Academia, fechadas entre finales de los 50 y 1994. El título hace referencia a dos publicaciones punteras: *Arte Vivo*, editada por el grupo Parpalló de Valencia en 1956, y *L'Art Vivant*, publicada en París a partir de 1970. La exposición se estructura en tres apartados: *Innovadores en la posguerra. De la Escuela de Madrid y otros paisajes*, con Álvaro Delgado, Luis García Ochoa, Francisco Lozano, Joaquín Vaquero Palacios y José Vela Zanetti, que renovaron el arte de después de la guerra con la importación de elementos cubistas, fauves o expresionistas; *En el Arte Otro*, con Rafael Canogar, Miguel Rodríguez-Acosta, Antoni Tàpies, Gustavo Torner y Joaquín Vaquero Turcios, artistas destacados en la década de los cincuenta; y *Realistas y visionarios*, con José Hernández, Carmen Laffón y Antonio López.

MURCIA

Juan Manuel Díaz Burgos, Jorge Rueda y Óscar Molina exponen sucesivamente en el Centro Cultural de la Muralla Bizantina en Cartagena. Las obras pictóricas del cantautor Luis Eduardo Aute podrán verse en la galería Aurora de Murcia y, tras él, expondrá Christine Crozat. La galería Clave, por su parte, ha programado para estos meses exposiciones de Patricia Azcárate, José Muñoz Clares y Amancio González. Espacio Mínimo, finalmente, muestra la obra reciente de Miguel Ángel Gaüeca.

GALERÍA LUIS ADELANTADO

ARCO'97

STAND E-01
PABELLÓN 5

CARMEN CALVO

MIQUEL NAVARRO

JOSÉ PEDRO CROFT

FERRÁN GARCÍA SEVILLA

SUSY GÓMEZ

ALEJANDRA ICAZA

EVA LOOTZ

JUAN NAVARRO BALDEWEG

JOSÉ NOGUERO

MARTA MARÍA PÉREZ

CHARO PRADAS

MANOLO REY FUEYO

ADOLFO SCHLOSSER

FERNANDO SINAGA

SUSANA SOLANO

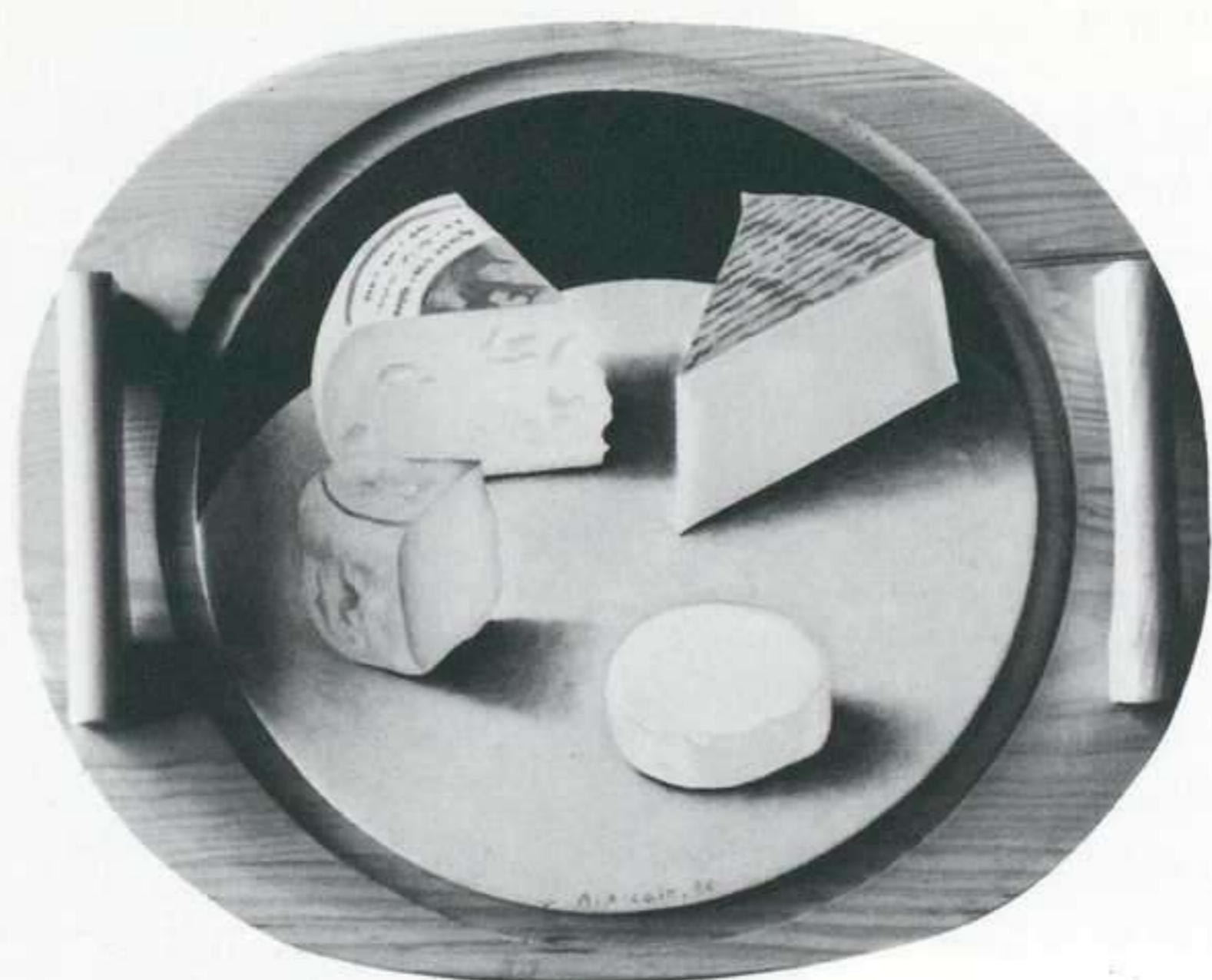
MONTSERRAT SOTO

GILBERTO ZORIO

BONAIRE, 6. 46003 VALENCIA (España)
Telf. (96) 351 01 79 Fax (96) 351 03 46

163

M
A
D
R
I
D
-
M
U
R
C
I
A



Alfredo Alcaín:
Tabla de quesos,
1996. Óleo sobre
bandeja de made-
ra.

COBRES DEL S. XVII

MUSEO DE NAVARRA
SANTO DOMINGO, S/N. PAMPLONA
17 ENERO AL 2 MARZO

La muestra *Pintura flamenca barroca (Cobres del siglo XVII)* cuenta, en su mayor parte, con el depósito de pinturas conservado en La Rioja, que nunca antes se había mostrado en su conjunto y que no había sido investigada en profundidad. La pintura sobre cobre fue una especialidad, que ofrecía, frente al soporte de madera, las ventajas de que no se cuarteaba, no absorbía los pigmentos y que no exigía una preparación de base. La mayoría de los cobres expuestos fueron importados de Flandes, sobre todo de Amberes, y son importantes ejemplos de la pintura de género, paisaje y flores y composiciones religiosas, las modalidades pictóricas preferidas para estas pequeñas obras. Entre los pintores que la cultivaron figuran Brueghel, Teniers, los Francken o Van Lint.

SANTOS IÑURRIETA

Con tono irónico y verbo desenfado Santos Iñurrieta (Vitoria 1950) presenta en la galería Berta Belaza de Bilbao parte de la obra expuesta antes en la Ciudadela de Pamplona. Firme y generoso en la entrega, mantiene el sentido narrativo con el que dialoga y subvierte los argumentos de las imágenes.

ALFREDO ALCAÍN

GALERÍA EDERTI
ALAMEDA REKALDE 37. BILBAO
FEBRERO-MARZO

A vueltas con la figuración desde sus inicios, Alfredo Alcaín (Madrid 1936) representa la reflexión más genuina del *pop* español, de ese *pop* del subdesarrollo contrario al americano, que supo ver Luis Gordillo en la presentación de un carpeta de serigrafías en 1973: "Alcaín deja muy bien precisado su amor por el pintar, por la materia bella, por el bien hacer. La ternura en la factura es una de sus principales características. También lo que yo llamaría realismo en el método. No se trata aquí de reflejo de la realidad exterior de una manera u otra, sino de realismo en el autoconocimiento de sus limitaciones, de su gran sentido de la economía de sus energías. Se trata de un no aparentar más de lo que se es, de un cierto ascetismo en la expresión, de una cierta alegría de su ser concreto, de llevar hasta el límite máximo de intensidad la relación entre potencialidades y limitaciones. Todo esto da a la obra de Alfredo una luz clara, un fulgor de piedra tallada pacientemente, una apacible nitidez, una ternura concreta". Continúa en ello con el mismo sentido del orden, buscando un poco de todo -un pingüino o un teléfono, una cartera del colegio o un niño con dolor de muelas- para organizar cuadros que admiten el juego y la ironía. A veces de un ingenuismo sólo aparente, pero cuadros medidos, controlados.

LUIS CANDAUDAP

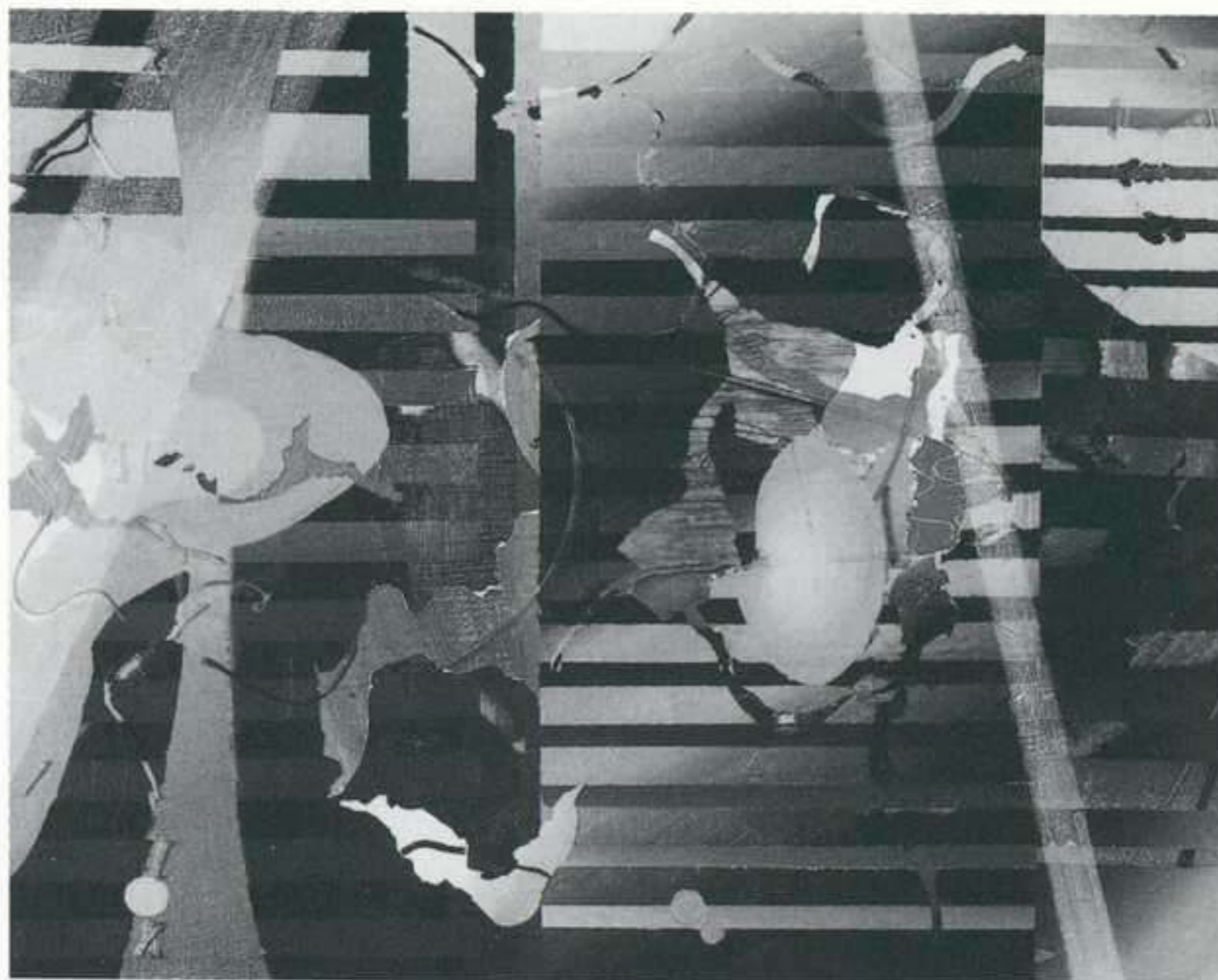
GALERÍA DIECISÉIS

PZA. DEL BUEN PASTOR, 16.

SAN SEBASTIÁN

24 ENERO AL 1 MARZO

Defensor de la pintura como necesidad y ejercicio expulsional, Luis Candaudap (Bilbao 1964) pertenece con Amondarain y Txus Meléndez a un frente común que salió de la facultad de Bellas Artes de Bilbao a finales de los años 80. Con escasas incursiones fuera de la escena vasca, su pintura registra una trama de elementos donde aparecen ecos de las vanguardias, tradiciones como la barroca y devoción expresa a Luis Gordillo. Sus cuadros “ofrecen formas por fractura, por descongelamiento. Y todo ello no está exento de dolor. Esto es así por-



que no tengo palabra para la pintura. Mi acción es desgastarme como una goma de borrar por rozamiento con una superficie”. Su sistema delata el ánimo con el que trabaja: “quiero que sean cuadros tan complejos que se rompan, por eso hablo de fractura”.

*Luis Candaudap:
Dial, 1996.*

165

P
A
Í
S
V
A
S
C
O

SUBDIRECCIÓN GENERAL DE LA PROMOCIÓN DE LAS BELLAS ARTES

Fotografía y Sociedad en la España de Franco. Fuentes de la memoria III

Fundación la “Caixa”.Palma de Mallorca

30 enero al 31 marzo

Sorolla. Pequeño Formato

Sala de Exposiciones “La Salina”

7 al 28 febrero

Joaquín Sorolla. Exposición Antológica

Caja de Ahorros de Salamanca y Soria. Salamanca

14 febrero al 10 abril

“Colaboraciones” obra gráfica de artistas y grabadores

Sala Millares del Ministerio de Educación y Cultura. Madrid

4 febrero al 9 marzo

Gabriel Cualladó. Imágenes Cotidianas 1956-1995

Fundación Municipal de Cultura.Madrid

13 febrero al 16 marzo

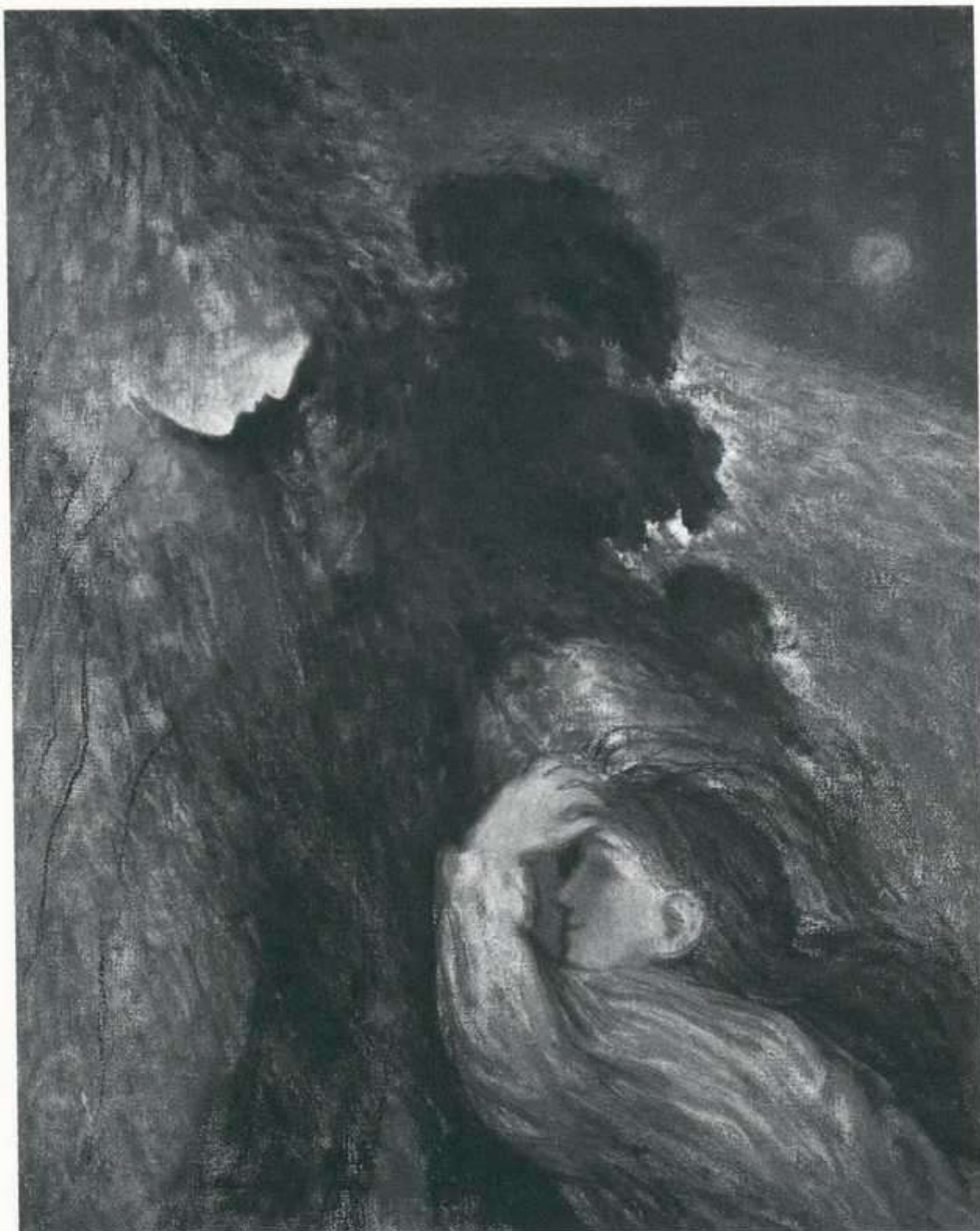
Imágenes gitanas. Fotografías de Ramón Zabalza

Sala de Cultura del Ayuntamiento de Alcalá de Guadaíra. Sevilla

20 enero al 4 febrero

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES Y BIENES CULTURALES



Mari Puri Herrero: Sin título.

PEDRO PERTEJO

Pedro Pertejo (Vilaseca de Laciana, León 1953) realiza una personal reflexión sobre el proceso creativo de la obra. Establece la diferencia entre proceso y procedimiento como una lógica que una vez desencadenada es irreversible, aunque señala un componente ajeno sentimental que tiene un poder

decisivo sobre el procedimiento." El trabajo organizado en torno a la fábrica de la pintura, trabajo de taller, de ritmos y pausas, de tiempos muertos, de espera, secado o fragua, enmarca la relación con el otro que actúa desde la memoria como catalizador del experimento. El proceso de fábrica de un cuadro necesita

de un procedimiento mecánico que cumpla fielmente con los requisitos técnicos de los materiales empleados; cuya elección puede ser aleatoria. El resultado final es paradójico: su elocuente materialidad cierra, herméticamente, todos y cada uno de los nuevos significados del proceso" (Sala Rekalde, Bilbao).

MARI PURI HERRERO

GALERÍA LOURDES UGARABE
LOS ARQUILLOS, 7. VITORIA
30 ENERO-FEBRERO

Óleos sobre lienzo y papel, y *collages* de reciente creación componen la doble presentación de Mari Puri Herrero (Bilbao 1942) en Lourdes Ugarrabe y en A'G Gestión de Bilbao. Son obras que representan el conjunto de experiencias y asuntos de "la vida misma" que la autora reivindica. La experiencia y el tiempo se unen al conocimiento en una artista que utiliza todos los recursos, técnicas y materiales para expresar sus preocupaciones inmediatas. "La intriga, el enigma de lo cotidiano, la inquietud que produce el hallazgo inesperado de algo que siempre ha estado ahí pero que de pronto descubres. Es como una aparición, una revelación de lo que no se ve, de las cosas pequeñas que en el fondo son las más importantes. La realidad hay que descubrirla a través de esas pistas menudas apenas imperceptibles." Su búsqueda tiene fines concretos pero "hay que saber mirar y ver de verdad para descubrir cómo las cosas corrientes se convierten en acontecimientos realmente extraordinarios e irrepetibles". Una continua aventura que ahora le lleva a trabajar la escultura como un paso más "en esta especie de *collage* mental que se organiza cuando aflora todo lo realizado antes en pintura, dibujo, grabado...; es algo que está íntimamente relacionado con la experiencia artística propia".

LANGLANDS & BELL

KOLDO MITXELENA KULTURUNEA
URDANETA, 9. SAN SEBASTIÁN
17 ENERO AL 8 MARZO

Ben Langlands (Londres 1955) y Nikki Bell (Londres 1959) trabajan juntos desde 1978 en una propuesta en la que combinan pintura y escultura con una original concepción sociopolítica de la arquitectura y el diseño. Definen su obra como “una reflexión sobre la dinámica de la organización individual, social y de comunicación a través de su manifestación en la arquitectura, el mobiliario y los sistemas de comunicación visual en dos dimensiones. Nos interesamos en la manera en la que *lugar o posición* son elaborados como la expresión de una intención en todos los niveles sociales”. Establecen un campo de relaciones entre: el hombre con el edificio (con el mobiliario que está en contacto con el cuerpo); el mobiliario con el espacio, con la estructura interna del edificio y la arquitectura con el sistema sociopolítico. También incluyen la asociación de edificios de épocas diferentes para introducir la temporalidad. “La referencia a los edificios de ayer y hoy es testimonio de la creencia de la arquitectura como signo, pero se funda también en la nostalgia subyacente de un espacio contemporáneo significativo”. Eligen edificios con valor estratégico y simbólico que “ilustran y resumen las funciones del estado” de tipo ideológico, cultura, religioso, económico o represivo.

DANIEL TAMAYO

A partir de un mundo figurado propio repleto de experiencias y personajes, Daniel Tamayo (Bilbao 1951) constituye los trabajos presentados recientemente en Antonia Puyó de Zaragoza (ver Arte y parte nº5, pág. 78). Son imágenes que manifiestan una visión particular de la realidad y que se sitúan dentro del cuadro como registros insulares. En una sucesión encadenada que no oculta su intención narrativa, mantiene el interés por el espacio construido mediante la compartimentación y la distribución ordenada en zonas definidas por colores puros y brillantes. Dotado de un rico universo imaginario el artista realiza relecturas de sus propias obras y cuenta historias, con un extenso repertorio de seres y elementos (Windsor Kultur-gintza).



DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE GRANADA

Sala A

CHEMA MADOZ

El Sueño de los Objetos

23 enero al 9 marzo

VALENTÍN ALBARDÍAZ

18 marzo al 4 mayo

GABINETE DE ESTAMPAS

Colección de obra gráfica de
la Diputación de Granada

Julio y agosto

MANUEL RIVERA

18 septiembre al 23 noviembre

ALONG THE FRONTIER

4 diciembre al 31 enero 1998

Sala B

MIGUEL ÁNGEL MONTESINOS

23 enero al 2 marzo

CARMEN OLABARRI

6 marzo al 13 abril

En colaboración con la Sala Rekalde de Bilbao

IKELA ALONSO

17 abril al 11 mayo

ANTONIO VELASCO

18 mayo al 15 junio

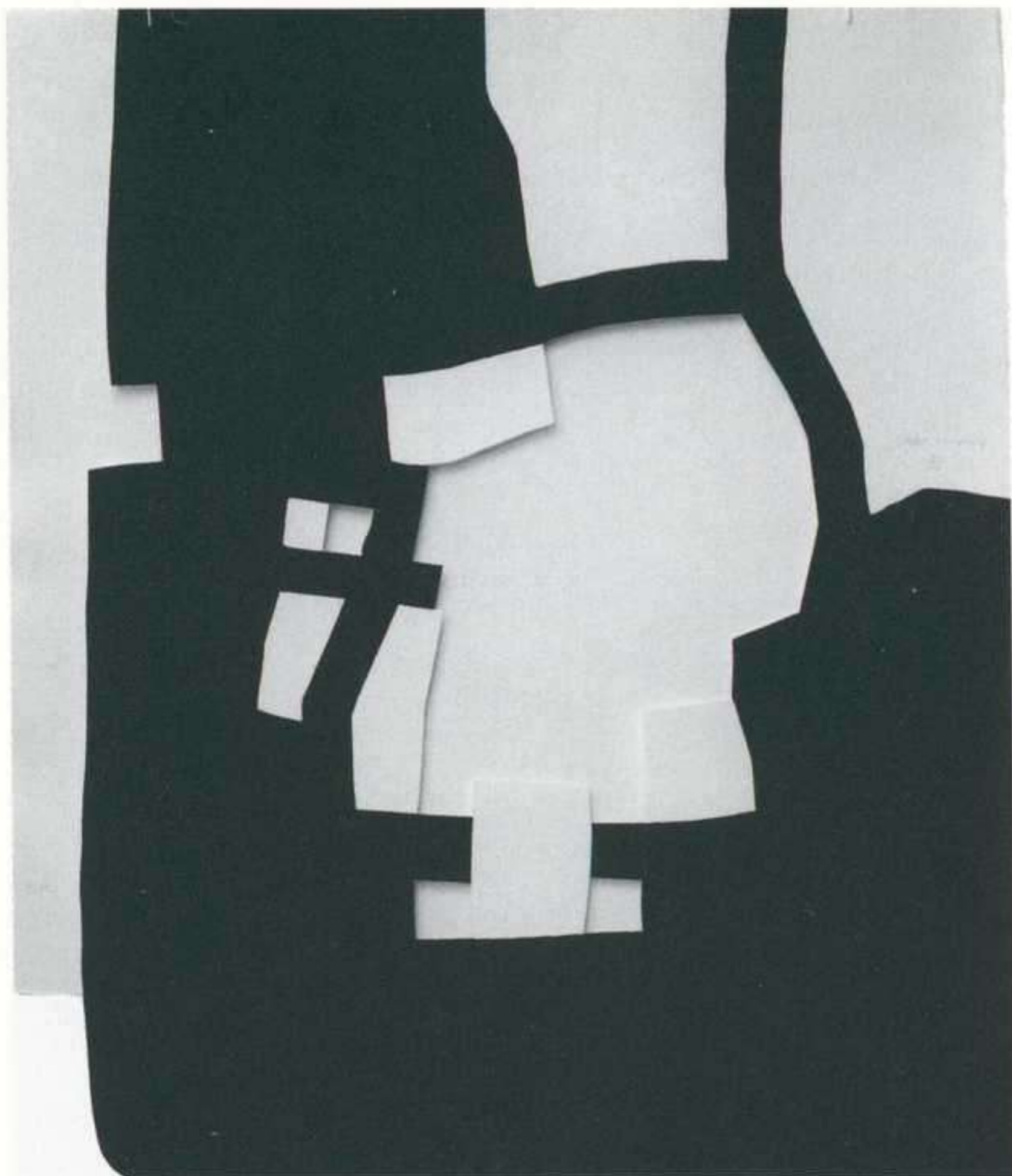
DIPUTACIÓN DE GRANADA

Área de Cultura
Palacio de los Girones, 1

GRANADA

167

P
A
Í
S
V
A
S
C
O



Eduardo Chillida: Homenaje a J.M. Barandiarán II, 1994. Serigrafía.

ROBERT CAPA

Presentación en Europa de esta importante selección de fotografías de Robert Capa (Budapest 1913 - Incochina 1954). Producida por Aperture con fondos del ICP de Nueva York, la exposición ofrece 160 fotografías entre las que se incluyen algunas inéditas del País Vasco y la Guerra Civil Española. Del mítico fotoperiodista creador

con Cartier-Bresson, Seymour, Roger y Vandivert de la agencia Magnum, en 1989 la Fundación "la Caixa" presentó una retrospectiva de 1932 a 1954 que recorrió distintas ciudades españolas. Agudo observador de los acontecimientos que ocurrían a su alrededor, testigo excepcional de horrores y luchas fratricidas, Capa supo capturar el instante preciso. Con decidida in-

tención definió su trabajo: "El corresponsal de guerra tiene su apuesta, su vida, en sus propias manos, y puede ponerla en este caballo o en aquél, o la puede devolver a su bolsillo en el último momento. Soy un jugador". El valor y el riesgo se incluían en su hazaña: "Si tus fotografías no son lo suficientemente buenas, es que no estás lo bastante cerca" (Sala BBK, Bilbao).

EDUARDO CHILLIDA

MUSEO DE BELLAS ARTES
PLAZA DEL MUSEO, 2. BILBAO
17 FEBRERO AL 20 ABRIL

La obra gráfica es una constante ampliamente desarrollada a lo largo de su trayectoria por Eduardo Chillida (San Sebastián 1924). El interés de su ejercicio revela un medio donde plantea las interrogantes fundamentales que formula en su trabajo. El catálogo actual de la última producción de obra gráfica, completa los realizados por la galería Iolas Velasco de Madrid en 1977 y el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1986. Entre 1986 y 1996 la catalogación reúne 155 grabados donde el escultor define el rigor formal de su obra. El descubrimiento de las *Gravitaciones* en 1987 aparece, más o menos a la vez, en forma de piezas únicas y en el grabado. Otra característica desarrollada de modo destacado en esta década es el empleo consciente de los bordes de troquelado de las planchas en la creación de formas, la plancha aserrada varias veces acaba perteneciendo al contenido de la obra. El escultor también emplea el troquelado de madera libre de tinta en los trabajos de la serie de *San Juan*, en la que combina superficies coloreadas y blancas pero troqueladas. De modo expreso, aunque presente en los primeros ochenta, surge el motivo de los anillos siempre formado por un trazo negro ligado a una superficie de bloques o en parte incrustado en ella.



J. Alcina Franch, I. Barandiarán,
M. Bendala Galán, M. Á. Elvira,
C. García-Ormaechea, J.
Jiménez, R. Olmos y J. Padró

EL MUNDO ANTIGUO

COLECCIÓN HISTORIA DEL ARTE,
ALIANZA EDITORIAL, MADRID, 1996
448 PÁGINAS, 5.900 PESETAS

Como en el caso de la colección *Conocer el Arte*, de *Historia 16*, dos volúmenes de la cual se comentan en este mismo número de *Arte y parte*, otras editoriales españolas han afrontado recientemente el reto de dar una nueva visión general de la historia del arte. Este es el caso de Alianza Editorial, que ha emprendido la publicación de una nueva colección dedicada a la historia del arte, bajo la dirección de Juan Antonio Ramírez, catedrático de historia del arte de la Universidad Autónoma de Madrid. Con una aproximación de carácter introductorio, su objetivo es responder a las necesidades didácticas de los nuevos planes universitarios, al tiempo que mostrar la renovación metodológica experimentada por la historiografía artística en las últimas décadas.

A partir de un atractivo planteamiento a medio camino entre el ensayo y el manual académi-

co, la nueva colección de Alianza plantea una revisión crítica de las concepciones lineales y homogéneas de la historia del arte, con el deseo de establecer, según palabras de su director, "un nuevo *canon* actualizado de la historia del arte". Así, en el primer volumen de la colección, titulado *El Mundo Antiguo*, con una voluntad de alejarse de los criterios tradicionales que valoran las manifestaciones clásicas -o, en general, occidentales- sobre todas las demás, se ha tratado de ampliar nuestras fronteras de comprensión artística mediante una distribución de contenidos en la que el arte griego, o los artes etrusco y romano, por ejemplo, tienen la misma importancia que el llamado *arte etnológico*, el arte precolumbino, o el arte de India, Himalaya y el Sudeste Asiático, algo inusitado en la bibliografía universitaria al uso.

Este aséptico reparto jerárquico de los espacios del libro es, en este sentido, innovador, y resulta interesante por cuanto brinda al lector la oportunidad de familiarizarse tanto con el mundo clásico como con otras tradiciones artísticas que han cobrado especial relevancia desde la perspectiva de la sensibilidad contemporánea, y que han hecho replantearse muchos de los límites tradicionales del concepto de obra de arte.

De hecho, algunos de los capítulos se adentran en disciplinas como antropología o estética, al indagar necesariamente en algunos de los interrogantes claves del universo artístico, como la propia naturaleza del arte o el momento preciso de

su aparición en la historia. A juzgar por los índices previstos para los próximos números, sin embargo, otros tomos de la colección parecen quizá más convencionales en cuanto a la distribución y títulos de sus *módulos*. Pero todos ellos resultarán igualmente esperados en el panorama bibliográfico universitario, por cuanto, previsiblemente, supondrán de aportaciones renovadoras y originales de reconocidos especialistas.

En efecto, tanto los autores presentes en el volumen *El Mundo Antiguo*, como los anunciados para próximas entregas, son personalidades de prestigio en las diversas especialidades tratadas, no sólo en la Universidad sino también en otras instituciones museológicas o investigadoras de España. La diversidad de sus aproximaciones al problema de la historia del arte enriquecen el conjunto de la obra, haciendo de ella un verdadero muestrario de las corrientes metodológicas existentes en la actualidad. Baste citar, en este sentido, además de los del primer volumen, a autores como Isidro Bango, Joan Sureda, Gonzalo M. Borrás, Joaquín Yarza, Fernando Marías, Fernando Checa, Valeriano Bozal o Jaime Brihuega.

Por lo demás, este primer volumen de la serie, abundantemente ilustrado, cuenta con interesantes apéndices que, según los criterios de cada autor, recogen mapas, cronologías o antologías de textos. Con un sentido eminentemente didáctico, estos apéndices deben complementar lo desarrollado en el discurso general de los capítu-

los. Como complementarias aparecen también algunas ilustraciones que, diferenciadas por el diseño gráfico del libro, son objeto de comentarios monográficos, resaltándose su importancia como piezas especialmente ilustrativas de las tesis sostenidas por cada uno de los autores.

M^a DOLORES JIMÉNEZ-BLANCO

170

L
I
B
R
O
S



AAVV

**ELS LIMITS DEL MUSEU
THE END(S) OF THE MUSEUM**

FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES,
BARCELONA, 1996.

352 PÁGINAS, 2.800 PESETAS

Dentro del marco de las exposición *Els límits del museu* en la Funació Tàpies de Barcelona, que tuvo lugar entre los meses de marzo a junio de 1995, se celebró un simposium que, con el mismo título, se planteaba como una plataforma de debate. Sin centrarse concretamente en la temática del museo de arte contemporáneo, se quería considerar el museo desde una perspectiva global como institución y discutir y enmarcar su crisis en su propio seno o bien en un contexto más amplio. Los participantes convocados procedían de diferentes centros universitarios norteamericanos y europeos, sin es-

tar vinculados a instituciones museísticas determinadas ni tampoco del ámbito de la crítica de arte.

Recordemos un poco la exposición. Presentaba el trabajo de artistas -Bill Fontana, Andrea Fraser, Francesc Torres, Julia Scher, Joan Fontcuberta, Marcel Broodthaers, Sophie Calle, Louis Lawler, Jamelie Hassan, Ilya Kavakov, Christian Boltanski, Janine Antoni, Antoni Muntadas-, cuya obra cuestiona la noción de museo, concebido como espacio ideológico en el que se desarrolla el trabajo del artista. De un modo u otro, se trataba de presentar obras que relativizaban el sentido y los límites del museo, en constante definición, crítico consigo mismo y trasgresor. Asimismo, se pretendía plantear ideas sobre la responsabilidad del museo y su importancia.

El libro *Los límites del museo* recoge las aportaciones de los invitados al simposium, organizado por John G. Hanhardt y Thomas Keenan. En el prefacio, Hanhardt establece la propuesta de la noción de museo como tema de debate. Durante la celebración de las conferencias, su ponencia se titulaba *El Museo en la era de la realidad virtual*, y consistía en una reflexión sobre la historia del museo en la imaginación occidental, desde el Renacimiento hasta finales del siglo XX. "Exploraba las ideologías subyacentes y las diferentes formas de exhibir las obras de arte, así como la representación de la historia del arte en el seno del museo y finalmente, las prácticas artísticas de las instalaciones multimedia que comienzan en los años sesenta y su impacto en la institución museística". Trataba, en última

instancia y según las propias palabras del autor, de comprender mejor el museo y teorizar sobre su función.

La introducción del libro por Thomas Keenan, desarrolla la supervivencia de un museo en Sarajevo y sus ruinas, en una ciudad en que la mezcla de religiones han permitido un mestizaje cultural que la guerra se ha encargado de destruir, que el fuego y las balas quieren borrar. -Al leer este texto no podíamos olvidar las desgarradas y no por ello menos bellas imágenes de las ruinas de la filmoteca de Sarajevo en la que el responsable trata de preservar contra nuestra propia barbarie algo de aquel legado por el que el hombre pueda llegar a olvidar su condición de bestia, en el filme *La mirada de Ulises*-. A partir de esta reflexión, se pretendía examinar desde una perspectiva crítica la genealogía conceptual e institucional del museo, sus razones y aberraciones. Abrir el debate sobre el museo a cuestiones de lenguaje, política, economía e historia.

La conferencia de Andrew Ross, *El gran juego americano de los números*, realizaba una revisión histórica del surgimiento del museo en los EE.UU, considerando el museo como reflejo de la historia de la democracia representativa de ese país. Y una consecuencia de ello sería la cuestión de la representación de minorías raciales y sexuales. Ross aborda el tema de la representatividad desde una vertiente numérica, la imposición del uso de estadísticas para elaborar una argumentación y organizar el disenso político y moral, la valoración de manifestaciones artísticas en función del ín-

dice de audiencia, al modo de los parques temáticos en los que el entretenimiento es la meta.

En su intervención *¿París asesinado?* y ante la remodelación urbanística y arquitectónica del Raval barcelonés a partir de la implantación de diversos centros culturales, Kristin Ross analizaba la transformación de la zona del Baeubourg en París, con el traslado del mercado des Halles a una zona periférica y la construcción del Centro Georges Pompidou. La especulación inmobiliaria, la proliferación de nuevos agentes sociales, empresas de desarrollo, etc. y el traslado a la periferia de la población de la que había sido una de las zonas más populares y miserables de París. Limpieza de imagen de la ciudad, que expulsa sus *trapos sucios* sin tratar siquiera de considerar una posibilidad de integración.

Por su parte, Gyan Prakash en *Objetos del museo*, realizaba una reflexión sobre la representación de la historia en el museo y sobre el museo como institución histórica. En cierto modo, representar la alteridad teniendo en cuenta la historia de los conflictos, la interacción, la dominación, el desplazamiento y la resistencia dentro de la cual los objetos no occidentales han llegado a representar la diversidad humana, su presencia discordante como modo de aflorar diferencias culturales inconmensurables. Planteaba esta cuestión como potencial de repensar la historia y de revisar la función del museo.

Friedrich Kittler, en su intervención *Museos en la frontera digital* vinculaba el museo a temas de clasificación, archivo y

catalogación. Si el hecho de transferir los objetos tradicionales a la colección museística los arranca de su mundo, de su contexto, el recuerdo y la virtualización terminan por destruir su permanencia. Por otra parte, Kittler partía de la separación entre arte y técnica, su mutua indiferencia y, también, dependencia. Con esta consigna, el proyecto de museo computerizado no procedería de un nuevo concepto de museo, sino de la más reciente evolución de las máquinas.

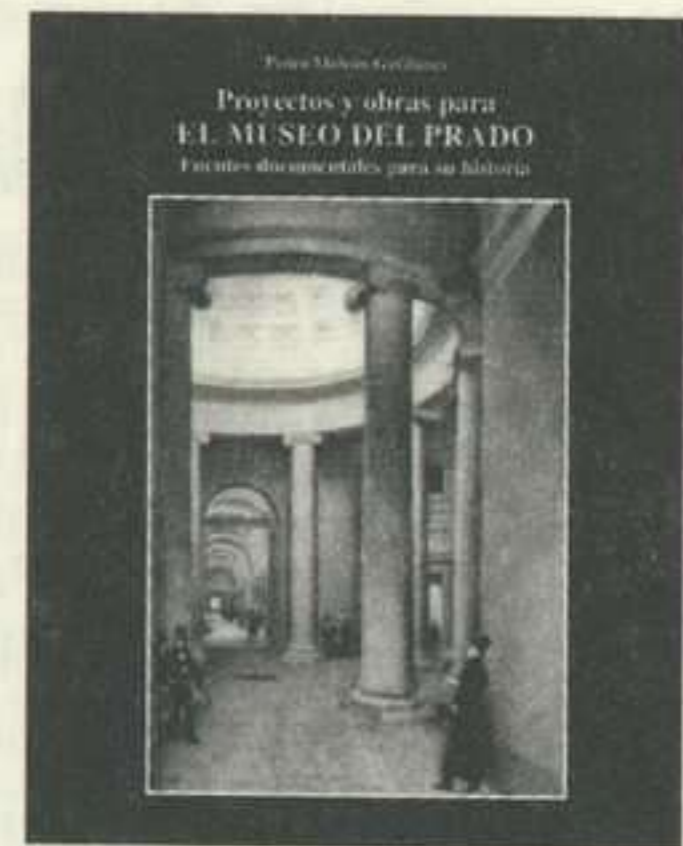
Por último, Alexander García Düttmann en *¿Hasta qué punto es portátil tu museo?*, planteaba que en el museo resultado de una concentración, tanto si es tradicional o crítico, el valor de exposición se convierte inmediatamente en valor de culto. Düttmann se preguntaba si un discurso sobre los límites y el final del museo no queda en sí mismo cerrado en el escenario que se dispone a escribir y a estudiar. El museo genera discursos, pero también necesita un discurso sobre sí mismo, precisa actualizarse.

El simposio constituyó el intento de mostrar diversos puntos de vista teóricos y prácticos sobre el museo como institución, concebido no sólo como un edificio o una colección, sino básicamente como “una idea y una práctica, un proyecto y un cuestionamiento, con múltiples genealogías y desarrollos desiguales”. Se trató, pues, de abordar el museo desde toda una pluralidad de estrategias discursivas heterogéneas.

Con ello, se abordaba la construcción de una versión histórica de los acontecimientos creativos, la ordenación, la clasificación, la organización; pero

también se cuestionaba la institucionalización de la cultura que lleva implícita todo museo y su efecto transformador como creador de modelos; la ampliación de las posibilidades de exposición al considerar manifestaciones que se alejen de lo políticamente correcto, al tiempo que valorar cómo ese alejamiento puede llegar a ser absorbido y asimilado, contraviniendo su sentido original.

TERESA GRANDAS



Pedro Moleón Gavilanes
**PROYECTOS Y OBRAS PARA EL
MUSEO DEL PRADO. FUENTES
DOCUMENTALES PARA SU
HISTORIA**

MUSEO DEL PRADO. MADRID, 1996
360 PÁGINAS, 3.500 PESETAS

En unos momentos en los que se debate el futuro del Museo del Prado nos llega oportunamente este libro esclarecedor sobre la historia arquitectónica del principal edificio que lo alberga y que contribuye a ir llenando las lagunas que actualmente existen sobre la historia y la significación del museo, una institución cuyo contenido viene dando pie a docenas de estudios históricos y aproximaciones literarias de todas clases, pero que está esperando una actualización documen-

tal sobre su propio devenir. En este sentido, el libro de Moleón señala un claro camino a seguir, por cuanto se planteó como el resultado no de una síntesis o reinterpretación de lo ya conocido -como con demasiada frecuencia se hace- sino de un gran esfuerzo investigador llevado a cabo con el concurso de seis documentalistas dirigidos por el autor y coordinados por Teresa Posada, cuyo resultado no sólo se expresa en la extensa y utilísima parte segunda (concebida como recopilación documental), sino que es también la materia sobre la que se asienta el revelador ensayo que la precede.

Materiales procedentes de archivos como el de Palacio, el de la Academia de San Fernando, el de la Administración o el del propio museo han permitido al autor un seguimiento claro, puntual y abundante en novedades de la historia arquitectónica del edificio del Paseo del Prado, y convierten esta obra en un instrumento prácticamente definitivo en este aspecto.

De hecho, estas novedades no sólo se refieren a momentos de la historia del Prado que han quedado tradicionalmente en la oscuridad por falta de interés de los estudiosos, sino que afectan a la génesis misma de la construcción. Así, por poner varios ejemplos significativos, se identifica sin género de dudas a José Pérez Caballero (y no a los hermanos Iriarte, como era habitual) como el inductor intelectual del proyecto; se revela un sugestivo plan para acoger en el edificio la Biblioteca Real; se analiza la descripción de Villanueva, recientemente dada a la luz, o se

identifican como relacionados con la actual sala de Velázquez unos interesantes dibujos de Martín López Aguado.

Pero las aportaciones documentales, con ser muchas e interesantes, no agotan su justificación en sí mismas, sino que nutren un inteligente discurso sobre la personalidad arquitectónica del edificio, que tiene como guía fundamental su análisis funcional. Tras definir la obra como tres edificios de vida autónoma en uno solo, e identificarlos con el piso superior (dedicado a galería, y con entrada por una rampa al norte), el inferior (que acogería la Academia de Ciencias, y al que se entraba por la actual puerta de Murillo) y la estructura basilical perpendicular (con entrada por el gran pórtico occidental, y funciones de carácter representativo), el autor rastrea la fortuna que este esquema primordial ha hallado en las sucesivas intervenciones arquitectónicas.

En este sentido su libro es una amarga crónica de cómo una brillantísima idea inicial que vinculaba estrechamente forma y función ha sido con el paso del tiempo incomprendida, desvirtuada y traicionada, ya que la direccionalidad de carácter lineal ha sido alterada en las distintas ampliaciones mediante un entramado de salas sin recorridos concretos.

El principal campo de polémica de este libro es precisamente esta tesis, por cuanto aunque el autor demuestra sobradamente las alteraciones respecto a la obra de Villanueva, es opinable su convicción de lo perjudicial de tales intervenciones. Una historia arquitectónica de un museo -aunque tan impecable como esta-

quiere de un seguimiento igualmente detallado de sus colecciones, los criterios museográficos, etc., que permita vincular el desarrollo edificativo con las nuevas funciones y significados que van adquiriendo los espacios. Ni el número de cuadros actuales es similar al que existía en los años treinta del siglo pasado, ni los criterios para su exposición son parecidos. Así, por ejemplo, la trama de salas adyacentes a la galería principal, que efectivamente rompen la idea de direccionalidad vilanoviana, constituyen un eficaz (aunque no perfecto) sistema para la exposición de escuelas de gran personalidad e importante presencia, como demuestran las actuales salas dedicadas a la pintura veneciana del siglo XVI o a la flamenca del XVII; que en otro tipo de soluciones (como la de galerías perpendiculares a la central) tendrían un acomodo más problemático.

En cualquier caso se trata, como digo, de aspectos que por su propia naturaleza estarán siempre sujetos a opinión, y que contribuyen a dar viveza e interés a un magnífico libro sobre la historia constructiva del edificio del museo, que ante todo enseña que ha sido un organismo vivo y sujeto a intervenciones desde su mismo nacimiento. En este sentido está llamado a ser instrumento privilegiado para que los responsables científicos y políticos de la institución mediten sobre sus posibilidades de ampliación arquitectónica con un conocimiento exacto y detallado de su historia constructiva.

JAVIER PORTÚS

NOVEDADES

**ALIANZA
EDITORIAL**

ARTE Y MÚSICA

JUAN ANTONIO RAMÍREZ
(DIR.)

Historia del arte

1. El Mundo Antiguo
2. La Edad Media

LIBROS SINGULARES

ALEJANDRO VERGARA
(DIR.)

*Diccionario del Arte
Español*

ALIANZA DICCIONARIOS

VICTOR I. STOICHITA

El ojo místico

Pintura y visión religiosa en
el Siglo de Oro español

ALIANZA FORMA

RAMÓN REGIDOR ARRIBAS

Aquellas zarzuelas...

ALIANZA MÚSICA

LITERATURA

JANE AUSTEN

Orgullo y prejuicio

ALIANZA TRES

AMIN MAALOUF

Las escalas de Levante

ALIANZA CUATRO

ALBERT CAMUS

Obras completas

5. El exilio y el reino.

Discurso de Suecia.

Carnets, 3.

El primer hombre

ALIANZA TRES

BERTOLT BRECHT

Teatro completo

10. Schweyk en
la Segunda Guerra
Mundial.

El círculo de tiza
caucasiano

EL LIBRO DE BOLSILLO

FERNANDO QUIÑONES

Con el viento sur

EL LIBRO DE BOLSILLO

MIGUEL DE CERVANTES

9. El celoso extremeño

Contiene la versión en
disquete

OBRAS COMPLETAS DE MIGUEL DE
CERVANTES

CIENCIAS SOCIALES

DAVID S. REHER

*La familia en España,
pasado y presente*

ALIANZA UNIVERSIDAD

CECILIA CASTAÑO Y

SANTIAGO PALACIOS (EDS.)

Salud, dinero y amor

Cómo viven las mujeres
españolas de hoy

ALIANZA ACTUALIDAD

SILVIA ALONSO-CASTRILLO

La apuesta del centro

Historia de la UCD

ALIANZA ACTUALIDAD

CARLOS ALONSO ZALDÍVAR

Variaciones sobre un

mundo en cambio

LIBROS SINGULARES

CINE

CARLOS AGUILAR Y

JAUME GENOVER

Las estrellas de nuestro cine

500 biofilmografías de
intérpretes españoles

LIBROS SINGULARES

JAVIER COMA

*La gran caravana
del Western*

Las 100 mejores películas
del Oeste

LIBROS SINGULARES



Alianza 30 Editorial
30 aniversario

Juan Ignacio Luca de Tena, 15

28027 Madrid

Tel. 393 88 88

Fax. 741 43 43



174

LIBROS

Juan Carlos Rico
**MONTAJE DE EXPOSICIONES
MUSEOS, ARTE,
ARQUITECTURA**

SÍLEX EDICIONES, MADRID 1996
394 PÁGINAS, 4.900 PESETAS

Juan Carlos Rico es doctor arquitecto por la ETSAM y en Arte por la Universidad de Salamanca, ha cursado estudios de Sociología y de escenografía teatral, es además conservador de museos y realiza junto a un equipo multidisciplinar un exhaustivo proyecto de investigación, que se centra en la relación de las obras de arte con la arquitectura.

Este manual, con un enfoque docente, es una consecuencia directa de la investigación anterior de carácter histórico y teórico, *Los espacios expositivos*, publicada por esta misma editorial. La primera parte del volumen titulada *Parámetros de la situación actual: Una nueva concepción expositiva*, se dedica a una revisión histórica de los tipos expositivos. Partiendo del templo en las antiguas civilizaciones, se estudia la evolución del apoyo de la obra de arte en la decoración de la construcción en el Barroco o en la Ilustración hasta llegar a una ausencia total de ornamento, con el muro como un simple paramento

desnudo como soporte de la obra de arte.

La segunda parte de la obra es un estudio sobre los tipos de montajes actuales, en el que se analizan las diferencias existentes en las diversas salas, los tipos de circulaciones, la ordenación de la obra, los montajes al aire libre, etc, significando los ejemplos más representativos. Existe una tercera parte que se ocupa de la práctica del montaje en sí, teniendo en cuenta los diferentes trabajos de los componentes del equipo, la realización del proyecto, la adecuada utilización del espacio y la luz, el conocimiento de las nuevas tecnologías o la correcta disposición de las áreas de descanso. Una serie de exposiciones itinerantes sirven de laboratorio de investigación a escala real y el autor, ayudado de gráficos y axonométricas, las analiza sacando conclusiones de cada una de ellas. El texto concluye con una serie de anotaciones que pretenden orientar tanto a los responsables de las salas como a los de la arquitectura con respecto al proyecto de remodelación o construcción de un espacio expositivo en cualquiera de las diversas alternativas.

ALFONSO NAVARRO DÍEZ



Gregorio Mayáns y Ciscar

ARTE DE PINTAR

EDICIÓN DE AURORA LEÓN
CÁTEDRA Y UNIVERSIDAD DE HUELVA.

MADRID, 1996

208 PÁGINAS, 1.600 PESETAS

Escrito con ocasión de una sesión académica en 1776, y no publicado hasta 1854, nos llega ahora una nueva edición de *Arte de pintar*, uno de los escritos sobre pintura más destacados de la España del siglo XVIII tanto por su condición de portavoz de muchos de los tópicos teóricos de la época como por la personalidad de su autor, figura señera del medio intelectual español de aquella centuria. Precede al texto un estudio en el que se observa un generoso esfuerzo por estudiar la figura del autor en el contexto de la cultura ilustrada y por acotar las novedades de su teoría artística, que se quieren poner en relación con todas las corrientes influyentes del pensamiento europeo de la época, desde el enciclopedismo hasta el empirismo inglés, pasando por la estética de Reynolds. Sin embargo, aunque en otros aspectos de su pensamiento Mayáns demuestra haber sido muy permeable a este tipo de influencias, en su tratado nosotros no advertimos ninguna novedad significativa.

Es una obra en la que no se observa ninguna desviación importante respecto al horizonte normativo clasicista; es decir, atada a una concepción del arte como imitación selectiva del proceso creativo natural, y en la que se defiende la superioridad del dibujo por cuanto portavoz de la idea, frente al color, al que competiría la imitación. Como en multitud de escritos anteriores hay un continuo

afán acumulativo que se expresa a base de largos párrafos enumerativos en los que se hace uso de una historia tópica del arte que tiene sus comienzos en los artistas citados por Plinio.

Por lo demás, se insiste en el carácter utilitario de la pintura, en la prioridad de la teoría del decoro, en la hermandad funcional entre arte y literatura (en una época en la que Lessing ya se había pronunciado negativamente sobre el tema), etc.; y existe además una descorazonadora falta de interés por emitir juicios críticos de carácter histórico y estético, como se demuestra, por ejemplo, en el interesante capítulo dedicado a la historia de la pintura valenciana, ayuno casi completamente de términos de caracterización estilística, que se reduce a *dulce, tierno, eminencia del relieve, fuerza* y otros igualmente ambiguos. En este sentido la pretendida falta de prejuicios históricos que tan frecuentemente se ha alabado en Mayáns quizá haya que relacionarla también con cierta indefinición de gustos.

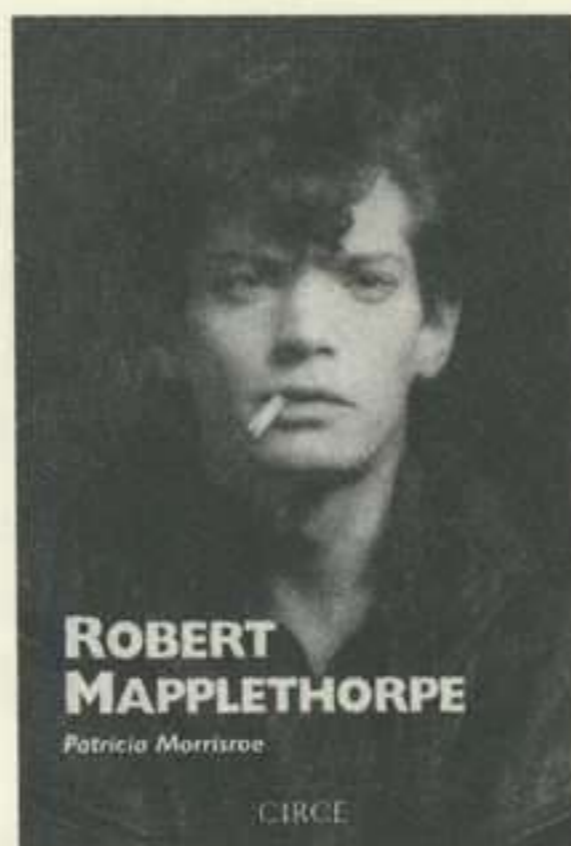
Entre los aspectos más interesantes de la obra destacan los párrafos del capítulo inicial dedicados a la descripción física de la visión, en los que Mayáns se muestra al tanto de las preocupaciones filosóficas de su tiempo. Sin embargo, se echa de menos un pensamiento original sobre tres de los temas a través de los cuales se produciría el paso hacia una estética romántica, algunos de los cuales ya se apuntan en contemporáneos como Jovellanos: la reivindicación del gusto frente al juicio, con todo lo que esto conlleva sobre el papel del pintor, el espectador y la obra de

arte; la investigación sobre la implicación de carácter personal del artista en su producción, respecto a lo cual no avanza más allá de los tópicos al uso; y el aprecio de épocas y fenómenos susceptibles de revaloración artística.

La obra de Mayáns, a nuestro entender, es un ejemplo significativo de la teoría artística de la Ilustración, pero en lo que ésta tiene de epílogo en el desarrollo del cuerpo normativo clasicista, esencialmente pedagógico, utilitario y racionalista; y no en lo que el movimiento ilustrado tuvo de germen de muchas de las ideas sobre las que se asentaría la teoría artística posterior.

En cualquier caso, se trata de cuestiones opinables, a través de las cuales simplemente se pretende acotar el debate que merece una obra de interés como *Arte de pintar*, estudiada con tanta agudeza como pasión y entusiasmo en esta edición.

JAVIER PORTÚS



Patricia Morrisroe
ROBERT MAPPLETHORPE
CIRCE. BARCELONA, 1996
412 PÁGINAS, 3.200 PESETAS

Tal vez por tratarse de un fotógrafo, quizá de forma instintiva, lo primero que he hecho al

abrir este libro ha sido hojear sus fotografías. Con la mirada furtiva de quien curioseosa indiscreta en la vida de los demás, he recorrido la existencia de Robert Mapplethorpe a través de las fotografías que lo retrataron. Un paseo por su pasado contemplando esos pequeños detalles que sin importancia aparente me han cautivado de forma irracional, y sobre cuya razón de ser ya se interrogó Roland Barthes en *La Cámara Lúcida*.

Imágenes de impresión mejorable, especialmente por tratarse de un libro que relata la experiencia vital de un fotógrafo caracterizado por la pulcritud y la alta calidad técnica de sus trabajos; su presencia sólo obedece a criterios meramente documentales, pero que se hace necesaria dada la actividad profesional del protagonista. Trajes, peinados y objetos; rostros en los que descubrir aspectos comunes de parentesco en la familia Mapplethorpe; la cara de un niño anónimo en la que desvelar incipientes rasgos que posteriormente determinaron la vida de este vanidoso artista norteamericano. No en vano la portada, como la de su primer libro de retratos titulado *Certain People*, es una fotografía realizada por el propio Mapplethorpe en la que se retrata a sí mismo y que me ha gustado imaginar una sutileza muy en consonancia con la vida del fotógrafo.

Paso las páginas. Son sus retratos de adolescente los que han despertado en mí mayor interés. Quizás porque en este punto de inflexión en la vida imperan la ambigüedad y la indefinición, me capturan las imágenes de quien su biógrafa describe como promiscuo homo-

sexual en su vida de adulto, que también contó con parejas femeninas y que, seducido por los bajos fondos del sexo en Nueva York, terminó sus días devorado por el SIDA. En el último bloque de fotografías, sus imágenes de adulto: unas pintorescas, otras tópicas, sus amigos, sus trabajos fotográficos. Contemplándolas imagino las historias que recoge esta biografía. Me detengo en *Self Portrait* (1975), una de mis favoritas: ese brazo extendido, armonioso, relajado, del que tanto se ha escrito, acompañado de la mirada fresca y pícaro de un Mapplethorpe joven que nada tiene que ver con posteriores retratos en los que progresivamente la enfermedad le marca su huella irreversible. Patricia Morrisroe, autora del libro, relata cómo su primer contacto con Robert Mapplethorpe se produjo por encargo, sin tener ninguna referencia sobre el trabajo ni la personalidad del fotógrafo norteamericano y cómo, a raíz del descubrimiento de su enfermedad le propuso en 1988 la elaboración de esta biografía. Tras cientos de entrevistas con familiares, amigos, amantes conocidos y conversaciones con el propio Mapplethorpe, se editó *Robert Mapplethorpe: A Biography*, traducido al castellano por Gian Castelli Gair y que ahora publica Ediciones Circe. De lectura fácil, en los distintos capítulos se describen las diferentes fases que atravesó la personalidad del polémico artista. En *Oscuros secretos* Morrisroe narra sus experiencias como tercer hijo de una familia católica media americana; cadete militar en el Instituto Pratt; *hippie*.

Santos patronos, segunda parte

del libro relata especialmente la intensa relación que Mapplethorpe mantuvo con Patti Smith; su llegada al Hotel Chelsea, su introducción en el ambiente artístico neoyorquino y su romance con el mecenas y coleccionista Sam Wagstaff de quien llegó a decir: "Si Sam no hubiera tenido dinero, es probable que no me hubiera relacionado con él. Para mí fue un fardo, por así decirlo".

La tercera parte del libro, *Sexo y magia* describe la obsesión por los bajos fondos del sexo en Nueva York, su carácter de aventurero sexual y afamado artista. Los capítulos posteriores narran con detalle la controversia que suscitó la célebre exposición *The Perfect Moment* en el Whitney Museum, y la desesperada lucha de Robert Mapplethorpe por disfrutar de la fama antes de sucumbir al SIDA. Un completo itinerario por el pasado de este fotógrafo norteamericano cuya vida se vio envuelta por el escándalo.

PILAR GONZALO



Arturo Villar Movedán
ARTE CONTEMPORÁNEO I
 Estrella de Diego
ARTE CONTEMPORÁNEO II
 - HISTORIA 16, MADRID, 1996
 188 PÁGINAS, 950 PESETAS

Historia 16 viene realizando un encomiable esfuerzo editorial cuyo objetivo, a través de series como su *Historia del Arte* (con 50 títulos) y *El Arte y sus creadores* (con 40 monografías), es poner al alcance de un público amplio y diverso los episodios más relevantes de la historia del arte, mediante volúmenes de formato fácilmente manejable y precio asequible a los que sólo podría objetarse la desigual calidad de sus reproducciones fotográficas. En la redacción de estos volúmenes han colaborado reconocidos expertos en las materias tratadas, en su mayoría procedentes de la universidad. Ello ha dado a esta iniciativa una credibilidad y una calidad que les sitúa muy por encima de la mera difusión, suponiendo en muchos casos auténticas aportaciones y puestas al día de determinados temas historiográficos.

Coincidiendo con el inicio del curso académico 1996-97, *Historia 16* ha lanzado la colección *Conocer el Arte*, cuya distribución de títulos obedece a un deseo de adaptarse a los nuevos planes de estudio de la licenciatura de Historia del Arte. Quizá uno de los valores de ésta, como de las anteriores colecciones, sea la de brindar la oportunidad al lector de conocer la historia de las manifestaciones artísticas a través de los más diversos puntos de vista, tantos como autores tiene la colección. Porque en la mayoría de los casos no se trata de pequeños manuales, sino más bien de escritos muy personales, con un punto de vista casi de ensayo. Por eso, me parece muy positivo el contar con dos perspectivas tan diferentes a la hora de afrontar el estudio

de un arte especialmente diverso, multiforme y hasta, si se quiere, contradictorio como el arte contemporáneo. Y me parece acertada, asimismo, la misma separación en dos volúmenes, exigida por la complejidad y diversidad de los planteamientos artísticos del arte del siglo XX, que difícilmente hubieran podido tratarse en un sólo libro sin caer en peligrosas simplificaciones y generalidades. Así, en el volumen titulado *Arte Contemporáneo I*, cuyo autor es el profesor Arturo Villar Movedán, se afronta el estudio del arte contemporáneo desde una posición irreflexiblemente correcta desde el punto de vista académico, que podría tener la ventaja práctica de acercarse de forma muy clara a los programas universitarios, y que cobra todo su sentido al tratar de lo que entendemos por vanguardias clásicas, tradicionalmente tratadas según un esquema de progreso lineal. En este volumen se trata el arte que surge con el nuevo concepto de ciudad metropolitana, tanto europea como americana, y que tendrá su reflejo en la pintura impresionista, expresionista, simbolista, cubista y futurista. Una selección de textos que, por muy citados, no son igualmente conocidos, completa la visión del período a través de una propuesta siempre aconsejable de acercamiento a las fuentes.

En el segundo volumen de los dedicados al arte contemporáneo, firmado por la profesora Estrella de Diego, se estudian los fenómenos artísticos acaecidos entre 1920 y la actualidad, es decir, desde “la llegada de Tristan Tzara a París” hasta hoy. Para ello se ha optado por una propuesta metodológica

original y muy esclarecedora, que la propia autora describe como “trazar un panorama del XX a través de las capitales más significativas en la conformación del gusto contemporáneo, dividiendo la materia por décadas orientativas que van marcando las fluctuaciones de poder y los cambios en los estilos -e incluso, en las modas- de cada momento”.

Queda así reflejada la simultaneidad y multiplicidad que caracteriza al arte de nuestro siglo, en el que la sucesión ideal de movimientos y estilos “no existe”, rompiendo con el concepto tradicional de historia evolutiva. Especialmente de agradecer, sobre todo para el lector universitario, será el poder encontrar reunido en un volumen de fácil acceso una gran cantidad de información y de juicios críticos sobre aspectos recientes (si por recientes se entienden los últimos 20 años), casi siempre desatendidos en los manuales existentes, así como la atención dedicada a otras formulaciones artísticas, como la fotografía o el vídeo. Y especialmente interesante resulta también el sentido contextualizador de todo el libro, con una visión antropológica que nos habla de cómo es ser artista, crítico o simplemente espectador hoy.

M^a DOLORES JIMÉNEZ-BLANCO



Jordi y Arnau Carulla
**LA GUERRA CIVIL EN 2000
CARTELES**

POSTERMIL. BARCELONA, 1996
2 VOLUMENES.

320 PÁGINAS C.U., 29.000 PESETAS

Durante la Guerra Civil Española, un no pequeño número de artistas tomaron partido por uno u otro bando y pusieron su talento al servicio de la propaganda bélica. De esta circunstancia resultó un corpus de carteles realizados en distintas técnicas, desde la pintura al fotomontaje, por entonces en auge, con variable valor artístico pero indudable interés documental. Renau, Ramón Gaya, Bartolozzi, Luis Dubón, Ballester son algunos de los artistas representados en este libro, que resulta de la labor de investigación y recopilación de sus autores y se constituye en el conjunto más completo de esta modalidad artística y política. El texto estudia los antecedentes del género, desde los primeros pasquines impresos en la prensa de Gutenberg, hasta su utilización por todo tipo de regímenes en nuestro siglo: en la Revolución Soviética, en la Alemania nazi y en el contexto de las dos guerras mundiales, fundamentalmente. Clasifica los carteles españoles en dos grupos: los republicanos y los de la España *nacional* y pasa revista a los dibujantes, artistas y talleres que participaron activamente en la producción de los carteles. Se analizan las técnicas empleadas y los medios de impresión que hicieron posibles las grandes tiradas del buen número de ejemplares producidos durante la contienda. El libro se completa con unos pertinentes índices.

ÁGUEDA VALLEJO

A R T E Y

ha cumplido su primer año. Quienes hacemos posible su día a día queremos agradecer la generosa confianza mostrada por amigos, artistas, escritores, galeristas, coleccionistas, directores de salas institucionales y museos. Somos conscientes de que sin ese apoyo, que convertimos en reto y ánimo, sería más difícil llegar hasta aquí. Nuestro agradecimiento a ellos, a los suscriptores, a los lectores y, muy especialmente, a quienes han convertido nuestras páginas en soporte donde mostrar su imagen:

Abc
Airtel
Ajuntament de Palma
Alianza Editorial
Arce
Arco
Auditorio de Galicia
Ave del Paraíso Ediciones
Ayuntamiento de Madrid
Banco 21
Banco Bilbao Vizcaya
Banco Central Hispano
Banco Gallego
Banco Popular Español
Banco Zaragozano
Bienal de Arte de Pontevedra
BMW
Caixagalicia
Caja de Burgos
Caja de Madrid
Calcografía Nacional
Casal Solleric
C. Cultura Contemporània de Barcelona

Centre de Cultura Sa Nostra
Centre Cultural La Beneficència
Centre Cultural Tecla Sala
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
Centro Atlántico de Arte Moderno
Centro Cultural del Conde Duque
Centro Galego de Arte Contemporànea
Círculo de Bellas Artes
Comunidad de Madrid
Concello de Cambre
Consejería de Cultura de Cantabria
Consejería de Turismo y T. de Canarias
Cubiertas y Mzov
Cultural Rioja
Diario 16
Diputación de Valencia
Diputación Foral de Álava
Diputación Foral de Guipúzcoa
Diputación Provincial de Cáceres
Diputación Provincial de Granada
Diputación Provincial de Pontevedra
Diputación Provincial de Teruel
Dragados

Ediciones Turner
El Corte Inglés
El Mundo
El País
Entrecanales
Estampa
Ford
Foro Atlántico de Arte Contemporánea
Fundación Amigos del Museo del Prado
Fundación Argentaria
Fundación Arte y Tecnología
Fundación Banesto
Fundación Caixagalicia
Fundación Caja de Madrid
Fundación "la Caixa"
Fundación Pilar i Joan Miró
Fundesco
Galería Clave
Galería D.V.
Galería Elvira González
Galería Emilio Navarro
Galería Espacio Mínimo
Galería Fernando Latorre
Galería Fernando Silió
Galería Gamarra
Galería Helga de Alvear
Galería Jorge Mara
Galería Juan Gris
Galería Luis Adelantado
Galería Marisa Marimón
Galería Marlborough
Galería May Moré
Galería My Name's Lolita Art
Galería Rafael Ortiz
Galería René Metras
Galería Soledad Lorenzo
Generalitat Valenciana
Gestión Cultural y Comunicación

Gil y Carvajal
Grupo 16
Grupo Endesa
Instituto Cultural El Brocense
Instituto de Crédito Oficial
Instituto Leonés de Cultura
Instituto Valenciano de Arte Moderno
Junta de Andalucía
Junta de Castilla y León
Koldo Mitxelena
L'Oréal
Ministerio de Educación y Cultura
Museo de Bellas Artes de Álava
Museo de Teruel
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Museo Thyssen-Bornemisza
Nave Sotoliva
New Art
Palacete del Embarcadero
Parkett
Philip Morris
Prosegur
Rekalde
Repsol
Sala Amós Salvador
Sala Parpalló
Sala Pelaires
Telefónica
Unión Fenosa
Xunta de Galicia

P A R T E

ANDALUCÍA

ALGECIRAS (CÁDIZ)

MAGDA BELLOTI

C/ Fray Tomás del Valle, 7

Tel: 956-660204

J. V. GRAMAGE ENERO AL 8 FEBRERO

TODD SLAUGHTER 27 FEBRERO A ABRIL

ALMERÍA

CENTRO ANDALUZ DE LA FOTOGRAFÍA. CLAUSTRO DE LA ESCUELA DE ARTES PLÁSTICAS Y DISEÑO

C/ Pablo Cazard, 1

950-269433

PAÍS DE LUZ. TAFOS FEBRERO

CÁDIZ

PALACIO PROVINCIAL. DIPUTACIÓN

Pza. de España, s/n

Tel: 956-240100

A LA PINTURA. AÑOS 80 Y 90 EN LA COLECCIÓN ARGENTARIA

31 ENERO AL 2 MARZO

CÓRDOBA

CENTRO ANDALUZ DE LA FOTOGRAFÍA. ALBERGUE JUVENIL

CARTIER-BRESSON FEBRERO

GRANADA

CENTRO CULTURAL PUERTA REAL

C/ Reyes Católicos, 51

Tel: 958-244506

JOSÉ G^a AYOLA 16 ENERO AL 28 FEBRERO

PALACIO DE LOS CONDES DE GABIA

Pza. de los Girones, 1

Tel: 958-247365

CHEMA MADDOZ 23 ENERO AL 9 MARZO

MONTESINOS 23 ENERO AL 2 MARZO

SANDUNGA

C/ Arteaga, 3

Tel: 958-273665

GONZALO TENA 2 FEBRERO AL 12 MARZO

MOGUER (HUELVA)

FERNANDO SERRANO

Pza. Iglesia, 18

Tel: 959-372516

COLECTIVA DE ARCO FEBRERO

JAÉN

MUSEO DE JAÉN

Pza. de la Estación, 27

Tel: 953-250600

PINTURA DEL SIGLO XIX EN LA COLECCIÓN UNICAJA FEBRERO-MARZO

JEREZ DE LA FRONTERA (CÁDIZ)

CARMEN DE LA CALLE

Pza. Arenal, 10

Tel: 956-337511

ARQUITECTOS ANDALUCES. OBJETOS COTIDIANOS FEBRERO

ALBERTO GÁLVEZ MARZO

SALA SAN FERNANDO

C/ Larga, 56

Tel: 95-4597287

EMILIO DÍAZ CANTELAR FEBRERO

JULIA RELINQUE MARZO

MÁLAGA

ALFREDO VIÑAS

C/ José Denis Belgrado, 19

Tel: 95-2601229

CALVO CAPA ENERO AL 12 FEBRERO

CHEMA LUMBRERAS

21 FEBRERO AL 21 MARZO

FUNDACIÓN PABLO RUIZ PICASSO

Pza. de la Merced, 15

Tel: 95-2215005

SOLANA 4 AL 27 FEBRERO

SALA DE EXPOSICIONES UNICAJA

Avda. de Andalucía, 10-12

Tel: 95-2229396

JOAQUÍN PEINADO 17 ENERO-FEBRERO

MARBELLA (MÁLAGA)

FABIEN FRYNS

Avda. Playas del Duque, s/n

Puerto Banús

Tel: 95-2814160

JOSÉ MARÍA CÓRDOBA

19 DICIEMBRE AL 28 FEBRERO

MUSEO DEL GRABADO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

C/ Hospital Bazán, s/n

Tel: 95-2825035

IV PREMIOS NACIONALES DE GRABADO

16 ENERO AL 16 FEBRERO

X ANIVERSARIO DEL TALLER DE GRABADO DE JOSÉ M^e CÓRDOBA

20 FEBRERO AL 16 MARZO

JOSÉ HERNÁNDEZ 20 MARZO-ABRIL

SEVILLA

CAVE CANEM

C/ San José, 10

Tel: 95-4564271

ANGUSTIAS GARCÍA + ISAIÁS GRIÑOLO

24 ENERO AL 12 MARZO

MIREIA SENTÍS 20 MARZO-ABRIL

FÉLIX GÓMEZ

C/ Castellar, 40

Tel: 95-4561466

JAVIER OLMEDO 23 ENERO AL 23 FEBRERO

FUNDACIÓN EL MONTE. REAL

MONASTERIO DE SAN CLEMENTE

C/ Santa Clara, 91

LOS PINTORES DEL REINADO DE CARLOS

FUNDACIÓN EL MONTE. SALÓN DE ACTOS VILLASÍS

Pasaje de Francisco Molina, s/n
Tel: 95-4213028

G^a RAMOS 10 FEBRERO AL 20 MARZO

FUNDACIÓN FOCUS

Pza. de los Venerables, 8
Tel: 95-4562696

PINTURA ESPAÑOLA Y COLECCIONISMO PRIVADO 20 DICIEMBRE AL 16 FEBRERO

JUANA DE AIZPURU

C/ Zaragoza, 26
Tel: 95-4228501

DOKOUPIL 15 ENERO AL 18 FEBRERO

PILAR ALBARRACÍN 20 FEBRERO AL 8 ABRIL

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

C/ Santo Tomás, 5
Tel: 95-4215830

PÉREZ SIQUIER 9 ENERO AL 16 FEBRERO

PEDRO G. ROMERO MARZO

RAFAEL ORTIZ

C/ Mármoles, 12
Tel. 95-4214874

IGNACIO TOVAR 21 ENERO AL 28 FEBRERO

ÁNGEL PADRÓN

21 ENERO AL 28 FEBRERO

PÉREZ VILLALTA 4 MARZO AL 9 ABRIL

SALA IMAGEN. CAJA SAN

FERNANDO

C/ Imagen, 2

Tel. 95-4597287

PACO BROCA FEBRERO

ENRIQUE RAMOS GUERRA MARZO

SALA ORIENTE.

CAJA SAN FERNANDO

C/ Luis Montoto, 112

Tel. 95-4597287

FRANCISCO HIDALGO FEBRERO

CÉSAR RODRÍGUEZ MARZO

VENTANA ABIERTA

C/ Mariano de Cavia, 4

Tel. 95-4561084

FRANCISCO PEINADO

10 ENERO AL 14 FEBRERO

ARAGÓN

HUESCA

SALA DE EXPOSICIONES

DE LA DIPUTACIÓN

C/ Porches de Galicia, 4

Tel: 974-227311

GOYA ¡QUÉ VALOR! 21 ENERO AL 3

MARZO

ANTONIO PÉREZ 12 MARZO AL 10 ABRIL

TERUEL

MUSEO DE TERUEL

Pza. Fray Anselmo Polanco, 3

Tel: 978-600150

FIGURACIONES MADRILEÑAS AÑOS 70

EN LA COLECCIÓN ARTE

CONTEMPORÁNEO 6 FEBRERO AL 9 MARZO

ZARAGOZA

ANTONIA PUYÓ

C/ Madre Sacramento, 31

Tel: 976-284238

CASTORTEGA 31 ENERO AL 10 MARZO

SANTIAGO ARRANZ 15 MARZO AL 12

MAYO

BANCO ZARAGOZANO

C/ 4 de agosto, 42

Tel: 976-470303

ANTONIO SAURA 16 ENERO A FEBRERO

CAZ. LA GALERÍA

C/ López de luna, 29

Tel: 976-232434

DICK REKALDE 18 ENERO AL 25 FEBRERO

CENTRO CULTURAL IBERCAJA

C/ Antón García Abril, 1

Tel: 876-223344

LUIS PINILLA 9 ENERO AL 7 FEBRERO

ANIMALES AMIGOS DE NUESTRO

ENTORNO 13 FEBRERO AL 24 MARZO

CENTRO DE EXPOSICIONES

Y DE CONGRESOS. IBERCAJA

C/ San Ignacio de Loyola, 16

Tel: 976-223344

MANUEL RIVERA

16 ENERO AL 22 MARZO

FERNANDO LATORRE

C/ del Pino, 1

Tel: 976-201810

JUAN SOTOMAYOR

18 FEBRERO AL 31 MARZO

LA LONJA

Pza. del Pilar, s/n

Tel: 976-397239

LOS AROMAS DE AL-ANDALUS

6 FEBRERO AL 9 MARZO

ABD VICTOR 21 MARZO AL 13 ABRIL

LOURDES JÁUREGUI

C/ Don Juan de Aragón, 6

Tel: 976-290301

PILAR LEE 10 FEBRERO-MARZO

MIGUEL MARCOS

C/ Ciprés, s/n

Tel: 976-296366

BERNARDÍ ROIG. NEGRO BALDÍO

6 FEBRERO AL 15 MARZO

JUAN ANTONIO AGUIRRE

18 MARZO AL 19 ABRIL

MUSEO CAMÓN-AZNAR

C/ Espoz y Mina, 23

Tel: 976-397328

VICENTE PASCUAL

13 FEBRERO AL 23 MARZO

MUSEO PABLO GARGALLO

Pza. San Felipe, 3

Tel: 976-392058

CONCHA JEREZ 22 ENERO AL 23 FEBRERO

MAX KLINGER 14 MARZO AL 20 ABRIL

MUSEO PABLO SERRANO

P^o María Agustín, 20

Tel: 976-280659

ROSA GIMENO 7 FEBRERO AL 6 ABRIL

PALACIO DE MONTEMUZO

C/ Santiago, 36

Tel: 976-292548

BORJA DE PEDRO

28 ENERO AL 23 FEBRERO

FORO DE DISEÑO

27 FEBRERO AL 30 MARZO

PALACIO DE SÁSTAGO

C/ Coso, 44

Tel: 976-288800

MINIATURAS MILITARES

16 ENERO AL 9 FEBRERO

DISEÑO GRÁFICO EN ZARAGOZA

1939-1969 16 ENERO AL 16 FEBRERO

GARCÍA TORCAL Y LOS ARTISTAS DE

CALATAYUD 21 FEBRERO AL 30 MARZO

SALA DE EXPOSICIONES

TORRE NUEVA. IBERCAJA

C/ Torre Nueva, 35

AURORA HERRERO

23 ENERO AL 15 FEBRERO

GRUPO ZERO 20 FEBRERO AL 15 MARZO

F. AGUSTÍ 20 MARZO AL 12 ABRIL

SALA JUANA FRANCÉS

C/ D. Juan de Aragón, 2

Tel: 976-39116

RETRAPOS FEBRERO

SALA LUZÁN

Pº de la Independencia, 10

976-718102

FERNANDO LÁZARO

30 ENERO AL 27 FEBRERO

GÜNTER HAESE 13 MARZO AL 10 ABRIL

SPECTRUM

C/ Concepción Arenal, 19-23

Tel: 976-359473

CIUCO GUTIÉRREZ 4 AL 28 FEBRERO

ROLAND FISCHER 4 AL 31 MARZO

TORREÓN FORTEA

C/ Torrenueva, 25

Tel: 976-200272

PEDRO GIRALT 16 ENERO AL 16 FEBRERO

FERNANDO CORTÉS

26 FEBRERO AL 23 MARZO

URBAN GALLERY

C/ Arcedianos

Tel: 976-399894

ÁNGEL SÁNCHEZ FEBRERO

BALANZÁ MARZO

ZARAGOZA GRÁFICA

C/ Pedro María Ric, 17

Tel: 976-221076

CAPA 31 ENERO AL 8 MARZO

ABRAHAM LACALLE

14 MARZO AL 30 ABRIL

ARTE Y PARTE

ASTURIAS

AVILÉS

OBRA SOCIAL Y CULTURAL DE LA

CAJA DE ASTURIAS

C/ Alfonso VII, s/n

Tel: 98-5567339

Gª BENAVENTE 10 FEBRERO AL 1 MARZO

RAMÓN ISIDORO 12 MARZO AL 1 ABRIL

GIJÓN

CENTRO CULTURAL ANTIGUO

INSTITUTO DE JOVELLANOS

C/ Jovellanos, 21

Tel: 98-5358784

FRANCISCO VELASCO 10 ENERO A FEBRERO

CORNIÓN

C/ de la Merced, 45

Tel: 98-5342507

ARTISTAS DE CORNIÓN EN ARCO

FEBRERO

MUSEO JUAN BARJOLA

C/ Trinidad, 17

Tel: 98-5357939

MADOLA 14 FEBRERO AL 30 MARZO

MUSEO CASA NATAL JOVELLANOS

Pza. de Jovellanos s/n

Tel: 98-5346313

PINTURA ANTIGUA DE LA COLECCIÓN

LLEDÓ-SUÁREZ FEBRERO

PINTURA ASTURIANA DE LOS SIGLOS

XIX Y XX MARZO

PALACIO DE REVILLAGIGEDO

Pza. del Marqués, 2

Tel: 98-5346921

44 SALÓN INTERNACIONAL DE FOTOGRAFÍA

20 DICIEMBRE AL 16 FEBRERO

MIGUEL ÁNGEL LOMBARDÍA

28 FEBRERO AL 18 ABRIL

SALA MONTE DE PIEDAD DE LA

CAJA DE ASTURIAS

Pza. Monte de Piedad, s/n

Tel: 98-5359398

RAMÓN ISIDORO

12 MARZO AL 1 ABRIL

MIERES

OBRA SOCIAL Y CULTURAL DE LA

CAJA DE ASTURIAS

C/ Jerónimo Ibrán, 10

Tel: 98-5468899

ALEJANDRO MARTÍNEZ

24 ENERO AL 10 FEBRERO

RAMÓN PRENDES

17 FEBRERO AL 8 MARZO

Gª BENAVIDES 21 MARZO AL 12 ABRIL

OVIEDO

NOGAL

C/ Asturias, 12

Tel: 98-5242503

JOSÉ OLIVÉ 27 FEBRERO AL 18 MARZO

OBRA SOCIAL Y CULTURAL DE LA

CAJA DE ASTURIAS

Comandante Caballero

Tel: 98-5102222

RAMÓN ISIDORO 6 AL 28 FEBRERO

MERCEDES BLANCO 6 AL 26 MARZO

SALA BORRÓN

C/ Calvo Sotelo, 5

Tel: 98-5231112

MUESTRA DE ARTE JOVEN DE

ASTURIAS 4 AL 22 FEBRERO

JORGE TOMÁS FAES 3 AL 20 FEBRERO

JULIO GARCÍA CUADRADO

24 FEBRERO AL 13 MARZO

JAIME RODRÍGUEZ LÓPEZ

17 MARZO AL 10 ABRIL

VÉRTICE

C/ Marqués de Santa Cruz, 10

Tel: 98-5218482

ARTISTAS DE VÉRTICE EN ARCO

FEBRERO

SOMIÓ

FUNDACIÓN MUSEO

EVARISTO VALLE

C/ La Redonda

Tel: 98-5334000

EVARISTO VALLE. GABINETE DE CONCHAS. BONSAIS Y JARDINES

MUESTRAS PERMANENTES

BALEARES**ALCUDIA
(MALLORCA)**

PEDRONA TORRENS
C/ Sant Jaume, 23
Tel: 971-548324

LA MIRADA DEL ORO FEBRERO-MARZO

IBIZA

MUSEU D'ART CONTEMPORANI
Ronda Pintor Narciso Puget s/n
Tel: 971-302723

**TESTIMONI. FUNDACIÓN "LA CAIXA",
ÚLTIMAS ADQUISICIONES** FEBRERO-MARZO

VAN DER VOORT
Plaça de Vila, 13
Tel: 971-300649

**MANUEL BOUZO Y JORDI ALCARAZ EN
ARCO** FEBRERO

**PALMA DE
MALLORCA**

BEARN
C/ Concepció, 6
Tel: 971-722837

DOMINIC FEBRERO-MARZO
PEDRO IGNACIO MARZO-ABRIL

CASAL BALAGUER
C/ Unió, 3
Tel: 971-712489

MEDITERRÁNEO EN FIESTAS
15 ENERO-FEBRERO

CASAL SOLLERIC
C/ Sant Gaietà, 10
Tel: 971-722092

**EL TEATRO DE ORGÍAS Y MISTERIOS DE
HERMANN NITSCH**
18 DICIEMBRE AL 9 FEBRERO

**PREMIO CIUDAD DE PALMA ANTONI
GELABERT DE PINTURA 1996**
22 ENERO-FEBRERO

TONI CARDONA FEBRERO-MARZO

CENTRO CULTURAL SA NOSTRA
C/ Concepció, 12
Tel: 971-725210

LAUREÀ BARRAU 1864-1957

23 ENERO AL 8 MARZO

MIQUEL NAVARRO 18 MARZO AL 5 MAYO

SALA DE PAPEL

ULI FUCHS. FOTOGRAFÍAS

31 ENERO AL 22 FEBRERO

KATJA MICUS. JOYAS

25 FEBRERO AL 23 MARZO

CENTRO CULTURAL PELAIRES

C/ Vía Veri, 3

Tel: 971-720375

PROYECTO DE COLECCIÓN I

ENERO-MARZO

FERRÁN CANO

C/ Paz, 3

Tel: 971-714067

NAZARIO FEBRERO

ANDREU TERRADES MARZO

FUNDACIÓN BARCELÓ

C/ Sant Jaume, 11

Tel: 971-722467

SEBASTIÁN MÁS 11 FEBRERO AL 2 MARZO

BODEGONES Y FLOREROS EN LA PINTURA

MALLORQUINA 18 MARZO AL 13 ABRIL

FUNDACIÓN "LA CAIXA"

Plaça Weyler, 3

Tel: 971-720111

FOTOGRAFÍA Y SOCIEDAD EN LA ESPAÑA

DE FRANCO 30 ENERO AL 6 ABRIL

FUNDACIÓN PILAR I JOAN MIRÓ

C/ Joan de Saridakis, 29

Tel: 971-701420

PEDRO CALAPEZ 7 FEBRERO AL 16 MARZO

FERRÁN GARCÍA SEVILLA

21 MARZO 4 MAYO

GIANNI GIACOBBI

C/ Ribera, 4

Tel: 971-720002

JULIÁN VALLE 28 ENERO-MARZO

JOAN GUAITA

C/ Pulgordfila, 5

Tel: 971-719388

MANUEL MENDIVE FEBRERO-MARZO

JOAN OLIVER MANEU

C/ Montcades, 2

Tel: 971-721342

JOSÉ VIVES 14 ENERO- 8 FEBRERO

ANTONI COLL 11 FEBRERO 7 MARZO

COLECCIÓN DE PINTURA MALLORQUINA

7 MARZO AL 18 MARZO

NATASHA ZUPÁN 25 MARZO AL 25 ABRIL

LLUC FLUXÁ

C/ Ribera, 4

Tel: 971-719090

MIGUEL ÁNGEL ALBIS 16 ENERO-FEBRERO

DOLORS CABALLERO MARZO

MUSEO DE ARTE ESPAÑOL

COTEMPORÁNEO. FUNDACIÓN

JUAN MARCH

C/ San Miguel, 11

Tel: 971-712601

PICASSO: SUITE VOLLARD

12 DICIEMBRE AL 8 MARZO

MILLARES, OBRA SOBRE PAPEL

1963 -1971 14 MARZO-MAYO

SA LLOTJA

Pza. Sa Llotja, 5

Tel: 971- 71 17 05

RONDALLAS ENERO-18 FEBRERO

CENTENARIO DEL AUTOMÓVIL MARZO

SALA PELAIRES

C/ Pelaires, 5

Tel: 971-723696

JAMES BROWN Y GEORGE CONDO

FEBRERO-MARZO

SES VOLTES

C/ Ses Voltes, s/n

Tel: 971-722092

AIGÜES 10 DICIEMBRE AL 23 FEBRERO

XAVIER FIOL

C/ Montenegro, 4

Tel: 971-718914

JOSÉ MARÍA BÁEZ 7 MARZO-ABRIL

POLLENSA

(MALLORCA)

BENNASSAR

Plaça Major, 6

Tel: 971-533514

COLECTIVA XX ANIVERSARIO FEBRERO

CANARIAS**LAS PALMAS DE GRAN CANARIA**

CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO

C/ Los Balcones, 9 y 11

Tel: 928-311824

GACETA DE ARTE Y SU ÉPOCA (1932-1936) 18 FEBRERO AL 20 ABRIL

CENTRO DE ARTE LA REGENTA

C/ León y Castillo, 427

Tel: 928-277170

FIGURACIONES INDÍGENAS

31 ENERO AL 21 MARZO

FERNANDO CANO FEBRERO

GALERÍA SARO LEÓN

Villavicencio, 16

Tel: 928-384264

BLANCA MUÑOZ 17 ENERO-FEBRERO

MANUEL OJEDA

C/ Buenos Aires, 3

Tel: 928-361119

JOSÉ ROSARIO GODOY ENERO-FEBRERO

RAICES. MARTÍN CHIRINO MARZO-ABRIL

TENERIFE

CONCA

Pza. de la Concepción, 21

Tel: 922-252525

JOSÉ VIERA MARZO

LA GRANJA

C/ Comodoro Rolín, 21

Tel: 922-202202

PREMIOS CANARIAS DE BELLAS ARTES

23 ENERO AL 19 FEBRERO

HILDEGARD HAND

21 FEBRERO AL 25 MARZO

LEYENDEKER

C/ Rambla Gral. Franco, 86

Tel: 922-280053

ANDREAS SCHULZE MARZO

CANTABRIA**CAMARGO**

CENTRO CULTURAL "LA VIDRIERA"

Avda. Cantabria, s/n

Tel: 942-253755

GRABADOS DE GUTIÉRREZ SOLANA

6 AL 28 FEBRERO

JULIO DE PABLO MARZO

SANTANDER

CENTRO DE EXPOSICIONES CAJA

CANTABRIA "MODESTO TAPIA"

C/ Tantín, 25

Tel: 942-204300

SABASTIAO SALGADO. SAHEL, EL FIN

DEL CAMINO 15 ENERO AL 15 FEBRERO

MEN AND WOMEN

20 FEBRERO AL 15 MARZO

JOSÉ GÓMEZ PEÑA CABARGA

20 MARZO AL 12 ABRIL

CERVANTES

C/ Cervantes, 10

Tel: 942-311672

JOAN SAUCHET FEBRERO

JOAQUÍN CAPA MARZO

FERNANDO SILIÓ

C/ Eduardo Benot, 8

Tel: 942-216257

SALVADOR CIDRÁS MARZO

FUNDACIÓN MARCELINO BOTÍN

C/ Marcelino Sanz de Sautuola, 10

Tel: 942-226072

LA CATEDRAL DE SANTANDER

15 MARZO AL 22 ABRIL

MUSEO DE BELLAS ARTES

DE SANTANDER

C/ Rubio, 6

Tel: 942-239485

RICARDO BERNARDO

22 ENERO AL 28 FEBRERO

PALACETE DEL EMBARCADERO

Muelle Calderón

Tel: 942-313403

CONCURSO DE IDEAS PARA EL FARO DE

CABO MAYOR ENERO-FEBRERO

SANTIAGO CASAR

C/ Daoíz y Velarde, 26

Tel: 942-364089

COLECTIVA FEBRERO

MANUEL OYONARTE MARZO

SIBONEY

C/ Castelar, 7

Tel: 942-311003

EUGENIO CANO

21 FEBRERO AL 18 MARZO

XESÚS VÁZQUEZ 21 MARZO-ABRIL

TRAZOS TRES

C/ Magallanes, 3

Tel: 942-371789

BAJO LA MIRADA

21 FEBRERO AL 24 MARZO

CASTILLA LA MANCHA

ALBACETE

MUSEO DE ALBACETE
Parque Abelardo Sánchez, s/n
Tel: 967-228307

PREMIOS REGIONALES DE CASTILLA LA MANCHA FEBRERO

ALCÁZAR DE SAN JUAN (CIUDAD REAL)

MUSEO MUNICIPAL
C/ Santo Domingo, s/n
Tel: 926-551008

MAESTROS RUSOS 8 AL 28 FEBRERO
LAFUENTE. PAISAJES PROVINCIALES
6 AL 21 MARZO

ALMAGRO (CIUDAD REAL)

FÚCARES
C/ San Francisco, 3
Tel: 926-860902

JUAN UGALDE FEBRERO-MARZO

CIUDAD REAL

MUSEO PROVINCIAL DE CIUDAD REAL
C/ Prado, 4
Tel: 926-226896

LOS ÍBEROS FEBRERO-MARZO

CUENCA

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO
C/ Casas Colgadas, s/n
Tel: 969-212983

MILLARES, OBRA SOBRE PAPEL 1963-1971 HASTA EL 2 MARZO

GUADALAJARA

MUSEO PROVINCIAL. PALACIO DEL INFANTADO
Pza. de los Caídos, 1
Tel: 949-212773

LOS PECES 21 ENERO AL 18 FEBRERO
JÓVENES ARTISTAS DE LOGROÑO Y

GUADALAJARA 18 FEBRERO-MARZO

TOLEDO

MUSEO SEFARDÍ
C/ Samuel Leví, s/n
Tel: 925-223665

BENJAMÍN LEVÍ 4 MARZO-MAYO

CASTILLA Y LEÓN

ÁVILA

MONASTERIO SANTA ANA
Pasaje del Císter, 1
Tel: 920-355001
LUIS DE HORNA 27 FEBRERO AL 24 MARZO

BURGOS

CASA DEL CORDÓN
C/ Santander, 2
Tel: 947-258100
COLECCIÓN HELGA DE ALVEAR
7 FEBRERO AL 6 ABRIL

ESPACIO CAJA DE BURGOS
Avda. General Sanjurjo, s/n
Tel: 947-258113
JESÚS MAX 9 ENERO AL 15 FEBRERO
HUMBERTO RIVAS 21 FEBRERO AL 29 MARZO

GALERÍA PS
C/ San Juan, 22
Tel: 947-279229
BURGOS BAHÍA SOUVENIRS
18 ENERO AL 5 MARZO

MUSEO DE BURGOS
C/ Calera, 25
Tel: 947-265875
JOSÉ DE LEÓN 20 MARZO AL 20 ABRIL

LEÓN

INST. LEONÉS SALA PROVINCIA
C/ Puerta de la Reina
Tel: 987-292191
FRANCISCO MIGUÉLEZ, 1986-1996
10 ENERO AL 23 FEBRERO

TRÁFICO DE ARTE
C/ Serranos, 2
Tel: 987-271305
GLORIA RUBIO 24 ENERO AL 27 FEBRERO
OSCAR DE PAZ MARZO

MEDINACELI (SORIA)

GALERÍA ARCO ROMANO
C/ Barranco, 2

Tel: 975-326130

DAMIÁN FLORES FEBRERO

LOLA DEL CASTILLO MARZO

P A L E N C I A

MUSEO DE ARTE

CONTEMPORÁNEO. LA FÁBRICA

Abarca de Campos

Tel: 979-837560

Toño Barreiro MARZO

S A L A M A N C A

BIBLIOTECA DE LA CASA

DE LAS CONCHAS

C/ Rúa Mayor, s/n

Tel: 923-269317

Premio Tomás Luis de Victoria

5 AL 14 MARZO

CAJA DE AHORROS DE

SALAMANCA Y SORIA

SOROLLA 14 FEBRERO AL 10 ABRIL

MUSEO ART NOUVEAU Y ART DECO

C/ Gibraltar, 14

Tel: 923-121425

ANGLADA CAMARASA

14 ENERO AL 9 FEBRERO

MUSEO DE SALAMANCA

PATIO DE LAS ESCUELAS, 2

TEL: 923-212235

VIAJE POR EL TEATRO DE CALDERÓN

12 AL 28 FEBRERO

EL PAN NUESTRO DE CADA DÍA

ENERO-DICIEMBRE

SALA DE EXPOSICIONES "LA
SALINA"

C/ San Felipe Espino

Tel: 923-293100

SOROLLA, PEQUEÑO FORMATO

7 AL 28 FEBRERO

JOSÉ DE LEÓN 4 AL 17 MARZO

VARRÓN

Pasaje azafranal, s/n

Tel: 923-214285

ÁLVAREZ PLAGARO

31 ENERO AL 26 FEBRERO

GUSTAVO TORNER 28 FEBRERO-MARZO

S E G O V I A

TORREÓN LOZOYA

Pza. de San Martín, 5

Tel: 921-433881

CHRISTIAN HUGO MARTÍN

17 ENERO AL 2 FEBRERO

LA CASA DEL SIGLO XV

C/ Juan Bravo, 32

Tel: 921-434531

CHEMA PERALTA 1 AL 26 FEBRERO

BLANCA YUSTA 1 MARZO AL 1 ABRIL

V A L L A D O L I D

CARACOL

C/ Expósitos, 17, 1º

Tel: 983-378878

PEDRO PROENÇA FEBRERO

MATEO MATÉ MARZO

FUNDACIÓN MUNICIPAL DE

CULTURA

C/ Torrecilla, 5

Tel: 983-426246

**GABRIEL CUALLADÓ. IMÁGENES
COTIDIANAS 1956-1995**

13 FEBRERO AL 16 MARZO

SALA DE EXPOSICIONES S. BENITO

C/ San Benito, s/n

983-426193

CUALLADÓ 11 FEBRERO AL 16 MARZO

MUSEO DE LA PASIÓN

C/ de la Pasión, s/n

Tel: 983-374048

LAS CIUDADES ILUSTRADAS

4 FEBRERO AL 16 MARZO

Z A M O R A

CASA DE CULTURA

Pza. Moyano, s/n

Tel: 980-531551

JOSÉ DE LEÓN

6 AL 28 FEBRERO

CATALUÑA

B A R C E L O N A

ALEJANDRO SALES

C/ Julián Romea, 16

Tel: 93-4152054

RICHARD LONG

17 DICIEMBRE AL 8 FEBRERO

ALFONSO ALZAMORA

25 FEBRERO AL 22 MARZO

ALTER EGO

C/ Doctor Dou, 11

Tel: 93-3023698

VICTORIA CAMPILLO

21 ENERO AL 23 FEBRERO

AMBIT

C/ Consell de Cent, 282

Tel: 93-4881800

GUILLEM RUBIO 21 ENERO AL 3 MARZO

PACO SIMÓN 4 MARZO-ABRIL

ANTONIO DE BARNOLA

C/ Palau, 4

Tel: 93-4122214

JOSÉ RAMÓN AMONDAIRAIN

20 FEBRERO AL 12 ABRIL

**CICLO ARQUITECTURA: APUNTES DE
VISTA: ENRIC MIRALLES**

18 MARZO AL 12 ABRIL

BANCO BILBAO VIZCAYA

C/ Bergara, 11

Tel: 93-4014263

JAIME COLSON, RETROSPECTIVA

25 FEBRERO AL 29 MARZO

BARCELONA

Pza. Doctor Letamendi, 34

Tel: 93-3233852

LIZARITURRI 30 ENERO AL 8 MARZO

JOAQUÍN CHANCHO MARZO-MAYO

BERINI

Pza. Comercial, 3

Tel: 93-3105443

LEOPOLDO SAMÓS 30 ENERO-FEBRERO

CAN FELIPA

C/ Pallars, 277

Tel: 93-2664441

BOSNIA ANTES Y DESPUÉS

17 FEBRERO AL 11 MARZO

TO BE CONTINUED 6 AL 27 MARZO

CAPELLA DE L'ANTIC HOSPITAL

DE LA SANTA CREU

C/ Hospital, 56

Tel: 93-4427171

CONNIE MENDOZA

15 ENERO AL 23 FEBRERO

IGNACIO HERNANDO

5 MARZO AL 13 ABRIL

CARLES POY

C/ Doctor Dou, 10

Tel: 93-4125945

CURRO ULZURRUM

16 ENERO AL 1 MARZO

CARLES TACHÉ

C/ Consell de Cent, 290

Tel: 93-4878836

XAVIER GUARDANS

30 ENERO AL 29 FEBRERO

CENTRE D'ART SANTA MÒNICA

C/ Rambla de Santa Mònica, 7

Tel: 93-4122279

XAVIER GRAU 12 FEBRERO AL 31 MARZO**ALFONS BORRELL** FEBRERO-MARZO**MUESTRA DE VIDEO DANZA**

FEBRERO-MARZO

CENTRE DE CULTURA

CONTEMPORÀNIA DE BARCELONA

C/ Montealegre, 5

Tel: 93-4120781

BARCELONA CONTEMPORÀNIA

4 JUNIO AL 18 MAYO

GRUPO R 11 ENERO AL 31 AGOSTO**LAS CASAS DEL ALMA**

17 ENERO AL 15 JUNIO

LAS LISBOAS DE PESSOA

19 FEBRERO AL 1 JUNIO

COLEGIO OFICIAL

DE ARQUITECTOS DE CATALUÑA

Praça Nova, 5

Tel: 93-3015000

HABITATGE SOCIAL

23 ENERO AL 12 FEBRERO

LUCIEN HERVÉ

20 FEBRERO AL 15 MARZO

ATMOSFERA GAUDÍ

10 AL 28 FEBRERO

EDICIONS T

C/ Consell de Cent, 282

Tel: 93- 4876402

MARIO MERZ, OBRA SOBRE PAPEL

14 FEBRERO-MARZO

ESPAI DE FOTOGRAFÍA

FRANCESC CATALÁ-ROCA

C/ Calabria, 120

Tel: 93-4263509

CHRISTIAN MAURY 4 AL 28 FEBRERO**RAFAEL** 4 AL 21 MARZO

ESPACIO FOTOGRAFICO CAN BASTÈ

Passeig Fabra i Puig, 274

Tel: 93-4206651

DE LA NADA. ROSA MUÑOZ

29 ENERO AL 9 MARZO

DESDE MI VENTANA 14 MARZO AL 28 ABRIL**ATRAPADOS** 29 ENERO AL 9 MARZO**MONTAJES** 14 MARZO AL 29 ABRIL

EUDE

C/ Consell de Cent, 278

Tel: 93-4879386

JAUME ROCAMORA FEBRERO

FERRÁN CANO

Praça dels Àngels, 4

Tel: 93-3011548

JAVIER GARCERÀ

27 ENERO AL 27 FEBRERO

MANUEL RUFO MARZO

FUNDACIÓN ANTONI TÀPIES

C/ Aragó, 255

Tel: 93-4870315

ANA MENDIETA 21 ENERO AL 30 MARZO

FUNDACIÓN CAIXA DE CATALUNYA

La Pedrera

Provença, 261-265

Tel: 93-4845900

ROMERO DE TORRES

12 DICIEMBRE AL 9 FEBRERO

TADEUSZ KANTOR

14 MARZO AL 18 MAYO

FUNDACIÓN JOAN MIRÓ

Parc de Montjuïc

Tel: 93-3291909

PETER GREENAWAY

6 MARZO AL 11 MAYO

FUNDACIÓN JOAN MIRÓ ESPACIO 13

Avda. Miramar, 71

Tel: 93-3291908

CUERPOS EXQUISITOS: LOCURTO /**OUTCAULT** 23 ENERO AL 16 MARZO**PACO CAO** 20 MARZO AL 4 MAYO

FUNDACIÓN "LA CAIXA"

Paseo San Juan, 108

Tel: 93-4046968

OSKAR SCHLEMMER

4 FEBRERO AL 27 ABRIL

SOPHIE CALLE

14 FEBRERO AL 27 ABRIL

GALERÍA DELS ÀNGELS

C/ Àngels, 16

Tel: 93-4125454

ARTE GEOMÉTRICO FEBRERO

GALERÍA METROPOLITANA

DE BARCELONA

C/ Torrijos, 44

Tel: 93-2843183

ERIC WEISS/WANESA PEY

18 DICIEMBRE AL 1 FEBRERO

DISEÑO DE BOMBONES 5 AL 15 FEBRERO**OSCAR MUÑOZ** 19 FEBRERO AL 22 MARZO**FRANCESC ABAD** 26 MARZO AL 26 ABRIL

H20

C/ Verdi, 152

Tel: 93-4151801

DONA ANNE McADAMS

10 ENERO AL 10 FEBRERO

SPAMT. DISEÑO DE COMIDA

19 FEBRERO AL 21 MARZO

IDEP

Avda. Diagonal, 401

Tel: 93-4161012

JOAN VILCHES

27 ENERO AL 21 FEBRERO

JOAN GASPAR

Pza. Doctor Letamendi, 1

Tel: 93-3230748

VERMELL, VERMELL

26 NOVIEMBRE AL 8 FEBRERO

JOAN PRATS
Rambla Catalunya, 54
Tel: 93-2160290
PINTURA (1) FEBRERO-MARZO
PALAZUELO. ESCULTURAS 15 MARZO-ABRIL

JOAN PRATS-ARTGRÀFIC
C/ Balmes, 54
Tel: 93-4881398
DORA GARCÍA 15 ENERO-FEBRERO
CURRO GONZÁLEZ MARZO

MAEGHT
C/ Montcada, 25
Tel: 93-3104245
CARLOS MÉNDEZ 6 FEBRERO AL 22 MARZO

MATISSE
C/ Balmes, 86
Tel: 93-2160614
MAGEM FEBRERO

METRÒNOM
C/ Fussina, 9
Tel: 93-2684298
LEWIS DE SOTO 4 FEBRERO AL 14 MARZO
ANTONI ABAD 20 MARZO AL 25 ABRIL

MUSEU D'ART CONTEMPORANI
DE BARCELONA
Plaça dels Àngels, 1
Tel: 93-4120810
IDENTIDAD MÚLTIPLE
20 DICIEMBRE AL 31 MARZO
PEPE ESPALIÚ 20 DICIEMBRE AL 2 MARZO
MIKE KELLEY 23 ENERO AL 31 MARZO
**INTROVERSIONES. ASPECTOS DE LA
COLECCIÓN** 6 FEBRERO AL 31 AGOSTO

MUSEU NACIONAL D'ART
DE CATALUNYA
Palau Nacional. Parc de Montjuïc
Tel: 93-4237199
**EL GRECO Y LA SEVA REVALORITZACIÓ
PEL MODERNISME CATALÀ**
DICIEMBRE AL 2 MARZO

MUSEU PICASSO
C/ Montcada, 15 y 17
Tel: 93-3196310
PICASSO Y EL TEATRO
20 NOVIEMBRE AL 23 FEBRERO
ANDRÉ DERAIN 19 MARZO AL 29 JUNIO

ARTE Y PARTE

PALAU DE LA VIRREINA
C/ La Rambla, 99
Tel: 93-3017775
FRANCESC ABAD 24 ENERO AL 30 MARZO
**JOSEP GUINOVART. VARIACIONES,
VOLUMEN, MATERIA**
29 ENERO AL 30 MARZO

RENÉ METRÁS
C/ Consell de Cent, 331
Tel: 93-4875874
CHOIX FEBRERO-15 MARZO

RICHART
C/ París, 131
Tel: 93-4308277
JORDI GUIPARD
15 NOVIEMBRE AL 15 FEBRERO

ROSA VENTOSA
C/ Sombrerers, 1
Tel: 93-2682588
PERE LLOBERA 4 FEBRERO AL 21 MARZO

SAFIA
C/ Bruniquer, 9
Tel: 93-2138496
GABRIEL SCHMITZ
27 FEBRERO AL 18 ABRIL

SALA DALMAU
C/ Consell de Cent, 349
Tel: 93-2154592
COLECTIVA FEBRERO-MARZO
MIGUEL PEÑA MARZO-ABRIL

SALA DE ARTE LOLA ANGLADA
C/ Calàbria, 147
Tel: 93-4838413
CERÀMICA A LA LLOTJA 4 AL 21 FEBRERO
JOANA BURGOS 25 FEBRERO AL 7 MARZO
NURIA LÓPEZ 11 AL 27 MARZO
REBECA MUÑOZ 11 AL 27 MARZO

SALA MONTCADA. FUNDACIÓ "LA
CAIXA"
MONTCADA, 14
TEL: 93-3100699
AKANE. ESPERANDO LA TORMENTA
9 ENERO AL 23 FEBRERO
**SAM TAYLOR-WOOD. CINCO SEGUNDOS
REVOLUCIONARIOS**
6 MARZO AL 13 ABRIL

SALA PARÉS
C/ Petritxol, 5
Tel: 93-3187020
RAFAEL DURÁN 11 FEBRERO AL 5 MARZO
SEBASTIÀ RAMOS 6 MARZO AL 2 ABRIL
ROSINA GIMENEZ 6 FEBRERO AL 3 MARZO
BRUNO ROMERA 4 MARZO AL 7 ABRIL

SALA ROVIRA
Rambla de Catalunya, 62
Tel: 93-2152092
MANEL BLAS 4 FEBRERO AL 11 MARZO
M^{re} DOLORS RAICH 4 AL 27 MARZO

SALA VINÇON
P^o de Gracia, 96
Tel: 93-2156050
ORGIA CAMOPLÀSTICA
20 FEBRERO AL 15 MARZO

SENDA
C/ Consell de Cent, 292
Tel: 93-4875711
45 x 28 22 ENERO AL 22 FEBRERO
JOSÉ YAGÜES 28 FEBRERO-MARZO

SIO
C/ Ariban, 306
Tel: 93-4143636
FINA OLIVER FEBRERO-MARZO
LISA PONTI MARZO-ABRIL

G E R O N A

ESPÀIS. CENTRO DE ARTE
CONTEMPORÀNEO
C/ Bisbe Lorenzana, 31-33
Tel: 972- 202364
MARGARITA ANDREU
12 FEBRERO AL 5 ABRIL

MUSEU D'ART
Pujada de la Catedral, 12
Tel: 972- 203834

CAFÉ VILA
23 OCTUBRE AL 2 MARZO
PEREJAUME 1 AL 28 FEBRERO
RELECTURES: GERARD QUINTANA
21 FEBRERO AL 1 JUNIO
**PINTAR PARAULES Y
LA CIUTAT DE JOSEP PLA**
1 MARZO AL 6 ABRIL
CEGNESES 26 MARZO AL 3 JUNIO

GRANOLLERS

MUSEO GRANOLLERS
C/ Anselm Clavé, 40-42
Tel: 93- 8706508

PRUGAROLAS. LA PINTURA COM A PASSIÓ I RECORD

24 ENERO AL 9 MARZO

75 ELEMENTS DEL PATRIMONI INDUSTRIAL DE CATALUNYA

14 MARZO AL 20 ABRIL

PINAIXA: COLLECCIÓ DEL M. DE GRANOLLERS

17 ENERO AL 9 MARZO

HOSPITALET DE LLOBREGAT (BARCELONA)

CENTRO CULTURAL TECLA SALA
Avda. Josep Tarradellas, 44
Tel: 93-3385771

ALBERTO PERAL FEBRERO-MARZO

EMMANUEL SOUGEZ FEBRERO-ABRIL

LÉRIDA

SALA EL ROSER
C/ Caballeros, 15
Tel: 973-270995

NURIA MANSO

16 ENERO AL 23 FEBRERO

FRANCESC LLOPIS 6 MARZO AL 13 ABRIL

MATARÓ (BARCELONA)

MUSEU COMARCAL
MARESME-MATARÓ
C/ El Careró, 17-19
Tel: 93-7582401

TEMPS D'AHIR 7 FEBRERO AL 2 MARZO

MALI. MIQUEL PETIT MARZO

SALUT! ESPORT MARZO

SABADELL (BARCELONA)

MUSEU D'ART DE SABADELL
C/ Dr. Puig, 16
Tel: 93-7257144

JOAN VILATOBÀ, 1878-1954

12 DICIEMBRE-MAYO

TARRAGONA

CENTRE D'ESTUDIS MARÍTIMS
TINGLADO 2
C/ Moll de Costa, s/n
977-244261

INSTAL·LACIÓ "HOTEL EUROPA".

FRANCESC ABAD

23 DICIEMBRE AL 23 FEBRERO

FORUM

C/ Caballers, 4
Tel: 977-224098

PERE FORMIGUERA

FEBRERO-MARZO

MUSEO DE ARTE MODERNO
Santa Anna, 8
977-235032

JOAN PANICELLO. CERÁMICA

31 ENERO AL 9 MARZO

BIENNAL D'ART 1996

28 NOVIEMBRE AL 23 FEBRERO

VIC (BARCELONA)

SALA H
C/ Jaume I, 15
Tel: 93-8891056

ALEXIS TAULER 18 ENERO AL 8 FEBRERO

IÑAKI ALVAREZ 11 FEBRERO AL 5 MARZO

EXPOSICIÓN COLECTIVA

8 MARZO AL 12 ABRIL

COMUNIDAD VALENCIANA

A LICANTE

INSTITUTO DE CULTURA
JUAN GIL-ALBERT
C/ Mayor, 3
Tel: 96-5121214

COLECTIVA DE DISEÑO GRÁFICO

5 AL 18 FEBRERO

ITALIA

C/ Italia, 9
Tel: 96-5120091

LAMBERT 17 ENERO AL 24 FEBRERO

ROSA HERNÁNDEZ
C/ Italia, 13
Tel: 96-5926836

OSCAR SECO 10 ENERO AL 25 FEBRERO

MATEO MATÉ 28 FEBRERO AL 28 MARZO

CASTELLÓN

CÀNEM

C/ Antonio Maura, 6
Tel: 964-228879

WENCES RAMBLA

4 AL 30 FEBRERO

JUAN ANTONIO BLANC MARZO

GODELLA

(VALENCIA)

GRUPO EFE

C/ Mayor, 31
Tel: 96-3638811

MIGUEL BORREGO

23 ENERO AL 16 FEBRERO

PACO SAINZ 20 FEBRERO AL 16 MARZO

MARIANO DE BLAS 18 MARZO AL 8 ABRIL

VALENCIA

CENTRO CULTURAL BANCAJA
Pza. Tetuán, 23
Tel: 96-3521893

SUITE 156 PICASSO

13 FEBRERO AL 23 MARZO

CENTRO CULTURAL LA
BENEFICENCIA. SALA PARPALLÓ
C/ Corona, 36

Tel: 96-3883569

JOSÉ MARÍA YTURRALDE

17 DICIEMBRE AL 16 FEBRERO

BECADOS ALFONS ROIG

27 FEBRERO AL 6 ABRIL

LORENZO BONECHI 27 MARZO AL 6 ABRIL

CENTRE DEL CARMÉ

C/ Museo, 2

Tel: 96-3863000

IMI KNOBEL ENERO-MARZO

JOSÉ ANTONIO ORTS ENERO-MARZO

CHARPA

C/ Tapinería, 11

Tel: 96-3915782

XU BING FEBRERO-MARZO

CLUB DIARIO LEVANTE

c/ Traginers, 7

Pol. Vara de Quart

Tel: 96-3992303

MARÍA BLEDA Y JOSÉ M^a ROSA

20 ENERO AL 7 FEBRERO

ANTONIO CUCALA

10 FEBRERO AL 4 MARZO

RICARDO JUNIO 6 MARZO AL 4 ABRIL

CUATRO

C/ Nave, 25

Tel: 96-3510063

ENRIC BALANZÁ 9 ENERO AL 15 FEBRERO

MARUSELA GRANELL

21 FEBRERO AL 5 ABRIL

DER REITER. KUNSTRAUM

C/Mariano Ribera, 31

Tel: 96-3854259

GIDO VALESSEN

ENERO-FEBRERO

ESPAI LUCAS

C/ Jofrens, 6

Tel: 96-3915655

DANIELE BUETTI

19 FEBRERO AL 19 MARZO

ANDREA FOGLI 21 MARZO-ABRIL

I LEONARTE

C/ Aparisi i Guijarro, 8

Tel: 96-3918797

QUERO 9 ENERO-FEBRERO

FORMAYOR MARZO-ABRIL

ARTE Y PARTE

IVAM

C/ Guillem de Castro, 118

Tel: 96-3863000

VORDEMBERGE-GILDEWART

DICIEMBRE-FEBRERO

COLECCIÓN ORDÓÑEZ-FALCÓN

16 OCTUBRE AL 16 FEBRERO

EL BUENOS AIRES DE HORACIO

COPPOLA DICIEMBRE-FEBRERO

LEGADO DE JUAN MANUEL

DÍAZ-CANEJA ENERO-MARZO

FREDERICK KIESLER

6 FEBRERO AL 27 ABRIL

JORDI TEIXIDOR 27 FEBRERO AL 18 MAYO

BERNARD PLOSSU 13 MARZO AL 1 JUNIO

LÆ.SFERAZUL

C/ Rafol, 1

Tel: 96-3915193

CENTO YUSTE Febrero

WILLIAM JAMES Marzo

LA NAVE

C/ Nave, 25

Tel: 96-3511933

SOLEDAD SEVILLA 9 ENERO AL 15 FEBRERO

YTURRALDE 25 FEBRERO-MARZO

LUIS ADELANTADO

C/ Bonaire, 6

Tel: 96-3510179

SUSY GÓMEZ 29 ENERO AL 17 MARZO

EVA LOOTZ 21 MARZO A ABRIL

MY NAME'S LOLITA ART

Pza. Correo Viejo, 3

Tel: 96-3919848

CARMEN BERENGUER

6 FEBRERO AL 31 MARZO

MUSEO DE BELLAS ARTES

C/ San Pio, 9

VICENT MACIÀ FEBRERO-MARZO

NAVE 10

C/ Nave, 10

Tel: 96-3523345

OLIVIER KLOMPKE ENERO-18 FEBRERO

JOSÉ RICÓS

27 FEBRERO AL 31 MARZO

POSTPOS

C/ Bolsería, 21

Tel: 96-3912837

PEDRO ESTEBAN ENERO-18 FEBRERO

PAULA SANZ 20 FEBRERO AL 20 MARZO

PUNTO

Avda. Barón de Cárcer, 37

Tel: 96-3510724

PHILIP FAVIER 6 FEBRERO AL 2 MARZO

EXPOSICIÓN ANTOLÓGICA 25 AÑOS

MARZO

PURGATORI II

C/ del Salvador, 9

Tel: 96-3917765

ALAIN MANZANO 6 AL 22 FEBRERO

EMILIO DEVESA

27 FEBRERO AL 15 MARZO

RAILOWSKY

Grabador Esteve, 34

Tel: 96-3517218

DESDE MI VENTANA

14 ENERO AL 4 MARZO

WILLIAM KLEIN. SARA MOON

6 MARZO AL 8 ABRIL

RAY GUN

C/ Bretón de los Herreros, 4

Tel: 96-3523293

ROSA MUÑOZ FEBRERO-MARZO

ROSALÍA SENDER

C/ del mar, 19

Tel: 96-3918967

WILLY RAMOS 16 ENERO AL 22 FEBRERO

SALA DEAN

C/ Cruz Nueva, 4

Tel: 96-3529277

JOSÉ MANUEL MEDELLO

ENERO AL 25 FEBRERO

COLECTIVA

1 AL 30 MARZO

SALA DE EXPOSICIONES

L'ALMODÍ

Pza. de San Luis Beltrán, 3

Tel: 96-3924521

EVARIST NAVARRO

FEBRERO-MARZO

SALA 6 DE FEBRERO

C/ En Sala, 9

Tel: 96-3511400

MIGUEL ÁNGEL BELICHÓN

23 ENERO AL 2 MARZO

ALFONSO ALZAMORA

MARZO

TOMÀS MARCH

C/ Gobernador Viejo, 26

Tel: 96-3922095

MIGUEL ÁNGEL CAMPANO

22 ENERO AL 22 FEBRERO

VICIANA

C/ Viciana, 5

Tel: 96-3913260

WILLI RAMOS ENERO AL 27 FEBRERO

KARLA FRECHILLA

27 FEBRERO AL 29 MARZO

VINATEA

Pza. de San Nicolás, 3

Tel: 96-3924238

MARISA HERRÓN FEBRERO

JAIME GIMÉNEZ DE HARO MARZO

VISOR

C/ Corretgería, 26

Tel: 96-3922399

LUIS CONTRERAS 9 ENERO AL 27 FEBRERO

JOAN FONTCUBERTA

6 MARZO AL 10 ABRIL

EXTREMADURA

BADAJOS

MUSEO EXTREMEÑO

IBEROAMERICANO DE ARTE

CONTEMPORÁNEO

C/ del Museo, s/n

Tel: 924-260384

ECOS DE LA MATERIA DICIEMBRE-FEBRERO

FLORENTINO DÍAZ - CARLOS CAPELLÁN

21 FEBRERO AL 14 ABRIL

CÁCERES

BORES & MALLO

C/ Motril, 1

MIGUEL COPÓN FEBRERO

VALENTÍN CINTAS MARZO

COMPLEJO CULTURAL SAN

FRANCISCO

Ronda de San Francisco, s/n

Tel: 927-255578

CLAUSTRO GARCÍA MATOS

EMMANUEL LEONE FEBRERO-MARZO

PALOMA AGUIRRE DE CÁRCER

FEBRERO-MARZO

VESTÍBULO PRINCIPAL

ANTÓN LAMAZARES Y PEDRO

CASTORTEGA FEBRERO-MARZO

NO NEW YORK

Hotel Alfonso IX

C/Moret, 18

Tel: 927-226729

SIT THE TWILIGHT REELING FEBRERO

VARIACIONES SOBRE BECKETT MARZO

SALA EL BROCENSE

C/ Doctor Marañón, 2

Tel: 927-255578

M^a JESÚS MANZANARES

FEBRERO-MARZO

AURELIO VILLALBA FEBRERO

DIS BERLIN MARZO

ANDREA BLOISE MARZO

GALICIA

LA CORUÑA

ARTE IMAGEN

C/ Ramón y Cajal, 5

Tel: 981-282934

HECTOR DOLS 4 AL 20 FEBRERO

ÁNGEL ESTRADA 25 FEBRERO AL 14 MARZO

CONCHA IBÁÑEZ 18 MARZO AL 4 ABRIL

ATLÁNTICA

Avda. de Arteixo, 15

Tel: 981-267340

JUAN ALCALDE ENERO

GLORIA TORNER MARZO

LUIS CARUNCHO ABRIL

CASA DA CULTURA

SALVADOR DE MADARIAGA

C/ Durán Loriga

Tel: 981-226826

COLECCIÓN DE FOTOGRAFÍA CUALLADÓ

14 ENERO AL 2 FEBRERO

FUNDACIÓN CAIXA GALICIA

C/ Médico Rodríguez, 2

Tel: 981-275350

SOLEDAD PENALTE 13 AL 28 FEBRERO

JOSÉ MARÍA RIBAS PROUS

6 AL 26 FEBRERO

KIOSKO ALFONSO

Jardines de Méndez Núñez

Tel: 981-220000

JOSÉ MARÍA KAYDEDA: ANTOLOGICA

ENERO-FEBRERO

GABRIEL CUALLADÓ MARZO

PARDO BAZÁN

C/ Pardo Bazán, 3

Tel: 907-826619

CHRISTIAN VILLAMIDE

10 ENERO AL 18 FEBRERO

COLECTIVA 21 FEBRERO AL 4 MARZO

XURXO GÓMEZ CHAO

7 MARZO AL 4 ABRIL

FERROL

(LA CORUÑA)

ATENEIO FERROLÁN

C/ Magdalena, 202-204

Tel: 981-357970

ENRIQUE PEREIRO 14 AL 25 FEBRERO

JUANI PRIETO

28 FEBRERO AL 11 MARZO

IMÁGENES DE FAMILIA

11 AL 25 FEBRERO

SARGADELOS

C/ Dolores, 55

Tel: 981-353714

ROSA IGLESIAS ENERO-FEBRERO

JULIO SANJURJO FEBRERO-MARZO

CARMEN CHACÓN MARZO-ABRIL

LUGO

CLÉRIGOS

C/ Clérigos, 5

Tel: 982-253924

TALLER DE LUCIO MUÑOZ

7 FEBRERO AL 4 MARZO

LUCIO MUÑOZ 7 MARZO AL 15 ABRIL

FUNDACIÓN CAIXA GALICIA

Pza. Mayor, 16

Tel: 981-275350

YOLANDA FERRER 7 AL 26 MARZO

MUSEO PROVINCIAL

Pza. de la Soledad, s/n

EL ORO Y LA ORFEBRERÍA

PREHISTÓRICA EN GALICIA

13 ENERO-FEBRERO

GOYA. LOS DESASTRES DE LA GUERRA

21 ENERO AL 2 FEBRERO

O R E N S E

FUNDACIÓN CAIXA GALICIA

C/ Juan XXIII, 31

Tel: 988-229410

JOSÉ MARÍA LABRA 13 AL 26 MARZO

MARISA MARIMÓN

C/ Cardenal Quiroga, 4

Tel: 988-244887

FERNÁNDEZ SAUS FEBRERO

MONTERRAT GÓMEZ OSUNA

MARZO

MUSEO MUNICIPAL DE OURENSE

C/ Lepanto, 8

Tel: 988-248970

ARTE Y PARTE

PASTOR OUTEIRAL 1 AL 20 FEBRERO

COLECTIVA DE PINTURA GALLEGA

24 FEBRERO AL 14 MARZO

P O N T E V E D R A

CAJA DE MADRID

Palacete Méndez-Núñez

Mendoza

Avda. Santa María, s/n

Tel: 986-86 46 04

CARLOS GONZÁLEZ VILLAR

7 AL 23 FEBRERO

S A N T I A G O D E

C O M P O S T E L A

(L A C O R U Ñ A)

AUDITORIO DE GALICIA

Avda. do Burgo das Nacións, s/n

Tel: 981-573855

ARTE E CULTURA NA AMÉRICA

PREHISPÁNICA

23 NOVIEMBRE AL 28 FEBRERO

SE IMAGINA ANTONIO SAURA 1957-

1996 22 MARZO AL 31 MAYO

CASA DA PARRA

Praza da Quintana, s/n

Tel: 981-544860

MARIO F. GRANELL 28 ENERO-FEBRERO

CENTRO GALEGO DE ARTE

CONTEMPORÁNEA

C/ Valle Inclán, s/n

Tel: 981-545809

MEDARDO ROSSO HASTA 23 FEBRERO

ARNULF RAINER HASTA 23 FEBRERO

LEOPOLDO NOVOA 7 MARZO AL 8 JUNIO

GIUSEPPE TERRAGNI 7 MARZO AL 18

MAYO

ESPACIO DOBLE

ANXEL HUETE 16 ENERO AL 9 MARZO

NACHO CRIADO MARZO

FUNDACIÓN CAIXA GALICIA

Carrera del Conde, 18

Tel: 981-563039

JOSÉ MARÍA RIBAS PROUS FEBRERO

SOLEDAD PENALTE MARZO

FUNDACIÓN EUGENIO GRANELL

Praza do Toural

Tel: 981-576394

ESTEBAN FRANCÉS

17 ENERO AL 10 MARZO

MUSEO DO POBO GALEGO

C/ San Domingos de Bonaval

Tel: 981-583620

O ESPIRITO DA AMÉRICA

PREHISPÁNICA

23 NOVIEMBRE AL 28 FEBRERO

EL REALISMO JAPONÉS EN EL

OCCIDENTE EUROPEO

15 MARZO AL 5 ABRIL

SARGADELOS

Rúa Nova, 16

Tel: 981-581888

LOLA SOLLA 24 ENERO AL 22 FEBRERO

EXPOSICIÓN DOCUMENTAL SOBRE EL

SEMINARIO DE ESTUDIOS GALLEGOS

24 FEBRERO AL 1 MARZO

LUIS BOIXADOR 7 AL 30 MARZO

TRINTA

C/ Rúa Nova, 30

Tel: 981-584623

ANA FERNÁNDEZ

21 FEBRERO AL 20 MARZO

ZUSH 20 MARZO AL 20 ABRIL

V I G O (P O N T E V E D R A)

ABEL LEPINA

Praza da Constitución, 3

Tel: 986-226580

RUT MASSÓ

21 ENERO AL 11 FEBRERO

AD HOC

C/ García Borbón, 71

Tel: 986-228656

ELENA PRADO ENERO-FEBRERO

BACELOS

C/ Luis Taboada, 11

Tel: 986-224785

COLECTIVA ENERO-FEBRERO

CASA DAS ARTES

C/ Policarpo Sanz, 15

Tel: 986-439525

COLECCIÓN LAXEIRO

EXPOSICIÓN PERMANENTE

CENTRO CULTURAL CAIXAVIGO
C/ Policarpo Sanz, 13
Tel: 986-431133

MEMORIA DE UN SUEÑO

16 ENERO AL 2 MARZO

EL EXPRESIONISMO ALEMÁN

6 MARZO AL 6 ABRIL

LA RIOJA

LOGROÑO

SALA AMÓS SALVADOR
C/ Once de junio, 11
Tel: 941-207688

BROTO. LES ECHOS

24 ENERO AL 23 FEBRERO

MADRID

MADRID

A+A

C/ San Pedro, 9
Tel: 91-3693507

CVETO MARUSIC

15 DICIEMBRE AL 14 FEBRERO

ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE
SAN FERNANDO

C/ Alcalá, 13
Tel: 91-5321546

ARTE VIVO. LOS PINTORES DE LA

ACADEMIA 27 ENERO-FEBRERO

PINTURA ESPAÑOLA BARROCA MARZO

AELE EVELYN BOTELLA

C/ Claudio Coello, 28
Tel: 91-5756679

ELOÍSA SANZ 9 ENERO AL 12 FEBRERO

CRUZ NOVILLO 14 FEBRERO-MARZO

AFINSA

C/ Almirante, 5
Tel: 91-5327474

BRIGITTE SZENZCI FEBRERO

JUAN ANTONIO MAÑAS FEBRERO

ANGEL PASCUAL RODRIGO FEBRERO

ALFAMA

C/ Serrano, 7
Tel: 91-5760088

PEDRO MOZOS FEBRERO

ALFREDO MELGAR

C/ Lope de Vega, 47
Tel: 91-4294452

PACO PÉREZ VALENCIA

16 ENERO-FEBRERO

ANGEL ROMERO

C/ San Pedro, 5
Tel: 91-4293208

ELENA BLASCO 24 ENERO-FEBRERO

LOS CARPINTEROS MARZO

ANSELMO ÁLVAREZ

C/ Conde de Aranda, 4
Tel: 91-4315595

MIGUEL GALANDA

23 ENERO AL 28 FEBRERO

ANSORENA

C/ Alcalá, 54

Tel: 91-5231451

COLECTIVA 17 ENERO AL 15 FEBRERO

ANTONIO MACHÓN

C/ Conde de Xiquena, 8
Tel: 91-5324093

LUIS GORDILLO 4 FEBRERO AL 15 MARZO

MARÍA GÓMEZ 18 MARZO-ABRIL

ARLÉS

C/ Alberto Bosch, 14
Tel: 91-4295665

MARTA DURÁN 11 AL 28 FEBRERO

MIGUEL ÁNGEL SÁNCHEZ

3 AL 21 MARZO

ARTEARA

Pº del Pintor Rosales, 8
Tel: 91-5480353

APARIENCIAS 10 DICIEMBRE-FEBRERO

JUAN GALDEANO 21 ENERO-MARZO

ASTARTÉ

Monte Esquinza, 8
Tel: 91-3194290

JOSÉ LUIS TIRADO 18 ENERO AL 3 MARZO

VICKY HERREROS 6 MARZO AL 21 ABRIL

BANCO BILBAO VIZCAYA

Paseo de la Castellana, 81
Tel: 91-3746000

**OBRAS MAESTRAS DE PINTURA
ESPAÑOLA DEL MUSEO DE BELLAS
ARTES DE BUDAPEST**

11 DICIEMBRE AL 16 FEBRERO

ARTE JAPONÉS. MUÑECAS

DE PORCELANA 24 FEBRERO AL 8 MARZO

BARRIO Y VALLE QUINTANA

C/ Conde de Xiquena, 11
Tel: 91-3086146

FERNANDO HERNÁNDEZ

16 ENERO AL 18 FEBRERO

CÉSAR DELGADO 20 FEBRERO-MARZO

BAT ALBERTO CORNEJO

C/ Ríos Rosas, 54
Tel: 91-5544810

ÁGUEDA DE LA PISA

30 ENERO AL 8 MARZO

JOSÉ ALEXANCO 11 MARZO AL 15 ABRIL

BIBLIOTECA NACIONAL
 Paseo de Recoletos, 20
 Tel: 91-5807800
DURERO. LA EDAD DE ORO DEL GRABADO ALEMÁN MARZO-JUNIO
 MUSEO DEL LIBRO
TEBEOS: LOS PRIMEROS CIENTOS AÑOS
 21 ENERO AL 6 ABRIL

BLANQUERNA
 Librería catalana
 C/ Serrano, 1
 Tel: 91-4310022
IMÁGENES II. 1960-1995
 15 ENERO AL 1 MARZO

BRITA PRINZ
 C/ Alfonso XII, 8
 Tel: 91-5221821
GRÁFICA FINLANDESA
 6 FEBRERO AL 1 MARZO
I PREMIO DE GRABADO DE LA FUNDACIÓN DEUTSCHE STIFTUNG
 5 AL 26 MARZO

BUADES
 Gran Vía, 16
 Tel: 91-5222562
RICARDO CADENAS
 23 ENERO AL 18 MARZO
MIGUEL COPÓN 20 MARZO-ABRIL

CALCOGRAFÍA NACIONAL
 C/ Alcalá, 13
 Tel: 91-5321543
EL QUIJOTE HISPANOMERICANO
 FEBRERO
PINTURA ESPAÑOLA BARROCA
 MARZO

CANAL DE ISABEL II
 C/ Santa Engracia, 125
 Tel: 91-5802625
FOTÓGRAFOS MEXICANOS
 14 FEBRERO AL 13 ABRIL

CARMEN DE LA GUERRA
 Doctor Fourquet, 11
 Tel: 91-5289277
JUAN PABLO VILLALPANDO
 16 ENERO AL 22 FEBRERO
ASUNCIÓN GOIKOETXEA
 25 FEBRERO AL 30 MARZO

CASA DE AMÉRICA
 Pº de Recoletos, 2
 Tel: 91-5954835
ZIRIGUINDUM BELENGUENDEM
 DICIEMBRE AL 28 FEBRERO
LA OTRA ORILLA 29 ENERO AL 3 MARZO

CASA DE GALICIA
 C/ Casado del Alisal, 8
 Tel: 91-5954200
EXPRESIONES Y TÉCNICAS
 3 AL 27 FEBRERO
CARLOS OSORIO OTEYZA
 4 AL 27 FEBRERO
PILAR SANTOS 4 AL 27 FEBRERO
II EXPOSICIÓN DE ARTESANÍA GALLEGA
 4 AL 29 MARZO

CASTELLÓ 120
 C/ Castelló, 120
 Tel: 91-5644806
REALISTAS E HIPERREALISTAS FEBRERO
LUIS ROMERO MARZO

CENTRO DE ARTE JOVEN
 Avda. de América, 13
 Tel: 91-5642129
MUESTRA REGIONAL DE ARTES PLÁSTICAS DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS 4 AL 22 FEBRERO
CARMEN BRINCONES Y DANIEL DOMÍNGUEZ 4 AL 22 MARZO

CENTRO CULTURAL CONDE DUQUE
 C/ Conde Duque, 11
 Tel: 91-5885834
MANOLO HUGUÉ
 8 ENERO AL 16 FEBRERO
JUAN ANTONIO AGUIRRE
 3 FEBRERO AL 30 MARZO

CENTRO CULTURAL DE LA VILLA
 Pza. del Descubrimiento, s/n
 Tel: 91-5764551
ANTONIO CARNICERO ENERO-MARZO

CÍRCULO DE BELLAS ARTES
 C/ Alcalá, 42
 Tel: 91-5317700
LUIS GORDILLO
 13 FEBRERO AL 8 MARZO
SEBASTIAO SALGADO
 11 FEBRERO AL 8 MARZO

CRUCE
 C/ Argumosa, 28
 Tel: 91-5287783
IGNACIO BURGOS. PROSPECTIVE
 21 ENERO AL 18 FEBRERO

DIONIS BENASSAR
 C/ San Lorenzo, 15
 Tel: 91-3196972
ÁNGEL HERNANSÁEZ. PINTURA
 7 FEBRERO AL 3 MARZO

DURÁN
 C/ Serrano, 30
 Tel: 91-4316605
BARREIRO 21 ENERO AL 8 FEBRERO

EGAM
 C/ Villanueva, 29
 Tel: 91-4353161
GUSTAVO TORNER
 14 ENERO AL 22 FEBRERO
ANDRÉS RÁBAGO
 27 FEBRERO AL 27 MARZO

EL COLECCIONISTA
 C/ Claudio Coello, 23
 Tel: 91-4310382
COLECTIVA 18 ENERO-FEBRERO
HORACIO SILVA 27 FEBRERO-MARZO

EL GAYO ARTE
 C/ Justiniano, 14
 Tel: 91-3193271
ANA CRISTINA MARTÍNEZ
 1 AL 14 FEBRERO
LA TERNURA 14 MARZO AL 13 MARZO

EEGEE-3
 C/ Pelayo, 31, bajo
 Tel: 91-5230841
MIGUEL CONDÉ
 12 DICIEMBRE AL 6 FEBRERO
AGUSTÍN DE LLANOS 8 AL 18 FEBRERO
COLECTIVA 20 FEBRERO AL 31 MARZO

ELBA BENÍTEZ
 C/ San Lorenzo, 11
 Tel: 91-3080468
MANUEL SAIZ. INSTALACIÓN
 4 FEBRERO AL 2 MARZO
JOSÉ A. HERNÁNDEZ DÍEZ
 4 MARZO-ABRIL

ELVIRA GONZÁLEZ
C/ General Castaños, 9
Tel: 91-3195900

7000 AÑOS DE ESCULTURA MODERNA

16 ENERO AL 7 MARZO

ALBERTO CORAZÓN MARZO-ABRIL

EMILIO NAVARRO
C/ Almirante, 11
Tel: 91-5327718

ANA FERNÁNDEZ

21 ENERO AL 22 FEBRERO

ANTONIO MARTÍN FERRAND

25 FEBRERO AL 22 MARZO

ESPACIO ARTE, PRADILLO
C/ Pradillo, 12

Tel: 91-4169011

CARLOS DUPLÁ

12 FEBRERO AL 2 MARZO

ESPALTER

C/ Marqués de Cubas, 23

Tel: 91-4298703

ANTÓN HURTADO 6 FEBRERO AL 4 MARZO

NARVÁEZ PATIÑO 6 MARZO AL 16 ABRIL

ESTAMPA

C/ Justiniano, 6

Tel: 91-3083030

LUIS GORDILLO 4 FEBRERO AL 8 MARZO

MANUEL VELASCO

11 MARZO AL 5 ABRIL

ESTIARTE

C/ Almagro, 44

Tel: 91-3081569

COLECTIVA FEBRERO

OBRA GRÁFICA DE DAVID ALMEIDA

MARZO

FAUNA'S

C/ Montalbán, 11

Tel: 91-5226002

MOLEZÚN 11 FEBRERO AL 5 MARZO

DATAS MARZO

FÚCARES

C/ Conde de Xiquena, 12

Tel: 91-3080191

EDUARDO ÁLVAREZ

30 ENERO AL 1 MARZO

IAN WALLACE 4 MARZO AL 5 ABRIL

FUNDACIÓN ARTE Y TECNOLOGÍA

C/ Gran Vía, 28

Tel: 91-5840878

TADEUSZ KANTOR 22 ENERO AL 2 MARZO

ARDEN QUIN. RETROSPECTIVA

15 MARZO AL 5 MAYO

FUNDACIÓN BANCAJA

Pº Castellana, 31. Edif. Pirámide

Tel: 91-3910430

LAS PLANTAS DEL MUNDO EN LA

HISTORIA 20 FEBRERO AL 6 ABRIL

FUNDACIÓN CARLOS DE AMBERES

C/ Claudio Coello, 99

Tel: 91-4352201

LOS INSTRUMENTOS CIENTÍFICOS EN

LOVAINA EN EL SIGLO XVI

6 MARZO AL 27 ABRIL

FUNDACIÓN CENTRAL HISPANO

C/ Marqués de Villamagna, 3

Tel: 91-3377433

ENCUADERNACIONES DE ARTE ACTUAL.

RAROS Y PRECIOSOS

EN LAS BIBLIOTECAS EUROPEAS

15 FEBRERO AL 15 ABRIL

FUNDACIÓN JUAN MARCH

C/ Castelló, 77

Tel: 91-4354240

TOULOUSE-LAUTREC

15 OCTUBRE AL 23 FEBRERO

MAX BECKMANN 7 MARZO AL 8 JUNIO

FUNDACIÓN "LA CAIXA"

C/ Serrano, 60

Tel: 91-4355143

FRIDA KAHLO, AMELIA PELÁEZ Y

TARSILA DE AMARAL

7 FEBRERO AL 27 ABRIL

FUNDACIÓN MAPFRE VIDA

Avda. General Perón, 40

Tel: 91-5811596

EL SIMBOLISMO EN ESPAÑA

18 FEBRERO AL 6 ABRIL

GALERÍA 57

C/ Columela, 3

Tel: 91-5775397

ALFONSO SICILIA SOBRINO

15 ENERO AL 21 FEBRERO

RICARDO CALERO MARZO

GALERÍA DEL LOUVRE

C/ Serrano, 5

Tel: 91-5769682

HERNANDO VIÑES, AÑOS 60-70

16 ENERO-FEBRERO

GAMARRA

C/ Doctor Fourquet, 10 y 12

Tel: 91-4680999

LLUÍS LLEÓ 14 ENERO AL 12 FEBRERO

ALFARO 14 FEBRERO-MARZO

GINKGO

C/ Doctor Fourquet, 6

Tel: 91-5399252

JUAN PÉREZ AGIRREGOIKOA

16 ENERO AL 25 FEBRERO

COLECTIVA 27 FEBRERO-MARZO

GUILLERMO DE OSMA

C/ Claudio Coello, 4

Tel: 91-4355936

FRANCISCO BORES HASTA EL 13 FEBRERO

HELGA DE ALVEAR

C/ Doctor Fourquet, 12

Tel: 91-4680506

DAN FLAVIN 30 ENERO AL 15 MARZO

ARTISTAS DE LA GALERÍA FEBRERO

MABEL PALACÍN 13 MARZO-ABRIL

ESTUDIO HELGA DE ALVEAR

SALOMÉ CUESTA, JOSÉ MALDONADO Y

JAVIER VALLHONRAT FEBRERO

SHIRO MATSUI MARZO

INSTITUTO FRANCÉS

C/ Marqués de la Ensenada, 12

Tel: 91-3084950

ARTAUD. VIDENTE DE LO ETERNO

23 ENERO-FEBRERO

HERMÉS: ARTE AFRICANO

FEBRERO-MARZO

LAS NUEVAS ALEJANDRÍAS MARZO

JAVIER LÓPEZ

C/ Manuel González Longoria, 7

Tel: 91-5932184

ELENA DEL RIVERO 6 FEBRERO-MARZO

JORGE MARA

C/ Jorge Juan, 15

Tel: 91-5782987
SIMON EDMONDSON ENERO-14 FEBRERO

JUAN GRIS
C/ Villanueva, 22
Tel: 91-5750427
JOAN CARDELLS 14 ENERO AL 18 FEBRERO

JUANA DE AIZPURU
C/ Barquillo, 44
Tel: 91-3105561
ANDRÉS SERRANO FEBRERO
NURIA CARRASCO MARZO

KREISLER
C/ Hermosilla, 8
Tel: 91-5761662
JUAN JOSÉ ORTEGA
21 ENERO AL 10 FEBRERO
Mª LUISA CAMPOY
12 FEBRERO AL 8 MARZO

LA KÁBALA
C/ Conde de Aranda, 10
Tel: 91-4358781
RICARDO AZKARGORTA
11 FEBRERO AL 8 MARZO
ENRIQUE CAVESTANY
11 MARZO AL 20 ABRIL

LEANDRO NAVARRO
C/ Amor de Dios, 1
Tel: 91-4298955
LUIS MARSANS FEBRERO-MARZO

LEVY
C/ López de Hoyos, 38
Tel: 91-5610016
LUIS MANUEL FERNÁNDEZ
ENERO-FEBRERO

MARÍA DE OLIVER
C/ Quintana, 26
Tel: 91-5423275
ALEJANDRO ALARCÓ ENERO-FEBRERO

MARGARITA SUMMERS
C/ Villanueva, 7
Tel: 91-4359730
EMMA FERNÁNDEZ FEBRERO

MARLBOROUGH
C/ Orfila, 5

ARTE Y PARTE

Tel: 91-3191414
ESCU LTURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA
DICIEMBRE AL 18 FEBRERO
UNA MIRADA TENSA FEBRERO-MARZO

MARTA CERVERA. ROJO Y NEGRO
Pza. de las Salesas, 2
Tel: 91-3081332
VICTORIA GIL 21 ENERO-FEBRERO
COLECTIVA EN COLABORACIÓN CON JOAN PRATS FEBRERO-MARZO

MASHA PRIETO
C/ Belén, 2
Tel: 91-3195371
ARCO EN LA GALERÍA FEBRERO-MARZO

MAX ESTRELLA
C/ Galileo, 73
Tel: 91-5939066
RECICLAJES URBANOS
16 ENERO AL 12 MARZO
JOSÉ DE LEÓN 14 MARZO-ABRIL

MAY MORÉ
C/ General Pardiñas, 50
Tel: 91-4028090
ALEJANDRO CORUJEIRA
14 ENERO AL 23 FEBRERO
PILAR GÓMEZ COSSÍO 27 FEBRERO-ABRIL

MONTALBÁN
C/ Montalbán, 13
Tel: 91-5220145
AITOR ZUBILLAGA FEBRERO

MORIARTY
C/ Almirante, 5
Tel: 91-5314365
JAVIER UTRAY
14 ENERO AL 10 MARZO

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL
C/ Serrano, 13
Tel: 91-5777912
LA MONEDA. ALGO MÁS QUE DINERO
3 FEBRERO-MAYO

MUSEO CERRALBO
C/ Ventura Rodríguez, 17
Tel: 91-5473646
LA COLECCIÓN DE RELOJES DEL MUSEO CERRALBO MARZO-JUNIO

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA
C/ Santa Isabel, 52
Tel: 91-4675062
FRANCISCO DURRIO Y JULIO GONZÁLEZ. ORFEBRERÍA EN EL CAMBIO DE SIGLO 14 ENERO AL 1 ABRIL
KOUNELLIS 19 NOVIEMBRE AL 18 FEBRERO
VICENTE ROJO 28 ENERO 31 MARZO
VIJA CELMINS 21 ENERO AL 24 MARZO
JUAN SORIANO 4 FEBRERO AL 2 MAYO
ROBERT MOTHERWELL
4 MARZO AL 5 MAYO

MUSEO DEL PRADO
Paseo del Prado, s/n
Tel: 91-3302800
LOS CINCO SENTIDOS EN LAS ARTES
27 FEBRERO-ABRIL
PINTURA MEDIEVAL CATALANA
MARZO-ABRIL

MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA
Pº del Prado, 8
Tel: 91-3690151
CADÁVERES EXQUISITOS
29 NOVIEMBRE AL 23 FEBRERO

MW
C/ Doctor Fourquet, 8
Tel: 91-5302870
JOAQUÍN MARTÍNEZ
14 ENERO AL 8 FEBRERO
JUAN FALCÓ 11 FEBRERO-MARZO
JOAO CASSANO MARZO-ABRIL

MY NAME'S LOLITA ART
C/ Salitre, 7
MAVI ESCAMILLA
FEBRERO-MARZO

OLIVA ARAUNA
C/ Claudio Coello, 19
Tel: 91-4351808
ALFREDO JAAR FEBRERO-MARZO

ORFILA
C/ Orfila, 3
Tel: 91-319886
CARMEN BELENGUER
27 ENERO AL 13 FEBRERO
RAQUEL WULICH
14 FEBRERO AL 5 MARZO

PALACIO DE VELÁZQUEZ
Parque del Retiro
Tel: 91-5746614
RACHEL WHITEREAD
11 FEBRERO AL 21 ABRIL

PEIRONCELY
C/ Don Ramón de la Cruz, 17
Tel: 91-4354610
GREGORIO GIGORRO
15 ENERO AL 14 FEBRERO
FRANCISCO ECHAUZ
19 FEBRERO AL 26 MARZO

PILAR PARRA
C/ Conde de Aranda, 2
Tel: 91-5762813
ANTONI CLAVÉ 29 ENERO AL 5 MARZO
HILARIO BRAVO 15 MARZO-ABRIL

RAFAEL GARCÍA
Pza. de la Independencia, 10
Tel: 91-5215412
JOSE VENTO 27 ENERO AL 3 ABRIL

RAQUEL PONCE
C/ General Pardiñas, 35
Tel: 91-5768321
CARLOS MONTAÑO FEBRERO
LUCÍA MONTERO MARZO

RAYUELA
C/ Claudio Coello, 19
Tel: 91-5770648
JULIO LEPARC 20 ENERO AL 15 FEBRERO
JOSE LUIS FAJARDO FEBRERO-MARZO

RECOLETOS
C/ Claudio Coello, 40
Tel: 91-5761428
COLECTIVA
FEBRERO
COLECTIVA
MARZO

SALA DE EXPOSICIONES DEL
MINISTERIO DE EDUCACIÓN
Y CULTURA
Avda. Juan Herrera, 2
Tel: 91-5497150
SALA JULIO GONZÁLEZ
ARTISTAS PINTADOS DEL SIGLO XIX
FEBRERO-MARZO

SALA MILLARES
**COLABORACIONES. OBRA GRÁFICA DE
ARTISTA HISPANOS**
4 FEBRERO AL 9 MARZO

SALA DE EXPOSICIONES DEL
MINISTERIO DE FOMENTO
Pº Castellana, 67
Tel: 91-5975949
**FESTIVAL INTERNACIONAL
INFOARQUITECTURA** 11 AL 23 FEBRERO
MIGUEL FISAC 11 MARZO AL 27 ABRIL

SALA DE LAS ALHAJAS
CAJA DE MADRID.
Pza. de San Martín, 1
Tel: 91-3792461
EL GRUPO DE CUENCA
29 ENERO AL 7 ABRIL

SALA PLAZA DE ESPAÑA
Pza. de España, 8
Tel: 91-5802625
LA CASA EN LA ESCULTURA RECIENTE
29 ENERO AL 30 MARZO

SALA PREVIA. EL ESTUDIO
C/ San Pedro, 1
Tel: 91-4294089
ENRIQUE GALLEGO
21 ENERO AL 29 FEBRERO
MÓNICA GOYANE
20 FEBRERO AL 21 MARZO

SALVADOR DÍAZ
Sanchez Bustillo, 7
Tel: 91-5274000
LUIS GORDILLO
6 AL 12 MARZO
DARÍO VILLALBA
11 MARZO-ABRIL

SANTA BÁRBARA
C/ Santa Teresa, 7
Tel: 91-3192049
INMACULADA ÁLVAREZ SALINAS
FEBRERO
SALVADOR DE VILLAR MARZO

SARGADELOS
C/ Zurbano, 46
Tel: 91-3104830
MARIAN CALVÉ

4 FEBRERO AL 28 MARZO
SEIQUER
C/ General Arrando, 12
Tel: 91-4457315

ILLÁN ARGÜELLO Y FAUSTO BLAZQUEZ
23 ENERO AL 22 FEBRERO
GERARDO AYALA MARZO
SEN
C/ Barquillo, 43
Tel: 91-3191671
PABLO SYCET
21 ENERO AL 18 FEBRERO

IGNACIO FORTUN
20 FEBRERO AL 22 MARZO

SERIE DISEÑO S.A.
C/ Don Ramón de la Cruz, 27
Tel: 91-4310593

COLECTIVA FEBRERO
COLECTIVA FEBRERO

SOLEDAD LORENZO
C/ Orfila, 5
Tel: 91-3082887
GUILLERMO PÉREZ VILLALTA

23 ENERO AL 22 FEBRERO
PELLO IRAZU MARZO

TALLER MAYOR 28
C/ Lope de Vega, 47
Tel: 91-4298861
ANA JUAN FEBRERO

TÓRCULO
C/ Claudio Coello, 17
Tel: 91-5758686
JAUME ROCAMORA 7 ENERO AL 1 FEBRERO
DAVID LECHUGA 4 FEBRERO AL 1 MARZO
OLEAGA 4 MARZO AL 29 MARZO

UTOPIA PARKWAY
C/ Augusto Figueroa, 5
Tel: 91-5328844
MIGUEL GALANO
7 FEBRERO AL 26 MARZO

XEITO
C/ General Pardiñas, 108
Tel: 91-5624328
COLECTIVA 8 AL 21 FEBRERO
CARMEN DEL BERRO
27 FEBRERO AL 12 MARZO

MIGUEL ANGEL OYARBIDE

15 AL 31 MARZO

YNGUANZO

C/ Antonio Maura, 12

Tel: 91-5315410

RAFAEL GONZÁLEZ ENERO-FEBRERO**GARCÍA MULET** FEBRERO-MARZO**ZUCCARO**

C/ Hermosilla, 38

Tel: 91-4315423

REINA. ESCUELA SEVILLANA

28 ENERO AL 19 FEBRERO

MARUGAN 20 FEBRERO AL 10 MARZO**GUAZO** 11 MARZO AL 1 ABRIL**MAJADAHONDA****ESPALTER**

C/ Santiago Apóstol, 9

Tel: 91-634211

ADOLFO ESTRADA

7 FEBRERO AL 6 MARZO

FRANCISCO SEBASTIÁN

7 MARZO AL 3 ABRIL

LAS ROZAS

CENTRO CULTURAL DE LAS ROZAS

C/ Principado de Asturias, 28

Tel: 91-6376496

MANUEL SARO 17 ENERO AL 16 FEBRERO**EXPOSICIÓN Y TALLER DE GRABADO**

27 ENERO AL 17 FEBRERO

MURCIA**CARTAGENA**

CENTRO CULTURAL DE LA

CIUDAD DE CARTAGENA

MURALLA BIZANTINA

C/ Nueva (esquina C/ Soledad)

Tel: 968-507966

JUAN MANUEL DÍAZ BURGOS

31 ENERO AL 18 FEBRERO

JORGE RUEDA 20 FEBRERO AL 12 MARZO**OSCAR MOLINA** 14 MARZO AL 2 ABRIL**MURCIA****AURORA**

Pza. de Aurora, 7

Tel: 968-234865

LUIS EDUARDO AUTE FEBRERO**CHRISTINE CROZAT** MARZO**CLAVE**

Plaza Roca. Edificio Fontanar

Tel: 968-211986

PATRICIA AZCÁRATE

9 ENERO AL 18 FEBRERO

JOSÉ MUÑOZ CLARES

20 FEBRERO AL 18 MARZO

AMANCIO GONZÁLEZ

20 MARZO AL 29 ABRIL

ESPACIO MÍNIMO

C/ Radio Murcia, 2

Tel: 968-215363

MIGUEL ANGEL GAÜECA

23 ENERO AL 5 MARZO

NAVARRA**ESTELLA**

MUSEO GUSTAVO MAEZTU

C/ San Nicolás, 1

Tel: 948-5460737

**SELECCIÓN DE LA COLECCIÓN
DEL MUSEO DE BELLAS ARTES
DE ÁLAVA**

28 DICIEMBRE AL 10 FEBRERO

PAMPLONACENTRO DE CULTURA CASTILLO
DE MAYA

C/ Castillo de Maya, 39

VÁZQUEZ DÍAZ FEBRERO**GUSTAVO DE MAEZTU** MARZO**LA CIUDADELA**

Avda. del Ejército, s/n

Tel: 948-228237

SALA DE ARMAS**COLECCIÓN FUNDACIÓN COCA-COLA**

6 FEBRERO AL 16 MARZO

EL LIBRO EN EUSKERA

20 FEBRERO AL 23 MARZO

EL RUIDO DEL TIEMPO

26 MARZO AL 27 ABRIL

PABELLÓN DE MIXTOS**JOAQUÍN RESANO**

7 FEBRERO AL 2 MARZO

PINTORES NAVARROS EN ESCOCIA

7 FEBRERO AL 9 MARZO

ARTE CONTEMPORÁNEO CUBANO

7 AL 30 MARZO

**MARÍA JOSÉ RECALDE, JUAN M.
RUIZ, SUKILBIDE**

14 MARZO AL 6 ABRIL

SALA EL POLOVORÍN

**HOMENAJE AL BEATO ANGÉLICO
(GRUPO GARDENA)**

7 FEBRERO AL 2 MARZO

SALA EL HORNO

PACO POLÁN 17 ENERO AL 9 FEBRERO**ADA KRUIFER (GRUPO GARDENA)**

14 FEBRERO AL 9 MARZO

SALA DESCALZOS

JUAN M^a Cía

28 FEBRERO AL 19 MARZO

ISIDRO LÓPEZ MURIAS

29 MARZO AL 20 ABRIL

PAÍS VASCO

BASAURI (VIZCAYA)

KULTUR ETXEA BASAURI

C/ Ibaigane, 2

Tel: 94-4499943

JUAN LOECK 17 ENERO AL 12 FEBRERO

BILBAO

A'G ARTE GESTIÓN

C/ Alameda Urquijo, 48

Tel: 94-4439286

ESTEVE ADAM 4 AL 22 FEBRERO

MARI PURI HERRERO

25 FEBRERO AL 15 MARZO

AMASTÉ

C/ Juan de Ajuriaguerra, 18

Tel: 94-4244902

JAVIER PAGOLA 3 AL 28 FEBRERO

JUANA CIMA 3 MARZO AL 4 ABRIL

ARITZA

C/ Marqués del Puerto, 14

Tel: 94-4159410

RAMÓN BILBAO

21 ENERO AL 22 FEBRERO

ARRANZ-BRAVO MARZO

AULA DE CULTURA BBK

C/ Elcano, 20

Tel: 94-4220683

ROBERT CAPA

12 FEBRERO AL 31 MARZO

BAY SALA

C/ Licenciado Poza, 14

Tel: 94-4435447

JORGE NÚÑEZ 11 AL 22 FEBRERO

BERTA BELAZA

Pza. Arriquibar, 5

Tel: 94-4440779

SANTOS IÑURRIETA 15 ENERO-FEBRERO

J.A. LICERANZU FEBRERO-MARZO

COLÓN XVI

C/ Colón de Larreategui, 16

Tel: 94-4234725

EDUARDO ARROYO FEBRERO-MARZO

ANDRÉS NAGEL MARZO-ABRIL

EDERTI

C/ Alameda Rekalde, 37

Tel: 94-4430844

ALFREDO ALCAÍN FEBRERO-MARZO

ERCILLA

C/ Rodriguez Arias, 53

Tel: 94-4103379

VILLAR, ESCALADA Y LARRUBIDE

FEBRERO

JOSÉ MANUEL SARAI MARZO

LA BROCHA

C/ Conde Mirasol, 1

Tel: 94-4153998

JOSÉ FRANCISCO VAQUERO

24 ENERO AL 15 FEBRERO

E. VEGA DE SEOANE MARZO

MUSEO DE BELLAS ARTES

Pza. del Museo, 2

Tel: 94-4419536

ARTE MODERNO Y REVISTAS ESPAÑOLAS

1898-1936 23 ENERO AL 16 ABRIL

OBRAS MAESTRAS DE LA PINTURA

ESPAÑOLA EN EL MUSEO DE BELLAS

ARTES DE BUDAPEST

24 FEBRERO AL 13 ABRIL

EDUARDO CHILLIDA, OBRA GRÁFICA

1986-1996 17 FEBRERO AL 20 ABRIL

LA ANUNCIACIÓN DE EL GRECO

6 MARZO AL 30 ABRIL

SALA BBK

Gran Vía, 32

Tel: 94-4877904

ROBERT CAPA 12 FEBRERO AL 31 MARZO

SALA REKALDE

C/ Alameda Rekalde, 30

Tel: 94-4208755

ALBERT OEHLER. PINTURAS

1980-1996 14 ENERO AL 2 MARZO

PEDRO PERTEJO

28 ENERO AL 2 MARZO

SEAN SCULLY 13 MARZO AL 11 MAYO

SALA REKALDE ÁREA 2

C/ Alameda Mazarredo, 35

Tel: 94-4249305

HARREMANAK '97

20 ENERO AL 22 FEBRERO

ÁNGELES AGRELA 10 MARZO AL 12 ABRIL

TAVIRA
C/ Avenida Rekalde, 25
Tel: 94-4246150

GUIJARRO 4 AL 22 FEBRERO

GARCÍA BARRENA
25 FEBRERO AL 15 MARZO

VANGUARDIA
C/ Alameda Mazarredo, 19
Tel: 94-4237691

BEGOÑA USAOLA FEBRERO
JOSEBA-M. JOSÉ LACADENA MARZO

WINDSOR KULTURGINTZA
C/ Juan Ajuriagerra, 14
Tel: 94-4238989
JOAN BROSSA 21 ENERO AL 16 FEBRERO
DANIEL TAMAYO 18 FEBRERO AL 19 MARZO

SAN SEBASTIÁN

ALTXERRI
C/ Reina Regente, 2
Tel: 943-424046
JOSÉ R. ELORZA ENERO-FEBRERO
JESÚS M. CORMÁN MARZO

ART. CO
C/ Secundino Esnaola, 3
Tel: 943-281199
DORA SALAZAR
24 ENERO-FEBRERO

D.V.
C/ San Martín, 5
Tel: 943-429111
ÁLVARO MACHIMBARRENA
31 ENERO AL 9 MARZO
AZUCENA VIEITES, GEMA INTXAUSTI
14 MARZO AL 11 ABRIL

DIECISÉIS
Pza. del Buen Pastor, 16
Tel: 943-466916
LUIS CANDAUDAP
24 ENERO AL 1 MARZO

KOLDO MITXELENA KULTURENEA
C/ Urdaneta, 9
Tel: 943-482760
BEN LANGLANDS Y NIKKI BELL
17 ENERO AL 8 MARZO
TXOMIN BADIOLA 21 MARZO AL 24 MAYO

ARTE Y PARTE

TOLOSA
(G U I P Ú Z C O A)

AITOR
Florida, 23
Tel: 945-148043

MANUEL GRACIA
16 ENERO AL 5 FEBRERO

JAVIER SAGARZAZU
6 AL 26 FEBRERO

NINOSKA DE GRACIA
27 ENERO AL 19 MARZO

FELIX TABASCO
20 MARZO AL 9 ABRIL

VITORIA

ANTIGUO DEPÓSITO DE AGUAS
C/ Escuelas, s/n
Tel: 945-161273

KOKO RICO-I. MARRODÁN-C. EVANS-TIDY/ORDENADO
17 ENERO AL 16 FEBRERO

ARCHIVO DEL TERRITORIO
HISTÓRICO DE ÁLAVA
C/ Miguel de Unamuno, 1
Tel: 945-142160

XXVII CONCURSO FOTOGRAFICO SAN PRUDENCIO 30 ENERO AL 1 MARZO

DUKESSA
C/ Pintor Vera Fajardo, 20
Tel: 945-200025
EMILIA A. CANÓS
31 ENERO AL 27 FEBRERO
JOSÉ MODEL 28 FEBRERO AL 24 MARZO

FUNDACIÓN CAJA VITAL KUTXA
C/ Postas, 15-16
Tel: 945-162155
PINTURA FLAMENCA 7 MARZO AL 20 ABRIL

FUNDACIÓN CAJA VITAL KUTXA
SALA LUIS DE AJURIA
C/ General Álava, 7
CARMEN HERRERO
17 FEBRERO AL 5 MARZO

LOURDES UGARABE
C/ Los Arquillos, 7
Tel: 945-146261
MARI PURI HERRERO 30 ENERO-FEBRERO

SALA AMÉRICA
Pza. América, 4
Tel: 945-140847
EL RUIDO DEL TIEMPO
6 FEBRERO AL 9 MARZO
COLECCIÓN PÚBLICA MARZO

SALA EDUARDO DATO
C/ Eduardo Dato, 14
Tel: 945-161260
CONCETA PROBANZA
28 ENERO AL 12 FEBRERO

TRANSFORMA ESPACIO
C/ Zapatería, 39
Tel: 945-285161
FRANCISCO JAVIER LARREINA
FEBRERO-MARZO

TRAYECTO
C/ Ramiro de Maeztu, 10
Tel: 945-132542
MITSUO MIURA
21 ENERO AL 22 FEBRERO
JUAN CARLOS MEANA
7 MARZO AL 19 ABRIL

ZARAUZ
(G U I P Ú Z C O A)

PHOTOMUSEUM
ARGAZKI EUSKAL MUSEOA
C/ San Ignacio, 11
Tel: 943-30906
JOSÉ IGNACIO LOBO
7 ENERO AL 2 FEBRERO
CUALLADÓ 4 FEBRERO AL 2 MARZO

Las fechas señaladas en esta agenda, cerrada el 26 de enero, están sujetas a posibles cambios de última hora, ajenos a nuestra voluntad —

SIEMPRE
REFRESCANTE



El grupo de Cuenca

GERARDO RUEDA
GUSTAVO TORNER
FERNANDO ZÓBEL

JOSÉ GUERRERO
ANTONIO LORENZO
MANUEL H. MOMPÓ
EUSEBIO SEMPERE

6 de febrero
6 de abril
1997

De martes a sábado
de 11 a 14.30 h.
y de 17 a 20 h.

domingos y festivos
de 11 a 14.30 h.

lunes y domingos
tarde cerrado



FUNDACION
CAJA DE MADRID

SALA DE LAS ALHAJAS
Plaza de San Martín, 1