

ARTE Y PARTE

REVISTA DE ARTE - ESPAÑA, PORTUGAL E IBEROAMÉRICA

Nº 31

1.800 pta • 10,82 euros • 2.195\$00

59

61

**JAVIER CAMPANO
DAN FLAVIN
LUIS CLARAMUNT
MERAUD GUEVARA
EULÀLIA VALLDOSERA**

ANTROPOFAGIA

ESTEBAN VICENTE

comunicación entre las artes



Con motivo de la edición de Arco 2001 la Generalitat Valenciana quiere dar a conocer la Bienal de Valencia. Comunicación entre las Artes. Un proyecto que se propone llevar a cabo un encuentro bienal que se convierta en el punto privilegiado de observación, reflexión, investigación, experimentación y representación de los lenguajes creativos y de los nuevos y más importantes protagonistas de la cultura contemporánea internacional.

Una bienal de los artistas, más aún que de las artes: porque poniendo el acento sobre la comunicación entre los lenguajes, prestará especial atención a las diversas personalidades creativas y a las cualidades comunicativas y de innovación del trabajo en que se desenvuelven, más que a su pertenencia a un determinado ámbito disciplinario. Arte, arquitectura, diseño, cine, teatro, televisión, fotografía, música, danza, moda, publicidad, se aunarán para señalar sobre todo las más diversas, productivas y transversales ocasiones de invasión del territorio.



Bienal de Valencia

VLC jun oct 2001

Sig.: Z 698
Tít.: Arte y parte : revista bimestra
Aut.:
Cód.: 1059960



VALENCIA
CULTURA I EDUCACIÓ
NACIÓ
RÍSTIC

ARTE Y PARTE

ESPAÑA, PORTUGAL E IBEROAMÉRICA

Número 31 febrero - marzo 2001



Z-698



Javier Campano: Sin título, Oporto, 1997. Copia color, 80 x 60 cm.

EDITOR
Fernando Francés

DIRECTOR
Fernando Huici

REDACTORA JEFE
Rosa Gutiérrez

REDACCIÓN
Edgar Alfonzo-Sierra, Óscar Alonso Molina, Ana M^a Battistozzi, Ady Carrión, Verónica Cordeiro, Mercedes Costa, Pedro Alberto Cruz, María Escribano, Alicia Ezker, Alicia Fernández, Ricardo Forriols, Lidia Gil, Rosa Gutiérrez, Lúcia Marques, Héctor Márquez, Celso Martins, Juan Carlos Rego, Gabriel Rodríguez, Laura Terenzi, Jaume Vidal Oliveras

AGENDA Y EXPOSICIONES
Lidia Gil y Araceli Cavada

SUSCRIPCIONES Y ADMINISTRACIÓN
Beatriz Casanueva

PUBLICIDAD
Nuria Bejarano y Araceli Cavada

DISEÑO
Xesús Vázquez

IMPRESIÓN
Imprenta Cervantina

FOTOMECÁNICA
Fotomecánica Camus

COLABORAN EN ESTE NÚMERO
Marcos-Ricardo Barnatán, Juan Manuel Bonet, Mónica Ceño Elie-Joseph, Marisa García Vergara, M^a Dolores Jiménez-Blanco, Juan José Lahuerta, Javier Portús, Quico Rivas, Delfín Rodríguez, Francisco Javier San Martín, Enrique Vila-Matas

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

© de las reproducciones autorizadas:
VEGAP, Santander 2000
Publica: **Editorial Arte y Parte, s.l.**

REDACCIÓN, PUBLICIDAD Y SUSCRIPCIONES:
Tres de Noviembre, 13-15.
39010 Santander
Tel: 942 37 31 31 Fax: 942 37 31 30
e-mail: revista@arteyparte.com
www.arteyparte.com

ISSN: 1136-2006
DEP. LEGAL: M-3085-1996

5 NUEVOS HORIZONTES

Fernando Huici

TEXTOS**14 EL MOVIMIENTO MODERNISTA BRASILEÑO Y LA ANTROPOFAGIA. "LA ALEGRÍA ES LA PRUEBA DE FUEGO"**

Marisa García Vergara

28 LA FUNCIÓN DEL ARTISTA EN LA SOCIEDAD

Esteban Vicente

34 JAVIER CAMPANO**35 CIUDADES DE LUZ**

Enrique Vila-Matas

42 DAN FLAVIN**43 ...A LA LUZ DEL DÍA O DEL NEÓN**

Dan Flavin

56 HABLANDO CON LUIS CLARAMUNT

Quico Rivas

74 MERAUD GUEVARA: "PAINT IS SHE"

Mónica Ceño Elie-Joseph

88 EL CUERPO RECUERDA (EULÀLIA VALLDOSERA)

Francisco Javier San Martín

98 EL CRÍTICO SE HACE VIEJO. CONVERSACIÓN CON ÁNGEL GONZÁLEZ GARCÍA

Óscar Alonso Molina



Eulàlia Valldosera: La cama II, 1990. Fotografía color, 130 x 130 cm.

EXPOSICIONES DE ESPAÑA, PORTUGAL E IBEROAMÉRICA

- 112 **ANDALUCÍA**
- 118 **ARAGÓN**
- 120 **BALEARES**
- 123 **CANTABRIA**
- 124 **CASTILLA Y LEÓN**
- 130 **CATALUÑA**
- 144 **COMUNIDAD VALENCIANA**
- 154 **GALICIA**
- 160 **LA RIOJA**
- 162 **MADRID**
- 184 **NAVARRA**
- 186 **PAÍS VASCO**
- 190 **PORTUGAL**
- 203 **ARGENTINA**
- 206 **BRASIL**
- 210 **MÉXICO**
- 214 **VENEZUELA**

LIBROS

- 217 **Ángel González García: EL RESTO**
Juan José Lahuerta
- 218 **Michael Fried: EL LUGAR DEL ESPECTADOR**
Delfín Rodríguez
- 219 **Juan-Eduardo Cirlot: TÀPIES**
Juan Manuel Bonet
- 219 **José Manuel Pita Andrade/Ángel Aterido: CORPUS VELAZQUEÑO**
Javier Portús
- 220 **Laura Claridge: TAMARA DE LEMPICKA**
Marcos-Ricardo Barnatán
- 221 **Robert Hughes: EL IMPACTO DE LO NUEVO**
M^a Dolores Jiménez-Blanco

AGENDA DE ESPAÑA, PORTUGAL E IBEROAMÉRICA

- 225 *Exposiciones de febrero y marzo en España*
- 242 *Exposiciones de febrero y marzo en Portugal*
- 244 *Exposiciones de febrero y marzo en Iberoamérica*



Dan Flavin: 3 (Dedicado a Leo Castelli), 1989. Instalaciones de luz fluorescente con lámparas rojas, rosas, amarillas, azules y verdes, cada módulo 10,16 x 10,16 cm.

ARTE Y PARTE no mantiene correspondencia sobre originales no solicitados



Luis Claramunt: Paisaje, 1992. Óleo sobre tela, 100 x 84 cm.

¿Qué tienes que ver con el arte? Mucho. Y ahora, puedes vivir ese mundo de una forma mucho más cercana y profunda. Puedes conseguir Invitaciones para todas las inauguraciones. Disfrutar de visitas guiadas. Asistir a charlas y conferencias. Realizar viajes culturales. Utilizar una sala privada de descanso y lectura. Entrar gratis al Museo y comprar libros, objetos, reproducciones y recuerdos en su tienda, con un 10% de descuento. Y todo ello, sólo por convertirte en pieza fundamental para el desarrollo de todo ese arte. Por hacerte Socio de nuestra Asociación. Sólo por 10.300 pesetas al año, descubre todo lo que tienes que ver con el arte.



Salvador Dalí - Man Ray "Retrato de Joella" (1933-1934)
Obra donada por la Real Asociación Amigos del Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía



Tarsila do Amaral: Antropofagia, 1929. Óleo sobre tela, 126 x 142 cm.

NUEVOS HORIZONTES

Culmina el número que hoy brindamos a la curiosidad del lector un ciclo en la andadura de *Arte y parte*. Se cumplen cinco años de vida de la revista, justo los que nos separan de aquel otro, ya lejano, mes de febrero del 86 en el que iniciaba su vuelo ilusionado esta aventura. Cinco años parecen también un límite oportuno como para elevar la mirada hacia nuevos horizontes, confines que no son final-

mente sino prolongación natural de los que dibujó desde su origen el espíritu que alienta este proyecto. A la atención cómplice que, desde el inicio, la revista viene prestando a los asuntos ligados a la actividad artística en Portugal, se suma ahora el compromiso de incorporar en idéntica medida –esto es, sin el estruendo enfático de la celebración extraordinaria, sino con la recurrente cadencia que busca



Esteban Vicente: Sun rising (Sol naciente), 1999. Óleo sobre lienzo, 132 x 107 cm.

asentar un vínculo normalizado— temas, creadores y firmas asociados a la dilatada, fértil y plural geografía artística de Iberoamérica. De hecho, sendas derivas encuentran ya reflejo puntual en nuestro presente sumario: la apenas esbozada del cosmos iberoamericano, con una evocación del Brasil vanguardista de la *antropofagia*; Portugal, esta vez, desde la mirada que la cámara de Javier Campano ha destilado a partir de la luz de sus ciudades esenciales.

Dos noticias aciagas, llegadas en plena elaboración del presente número, han empañado sin embargo en parte, con un soplo de amargura, la alegría del aniversario. Mediando apenas unos días, desaparecían Luis Claramunt y Esteban Vicente, nombres de referencia en sus generaciones respectivas y, cada uno a su manera, paladines del mejor vigor en la memoria reciente de nuestra pintura. He-

mos querido rendirles justo homenaje, rescatando para el lector la palabra de ambos artistas. De Esteban Vicente publicamos una ponencia inédita, que el pintor redactó en 1982 para las Kent State Lectures. Francisco Rivas recrea las largas charlas mantenidas con Luis Claramunt en el proyecto de un libro común y aún pendiente, para componer un relato de los años germinales en pos del aliento entretejido por vida y pintura.

Dos artistas que, de distinto modo, centran su hacer en la substancia inmaterial de la luz, prolongan, a su vez, nuestro sumario. De Dan Flavin, figura clave en el núcleo fundacional de la ascesis minimalista, traducimos por vez primera un texto básico, jugosa evocación autobiográfica que resume una conferencia pronunciada por el artista en el Brooklyn Museum en diciembre del 64. Francisco Javier San Martín nos acerca, por su parte, al territorio espectral de la poética de Eulàlia Valldoseira, una de nuestras jóvenes creadoras que más amplia espectación han convocado en la escena reciente.

En el capítulo de raros, presentamos en esta ocasión la figura, singular y enigmática, de Meraud Guevara, pintora británica cercana a Picabia y al realismo mágico, de quien Germaine Everling dijo, al evocar en sus memorias el primer encuentro entre ambas, que su mirada despertaba un eco del verso de Ronsard: “Tes yeux sont un doux logis d’amour”. Y *el resto*, cerrando el número, una conversación con Ángel González García, motivada por la reciente publicación antológica de sus textos artísticos.

FERNANDO HUICI

EL RENACIMIENTO MEDITERRÁNEO

Viajes de artistas e itinerarios de obras
entre Italia, Francia y España en el siglo XV.

Del 31 de enero al 6 de mayo de 2001



Rogier van der Weyden, San Jorge c. 1430-1432

MUSEO
THYSSEN-
BORNEMISZA

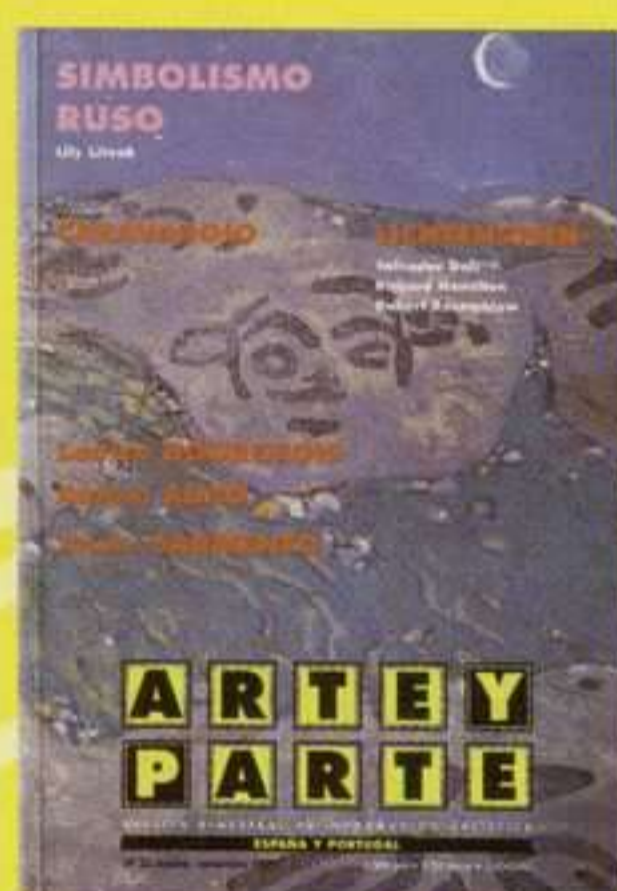
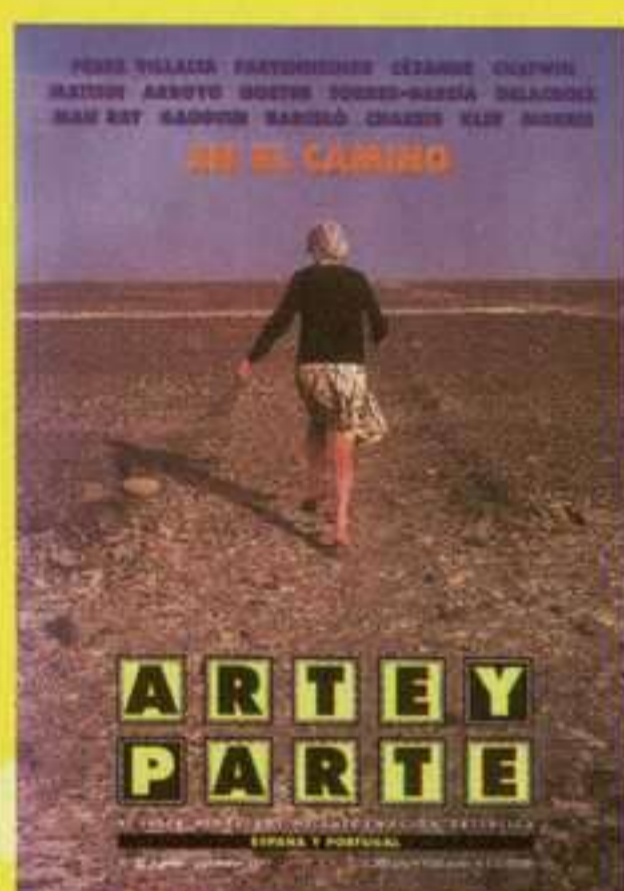
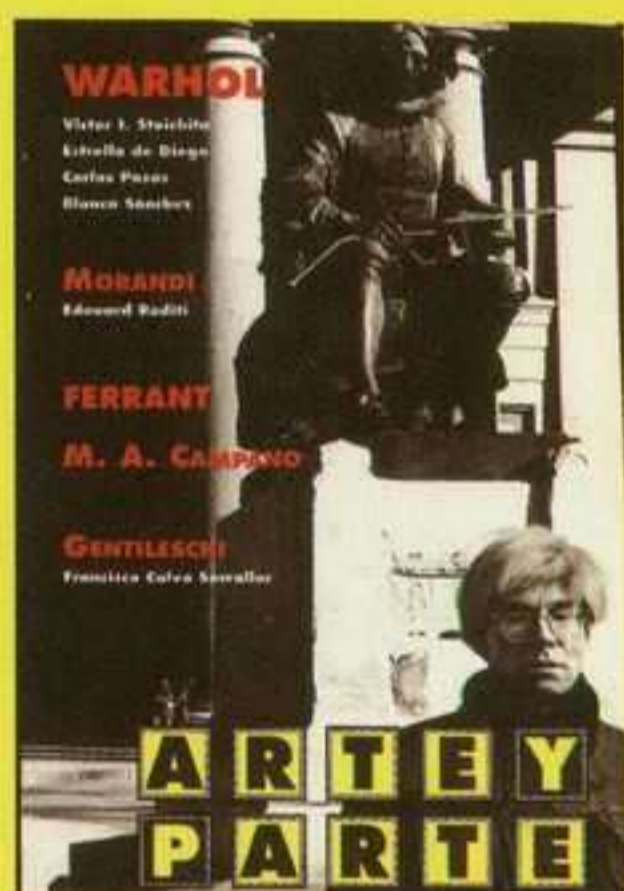
P^o del Prado, 8. 28014 Madrid

www.museothyssen.org



Caja de Ahorros
del Mediterráneo

www.arteyparte.com





RED DE CENTROS DE INTERPRETACIÓN

del Patrimonio Cultural y de la
Naturaleza
de la comarca del Asón y el
Agüera



www.cantabriainter.net/ason
ason@cantabriainter.net
Tel. 942 37 16 00

MERMELADA



El sabor que nos une



NUEVO FORMATO

- * Más atractivo
- * Más práctico
- * Más actual
- * Más comercial



HELIOS, S. A. Ctra. Burgos-Portugal, Km. 129.
Tel. 983 40 78 49 - Fax 983 40 76 63
e-mail: helios@helios.es 47009 VALLADOLID
www.helios.es



T D M

Transportes y montajes de Arte

Logística de exposiciones - logística de museos
Tratamiento de obras de arte para su exposición o traslado:
embalajes + transporte + instalación + cámara de seguridad

Vargas 57 c, 1° n 39010 Santander Tel.: 942 37 16 00 942 23 88 86

GESTIÓN CULTURAL Y COMUNICACIÓN, S.L.



tel. 942 37 22 22

fax 942 37 22 00

Tres de Noviembre, 13-15

39010 Santander

e-mail: info@gestion-cultural.com

www.gestion-cultural.com

GALERÍA

TRAMA

ARRANZ BRAVO
CAMIL BOFILL
CARME GALOFRÉ
JORDINA ORBAÑANOS
MIGUEL RASERO



Petritxol, 8. 08002 Barcelona. Tel 93 317 48 77. Fax 93 317 30 10
galeriatrama@salapares.com www.salapares.com/galeriatrama

ARCO'01 Pabellón 7 Stand 202

EXPOSICIONES

2001

- LEOPOLDO FERRÁN-AGUSTINA OTERO
- PINTURA SIN PINTURA
- ARQUITECTURA ESPAÑOLA EN EL UMBRAL DEL NUEVO MILENIO
- CRISTÓBAL GABARRÓN
- JAVIER GARCÍA PRIETO
- RUFO CRIADO
- ENRIQUE VEGA
- FRANCISCO TARDÓN
- CARLOS PIÑEL
- JOSÉ PRIETO MARTÍN
- ELOISA SANZ ALDEA
- AGUA Y ACEITE
- PASTORES
- MODA EN SOMBRAS
- JUGUETES DE AYER
- PEPE CARAZO
- SARA GIMÉNEZ



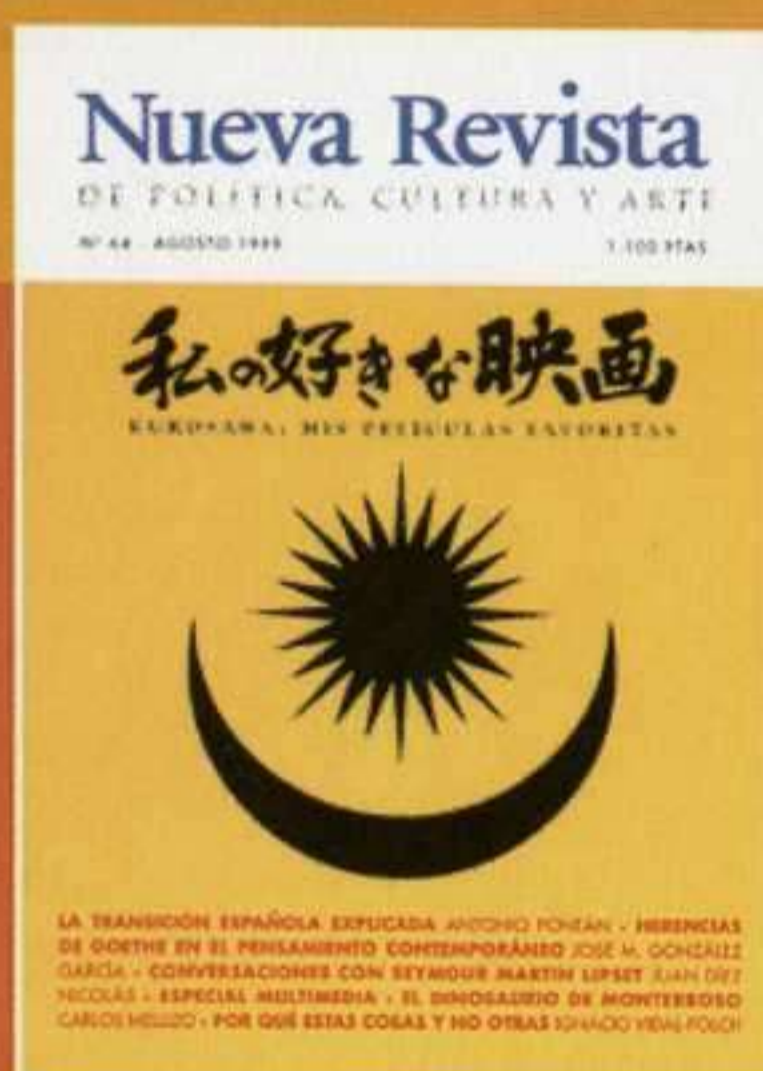
Junta de
Castilla y León



Nueva Revista

DE POLÍTICA, CULTURA Y ARTE

DEMOCRACIA ESPAÑOLA
RELACIONES INTERNACIONALES
SOCIEDAD
COMUNICACIÓN
HISTORIA
CIENCIA Y PENSAMIENTO
SOCIEDAD MULTIMEDIA
ARTES PLÁSTICAS
LITERATURA
POESÍA
CINE
MÚSICA
...Y UN RELATO INÉDITO



PRESIDENTE Y EDITOR

Antonio Fontán

DIRECTOR

Rafael Llano

SECRETARIA EJECUTIVA

Pilar Soldevilla Fragero

DISEÑO

María José Subiela Bernat

NUEVA REVISTA DE POLÍTICA, CULTURA Y ARTE

Javier Ferrero, 2. 28002 Madrid Tel.: 91 519 97 56 Fax: 91 415 12 54

nuevarevista@tst.es www.tst.es/nuevarevista

Cuestión de Forma.



Cuestión de Fondo.



Lo importante es cómo se hacen las cosas.

Los Reservas Viña Albali son vinos elaborados respetando una tradición centenaria. El resultado son vinos con una personalidad rica en matices que sorprenden por su equilibrio y complejidad.

Y es que lo que cuenta, es el fondo.

VIÑA ALBALI RESERVAS



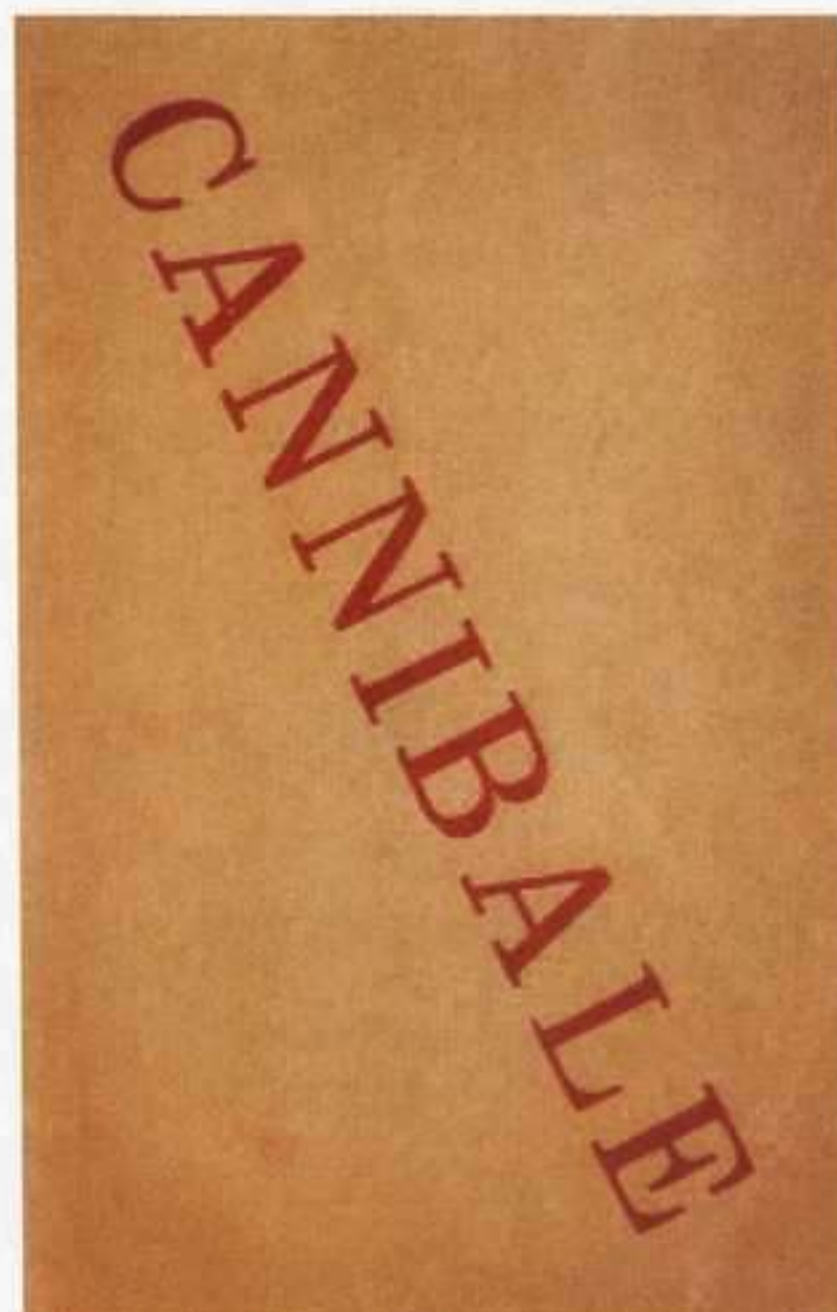
Orgullo y Pasión.

EL MOVIMIENTO MODERNISTA BRASILEÑO Y LA ANTROPOFAGIA. "LA ALEGRÍA ES LA PRUEBA DE FUEGO"

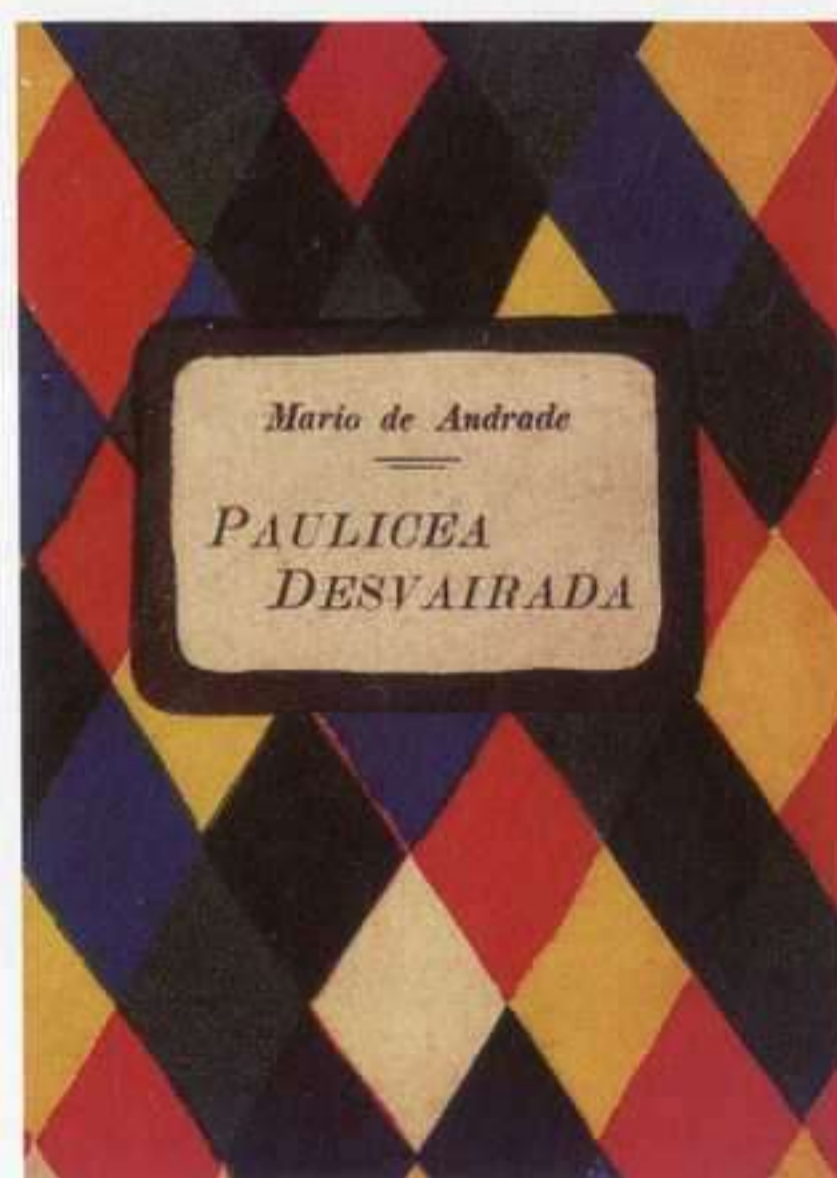
MARISA GARCÍA VERGARA

14

ANTROPOFAGIA



Francis Picabia: Cannibale.



Mário de Andrade: Paulicea Desvairada, 1922. Cubierta de Guilherme de Almeida.

“Hay, como se sabe, dos formas de practicar la antropofagia: comer seres humanos o ser comido por ellos”, escribió Jarry en 1902, comentando lo que definió como “éxito total” de la misión enviada a Nueva Guinea, “tanto que ninguno de sus miembros habría regresado, excepción hecha, como corresponde, de dos o tres especímenes que los caníbales tienen la costumbre de dejar con vida para encargarnos de transmitir sus saludos a la Sociedad de Geografía”¹. Más allá del sarcasmo y la consabida ironía con que Jarry comenta la noticia publicada por *La Patrie* el 17 de febrero, el hecho es que ya en este escrito la antropofagia, “esa rama demasiado olvidada de la antropología”, como la califica, aparece estrechamente vinculada al colonialismo, ante lo cual recomienda al concluir: hay “una segunda manera para una misión antropofágica de no volver, y este método es el más rápido y más seguro: que la misión no parta”.

Si Oswald de Andrade, el creador del *Manifiesto Antropófago*, conoció el texto de Jarry es algo que no sabemos a ciencia cierta, pero sí sabemos que en sus frecuentes viajes a París había entrado en contacto con la vanguardia europea y que trabó estrecha amistad con Blaise Cendrars, quien estaba vinculado al grupo dadaísta de Zurich. Pudo haber conocido así también la revista *Caníbal* que editó Picabia en 1920, donde colaboraba otro amigo suyo, Jean Cocteau, “junto a todos los dadaístas del mundo”, como rezaba en el título de la publicación.

En todo caso, ecos dadaístas resuenan en la producción, sobre todo teórica, del Movimiento Modernista, y se reflejan principalmente en la negación de los principios sustentados y en el descrédito ante los propios enunciados. Así lo demuestra Mario de Andrade, principal teórico del Modernismo, en el *Prefacio*

Interesantísimo: “Este prefacio, aunque interesante, inútil”, para redundar al concluir: “Pero todo este prefacio, con todo el disparate de teorías que contiene, no vale un comino”. Y eso a pesar de que en él Mario de Andrade intentaba establecer las bases teóricas de la nueva poética que inspiraría al modernismo y que había dado lugar a la primera obra, completamente moderna, escrita en verso libre –al igual que el prefacio que la prologaba– que celebraba la incipiente metrópolis industrial en que se estaba convirtiendo São Paulo, *Paulicéia Desvairada*, escrita en 1920 y publicada en 1922².

Tanto en el *Prefacio Interesantísimo*, como en *La esclava que no es Isaura*, Mario de Andrade realiza una reflexión in-

terna sobre el propio lenguaje, un cuestionamiento consciente del propio acto de escritura, y expone los principios estéticos que habían de regir la composición: “Técnicamente: Verso libre, Rima libre, Victoria del diccionario. Estéticamente: Sustitución del Orden Intelectual por el Orden del Subconsciente, Rapidez y Síntesis, Polifonismo”³. Esta declaración de principios constituía ya una verdadera operación antropofágica que devoraba las palabras en libertad marinettianas, rebautizadas como “victoria del diccionario”, junto al psicoanálisis freudiano, y los principios compositivos cubistas, convertidos así en una succulenta comida caníbal. Varios son los nombres que aparecen allí citados, y van desde Rimbaud a los futuristas, de Maiakowski y Tzvetáeva a los surrealistas, Aragon, Eluard, Apollinaire, Soupault, Cocteau, Picasso, tampoco faltan Picabia y Tristán Tzara; una auténtica muestra de lo que J. Schwartz llamó el “cosmopolitismo libresco” de Mario de Andrade, por oposición al “cosmopolitismo de las maletas” practicado por Oswald de Andrade⁴.

Y es que a pesar de la irónica advertencia de Jarry, las misiones no dejarían de partir, pero eso sí, en esta historia que nos convoca, el trayecto iba a ser recorrido en el sentido inverso. En



Catálogo de la Exposição da Semana de Arte Moderna, 1922. Cubierta de E. Di Cavalcanti.



Anita Malfatti: O Homem das sete cores (El hombre de los siete colores), 1915-16. Carbón y pastel sobre papel, 60,7 x 45 cm.

São Paulo una serie de obras que sorprendían por su fuerte carácter expresionista y su intenso colorido. Los visitantes se encontraban allí con las primeras telas que traían al país las revelaciones de la pintura vanguardista europea, fenómeno que provocaría auténtico estupor ante los asombrados ojos provincianos de la sociedad paulista de la época. No fue además una simple cuestión de incompreensión profana. Al igual que sucedía de hecho con la vanguardia europea, no sólo fueron los ojos pacatos de la sociedad los horrorizados, sino que también algunos respetables e influyentes intelectuales colaboraron a echar leña al encendido fuego de la indignación del público. Esto precisamente fue lo que hizo Monteiro Lobato al publicar en un importante periódico paulista un feroz artículo titulado “¿Paranoia o Mistificación?”. El prestigio y la ascendencia de M. Lobato, unidos a la gran difusión del periódico, provocaron el escándalo que trajo aparejado el fracaso de la exposición, que acabó siendo clausurada y con la devolución de los cuadros que pese a todo habían sido comprados. Y es que este crítico opinó que los cuadros de la Malfatti no eran más que “forúnculos de cultura excesiva” que sólo podían haber

la historia del movimiento modernista brasileño, estas misiones exploradoras habían comenzado en la década del diez.

En su primer viaje a Europa, en 1912, O. de Andrade había conocido el primer manifiesto del futurismo, publicado por *Le Figaro* en 1909. Si bien años más tarde lamentaría que “de los dos manifiestos que anunciaban las transformaciones del mundo”, se había enterado precisamente de “el menos importante”⁵, lo cierto es que a su regreso a Brasil llevaba consigo en su equipaje el germen explosivo que haría eclosión una década después en la Semana de Arte Moderno.

En 1917, poco después de terminar un periplo que le había llevado a Berlín y Nueva York, la pintora brasileña Anita Malfatti expuso en una galería de



Fotografía Grupo de la Semana del 22. De izquierda a derecha y de arriba abajo: Francesco Pettinati, René Thioller, Manuel Bandeira, A.F. Schmidt, Paulo Prado, Graça Aranha. Manoel Vilaboim, Goffredo da Silva Telles, Couto de Barros, Mário de Andrade, Cândido Motta Filho. Sentados: Rubens Borba de Moraes, Luís Aranha, Tácito de Almeida, Oswald de Andrade. Faltan Menotti del Picchia y las mujeres participantes de la Semana.

nacido de una visión “anormal” de la naturaleza. Además, Lobato cifraba la causa propiciatoria de los engendros pictóricos creados por Malfatti en el hecho de que esta visión “anormal” de la naturaleza había sido “interpretada a la luz de teorías efímeras, bajo la sugestión estrábica de escuelas rebeldes”, y sobre las cuales advertía que “aunque se presentan como hechos nuevos, precursores de un arte del futuro, nada es más viejo que el arte anormal y teratológico; nace con la paranoia y con la mistificación”⁶. Naturalmente, este reconocido sancionador del gusto estético no pudo saber en la época que estaba convirtiendo a Malfatti en una lejana y desconocida predecesora del famoso método daliniano, la cual, por su parte, lejos de sacarle el provecho que supo obtener de él Dalí, trastornada por escándalo, acabó alterando y desbaratando su desarrollo pictórico posterior. Pero lo que Lobato sí pudo ver fue cómo se reunía un grupo de intelectuales y artistas que apoyaba a la pintora, un grupo que sería la plataforma de lanzamiento del Movimiento Modernista: Mário y Oswald de Andrade, Emiliano Di Cavalcanti y Menotti del Pichia. No sin razón esta exposición de Malfatti ha sido valorada como la “mecha del modernismo”⁷. Cuando M. de Andrade rememoró en el año 1942 lo que había sido el Modernismo Brasileño no dejó de reconocer que “nosotros delirábamos de éxtasis ante los cua-



Vítor Brecheret: Cabeça de Cristo (Cabeza de Cristo), 1919-20. Bronce, 32 x 14 x 24,2 cm.

auténtica fiesta, con todos los elementos inherentes de los actos vanguardistas, cuyos ecos se prolongarían a través de los sucesivos manifiestos lanzados en revistas como *Klaxon*, *Festa*, *Verde Amarelo*, *Terra Roxa...e outras terras*, la *Revista Antropofágica*, y se extendieron al resto del país, llegando hasta comienzos de la década del treinta.

De aquellos ilustres viajeros que dieron vuelta a las carabelas, Oswald de Andrade es quizá el que realizó el descubrimiento más importante. Junto al descubrimiento de los experimentos de las vanguardias, común a todos nuestros viajeros, O. de Andrade realiza otro, que sería aún más importante: el de su propia tierra. “Si algo traje de mis viajes a Europa entre las dos guerras, fue el Brasil mismo”, admitiría años más tarde¹⁰. Había descubierto en su propia tierra aquello que tanto buscaban los vanguardistas europeos en las culturas exóticas y en el arte pri-

mos que se llamaban *Homen Amarelo*, la *Estudanta Russa*, la *Mulher de Cabelos Verdes* y reconoció también el interés de los modernistas para con las esculturas de otro brasileño viajero, Vítor Brecheret, quien por su parte había recalado en Roma, convirtiéndose en alumno de Maestrovic, y desde allí había importado a Brasil, “oscuridades poco latinas”⁸.

La Semana de Arte Moderno fue, en palabras de Mário de Andrade, la “coronación lógica de esa avanzada gloriosamente vívida”⁹. Llevada a cabo entre el 13 y el 18 de febrero de 1922 en el Teatro Municipal de São Paulo, la Semana reunió diversas manifestaciones artísticas, exposición de artes plásticas, lecturas literarias y conferencias que se desarrollaron en medio del escándalo y el abucheo generalizado por parte del público. Una



Oswald de Andrade: *Pau Brasil*, 1925. Cubierta e ilustraciones de Tarsila do Amaral.

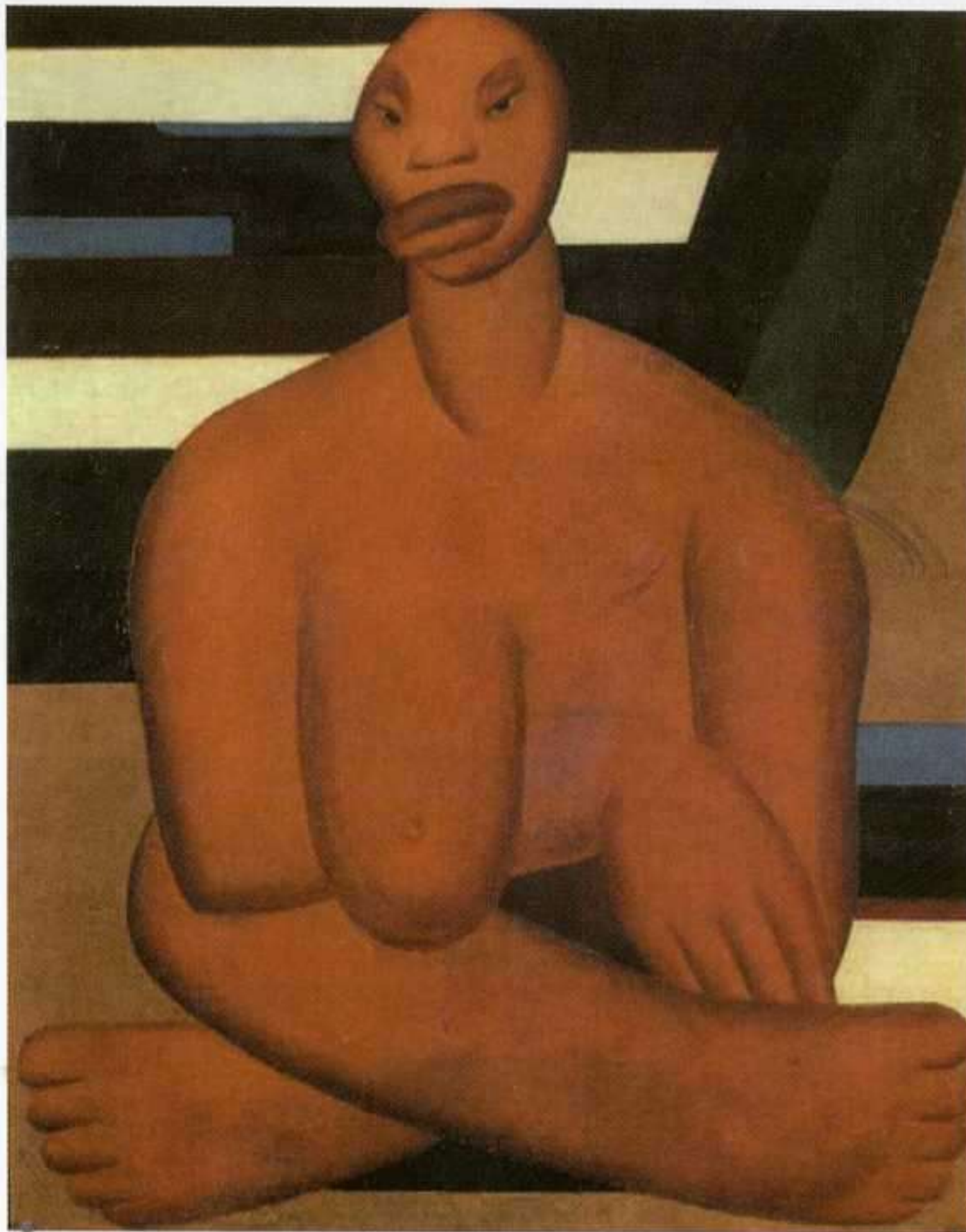
mitivo africano y polinesio. Y con este descubrimiento deslumbrante había creado la poesía *Pau-Brasil*. En 1924, el mismo año en que veía la luz el *Manifiesto Surrealista* de Bretón, aparece en las páginas del periódico paulista *Correio da Manhã* el “Manifiesto de Poesía *Pau-Brasil*”, firmado por O. de Andrade¹¹. Al año siguiente, en la editorial parisina que publicó a tantos surrealistas, *Au Sans Pareil*, O. de Andrade lanza su primer libro: *Poesía Pau Brasil*, ilustrado por su mujer, la pintora Tarsila do Amaral y dedicado a Blaise Cendrars.

Pau-Brasil, el nombre de una madera roja que fue muy apreciada por los colonizadores y que dio nombre al país, también sirvió para bautizar al nuevo “producto de exportación”, la poesía. Se trataba de una gran operación de renovación del lenguaje, de rescatarlo de su aprisionamiento en el academicismo y la retórica conservadora, y de ponerlo al servicio de la construcción de una poética de la utopía, una utopía estética y revolucionaria dirigida a la transformación del arte y de la vida.

En el manifiesto de 1924 se expone la “coincidencia de la primera construcción brasileña en el movimiento de reconstrucción general” promovido por las vanguardias artísticas: es decir, la puesta en sincronía de la cultura brasileña con la modernidad universal. Pero se afirma a la vez el carácter original de la cultura brasileña: “El Carnaval en Río es el aconte-



Tarsila do Amaral: Estrada de Ferro Central do Brasil (Estación Central de Brasil), 1924. Óleo sobre tela, 142 x 126,8 cm.



Tarsila do Amaral: A Negra (La Negra), 1923. Óleo sobre tela, 100 x 80 cm.

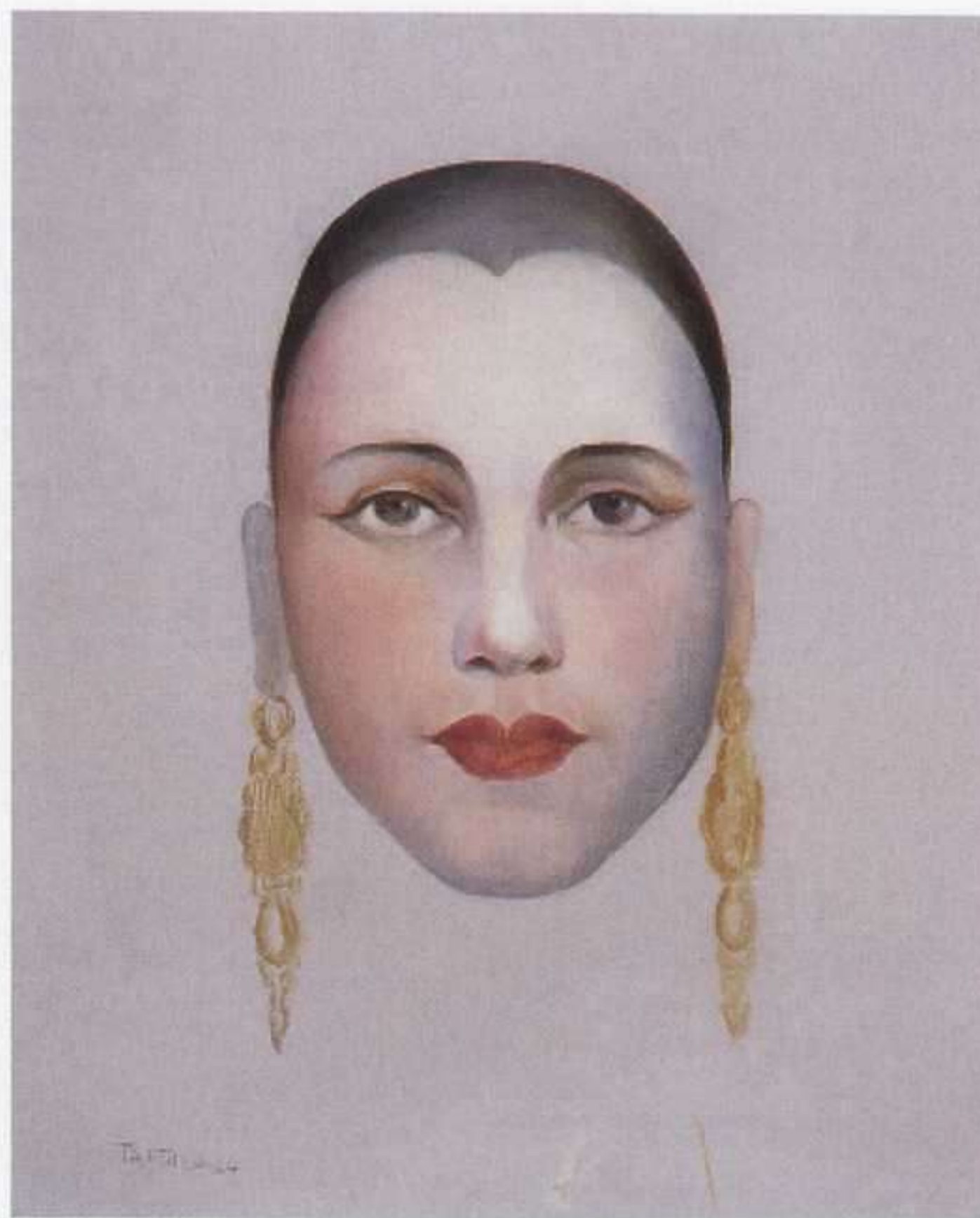
ARTE Y PARTE

cimiento religioso de la raza. *Pau Brasil*. Wagner se inclina ante las comparsas del Botafogo. Bárbaro y nuestro”. Una revolucionaria carnavalización de los valores culturales que alentaba un antiacademicismo radical: “El contrapeso de la originalidad nativa para inutilizar la adhesión académica”; abogando por la superación de las convenciones culturales y las normas artísticas, y la abolición de la novela de ideas, del moralismo, del teatro de tesis, del cuadro histórico, de la escultura elocuente, del realismo: “Reacción a la copia. Sustituir la perspectiva visual y naturalista por una perspectiva de otro tipo: sentimental, intelectual, irónica, ingenua”.

En Poesía *Pau Brasil* O. de Andrade realiza una recuperación poético-paródica de la historia brasileña, reconstruyendo de forma satírica los relatos y descripciones de los primeros navegantes y conquistadores. Practica una subversión de los géneros tradicionales introduciendo en el lenguaje artístico las formas coloquiales e incorporando lo cotidiano y el humor hasta llegar finalmente a dar forma a una nueva poesía urbana y tecnológica. La nueva poesía celebra la estética urbana, actitud típica del futurismo, pero sin embargo, presenta un rasgo diferencial: las imágenes paradigmáticas que acusan el tránsito hacia la modernidad, mediatizado por la tecnología, quedan subsumidas en una tropicalización del escenario metropolitano: una nube de ocio, calor y olor a café envuelve los

fríos volúmenes geométricos de metal y cemento de los rascacielos. Como se aprecia en el Manifiesto *Pau Brasil*: “Obuses de elevadores, cubos de rascacielos y la sabia pereza solar. El rezo. El Carnaval. La energía íntima. El sabiá¹². La hospitalidad un poco sensual, amorosa. La nostalgia de los pagés¹³ y los campos de aviación militar. *Pau-Brasil*”. O, en el lenguaje sintético y simultáneo, casi cinematográfico del poema “Atelier” del libro *Pau Brasil*: “Rascacielos / Fords / Viaductos / Un olor a café / En el silencio enmarcado”.

También en las pinturas de Tarsila de esos años, el paisaje industrial de São Paulo aparece colmado de elementos tecnológicos y modernos, pero exhala una atmósfera ingenua y primitivista. En telas como *São*



Tarsila do Amaral: Auto-Retrato (Autorretrato), 1924. Óleo sobre papel y tela, 38 x 32,5 cm.

Paulo, o *Estrada de Ferro Central do Brasil*, de 1924, la racionalidad abstracta del espacio cubista, el dominio de la estructura y la reducción abstracta de los elementos de la superficie pictórica que Tarsila había aprendido en París con Léger, Lhote y Gleizes, es constantemente desafiada por la introducción de una dimensión afectiva integrando el color local y la particularidad nativa dentro del espacio moderno universal. Este reto a la racionalidad y al universalismo de la forma para incluir en su funcionamiento interno la heterodoxia particular hace de *A Negra*, pintada en París en 1923, un auténtico manifiesto. Y es que la Negra nos mira con la misma insólita osadía de la *Olympia* de Manet, exhibiendo con vulgar obscenidad sus atributos no sólo sexuales sino también étnicos, y sin mencionar la ironía provocadora con que irrumpe en el espacio del cuadro, la ambigüedad entre el despliegue de planos abstractos de color y la enorme hoja de banano que atraviesa por detrás. Desde ahí Tarsila daría el salto a la pintura del “período antropofágico”, donde abandonará la pedagogía lineal del cubismo para adentrarse en el “infierno verde” del Brasil, con una eclosión de formas híbridas naturales y artificiales, frutos con connotaciones sexuales y táctiles, figuras sólidas y monstruosas, encadenadas por sus enormes pies a la tierra.

Durante los ocho años que siguieron a la Semana del 22 surgirían una multitud de revistas, grupos y manifiestos que se enfrentaban y polemizaban en torno a la cuestión artística nacional, conformando el escenario de lo que M. de Andrade calificó como “la mayor orgía inte-

MANIFESTO ANTROPOFAGO

Não a antropofagia tem um. Socialmente. Economicamente. Filosófico. Platônico.

Uma lei de mundo. Expressão mascarada de todos os indivíduos. Não de todos os coletivos. De todos os regimes. De todos os tratados de paz.

Tuy, ce n'est tuy qui est la question.

Contra toda as católicas. E contra a mãe dos Gracos.

Se me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei da antropofagia.

Estamos fatigados de todos os rituais católicos suspensos postos em direção. Ferial ambos com o enigma mulher e com contrastos da psicologia impressa.

O que atropela a verdade era a busca o respectável entre o mundo exterior e o mundo interior. A reação contra o homem justido. O sistema americano infernaria.

Vilões de sol. Mãe das viventes. Encontradas e graca. Era ferocidade. Com toda a hipocrisia da verdade. Pelos migrados. Pelos traficados e pelos teatristas. No tal de cobra grande.

Foi porque nunca tivemos gramáticas. Nem colações de velhos vegetais. E nunca sabemos o que era urbano. Substância. fronteira e continental. Preguicosa no mapa mundi do Brasil.

Uma consciência participante. Uma retórica religiosa.

Contra todos os importadores de consciência isolada. A existência palpável da vida. E a mentalidade pedagógica para o Sr. Levy Brasil estudar.

Queremos a revolução Catalão. Mais que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas efêmeras da direção do homem. Sem nós a Europa não tem sequer a sua

sobre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todos os gels.

Filiação. O contato com o Brasil Caribba. Ou Vilgambos pint terre. Maotagat. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa no Romantismo. A Revolução Bolchevista. A Revolução surrealista e ao barbafo teclunak de Kejarlog. Camobambas.

Nunca fomos católicas. Vive nos através de um. direito. somambas. Fianças Christo cascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.

Mas nunca admitimos o masmista da lógica entre nós.

So podemos atender ao mundo circular.

Tivemos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem.

Contra o mundo reversível e as idéas abjectadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmica. O indivíduo vítima da systema. Frente das injustiças clássicas. Das injustiças surrealistas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O vestuário Caribba.

Morte e vida das hipóteses. Da equação em parte do Keemas no sistema Keemas parte do su. Subsistencia. Co. Sobrenatural. Antropofagia.

Contra as elites vegetais. Em comunhão com o solo.

Nunca fomos católicas. Fizemos foi Carnaval. O infeliz vertido de senado do Imperio. Fingido de Pitt. Ou figurando nas operas de Alencar cheio de hora amantissimo portugues.

Já tivemos o comunismo. Já tivemos a língua surrealista. A idade de ouro. Catiti Catiti. Inera Notia. Notia Inera. Ipejá.



Desenho de Marcha 1928 - De um quadro que pintamos na sua primeira exposição de Natal na galeria Pórcet, em Paris.

Contra o Eudre Vieira. Autor do nosso primeiro espositivo. Para ganhar comissão. O rei analibabeta dancaria. Pouca isso no papel mas sem muita labia. Faz-se o espositivo. Gravou-se o assaio brasileiro. Vieira dançou o distrito em Portugal e nos trouxe a labia.

O espírito recusa-se a conhecer o espírito sem corpo. O antropocentrismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o espírito contra as religiões de merdiano. E as inquisições exteriores.

A magia e a vida. Tivemos a religião e a distribuição dos bens físicos. Dos bens morais. Dos bens dignitários. E sabemos transpor o mysterio e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais.

Pergunte a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do restituo da possibilidade. Esse homem chamava-se Galil Matias. Coni-o.

Se não ha determinismo - então ha misterio. Mas que temos nós com isso?

Continua no Pagina 7

22

ANTROPOFAGIA

Revista de Antropofagia, año 1, nº1, mayo de 1928.

to en el año 374. Éste era el tiempo que habría transcurrido desde que aconteciera la primera efeméride antropofágica de la historia brasileña.

El ideario antropófago revela la preocupación por resolver el problema de la dependencia cultural a través de la síntesis dialéctica, de la asimilación de las cualidades extranjeras fundidas con las autóctonas, superando así la vieja contradicción nacionalismo/internacionalismo que polarizaba y sumergía en un laberinto sin salida las discusiones teóricas del modernismo. De hecho, esta polaridad ha lastrado durante todo el siglo el debate cultural latinoamericano, e incluso hoy continúa ocupando a los analistas del continente, preocupados por la cuestión de la identidad ante los procesos de globalización de la cultura¹⁵. La solución antropófaga planteada por O. de Andrade hace ya más de ochenta años se inscribe dentro de esta reflexión; resulta particularmente esclarecedora, aun cuando con el tiempo ha sido vista como una “ingenuidad triunfalista”¹⁶ que habría quedado superada por el propio desarrollo histórico. Pero veamos cuáles eran sus planteamientos.

La deglución crítica del legado cultural universal propuesta por O. de Andrade en el Mani-

fiesto Antropófago es llevada a cabo por un salvaje que invierte el mito edificante de Rousseau y se convierte en el “mal salvaje”, que mata y se come al blanco. Pero, como señalaba Jarry, sería un grave error no ver en esto más que una “baja glotonería y un puro interés culinario”, cuando por el contrario, es un acto que “pone de manifiesto uno de los más nobles impulsos del espíritu humano: su propensión a asimilar todo aquello que encuentra bueno”. Como dice el antropófago del manifiesto: “Sólo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago”. Éste es, en efecto, un mal salvaje, vengativo, comunista y surrealista: “Ya teníamos comunismo. Ya teníamos



Tarsila do Amaral: Retrato de Oswald de Andrade, 1923. Óleo sobre tela, 60 x 50 cm.

mos lengua surrealista. La Edad de Oro (...) Teníamos la justicia, codificación de la venganza. La ciencia, codificación de la magia. Antropofagia. La transformación permanente del tabú en tótem”. Afirmándose en estas posesiones, O. de Andrade realiza un profundo cuestionamiento de las estructuras lógicas de pensamiento, reivindicando “el instinto *Caraíba*”¹⁷, puesto que “nunca admitimos el nacimiento de la lógica en nosotros”. Esta interpretación del primitivismo local, valorando su inocencia virgen, fruto de la escasa y superficial penetración del cristianismo y el utilitarismo capitalista en su cultura, darían a la experiencia brasileña la fuerza para devolver a la vieja y cansada cultura europea el sentido de lo moderno, una fuerza liberadora capaz de proponer un rumbo utópico alternativo y revolucionario en el mapa de la historia contemporánea.

En la irreverente propuesta cultural de O. de Andrade esta ingenuidad primitivista es ampliamente superada por el profundo cuestionamiento crítico de la herencia que se propone deglutir, previamente diseccionada con aceradísimos instrumentos analíticos. Su objetivo es liberar al hombre de la miseria de lo particular y destruir el mundo ciego de la razón autoritaria. El manifiesto se declara: “Contra el mundo reversible y las ideas objetivadas. Cadaverizadas. El *stop*



Vicente do Rego Monteiro: Antropófago, 1921. Lápiz sobre papel, 14 x 38,5 cm.

del pensamiento que es dinámico. El individuo víctima del sistema. Fuente de las injusticias clásicas. De las injusticias románticas. Y el olvido de las conquistas interiores”. También entran en su puesta en cuestión las escuelas occidentales de la antropología, del psicoanálisis y las instituciones burguesas, del derecho, de la política y de la religión occidental, por lo cual se lanza: “Contra todos los importadores de conciencia enlatada. La existencia palpable de la vida. Y la mentalidad prelógica para que el señor Levi-Bruhl estudie”, “Contra la realidad social, vestida y opresora, castrada por Freud –la realidad sin complejos, sin locura, sin prostituciones y sin penitenciarías del matriarcado de Pindorama¹⁸.”

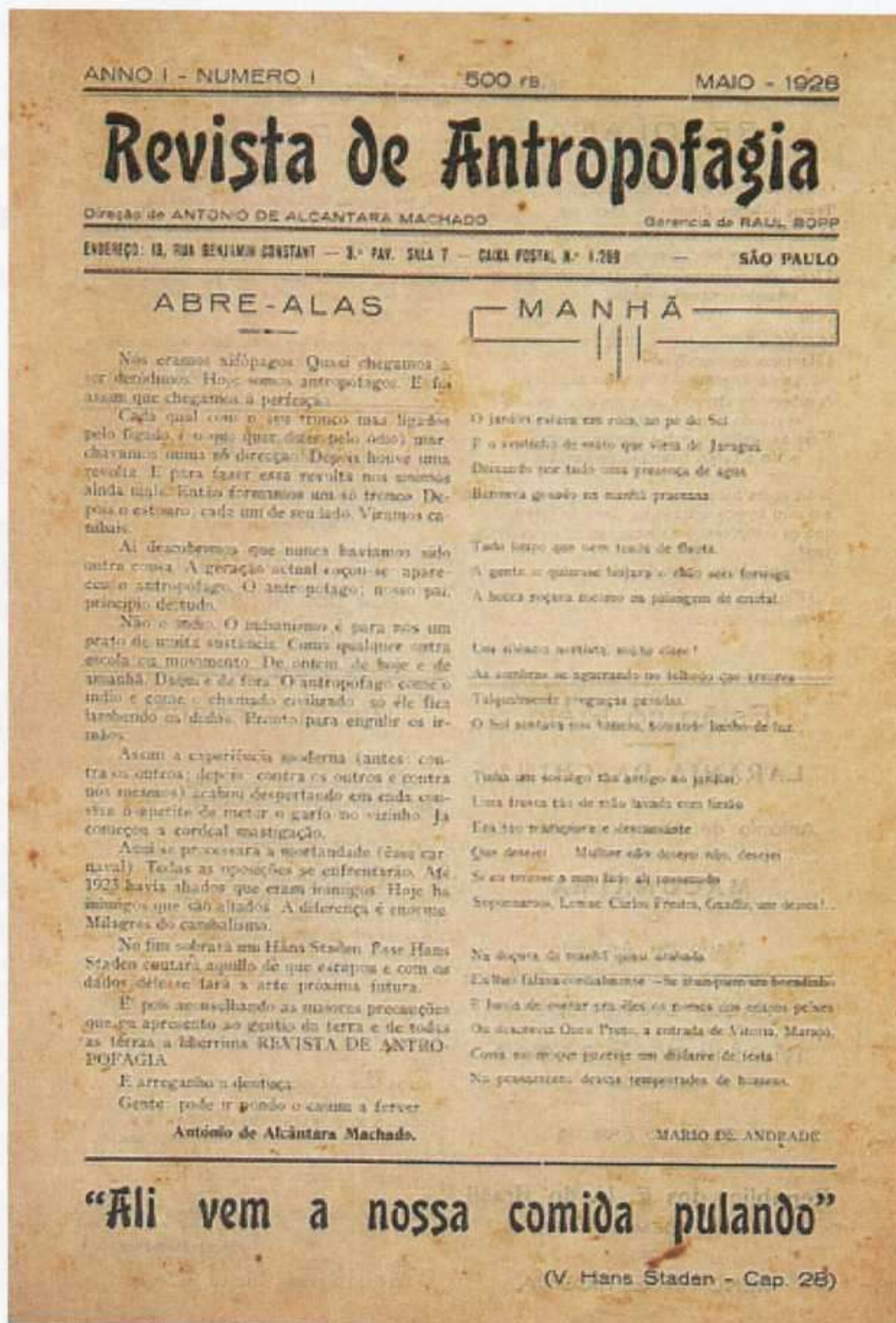
La antropofagia se instala en la estela de las revoluciones francesa, rusa y surrealista, postulando “la unificación de todas las revoluciones eficaces en la dirección del hombre”.

En todo caso, es importante señalar que “la Antropofagia es simplemente la ida (no el regreso) al hombre natural”, como puntualizaba O. de Andrade desde las páginas de la *Revista de Antropofagia*: “El hombre natural que nosotros elegimos puede tranquilamente ser blanco, vestir saco y viajar en avión. Como también puede ser negro y hasta indio¹⁹”. Con estas proclamaciones, O. de Andrade entraba en abierta polémica con otro grupo integrado por algunos de los que habían participado en la Semana del 22, el grupo Verde-Amarelo, formado por Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia y Plínio Salgado, luego conocido como la Escuela de Antã. En su correspondiente Manifiesto (*Nhengaçu verde amarelo*, 1929), éstos intervienen también en la espinosa cuestión del encuentro de una identidad artística y nacional, promoviendo una actitud diferente que combatía la contundencia libertaria de O. de Andrade, sustituyéndola por un “indigenismo” idílico e idealizado, que caía en un nacionalismo patriotero y grandilocuente de sesgos conservadores. Se trataba pues de seguir otras estrategias de supervivencia²⁰. Escribían así: “aceptamos todas las instituciones conservadoras, pues dentro de ellas haremos la inevitable renovación de Brasil”.

Pues bien, desautorizando y ridiculizando la receta propuesta por los verde amarillistas, al-

gunos de cuyos miembros desembarcarían después en el Partido Integralista Brasileño, de inequívoca inspiración fascista, Oswald de Andrade optaba por promover una revolución liberadora, afirmando polémicamente que “el indio no tenía policía, ni lucha de clases”²¹, propulsando un proyecto social opuesto a la sociedad clasista y represiva; haciendo frente a las ideologías conservadoras, afirmaba que “el indio no era monógamo, ni quería saber cuáles eran sus hijos legítimos, no pensaba que la familia era la piedra angular de la sociedad”²². Sin embargo, se molestaba en señalar que esta metafórica reivindicación del indígena no significaba en lo más mínimo “renunciar a ninguna conquista material del planeta”, ni mucho menos “restaurar cosas que perdieron sentido: el tapir y la señora burguesa, el soneto y la Academia”. Y para aclarar definitivamente las cosas señalaba: “¡Evitemos esta confusión de una vez para siempre! Queremos al antropófago de *knicker-bockers* y no al indio de ópera”.

Pero, para entonces, había llegado ya “la hora de la bajada antropofágica”²³. “Vamos a comer todo de nuevo”, anuncia O. de Andrade, ahora bajo la firma de “Marxillar” (antropófaga conjunción de Marx y maxilar). Poco a poco, a partir de la premonitory adopción de este singular y antropófago seudónimo, irían cambiando los rumbos históricos del movimiento modernista. La grave crisis del 29 y los imperativos históricos y políticos que urgían a partir de la llegada al poder de Getulio Vargas, en 1930, llamaban a tomas de posición diferentes. Llegó así muy pronto el momento en que O. De Andrade repitió la misma apuesta política por la que se decantó una buena parte de los surrealistas europeos: el ingreso en el partido comunista y la consecuente consideración de que el arte debía de ser puesto al servicio de la revolución. De esta forma, cuando tras su bautismo comunista acontecido en el año 1931, O. de Andrade tuvo que redactar un prólogo a una obra que había sido escrita en pleno periodo antropofágico y que no



Revista de Antropofagia, año 1, nº 1, mayo de 1928.

fue editada hasta 1933, quiso realizar un ejercicio de autocrítica. En esa “Introducción a *Serafim Ponte Grande*” su autor se reprocha haber visitado Londres sin advertir la presencia de Karl Marx, califica de sarampión al movimiento antropofágico y confiesa su voluntad de convertirse en soldado raso de la Revolución Proletaria. Sin embargo, esta transformación sufrida por O. de Andrade no le impidió seguir escribiendo. Eso sí, cambió de género: Bienvenido sea el teatro social y Adiós a la poesía experimental

¹Alfred Jarry, “Antropophagie”, 1902, rep. en A. Jarry, *Las costumbres de los ahogados*, Montevideo, La República, 1993.

²M. de Andrade, “Prefácio interessantíssimo”, en *Paulicéia Desvairada*, 1922, ahora en *Poesías completas*, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1974.

³*A escrava que não é Isaura*, considerado el primer tratado de poética moderna escrito en Brasil, fue redactado entre abril y mayo de 1922, según su propio autor. Esto podría explicar la ausencia del nombre de Bretón entre los citados, lo cual es tanto más sorprendente cuanto evidentes son las afinidades entre las respectivas propuestas, que en el caso de M. de Andrade se expresaban así: “Respeto a la libertad del subconsciente”, “El poeta integrado en la vida de su tiempo”. Ahora en *Obra imatura (1922-1925)*, São Paulo, Livraria Martins, 1960.

⁴J. Schwartz, *Cosmopolitismo y vanguardia en la década del veinte*, Rosario, B. Viterbo, 1993, p. 61.

⁵O. de Andrade, *Um homem sem profissão*, en *Obras Completas*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972, p. 70.

⁶J. B. Monteiro Lobato, “¿Paranóia ou mistificação?”, *O Estado de São Paulo*, edición vespertina, São Paulo, 20 de diciembre de 1917. Rep. en: A. Amaral, *Arte y arquitectura del modernismo brasileño 1917-1930*, Caracas, Bca. Ayacucho, 1978, pp. 177-180.

⁷Mário da Silva Brito, *História do Modernismo brasileiro*, 4.^a ed. Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974, p. 72.

⁸Conferencia dictada por Mário de Andrade, donde realiza una exégesis póstuma del movimiento y que constituye una suerte de testamento autobiográfico, publicada como *El movimiento modernista*, Río de Janeiro, Ed. Casa do Estudante do Brasil, 1942. Rep. en A. Amaral, o. cit., p. 182.

⁹Ibíd., p. 186.

¹⁰O. de Andrade, *Obras Completas*, Vol. V, Ponta de Lança, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972, p. 96.

¹¹O. de Andrade, “Manifiesto de Poesía Pau-Brasil”, publicado en *Correio da Manhã*, 18 de marzo de 1924. Los manifiestos citados en este texto están recogidos en J. Schwartz, *Las vanguardias Latinoamericanas*, Madrid, Cátedra, 1991.

¹²Sabiá es un pájaro de América del Sur, de canto muy suave.

¹³Palabra guaraní que designa al jefe espiritual de una tribu.

¹⁴M. De Andrade, o. cit., p. 187.

¹⁵Ver la entrevista a N. García Canclini realizada por Esperanza Bielsa en *Guaragua*, año 4, n° 10, 2000, donde este ensayista reconoce que se ha reformulado la cuestión de la identidad en redes que trascienden lo nacional, dando lugar a la noción acuñada por Renato Ortiz de “internacional popular”. La reflexión sobre la identidad cultural ha ocupado a pensadores como J.E. Rodó, a comienzos de siglo, J.C. Mariátegui, A. Rama, Fernández Retamar, Cornejo Polar, B. Sarlo, E. Laclau, J. Brunner, N. Lechner, H. Achugar, y esta lista no pretende ser exhaustiva sino más bien demostrativa de la amplitud y diversidad de la reflexión.

¹⁶Observación de Roberto Schwartz, en *Que horas são?*, Esaios Cia das letras, 1987.

¹⁷O. de Andrade forma esta palabra uniendo los nombres de los dos grupos indígenas que habitaban el Brasil anteriormente a la llegada de los portugueses, los caribes y los tupís.

¹⁸Antiguo nombre que los nativos daban a las tierras del Brasil.

¹⁹Poronominare [O. de Andrade], “Una adhesión que no nos interesa”, *Revista de Antropofagia*, 12 junio de 1929, 2.^a dentición, p. 10. Rep. en J. Schwartz, o. cit., p. 534.

²⁰En el manifiesto *Nhengaçu Verde Amarelo*, de 1929, leemos: “El tapuia [enemigo en lengua tupí] se aisló en la selva para vivir; y fue muerto por los arcabuces y por las flechas enemigas. El tupí se socializó sin temor a la muerte y quedó eternizado en la sangre de nuestra raza. El tapuia está muerto, el tupí está vivo.”

²¹Marxillar [O. de Andrade], “Porqué como”, *Revista de Antropofagia*, 24 de abril de 1929, 2.^a dentición, p. 10. Rep. en Schwartz, o. cit., p. 533.

²²Recordamos que entre las tesis antropofágicas redactadas para el que sería el Primer Congreso Brasileño de Antropofagia, publicadas en la Revista de Antropofagia el 19 de julio de 1929, figuran: 1° Divorcio. 2° Maternidad consciente. 3° Impunidad para el homicidio piadoso. 4° Sentencia indeterminada. Adaptación de la pena al delincuente. 5° Abolición del título muerto. 6° Organización tribal del Estado. Cit. en J. Schwartz. o. cit., p. 536.

²³“Bajadas” se llamaban a las penetraciones de los conquistadores (“bandeirantes”) en el territorio del sertón de Brasil.

ENCUENTROS

DIÁLOGOS DE COMPLICIDAD EN LA PINTURA INTERNACIONAL

Marzo - abril

Roy Lichtenstein:
Water lilies with cloud,
1992



Salas del Palacio Episcopal. Plaza del Obispo, s/n. Málaga.

LA FUNCIÓN DEL ARTISTA EN LA SOCIEDAD

ESTEBAN VICENTE

TRADUCCIÓN: PILAR VÁZQUEZ

28

E
S
T
E
B
A
N

V
I
C
E
N
T
E



Esteban Vicente: Untitled (Sin título), 2000. Pastel sobre papel, 23 x 30 cm.



Esteban Vicente: Untitled (Sin título), 2000. Carboncillo y pastel sobre papel, 23 x 30 cm.

No creo que se pueda decir mucho sobre lo que significa la pintura, ante un público tan variado. Se puede hablar de lo que es pintar con otro pintor o con los estudiantes de bellas artes, pero salvo en estos casos, es un tema del que corresponde hablar más a los historiadores del arte que a los pintores. Por otro lado, el tema que me parece realmente importante hoy en día es el de la presencia del artista en nuestra sociedad. ¿Qué significa ese hombre? ¿Qué representa? ¿Cómo actúa? Creo que esto es lo más importante de todo lo que se pueda hablar en relación al arte.

Todo el mundo piensa que el artista ya es un elemento integrado en nuestra sociedad..., todo el mundo habla en esos términos. Mi punto de vista es otro. Vivimos en una sociedad en la cual la idea dominante es el comercio, y el arte, en ese proceso, se ha convertido en un comercio como cualquier otro. Por eso la gente cree que el artista es un miembro activo de la sociedad. No lo creo. El artista no es un miembro activo de la sociedad porque su actividad como artista es personal.

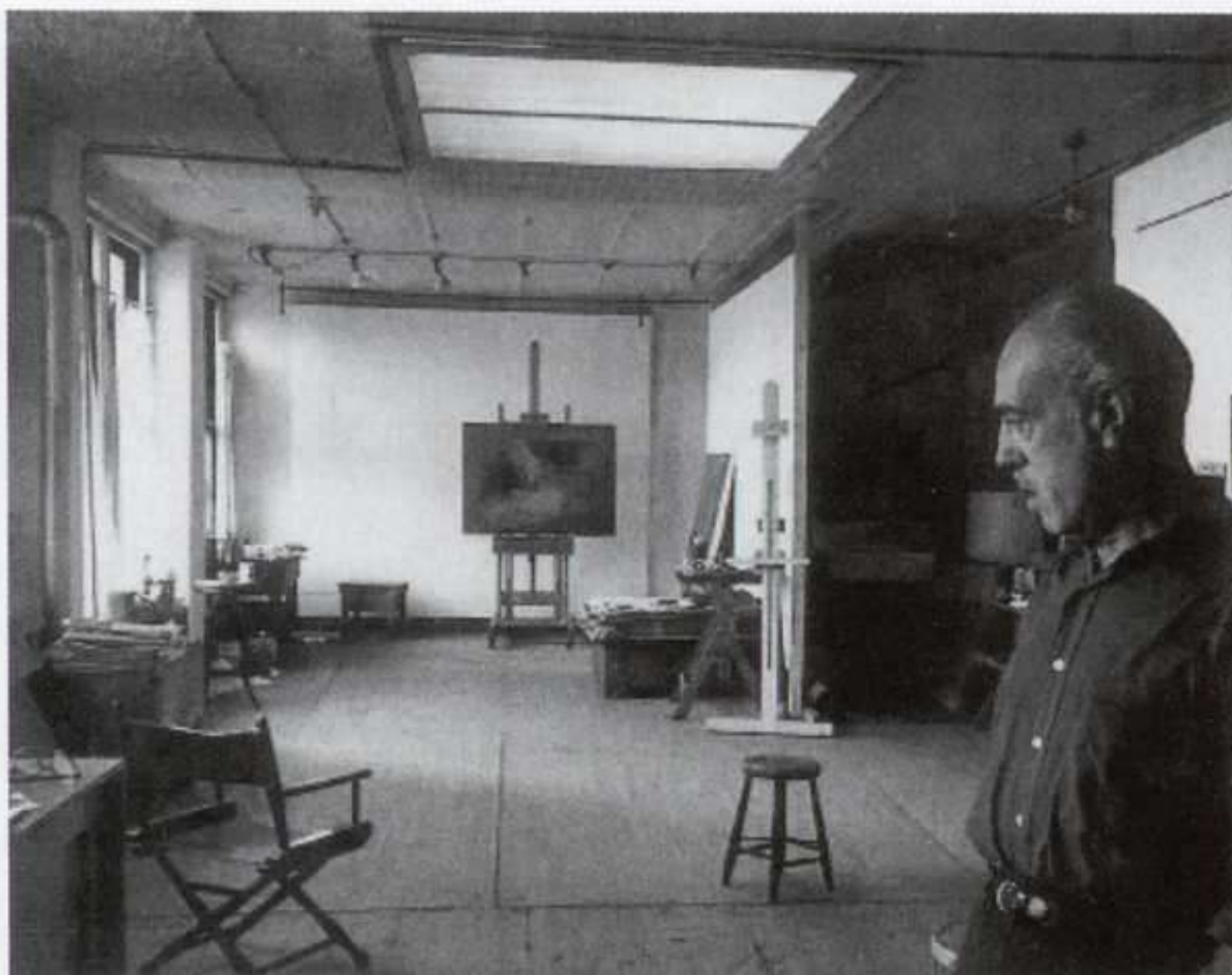
La pintura se utiliza como cualquier otra cosa, y la gente que comercia con ella no son los marchantes. Hay ciertos sujetos –los hombres de negocios– que ven en la pintura una oportunidad de hacer dinero. Y ésta es la idea que se difunde; los precios y la actividad están adaptados al beneficio económico. Por ejemplo, cuando el Metropolitan Museum compró un Rembrandt, los titulares del *New York Times* informaban de la compra diciendo: “El Metropolitan Museum of Art adquiere un cuadro de Rembrandt por dos millones y medio de dólares”, pero no men-

cionaban si se trataba de una obra significativa o de qué tipo. Lo único que se toma en consideración es la cantidad de dinero pagado por el Rembrandt. Y esto ha sido así siempre. Otro ejemplo lo tenemos cuando el artista dona una obra a una causa, entonces se habla de que fulanito o menganito ha donado una obra que vale tanto. No se refieren a cómo es la obra o si tiene algún significado como tal. Para mí, ésta es la actitud general: la pintura se ha convertido en un artículo de consumo, es un artículo de consumo más. Así se usa y así ha sido usada antes. Tal vez, hoy más aún, especialmente con los pintores contemporáneos. Lo que quiero decir con todo esto es que para mí el artista es un sujeto que hace lo que nadie le ha pedido que haga. En eso es como el poeta. ¿Y quién le pide a un poeta que escriba los poemas que escribe? Escribe porque personalmente tiene que hacerlo. Y lo mismo sucede con el pintor.

Creo que hoy en día no se puede hablar de profesionales de la pintura

con el mismo sentido que antes. Uno pinta porque tiene que hacerlo. Ése es el privilegio. Y tiene que hacerlo con decisión. Si te lo crees, te pones a ello y lo haces. Si no puedes y lo dejas, a nadie le importa. Por otro lado, hay otro aspecto, el aspecto material, económico. Éste afecta a todo el mundo, incluidos los pintores, y por eso vemos lo que vemos. Una de las cosas de las que hay que protegerse es del alboroto que se arma en torno a uno cuando “lo descubren”, cuando empiezan a decir: “¡Oh, mira esto!”. Si uno no es consciente de este proceso, fácilmente pueden destruirlo como artista. Así destruyeron a algunos artistas que conozco. No pudieron volver a trabajar porque habían perdido su libertad... se habían convertido en un negocio. Creo que ése es el verdadero problema.

Para mí, el pintor, como el poeta, como cualquier hombre inmerso en el proceso creativo,



Esteban Vicente en su estudio de Tenth Street, Nueva York, 1959. Fotografía de Rudolph Burckhardt.



Galería Egan, Nueva York, 1954. De izquierda a derecha: Esteban Vicente, Ibram Lassaw, Theodore Brenson, Franz Kline, Willem de Kooning, Charles Egan y Jack Tworkov.



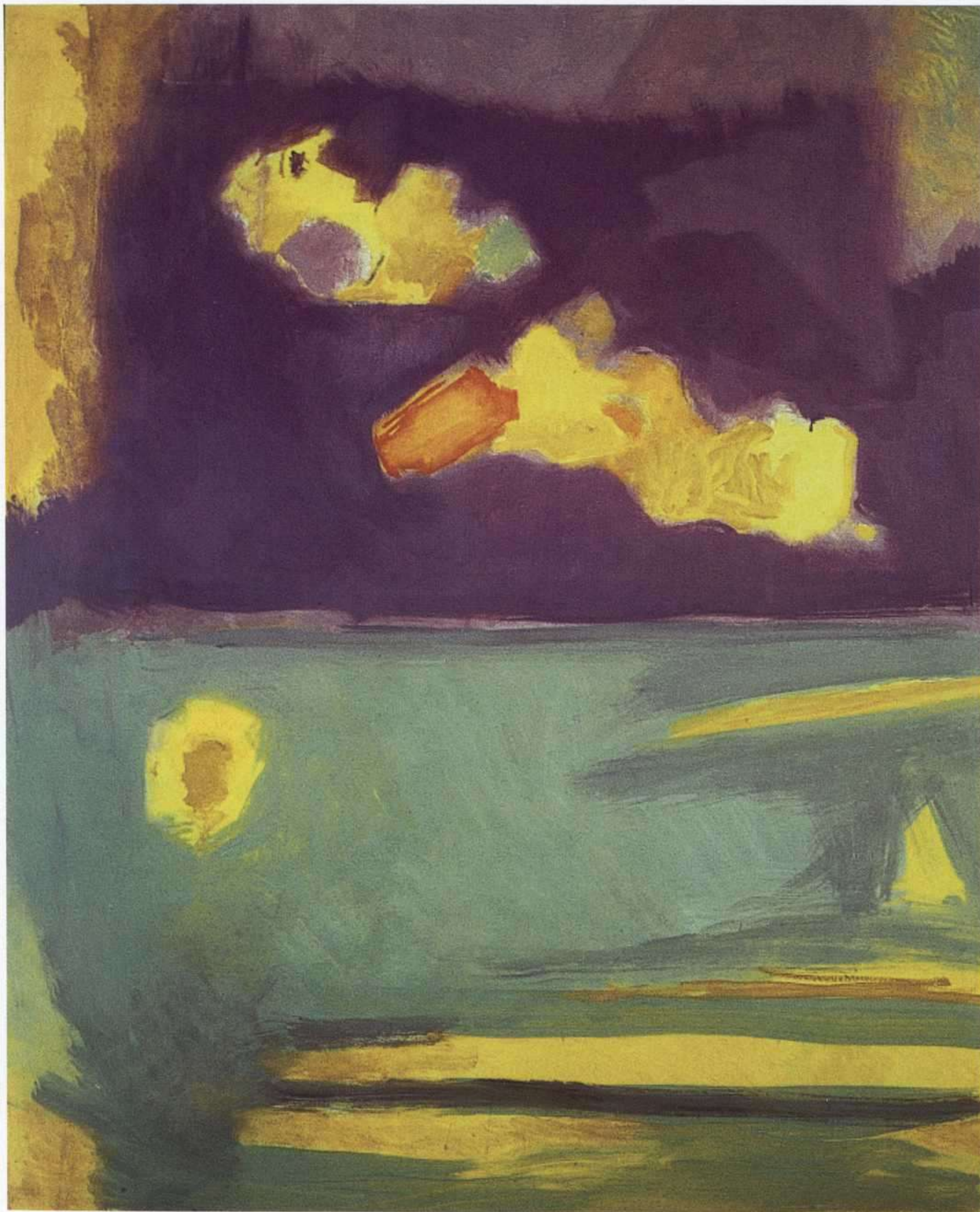
Esteban Vicente: Infinity (Infinito), 1999. Óleo sobre lienzo, 132 x 107 cm.

¿Cuál es, pues, la función del artista en la sociedad a la vista de todo esto? Lo único que sé es que si eres lo que crees que eres y haces, has de ser consciente de las posibilidades de que te utilicen erróneamente. Creo que siempre hay minorías y esas minorías son la gente real. Por ejemplo, algunas personas que cuentan con los medios necesarios compran obras de arte porque las disfrutan, pero en la mayoría de los casos no es ésta la razón por la que las compran. Me parece que otra de las cosas que inciden en esta cuestión es la idea, muy extendida, de que hay que educar a la mayoría en este sentido. Y en el proceso todo el mundo cree que tiene que tener obras de arte, que las obras de arte forman parte de su vida. Yo no creo que esto haya de ser así. Hay una dualidad. Todo el mundo parece estar seguro de que si no compra obras de arte o no tiene obras de arte en su casa, es una persona inculta o que no significa nada en la sociedad. La otra gente las compra y te dice que puedes hacer dinero con ellas. Hay una revista de Wall Street dedicada a este asunto, el de hacer dinero con el arte. Tratan los cuadros como si fueran bienes inmobiliarios o cualquier otro producto. Me parece interesante.

Por otro lado, los verdaderos artistas —músicos, poetas, pintores, escultores— son sujetos in-

es un sujeto que está solo. Otra cosa es cuando se habla de *performers*. El *performer*, para serlo, tiene que estar delante de un público, y no puede ser de otro modo. Nosotros, los pintores, no conocemos a nuestro público... no sabemos quién va ver nuestros cuadros. En el estudio estás solo. Nadie te ayuda... tú te lo haces todo. Te enfrentas a los problemas. Ésa es la vida del pintor. Y, de nuevo, la idea que quiero transmitir es que, siendo así, uno tiene que tener la fuerza de creer en sí mismo. Si uno no cree primero en sí mismo, ¿quién le va a creer? Nadie. Así que uno tiene que demostrar que está decidido a hacer lo que hace. Ésta es la vida, y eso es sólo el comienzo.

Ésa es la verdadera cuestión



Esteban Vicente: Storm (Tormenta), 1999. Óleo sobre lienzo. 132 x 107 cm.

dependientes. Al fin y a la postre, ese sujeto independiente no es precisamente la persona que la sociedad reclama necesaria, porque el sujeto independiente puede ser una amenaza. Es él quien pone en tela de juicio los comportamientos sociales. Y en este proceso, muchos artistas se convierten en personajes, en lugar de sujetos. Personajes. Ésa es mi tesis. No tengo las soluciones; sencillamente soy capaz de darme cuenta de la situación.



Esteban Vicente: Ideal forms (Formas ideales), 1999. Óleo sobre lienzo, 132 x 107 cm.

Un caso que puede ilustrar la idea de comprar cuadros sin sentir un gusto especial por ellos es el de Robert Scull. ¿Quién es Robert Scull? ¿Por qué hizo lo que hizo? Porque vio las posibilidades de conseguir un beneficio social y económico. No le importan los cuadros; no los necesita. ¿Para qué los quiere? Si los necesitara los habría guardado para sí, pero no lo hizo. Fue a Parke-Bernet y sacó sus cuadros a subasta a fin de subir los precios. No es el único caso. Es algo que sucede con cierta frecuencia. Menos frecuente es el sujeto que ama lo que compra. Esa idea de que el arte es para la mayoría no es cierta. Es sólo para las minorías, y siempre lo ha sido.

No es cierta la idea de que en el Renacimiento o en otros siglos en Francia o incluso a principios del XX la mayoría de la gente entendía el arte. No lo entendían más que hoy, aquí y en cualquier otro lugar. La diferencia es que durante el Renacimiento, la institución que prevalecía sobre todo lo demás era la Iglesia. Los maestros tenían un taller, una especie de negocio. La gente iba a ellos y les decía: “Quiero que me pinte una Virgen”, y ellos la pintaban. Pero eso no significaba que quien se la pedía distinguiera una Virgen pintada por Leonardo de otra pintada por Carracci. Las dos eran vírgenes, eso era lo único que sabían. La Virgen era un símbolo que todo el mundo entendía, desde los Medici a los albañiles. No era la pintura en sí lo que consideraban, sino el aspecto simbólico. Esta situación ha cambiado. La gente no sabe hoy ni más ni menos de pintura de lo que sabía en el pasado. Quienes saben son siempre una minoría. Lo mismo sucede con la música, con la poesía y con cualquier otro arte. Pensemos en la gente que va al Carnegie Hall, toda esa gente que lleva años yendo a los conciertos. Cuando oyen la 5ª Sinfonía de Beethoven siguen sin saber qué significa. Y no distinguen la 5ª de la 9ª o Beethoven de Mozart. Y luego, cuando oyen alguna pieza del siglo XX, se quedan perplejos, porque no pueden conectarla con la música del pasado. Lo mismo sucede con la pintura. A fin

de comprender la pintura hay que tener en cuenta que la pintura de hoy no es diferente a la del pasado, salvo que existen nuevos aspectos, nuevas formas de pensar. Cuando se entiende la pintura, se entiende que existe una conexión entre lo que hace la gente hoy y lo que hizo en el pasado. Es raro encontrar personas con ojo para la pintura; la mayoría de la gente tiene oído. Oyen cosas acerca de la pintura.

Creo que todo pintor que, a fin de satisfacer sus necesidades económicas, decida tomar un trabajo permanente de profesor en una universidad destruirá su carrera artística en proceso. Sólo conozco dos artistas que fueron capaces de sobrevivir (Ad Reinhardt y George McNeil), pero vivían en Nueva York. Si estás en Nueva York cuando terminas tus clases sales del campus. Pero si estás en una universidad en Iowa, por ejemplo, no hay escape cuando acabas las clases, te quedas en el mismo sitio. Lo que hay fuera del campus no es muy diferente de lo que hay dentro. ¿A quién ves? A los mismos del claustro y a los alumnos.

Creo que la universidad es el peor lugar para los artistas, los creadores. Me baso en la experiencia de personas que conozco, quienes terminaron formando parte de la institución. Como cabía esperar —

Pintura Británica y Norteamericana de los siglos XVII al XIX

Fondos del Museo Nacional
de Bellas Artes de la Habana (Cuba)



19 Enero al 28 Febrero de 2001 § Sala de Exposiciones del Palacio de San Eloy
SALAMANCA

Caja Duero

JAVIER CAMPANO



Javier Campano: Sin título, Lisboa, 1998. Cópia color, 80 x 60 cm.

CIUDADES DE LUZ

ENRIQUE VILA-MATAS

Viajé a Portugal por primera vez en el año 1968, a la edad de veinte años. Fui a Lisboa a participar como actor secundario en el rodaje de una película de James Bond, la primera que se rodó sin Sean Connery. Fui a Lisboa como enviado especial de la revista *Fotogramas*, fui a Lisboa como un periodista que debía cubrir la información sobre el rodaje de la escena principal de esa nueva película de Bond. En esa escena el personaje creado por la imaginación del novelista Ian Fleming se casaba. Fui a Lisboa como periodista y acabé participando en el rodaje de la boda de James Bond.

En ese primer viaje a Lisboa apenas tuve tiempo de fijarme en el encanto de esa ciudad, “la más hermosa del mundo” según el gran escritor José Cardoso Pires, autor de una magnífica guía literaria sobre esa ciudad. De aquel extraño viaje de 1968 mi memoria tan sólo acoge ciertas imágenes fuga-

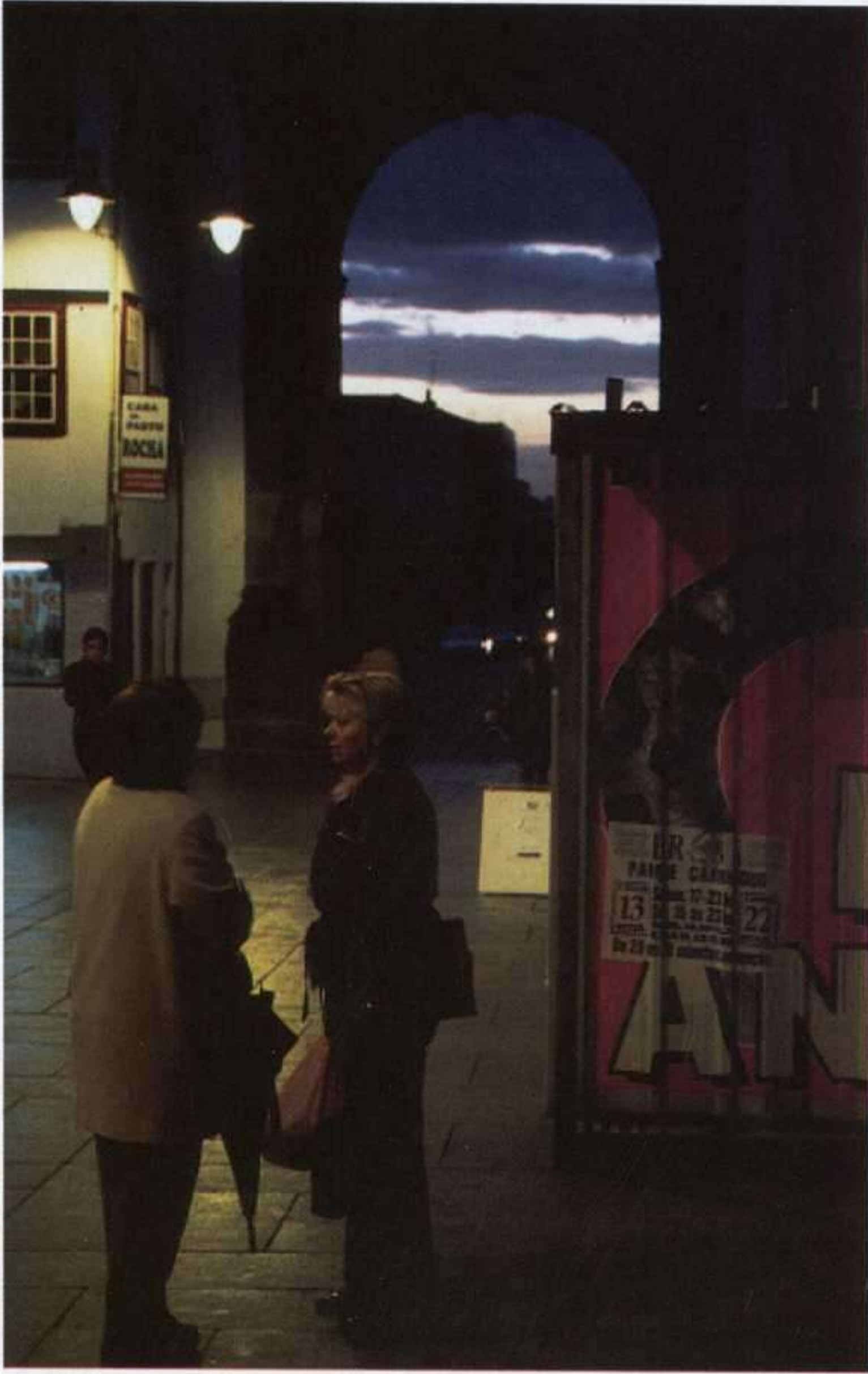
ces entrevistas en un autobús colectivo de periodistas de todo el mundo. Y esas imágenes no pueden ser más gigantescas y al mismo tiempo banales. Mi memoria retiene tan sólo la visión de los puentes 25 de Abril y Vasco de Gama, sosteniéndose de forma milagrosa los dos suspendidos espectacularmente sobre el Tajo.

Que de aquel viaje sólo recuerde dos puentes y nada de la ciudad –salvo un lugar horrendo donde cantaban *fados* falsos– dice mucho del joven atolondrado que fui, un joven que no estaba preparado todavía para viajar o, mejor dicho, que no conocía otro tipo de viaje que no fuera el viaje interior. Tuvieron que pasar muchos años para que volviera yo a Lisboa y quedara deslumbrado por esa ciudad que se asoma con toda la *saudade* del mundo al océano Atlántico.

En este segundo viaje llegué a Lisboa bajo los efectos de un pequeño equívoco sin importan-



Javier Campano: *Sin título, Lisboa, 1998. Copia, 80 x 60 cm.*



Javier Campano: Sin título, Braga, 2000. Copia color, 80 x 60 cm.

ramente real de esa ciudad en la que Pessoa se veía a sí mismo en blanco y negro cuando decía que sobrevivía en Lisboa como un fósforo frío mientras la casa y la ciudad de los que le amaron temblaban a través de sus lágrimas.

Para Vieira da Silva, Lisboa era azul. Para el grupo de arquitectos que construyó una docena de casas con fachadas de distinto color, Lisboa era polícroma. En realidad, de Lisboa puede decirse que hasta los daltónicos discuten sobre su color. Que si el ocre pombalino, que si el verde, que si el blanco que nos recuerda espumas de océano... Para el cineasta Win Wenders, la magia de Lisboa no está en el color sino en la luz. Y ésa es la tesis que parece compartir el fotógrafo Javier Campano en su aproximación sabia a esa ciudad, acercamiento lúcido a la luz de Lisboa: visión sabia del que sabe que nadie podrá conocer Lisboa si no la sabe interrogar, interrogándose a sí mismo. Eso es lo que me parece que hace Campano con su cámara de fósforo frío y de transeúnte en la cotidianidad de esa oculta voluntad de sollozar en la que se agazapaba el transeúnte Pessoa día tras día al despertar en Lisboa: "Otra vez vuelvo a verte, / Ciudad

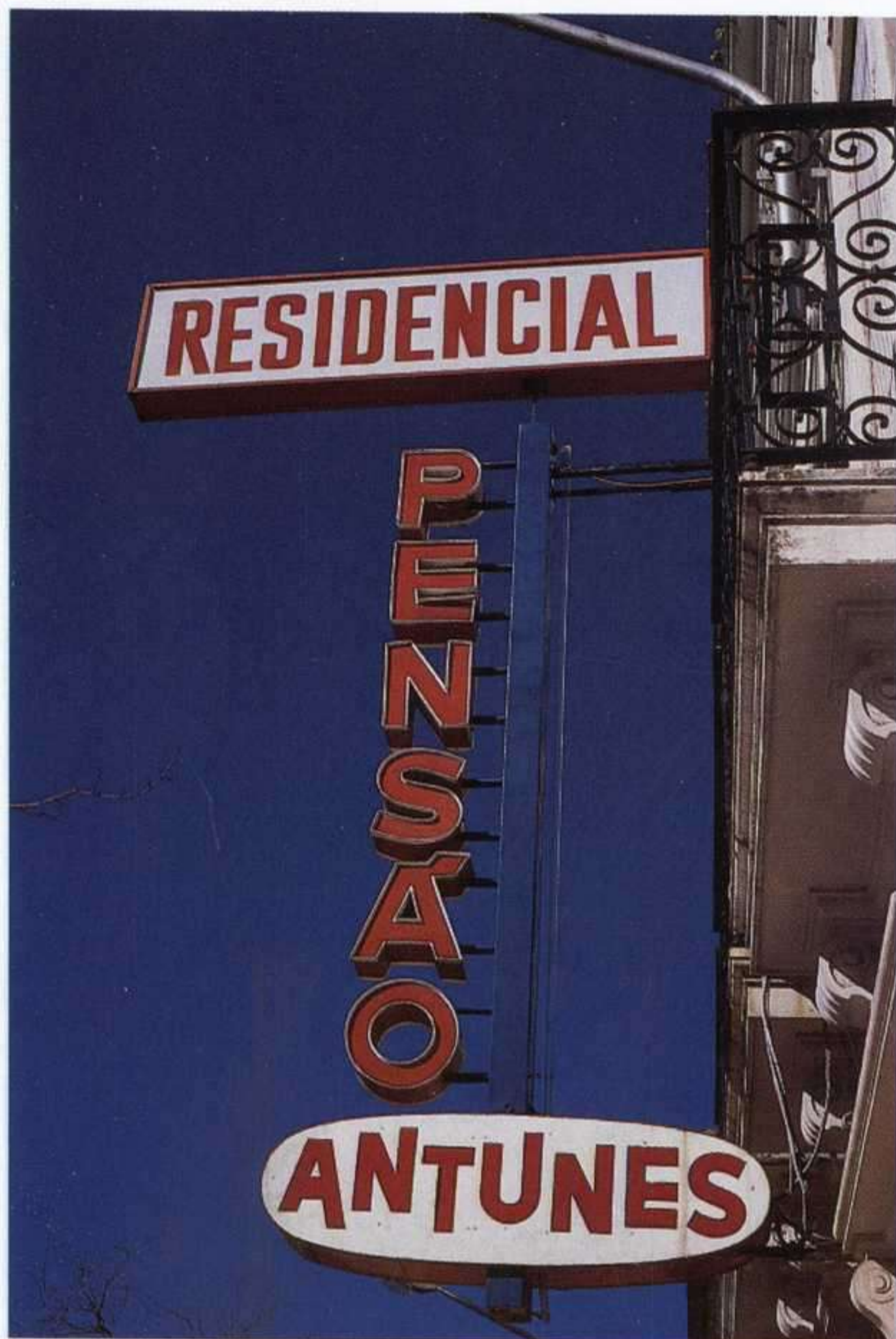
cia. Acababa yo de ver en Barcelona *La ciudad blanca*, célebre película del realizador suizo Alain Tanner, y estaba convencido de que Lisboa era blanca, grandísimo error denunciado por Cardoso Pires: "Igual que se mitificó la *saudade*, también se mitificó la Lisboa blanca. La culpa la tuvo la película de un suizo que no entendió nada y se perdió en nuestras calles como si fuese uno de esos quesos llenos de agujeros que se elaboran en su país".

Parece más acertado pensar con Pessoa que Lisboa es la ciudad de los mil colores: "Lisboa con sus casas / de varios colores, / Lisboa con sus casas / de varios colores, / Lisboa con sus casas / de varios colores..."

También para mí Lisboa es la ciudad de las fachadas blancas, rosas, grises, amarillas, verdes, azules... Un festival atlántico del color que paradójicamente permite ser retratado en blanco y negro y ser fiel al espíritu de fondo y verdaderamente



Javier Campano: Sin título, Lisboa, 1998. Copia color, 80 x 60 cm.



Javier Campano: Sin título, Coimbra, 1999. Copia color, 80 x 60 cm.

de mi infancia pavorosamente perdida... / Ciudad triste y alegre, otra vez sueño aquí...".

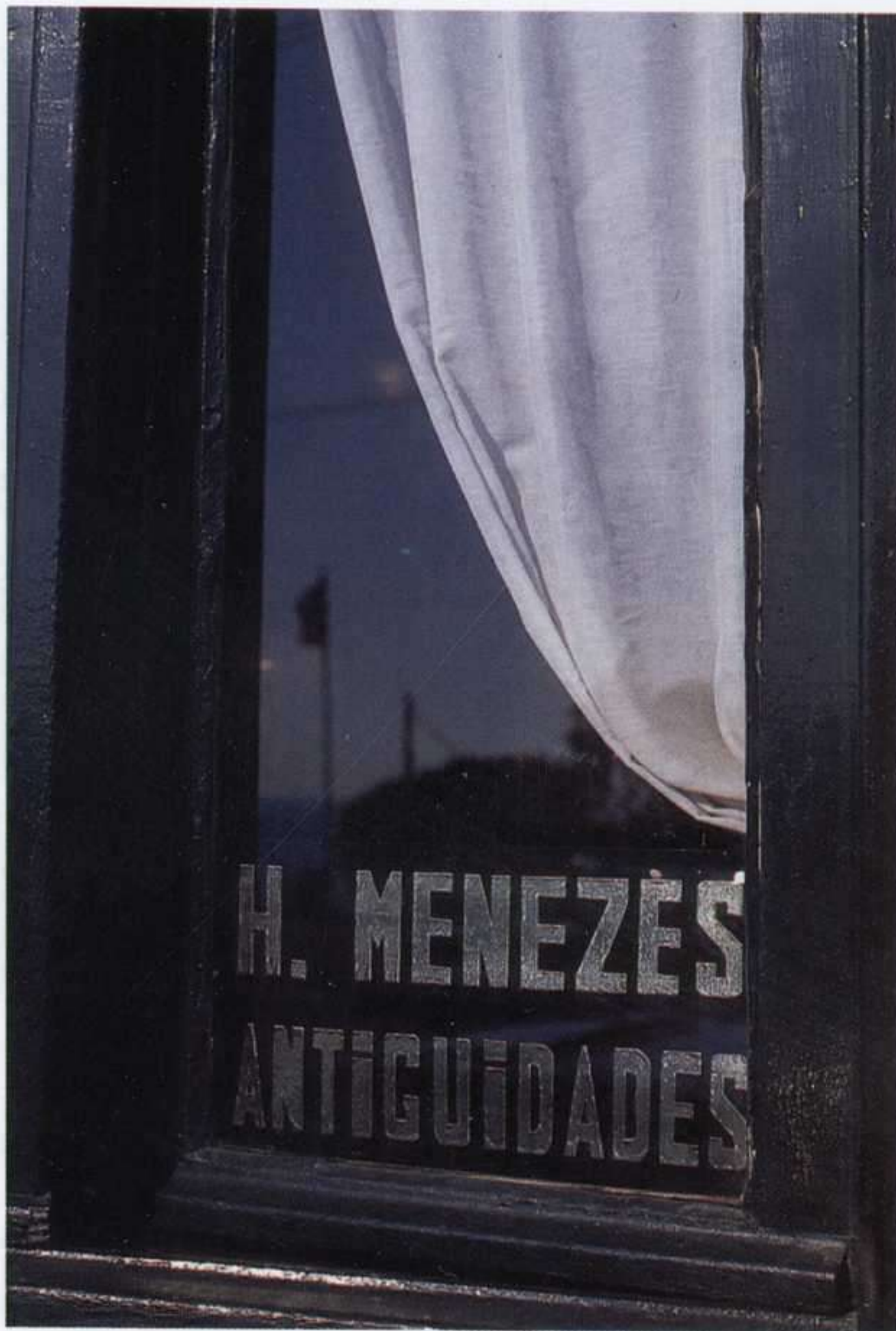
restaurantes en el que parece que el silencio esté dejando correr el tiempo y estemos en el mismísimo *O Punto Final*, punto terminal de un trayecto que parecía infinito.

No es que Campano desatienda el color –todo lo contrario, hay un tratamiento del color muy personal y en ocasiones fascinante, como en los retratos de Cais de Sodré, del British Bar y esos acelerados tacones que descienden por la Lisboa pombalina–, no es que prescindiera de los mil colores de esa conmovedora ciudad –a veces pienso que hay que verla a Lisboa en el tiempo exacto de un sollozo–, pero está claro que hay una misteriosa jerarquía de la luz en sus fotografías: esa luz del atardecer, por ejemplo, que asoma al fondo de una de las imágenes de la inaprensible ciudad de Braga; la luz de las fotografías en blanco y negro de Lisboa o de Coimbra, y pienso ahora en la luz inmóvil que imanta el anciano letrado de un res-

Campano conoce la magia de la caída de la tarde viendo Lisboa bañada por la luz del crepúsculo y también el penúltimo reflejo del sol en la combinación enloquecida de unos pasos blancos, negros, azules sobre un pavimento en el que esos colores se combinan con la misma locura que atrae a la locura de la transeúnte del atardecer que a mí me ha evocado unas palabras de Pessoa que son tristes porque dicen la verdad: “Mañana yo también me sumiré en la Rua da Prata, en la Rua dos Doudadores, en la Rua dos Fanqueiros. Mañana yo también seré el que dejó de pasar por estas calles, el que otros vagamente evocarán con un *¿qué habrá sido de él?* Y todo cuanto hago, todo cuanto siento, todo cuanto vivo, no será más que un transeúnte menos en la cotidianidad, callejera de una ciudad cualquiera”.

Sirvan estas palabras de Pessoa como homenaje a la transeúnte negra que se pierde, en la foto de Campano, Pombal abajo.

La luz del cielo azul de la pensión de Coimbra parece estar necesitando de un soporte literario, como muchas de las fotografías de Campano. Esa pensión fue en otro tiempo refugio de estudiantes *fadistas* y una de las casas de la Troya más célebres de otra época. También la foto del British Bar reclama un texto. Este local, a pesar de ser un antro mundialmente conocido —por ese reloj con las minuterías al revés inmortalizado por Wenders y Samuel Fuller en una película: el reloj es una metáfora de la curiosa relación de Lisboa con el tiempo— no ha perdido un ápice de su condición de bar *cutre* y *muy tirado*, refugio de bebedores en viaje al fin de la noche, situado a cuatro pasos de Cais de Sodré, donde hay un reloj oficial, que es todo lo contrario del reloj atemporal del British. Ahí en Cais de So-



Javier Campano: Sin título, Oporto, 1997. Copia color, 80 x 60 cm.

dré, al estilo de las minuterías de la Plaza del Sol madrileña, encontramos un reloj que marca la hora oficial, en claro contraste con la hora del British, y que contiene una leyenda francamente divertida y absurda: *Hora legal*.

Oporto es un caso y una ciudad aparte. No se parece en casi nada a Lisboa y fascina igual que ésta, aunque su encanto nos llega a través de ondas muy poco lisboetas. Ya digo, Oporto siempre me ha parecido una ciudad aparte, apartada de todas las demás ciudades, la ciudad más solitaria del mundo. Campano retrata —en su afán por interrogarse a sí mismo al interrogarse sobre Oporto— un detalle de la fachada de una tienda de antigüedades. En ese detalle podría estar contenida todo el alma de la ciudad de Oporto, porque lo que más sorprende al viajero que llega por primera vez a esas calles es la percepción evidente de que Lisboa no es la ciudad más antigua, anticuada y señorial de Europa. Esta ciudad es Oporto donde, manteniendo una tradición secular, encontramos amplios colmados con bacalao salado expuestos al sol. Y esa estatua tan extraña dedicada al papa de Roma en general, un enano que es un extraño cruce



Javier Campano: Sin título, Lisboa, 1998. Copia color, 60 x 80 cm.

entre los cardenales Pacelli y Montini. Y esa tienda que yo encontré en pleno centro de Oporto en la que se venden exclusivamente trampas para cazar ratones.

A mí Oporto me devolvió la memoria fría de mi infancia de niño de la posguerra. Ciudad rara entre las raras, ciudad triste y lejana en la que pienso muy a menudo y recuerdo lo que dijo la madre de Pessoa cuando le preguntaron si ya se había enterado de que su hijo empezaba a ser conocido en todo el mundo: “Fíjese si se está haciendo famoso Fernando que hasta lo conocen en Oporto”.

Y termino. Recomiendo al viajero que, habiendo visto las fotografías de Campano y no conociendo Portugal, quiera acercarse a ese fascinante país, se dedique con calma a seguir el curso del Tajo, que lo vea discurrir primero gravemente por las tierras de Castilla –campos pelados y solemnidad– y lo vea después entrando en tierras portuguesas, donde el trágico Tajo castellano inicia, como escribió Julio Camba, “una tendencia a la lírica y se bordea de árboles, se cubre de barcas en forma de media luna, se acompaña de canciones”. Otro mundo. Braga, Oporto, Coimbra, Lisboa. Otro mundo. El ojo vivo de la cámara de Campano, con su control inteligente de los filtros y los baños de los reveladores, revela una muy adecuada introducción a ese otro mundo, un país extraño y hermano donde se siente en cada esquina, en cada fotografía silenciosa nuestra, haberla ya doblado antes. ¿Cuándo? José Ángel Valente decía que no lo sabemos con exactitud pero que algo parece cierto: Ya habíamos estado en Portugal antes de haber ido nunca

VICTORIA CIVERA

ENERO-FEBRERO

ANTONI TÀPIES

FEBRERO-MARZO

JUAN USLÉ

ABRIL-MAYO

DAN FLAVIN



La Galería Elvira González presenta en Madrid hasta finales de marzo una exposición de Dan Flavin. El texto que presentamos fue editado originalmente en la primavera de 1969 en el catálogo de la exposición del artista celebrada en la National Gallery de Canadá, Ottawa.

Dan Flavin: Sin título (Respetuosamente dedicada a las personas de Baden-Baden), 1989. Instalaciones de luz fluorescente con lámparas rojas y amarillas, cada módulo 10,16 cm de alto.

...A LA LUZ DEL DÍA O DEL NEÓN

DAN FLAVIN

TRADUCCIÓN: SIRK TRADUCCIONES

(a Frank Lloyd Wright que en su día aconsejó a los “padres fundadores” de Boston que realizaran unos cuantos sepelios a guisa de rehabilitación urbana)

“... Si nos dejáramos llevar por la gran tormenta, al igual que hacen los elementos exteriores, crearíamos más espacio a nuestro alrededor y seríamos más anónimos”

Rainer Maria Rilke

“Parece que la pintura está acabada”

Don Judd

“En mi opinión, Dan Flavin ha destruido la luz eléctrica. Me vuelvo a las velas”

Tom Doyle

43

D
A
N
F
L
A
V
I
N

Mi nombre es Dan Flavin. Tengo treinta y dos años, me sobran algunos kilos y me faltan algunos privilegios. Soy un blanco de raza caucásica en la era de los negros.

Nací (gritando) veinticuatro minutos antes que mi hermano gemelo David, en el hospital de María Inmaculada de Jamaica, Nueva York, alrededor de las siete de la mañana. Era un primero de abril de 1933, un sábado lluvioso. Mi padre fue un hombre ascético, un agente de dudosa virilidad de origen católico irlandés. Mi madre, corpulenta y tan estúpida como tiránica, tenía sangre azul alemana pero sin el mínimo rastro de nobleza.

No tardé en convertirme en la víctima de una madre de sustitución a tiempo parcial, una *nanny* inglesa obsesionada con los principios más absurdos, que se propuso enseñarme a utilizar el orinal cuando apenas tenía dos semanas de vida. Cuando fracasaban mis intentos o los suyos, no dudaba en abofetearme. A los siete años, intenté fugarme, pero me lo impidió el miedo a lo desconocido, a pesar de que era de día, y estaba a dos manzanas de nuestra casa.

De pequeño, empecé a dibujar. (Mi madre contaba que había hecho un retrato muy realista, pero también bastante ingenuo, de los daños provocados por el huracán que devastó Long Island en 1938. Pero, al igual que hizo con todos mis dibujos infantiles, lo destruyó).

El “tío Artie” Schnabel, vicepresidente del club náutico East River de mi padre, fue mi primer maestro en materia de arte. Era un veterano de la Primera Guerra Mundial, un hombre imponente, exuberante, con la cara enrojecida, una pierna desencajada que sostenía con una muleta y que le dolía cuando iba a llover. Además, le habían gaseado. Yo mismo vi el *Purple Heart* con el que le habían condecorado.

En una tarde soleada de domingo, en el muelle que bordeaba el río, el “tío Artie” apartó su jarra de cerveza, se puso las gafas y me enseñó a dibujar el centelleo del agua alrededor de un



Dan Flavin: Sin título (Dedicada a Véronique), 1987. 4 tubos de neón, 245,4 x 14,6 x 9,5 cm.

daban por hacer de monaguillo.

Pero también libraba mis pequeñas batallas, que me tomaba muy en serio. Me escondía con mis soldaditos de plomo bajo los tejos japoneses del jardín de piedra de mi padre y dibujaba a lápiz esbozos que describían la progresiva devastación causada por los bombardeos de una guerra mundial imaginaria. Un compañero de juegos, mayor que yo, y con el que dibujaba, moriría en Guam durante esa guerra de verdad que estaba por llegar. Era artillero en aviación.

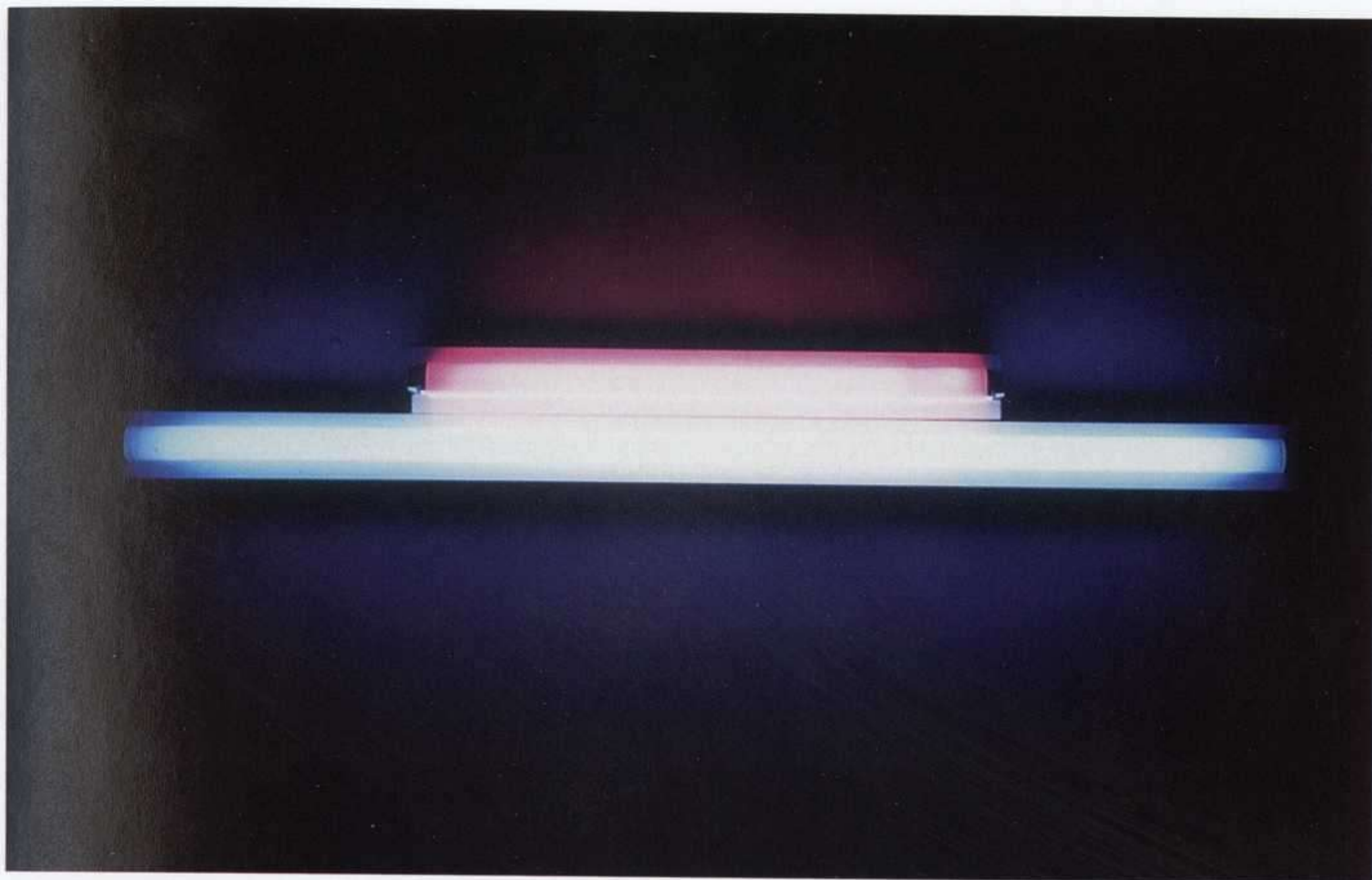
A los diez años ya tenía una carpeta repleta de dibujos a lápiz y a pluma, inspirados en las postales de la compañía Gum Incorporated que mostraban los horrores de la guerra, y en otras ilustraciones sobre el mismo tema.

Se suponía que las clases de catequesis me iban a convertir en un buen alumno y en un niño modelo. Las monjas me apartaron un poco de mis obsesiones bélicas y me iniciaron en

barco, aplicando pequeños toques en forma de media luna. El sentido cósmico del espacio que tenía el tío Artie sigue poblando mis dibujos.

Pero pronto me impusieron la religión como forma de aniquilar cualquier rastro de optimismo infantil. El conformismo que intentaron inculcarme a partir de los siete años en nombre de Dios, el Padre o cualquier otro miembro de “las legiones celestes”, no me impedía dedicarme a escondidas a otras fantasías. Lograba que los resposos que murmuraban en latín los monaguillos se convirtieran en armoniosos cánticos de ángeles que se escondían por encima y por detrás del altar.

Después, me empezaron a apasionar las misas solemnes de los funerales, cuando la iglesia rebosaba de cirios encendidos, música, cánticos, lujosas vestiduras sacerdotales, procesiones e incienso. Sin olvidar los quince centavos que me



Dan Flavin: Sin título (*Dedicada a Charlotte y Jim Brooks*), 1964. 2 tubos de neón, 14 x 121,9 x 9,5 cm.

el arte, más pacífico, de la acuarela, aunque no me dieron mucha libertad para escoger temas o colores.

Las monjas conservaban en una carpeta mis trabajos de clase, acuarelas y dibujos cuidadosamente ejecutados de tema obligatorio, para utilizarlos como ejemplo en las clases de la próxima promoción. Pero en Octavo A, tuve el valor de desafiar a una de las monjas: dibujé una sola asa en un florero en vez de las dos que me pedía. Recuerdo que aquella monja, toda vestida de negro, me sermoneó como si fuera un hereje o al menos un pecador. Pero mi inocencia rechoncha calmó su ira y no tardó en recuperar su monacal compostura.

Con catorce años, David y yo habíamos abandonado el St. "Joke's" (la escuela religiosa de San Joaquín y Santa Ana) con todos los honores. Mi padre nos envió entonces al seminario menor de Brooklyn. Seríamos curas y compensaríamos por partida doble el fracaso de su vocación sacerdotal. Por supuesto, nadie me pidió mi opinión pero no tenía demasiada importancia ya que de todas formas, hasta entonces nunca se habían preocupado en pedírmela.

Seguí dibujando y garabateando, más o menos a escondidas, en los márgenes de mis cuadernos. Los temas variaban desde perfiles informes de boxeadores con la nariz rota y ensangrentada hasta la pira de Dido sobre una muralla de Cartago, de la que se escapaban volutas de humo que atravesaban el pérfido corazón del piadoso Eneas saliendo del puerto con las velas desplegadas.

El padre Fogarty, mi joven profesor de latín en segundo año, no se dejaba impresionar por las



Dan Flavin: Sin título (Dedicada a Jan y Ron Greenberg), 1972-3. Ejemplar 1 de 3. Instalaciones de luz fluorescente con lámparas amarillas y verdes, módulos de 243,8 cm; 246,4 x 213,4 x 25,4 cm en total.

manifestaciones de mi talento, especialmente cuando brotaban durante su clase y no tenían nada que ver con el programa oficial. El padre Fogarty solía ridiculizarme y censurarme, pero conseguí tener cierto poder sobre él. Me di cuenta que cuando me castigaba, solía ponerse más rojo que yo.

Mis malas notas me hicieron repetir un curso superior, y me vi obligado a cambiar el seminario y sus muros góticos que databan de 1914 por esa profana vida exterior de la que no sabía absolutamente nada. Y así es como, con dieciocho años, empecé a interesarme en serio por el



arte, pero sólo en sus manifestaciones más católicas.

Consulté libros de arte, visité galerías y asistí a conferencias. En la biblioteca del batallón antiaéreo que había cerca de Osan-ni en Corea, lo único que encontré fue un libro de Jacques Maritain sobre arte y poesía. No era una lectura fácil. También compré dos reproducciones de la serie *Miserere et Guerre* de Georges Rouault y escribí al veterano artista una carta muy de fan americana mostrando mi admiración. Él me contestó con un poema. Un sábado por la tarde, en la oficina de la galería Hansa donde los jóvenes artistas de Nueva York daban sus primeros pasos, los codirectores Dick Bellamy e Ivan Karp y los artistas George

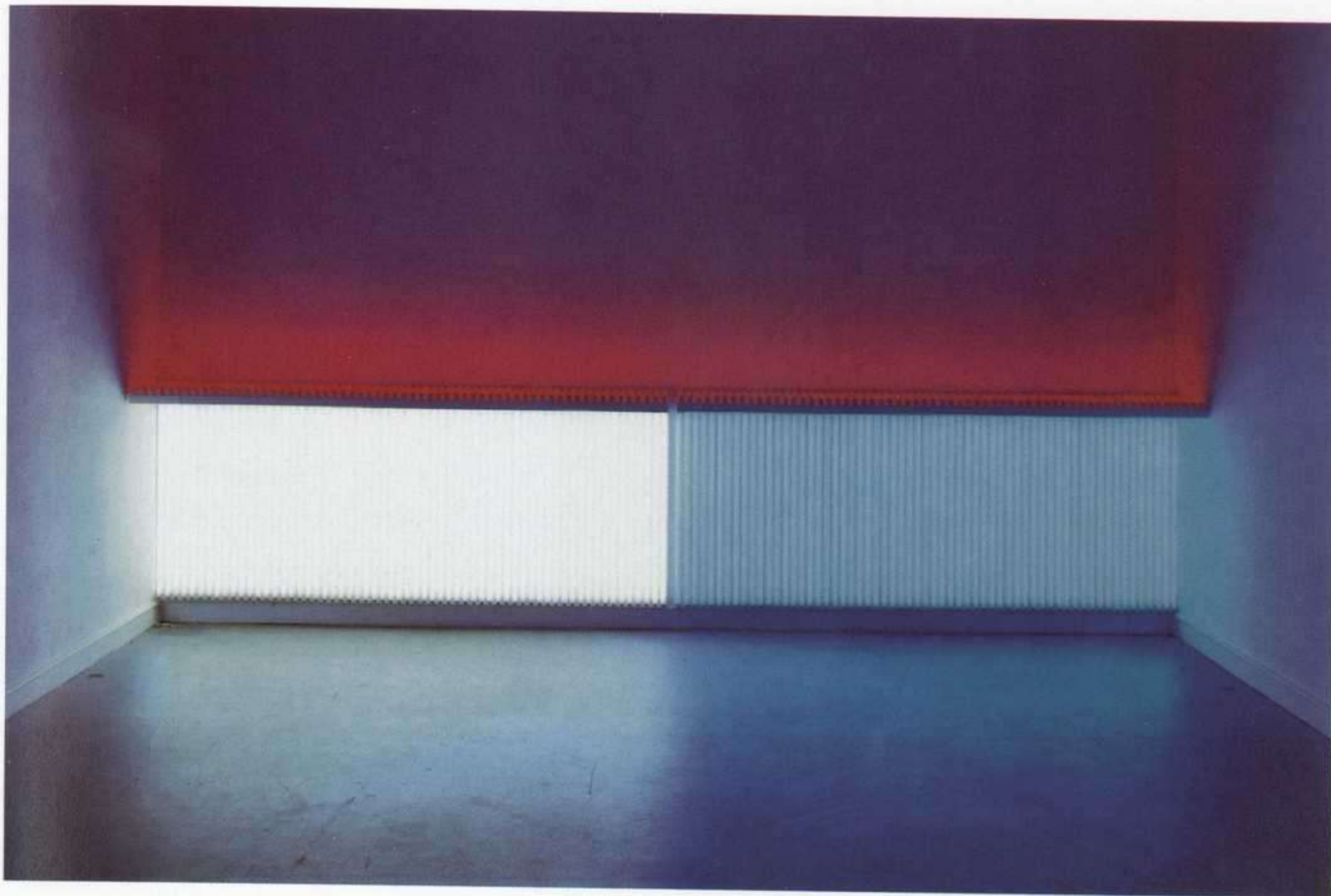


Dan Flavin: Sin título (Dedicada con gratitud y estima al personal del Staatliche Kunsthalle Baden-Baden y a sus compañeros que pensaron y trabajaron en esta exposición), 1989. Instalaciones de luz fluorescente de lámparas ultravioleta filtradas, cada módulo 10,16 cm de largo.

Segal y Allan Kaprow improvisaron un debate en mi presencia. Me sentí frustrado: no entendía gran cosa de lo que escuchaba.

Después de abandonar el colegio dibujé muy poco y no pinté nada. Pero en 1955, cuando holgazaneaba en Corea con un ejército de ocupación, en calidad de Observador del Servicio de Meteorología, me aburría tanto que trabé amistad con otro soldado desgastado de los Servicios Especiales que había estudiado pintura en el Oberlin College y que tenía la extraña costumbre de no lavarse durante cuatro días consecutivos para afirmar, de forma muy personal, su concepción de la estética. Ayudé a este “descuidado” soldado a organizar clases de dibujo con modelos al natural. Desgraciadamente, un comandante del ejército no tardó en prohibirlo: un soldado posando con el torso desnudo y apoyado sobre una escoba era un espectáculo inmoral y poco viril.

Afortunadamente, en 1956, cuatro clases poco convincentes (y decepcionantes) en la escuela Hans Hofmann de la Calle Octava de Nueva York me quitaron las ganas de proseguir una formación artística tradicional. Pero después de esta decepción, Albert Urban, un pintor de la nueva escuela americana e inocente paria que en su juventud vio cómo los museos de Hitler calificaban su arte de “degenerado”, se dignó a hacer una crítica de mis dibujos. Nunca trabajé en su estudio, o más bien en el santuario donde se encerraba de nueve de la mañana a cinco de la tarde, día tras día. Pero en más de una ocasión me quedé hasta muy tarde en su amplio apartamento de la Calle Décima Oeste donde estudiábamos mis dibujos en presen-



Dan Flavin: Sin título, 1989. En rojo, luz natural y luz de fluorescente azul, cada módulo 5,08 (profundidad) x 10,16 (alto) cm.

cia de su mujer Reva.

Una noche, tras repasar una primera serie de dibujos, Albert suspiró, se instaló en su sillón, encendió una pipa y empezó a fumar distraídamente durante un buen rato, con el humo atravesando su escaso bigote negro. Cuando por fin se decidió a hablar, me dio a entender sin rodeos que tendría más futuro como profesor, una especie de historiador de arte religioso.

Me sentí muy desconcertado y triste por la poca importancia que Albert dio a mi trabajo. Durante los meses siguientes, realicé centenares de dibujos muy malos y unas espantosas composiciones al óleo, creyendo que eran cuadros. Albert se mostraba muy comprensivo y seguía comentando mis cuadros, pero nunca llegó a alabarlos.

De repente, el pobre Albert sufrió un ataque al corazón y falleció en el suelo de su salón. Llevaba algún tiempo sin verlo. Volvía a estar solo ante el mundo. Fue en abril de 1959.

En aquella época asistí a clases de historia del arte y participé en el curso de Ralph Mayer sobre los medios materiales utilizados en dibujo y pintura. El curso en la Universidad de Columbia duró dos semestres.

Gracias a las lecciones del Sr. Mayer, me familiaricé con una serie de técnicas antiguas sobre “pintura permanente” que estaban a punto de caer en desuso. En el segundo semestre, obtuve una escasa “B” por difuminar de forma exagerada un bodegón de frutas.

En febrero de 1959, deprimido por una ruptura sentimental (que debía provocar un



Dan Flavin: Verdes cruzando verdes (*Dedicada a Piet Mondrian, a quien le faltaba el verde*), 1966. Instalaciones de luz fluorescente con lámparas verdes, apliques de 61 y 121,9 cm; 134,6 x 584,8 x 373,4 cm en total.

no me daba por vencido y además, no sabía hacer otra cosa. En realidad, sólo pensaba en realizar más y más obras.

Durante más de un año, busqué la inspiración en cualquier cosa: el austero autorretrato de Cézanne que ennoblecí con un torbellino de carboncillo; lugares sórdidos cerca de los muelles que pintaba al óleo –con colores siena, ámbar, ocre, blanco y negro–; trenes de mercancías bajo la lluvia representados por manchas de tinta negra trabajadas al dedo; “eyaculaciones” simultáneas de acuarela y tinta mezcladas al azar; palabras del *Cantar de los Cantares* que yo mismo escribía y rodeadas de aguadas ejecutadas con suavidad, ilustrando sentimientos puros como amamantar a la luz de la mañana; una lata de aceite de oliva puro ultrafino Luis Lozano aplastada que había encontrado en la alcantarilla, presentada tal cual junto a otra cajita dorada de motivos muy pequeños, con la inscripción “Mira, mira”.

En 1960, mi primer gran “estudio” fue un pequeño piso soleado en la calle Washington, en el barrio del antiguo mercado de carne, al oeste de Manhattan, cerca de los muelles del río Hudson. Siempre me ha gustado vivir cerca de grandes extensiones de agua. Me gusta sentir el continuo flujo del agua.

Mi estudio no tardó en llenarse de objetos raros. Una colección de objetos cuidadosamente colocados pero cuya extraña y sucia acumulación ofrecía una composición sumamente errática. Recogía todos esos objetos durante mis paseos por los muelles.

Cuando Dick Bellamy me visitó por primera vez, recorrió encantado las habitaciones de mi piso y después me anunció que le gustaría poder llevarse todo el estudio a su nueva galería, la Green Gallery. Nunca hubiera imaginado que mi forma de vivir pudiera convertirse en una exposición.

estúpido intento de suicidio), abandoné Columbia para dedicarme con toda mi alma al arte, y para empezar, a la obra de los demás: Guston, Motherwell, Kline, Gorky, Pollock, Rohtko, Jasper Johns y todos los artistas que salieran en la nueva revista *Art News*.

Un amigo pintor, Ward Jackson, me enviaba postales con reproducciones de cuadros, como por ejemplo uno de Robert Motherwell. A pesar de que lo había pintado diez años antes, tenía un parecido asombroso con mi último cuadro. Pero



Dan Flavin: Sin título (Dedicada a Sabina), 1989. Instalaciones de luz fluorescente con lámparas de blanco cálido y blanco frío, cada módulo 38 cm de diámetro.

En 1961, me cansé de las decepciones de mi historia de amor de tres años con el arte. Todas mis pequeñas construcciones, salvo “Mira, mira”, me parecían placas conmemorativas y tenía la sensación de que en las numerosas páginas y en los escasos álbumes de acuarelas y poemas que había realizado, dominaba la tinta negra.

Mi piso de cuatro dormitorios me parecía la celda de un manicomio. Sensaciones y emociones de todo tipo invadían el estudio y su recuerdo obsesionante me impedía proseguir mis actividades. Tuve que mudarme. Recién casado con Sonja, invertimos nuestros ahorros en alquilar un gran taller en Williamsburg, en Brooklyn, donde iba a poder dedicarme a trabajos más personales y con mayor valor. Iba a dejar de plagiar a los demás.

Trabajé de guarda en el Museo Americano de Historia Natural, y recorriendo sus salas, llenaba los bolsillos de mi uniforme con notas sobre un arte basado en la luz eléctrica. “Flavin, no le pagamos para ser artista”, me dijo un día el conservador-jefe. Tenía razón, así que me despedí. Las notas que había realizado en primavera se materializaron en otoño. A Sonja y a mí nos encantaban ver colgada en nuestra pared la feliz fusión de la pintura y la luz. Durante tres años, me dediqué a realizar una serie de iconos hechos con bombillas eléctricas*.

Algunos amigos, que se habían mostrado muy comprensivos en el pasado, se mostraron desconcertados ante este despliegue de bombillas eléctricas corrientes clavadas a una base cuadrada recubierta con una sencilla capa de pintura. “Has perdido tu toque mágico”, me re-

prochaban. Pero yo había conseguido hacer un buen trabajo, realizado trabajosamente bajo un implacable resplandor.

En aquella época tenía algunas ideas revolucionarias. Quería hacer una pintura sencilla, física y objetiva, sin rodeos, cuya plasticidad rígida contrastara con las fantasías táctiles, blandas, vacías y demasiado elaboradas esparcidas sobre metros y metros de tela de algodón (mi amigo Victor Caglioti dice que esas pinturas son como “sueños de pincel”) y que, inevitablemente, agotan la fuente de inspiración de los desgraciados artistas que se dedican a ello. Estos artistas forman parte de una generación en declive que a pesar de todo ocupa un lugar en las prósperas galerías comerciales. (Pero no se equivoquen. Las polémicas formales no me ayudan a crear. Sólo me dedico a pensar cómo va a ser mi próxima obra).

Los trabajos que me parecieron novedosos, como las pinturas objetivas de Jasper Johns, que mezclan objetos familiares, las franjas verticales a gran escala de Barnett Newman que parecen “sencillas” divisiones hechas con el pincel, o el juego de franjas múltiples que cubren sólo una parte de los lienzos dibujados, apenas preparados, de Frank Stella, no me proporcionaron indicios realmente fiables al principio de mi carrera. Partí de construcciones cuadradas, vacías y casi monótonas, para realizar, con resplandecientes bombillas eléctricas, lo que iba a convertirse en mi marca: el “icono”, siempre el mismo, pero con múltiples variaciones.

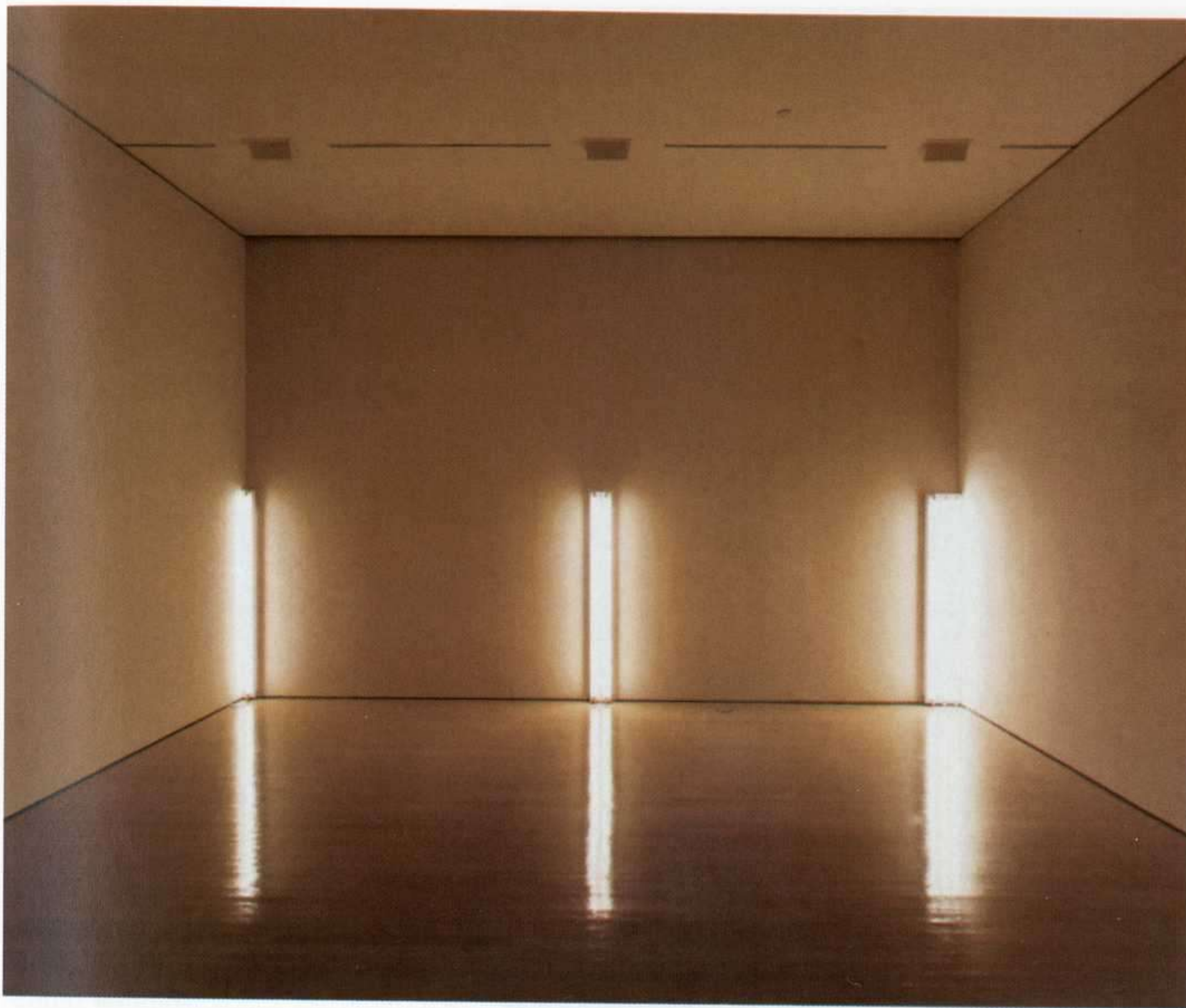
En la primavera de 1963, ya dominaba suficientemente mi nueva técnica para pasar a otra cosa. En un diagrama reciente, llamé “diagonal del éxtasis personal” (*The diagonal of May 25, 1963*) a una lámpara normal y corriente de ocho pies de longitud, que incorpora tubos fluorescentes que pueden tener todos los colores disponibles en las tiendas. Para empezar, escogí el color “oro”.

El tubo fluorescente y la sombra que proyectaba el soporte parecían sostenerse de milagro sobre la pared. No era necesario dotar a este sistema de una estructura definitiva, ya que parecía sostenerse por sí misma, de forma directa, dinámica y magnífica, en la pared de mi taller: una imagen persistente y vaporosa, cuyo resplandor casi lograba borrar su presencia física, convirtiéndola en una relativa invisibilidad.

(Coloqué el tubo y su soporte en posición oblicua, en un ángulo de 45 grados con respecto a la horizontal, porque parecía ser una posición perfecta para su equilibrio, pero cualquier otra posición hubiera funcionado igualmente).

Se me ocurrió comparar la nueva diagonal con la antigua obra maestra de Constantin Brancusi, “la columna sin fin”. Esa “columna” artificial estaba colocada como una serie regular y formal de varios segmentos idénticos de madera tallada y biselada colocados verticalmente, formando una talla esculpida. La “diagonal”, con su gran simplicidad formal, no era más que una línea luminosa dimensional y dilatada procedente de un dispositivo industrial estándar. Este tipo de instalación no permite realizar grandes intervenciones artísticas.

La “columna sin fin” de Brancusi y mi “diagonal” tenían una naturaleza visual, elemental y

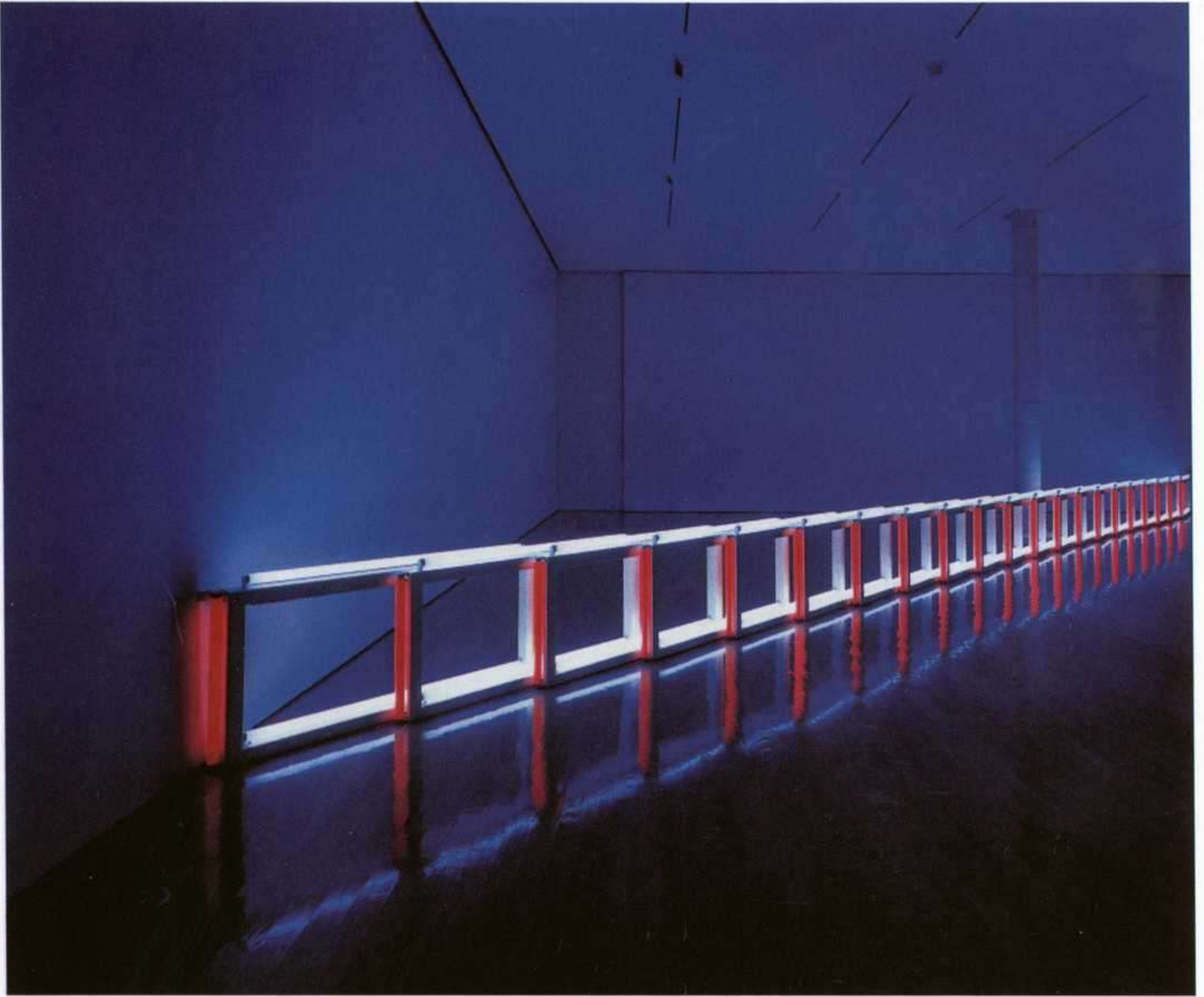


Dan Flavin: El tres nominal (Dedicado a William de Ockham), 1963. Instalaciones de luces fluorescentes con lámparas con distribución espectral similar a la luz del día. Ejemplar de 2 a 3. Apliques de 182,9 cm; 183 cm de altura; las medidas totales varían según la instalación.

uniforme, pero ambas buscaban trascender sus evidentes límites de tamaño y su aparente sencillez. La “columna sin fin” era una especie de tótem mitológico imponente que se alzaba hasta el cielo. Por su parte la “diagonal” podía desempeñar un papel de fetiche tecnológico moderno si se utilizaba como una fuente luminosa colgada en la pared de cualquier casa. Pero, ¿quién iba a ser capaz de entender este proyecto?

Con el tiempo, llegué a ciertas conclusiones gracias a mis experimentos con las luces fluorescentes y las posibilidades que entrañaba este sujeto en el campo de las formas.

El soporte interior y sus elementos, las paredes, el suelo y el techo, pueden “soportar” una franja de luz sin dañar de ningún modo la iluminación, sólo envolviéndola. Basta con mirar la luz para sentirse fascinado, sin poder percibir sus extremidades. Aunque el tubo en sí tenga una longitud real de ocho pies, su sombra, proyectada por el soporte, tiene límites que parecen desvanecerse. Esta degradación de luz no puede medirse realmente si no se contrasta con efectos visuales de gran concentración.



Dan Flavin: Una barrera de luz artificial de luz fluorescente azul, roja y azul (dedicada a Flavin Starbuck Judd), 1968. Instalaciones de luces fluorescentes con lámparas azules y rojas, apliques de 61 y 121,9 cm; 66 x 1.413,5 x 30,5 cm en total.


Al comprender esto, me di cuenta que el espacio real de una habitación podía desaparecer, y que se podía jugar con él, gracias a una composición cuidada y profunda del dispositivo luminoso. Por ejemplo, si una lámpara fluorescente de ocho pies estuviera encajada en una pared vertical, la disposición física que permite obtener una iluminación acompañada de una sombra doble desaparecería. Se puede desintegrar visualmente una sección de pared con un triángulo, colocando una diagonal de luz de un lado de la pared a otro, por ejemplo de un lado hasta el suelo.

Estas conclusiones, fruto de las instalaciones realizadas en la Kaymar Gallery en marzo de 1964 y en la Green Gallery en noviembre y diciembre de 1964, me daban la oportunidad de experimentar con instalaciones que bordean una sala y que no forman todavía parte íntegra del espacio, cuyo volumen es mucho mayor que el de la caja que constituye la sala.

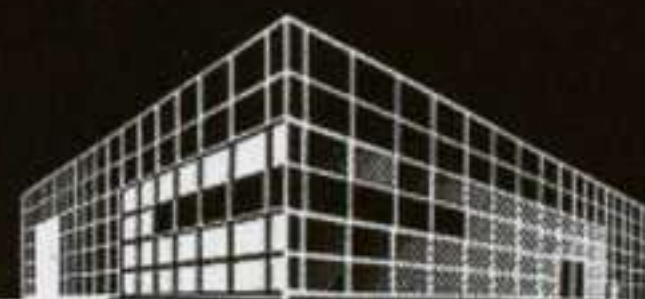
A partir de diciembre de 1964, realicé varios experimentos en este sentido en el Instituto de Arte Contemporáneo, de marzo a mayo de 1965, y de nuevo en la Universidad de Ohio, de abril a mayo de 1965. Volví a situar la lámpara como una imagen en equilibrio con el es-

pacio gracias a una disposición en diagonal de la lámpara, como un objeto situado desde la pared hasta el suelo. En Filadelfia y en la Universidad Columbus, coloqué un juego adicional de lámparas paralelo a la diagonal de unas escaleras y dejando que una única lámpara fluorescente de luz fría, de dos pies, cruzara horizontalmente y visualmente la escalera, aunque sólo parcialmente.

Lo que fue el arte para mí.

En el pasado, concebí el arte como una serie de actos intuitivos que intentaban aunar la tradición de la pintura y de la escultura con la arquitectura, sirviéndome de unas luces eléctricas que definían el espacio. Después, lo concebí como composiciones estructurales más atrevidas hechas a la medida de esos instrumentos palpitantes que demostraron sus grandes posibilidades individuales. Debo admitir que la pluralidad puede ser un medio de suscitar sin esfuerzo sensaciones duraderas. Tengo la intención de utilizar más lámparas, al menos de momento 

* Utilicé la palabra “icono” para describir, no un objeto estrictamente religioso, sino un objeto basado en una relación jerárquica establecida entre bombillas eléctricas y un soporte de superficie frontal cuadrada cubierta de pintura luminosa. Colocaba las bombillas encima o debajo del soporte o directamente encima de dicho soporte.



MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO UNIÓN FENOSA



PINTURA ESCULTURA
VII MOSTRA
UNIÓN FENOSA
A CORUÑA
Estación Marítima Julio - Agosto 2001

RECEPCIÓN DE OBRA:
Del 9 de abril al 4 de mayo de 2001

UNIÓN FENOSA
Ctra. de Carballo, s/n
Pol. Ind. de A Grela - 15007 A Coruña
Tel. 981 178700
<http://macuf.uef.es>

HABLANDO CON LUIS CLARAMUNT

QUICO RIVAS

56

L
U
I
S
C
L
A
R
A
M
U
N
T

(Prehistoria de un pintor. La Plaza Real de Barcelona a finales de los sesenta. Un idilio en comisaría. Peleas de gallos. Un restaurante económico y otros negocios. Mercados ambulantes. Gitanos y flamencos. Bocadillos de ballena. Terremoto en Ceuta. El Taller Picasso. Una exposición en Sevilla)

Durante la madrugada del 17 de diciembre, tras enfrentarse con entereza asombrosa a un cuadro clínico que durante el último año y medio le trajo por la calle de la amargura, Luis Claramunt falleció en casa de su hermana Victoria, en el pueblo donostiarra de Zarautz. Al día siguiente, durante una ceremonia íntima a la que sólo asistimos un puñado de familiares y amigos, sus restos fueron incinerados en el tanatorio municipal de Rentería. Yo perdía no a un amigo sino a un compadre y la pintura española a uno de sus más significativos representantes.

Luis Claramunt y Palau nació en Barcelona hace 49 años en el seno de una acomodada familia catalana. Su padre fue decorador y su madre, Petri Palau, es una reconocida concertista de piano, pedagoga y musicóloga de dilatada trayectoria, autora de numerosos ensayos y artículos, del libro testimonio *La música desde dentro* y de monografías sobre Edgar Fauré y Varèse. El temperamento artístico y el excelente oído le venían a Luis de familia. Sin embargo, cuando a finales de los sesenta dio un corte radical en su vida, abandonó la universidad en segundo curso de Filosofía para convertirse en pintor autodidacta o, como le gustaba calificarse a sí mismo, en “un hombre de brocha”, estableció una férrea autocensura sobre sus orígenes y su pasado que, unida a una imagen inconfundible entre agitanada y canalla, llegó a desorientar a sus mejores amigos.

Luis era una de las personalidades más originales que yo he conocido. Siempre vestía de negro, gastaba pantalones de pitillo, botines de media caña y patillas de hacha. Eternamente despechugado, aunque nevara. De sus viajes y contactos con otros pueblos y razas –gitanos, moros, arios– había asumido curiosísimas costumbres y no menos extravagantes teorías acerca de la ventilación, la higiene, la alimentación y otros aspectos de la vida doméstica que practicaba a machamartillo, sin preocuparse de dimes y diretes. Contra lo que dice la leyenda no es verdad que nunca se cambiara de chaqueta, sólo que siempre usaba el mismo modelo que le hacían de encargo en una clásica sastrería barcelonesa. A su manera, era un dandi. Daba gusto discutir con él, era un polemista tenaz y apasionado, un hombre de ideas fijas, con un paladar muy cultivado y terriblemente exigente. Aunque compartíamos muchas aficiones y eso que podríamos llamar una idea general del mundo y de la vida, casi nunca nos poníamos de



Luis Claramunt, Madrid, 1993. Foto: Pablo F. Lorenzo.

acuerdo en lo particular, entre otras cosas porque el espíritu crítico de Luis era mucho más exacerbado e intransigente que el mío. Sus consejos y recomendaciones eran muy de tener en cuenta y nunca fallaba a la hora de recomendarte un libro o una película.

Viajaba mucho, siempre ligero de equipaje. Poseía, sospecho, el don de la bilocación. En más de una ocasión me ha ocurrido llegar a una ciudad y la primera persona con la que me topaba era él. Era un tipo de costumbres fijas. En cada ciudad tenía sus anclajes, plazas, bares, hostales, lugares a los que era fiel y siempre volvía. La Plaza Real de Barcelona, la plaza de Santa Ana en Madrid, el Arenal de Sevilla, la parte vieja de San Sebastián, la ría de Bilbao, la plaza de Jema'a El-Fna de Marrakech fueron algunos de los enclaves importantes de su geografía sentimental. Le gustaban los puertos, las estaciones y los barrios chinos, las peleas de gallos, el flamenco rancio, el toreo de arte, las novelas de Conrad y las películas de Polansky. Tradujo mucho del francés, especialmente a Henri de Monfreid, escritor, aventurero, traficante de casi todo, al que un solo voto le impidió ingresar en la Academia francesa. Luis parecía escapado de las páginas de *Los secretos del Mar Rojo* o de *La cruzada del hachís*, sus dos libros importantes.

A finales de los ochenta yo me refugié durante un año en el Puerto de Soller, isla de Mallorca, en la confianza de que los aires de la sierra Tramontana aliviaran mis disparadas transami-



Luis Claramunt: Figura roja, 1987. Óleo sobre tela, 100 x 81 cm.

nasas. Luis era un habitual de la isla, la conocía de cabo a rabo. Me hizo algunas visitas y juntos pasamos las navidades de 1989. En la intimidad, era un gran conversador, de opiniones tajantes y expresión atropellada, pero con un sentido del humor muy afilado y un impagable arsenal de historias y anécdotas. No era fácil hacerle escarbar en él, su tendencia natural era la de correr un tupido velo sobre el pasado y discutir apasionadamente sobre el presente y el futuro inmediato. Para ello se ayudaba de un pequeño block de notas donde trazaba ininteligibles gráficos y esquemas, lecciones magistrales de lo que yo bauticé como “la geopolítica artística según Luis Claramunt”. Durante aquellas interminables charlas al calor

de la chimenea nació la idea de hacer un libro entre los dos que se titularía *La Muela de oro*. Y ese proyecto, no lo duden, pienso culminarlo algún día.

Con la coartada del libro no tuvo más remedio que resignarse a que grabáramos algunas de nuestras conversaciones y a dejarme hurgar en su pasado. Fue así como entonces y en años sucesivos grabé varias horas de conversación con Luis Claramunt, aunque cada vez que me descuidaba le arreaba un manotazo inmisericorde a la grabadora y la mandaba a hacer puñetas. Lo que siguen son algunos fragmentos de estas charlas. He seleccionado pasajes relacionados con lo que podría llamarse la prehistoria, sobre los años de formación, sobre viajes y aficiones, sobre lo que Baroja llamó la lucha por la vida. Puede que alguno los encuentre demasiado anecdóticos, pero si he conocido a un pintor en que ese encadenamiento de anécdotas que llamamos vida puede aportar claves para entender su pintura, ese es Luis Claramunt. Teresa Lancesta, su compañera durante muchos años, interviene en algunos momentos. Y Nuria Enguita transcribió en su día buena parte de las cintas.

I. De cómo Luis Claramunt se hizo “un hombre de brocha”

Quico Rivas. Te conozco hace años y eres un tipo siempre idéntico a ti mismo, un tipo, además, se diría que uniformado, pero supongo que no siempre fuiste así.

Luis Claramunt. Evidentemente no. Antes no era así, pero de eso hace ya mucho tiempo.



Luis Claramunt: Plaza y bicicleta, 1988. Óleo sobre tela, 81 x 100 cm.

QR. ¿Cambiaste de un día para otro o poco a poco?

LC. No eres de una forma, te haces de una forma y nunca acabas de hacerte.

QR. Está claro, pero tú sabes a lo que me refiero.

LC. Cambias en el momento en que empiezas a nadar solo, sin flotador. Yo creo que mi primer cambio de verdad fue cuando siendo muy crío, pero muy crío, me metí a esto de la brocha, tenía como 15 años o así. Luego, dos años después, cuando me fui de mi casa, tenía 17 años y me olvidé de todo lo que había tenido antes, dejé de ver a la gente que había conocido en el colegio porque, uno tras otro, me dejaron de merecer interés por varias y muy distintas razones. Empecé a tratar a gente radicalmente distinta.

QR. ¿Y cómo fue que llegaste a la brocha?

LC. No sé, a la brocha llegas. Yo veía pintura, libros, poquita cosa... te das cuenta de que en la clase de dibujo te gusta dibujar... y cuando me metía a trabajar en mi casa y gasté el primer tubo de pintura al óleo, ahí me tiré de cabeza, porque era algo que te ofrecía mucha más dificultad pero también le sacabas mucho más provecho. Entonces fue cuando me planteé seriamente trabajar en esto. Eso fue hace 25 años.



Luis Claramunt: Figura naranja, 1988. Óleo sobre tela, 100 x 81 cm.

QR. Por lo que me has contado llegaste a vivir en sitios inverosímiles.

LC. Una vez me metí en una fonda clandestina de un gallego que tenía el secadero de jamones en el cuarto de baño. Yo, entonces, pasaba más hambre que un galgo y cuando pasaba por allí se me hacían los dientes harina. Para colmo me tenía absolutamente prohibido traer chicas a la habitación. Otra vez, me acuerdo que cogí una habitación en una pensión de la calle del Este esquina a la calle Nueva, enfrente de la comisaría. Tenía una bombilla de 25 vatios que no alumbraba ni para verme las manos. El tío de la pensión me quería cobrar más si gastaba más luz, así que todos los días, para poder trabajar, tenía que subir una silla encima de la mesa, subirme encima de la

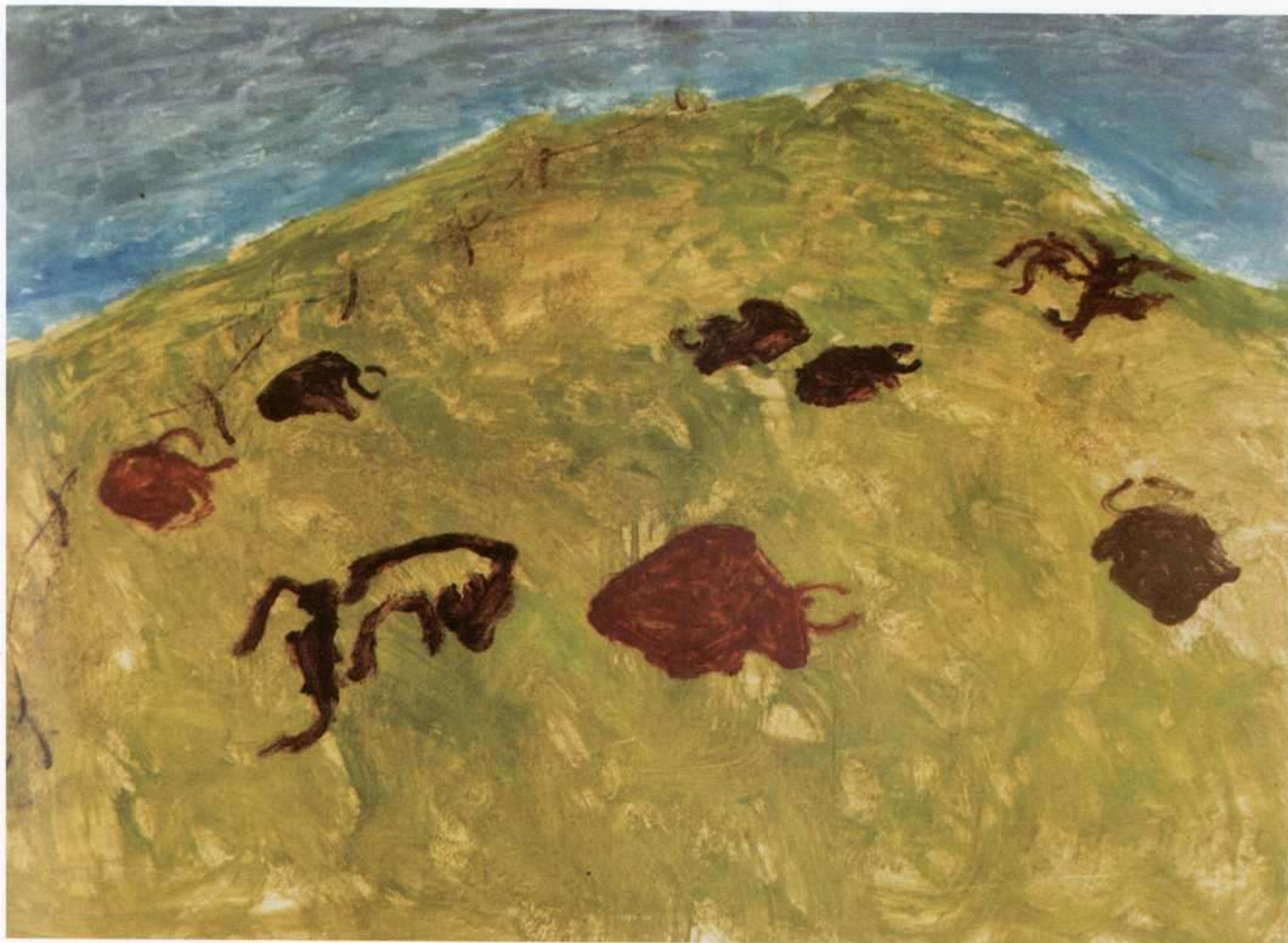
silla, desenroscar la bombilla de 25, enroscar una de 60, y cuando me iba otra vez lo mismo, así es que me pasaba todo el día con una bombilla en el bolsillo.

II. Idilio en comisaría

Teresa Lanceta. Un día me llamaron por teléfono a las ocho de la mañana y una persona que no conocía de nada me dice que Luis está preso en comisaría y que fuera a verlo...

QR. ¿Pero ya os conocíais de antes?

TL. No, bueno, habíamos coincidido una sola vez en una comida que dio un amigo suyo y nos intercambiamos los teléfonos. La persona que me llamó había encontrado mi teléfono entre las cosas de Luis... A mí, claro, me chocó, pero era la época en la que estábamos en la universidad y la policía detenía a todo el mundo por la cosa de la política... y como entonces teníamos ese alma tan altruista, pensé, bueno, apenas lo conozco pero es un compañero e iré a dar la cara por él y le llevaré unos bocadillos. Así que me fui a la comisaría de la Barceloneta, que era donde lo habían detenido. Dije que era su hermana pues no sabía que decir, y un policía me dijo que ya no estaba allí, que lo habían trasladado y que no sabía o no me quería decir a dónde. Total, di tanta lata que me enseñaron los calabozos para demostrarme que no estaba. De allí me fui a la Central, que está en Vía Layetana, y allí tampoco estaba. Por fin lo encontré

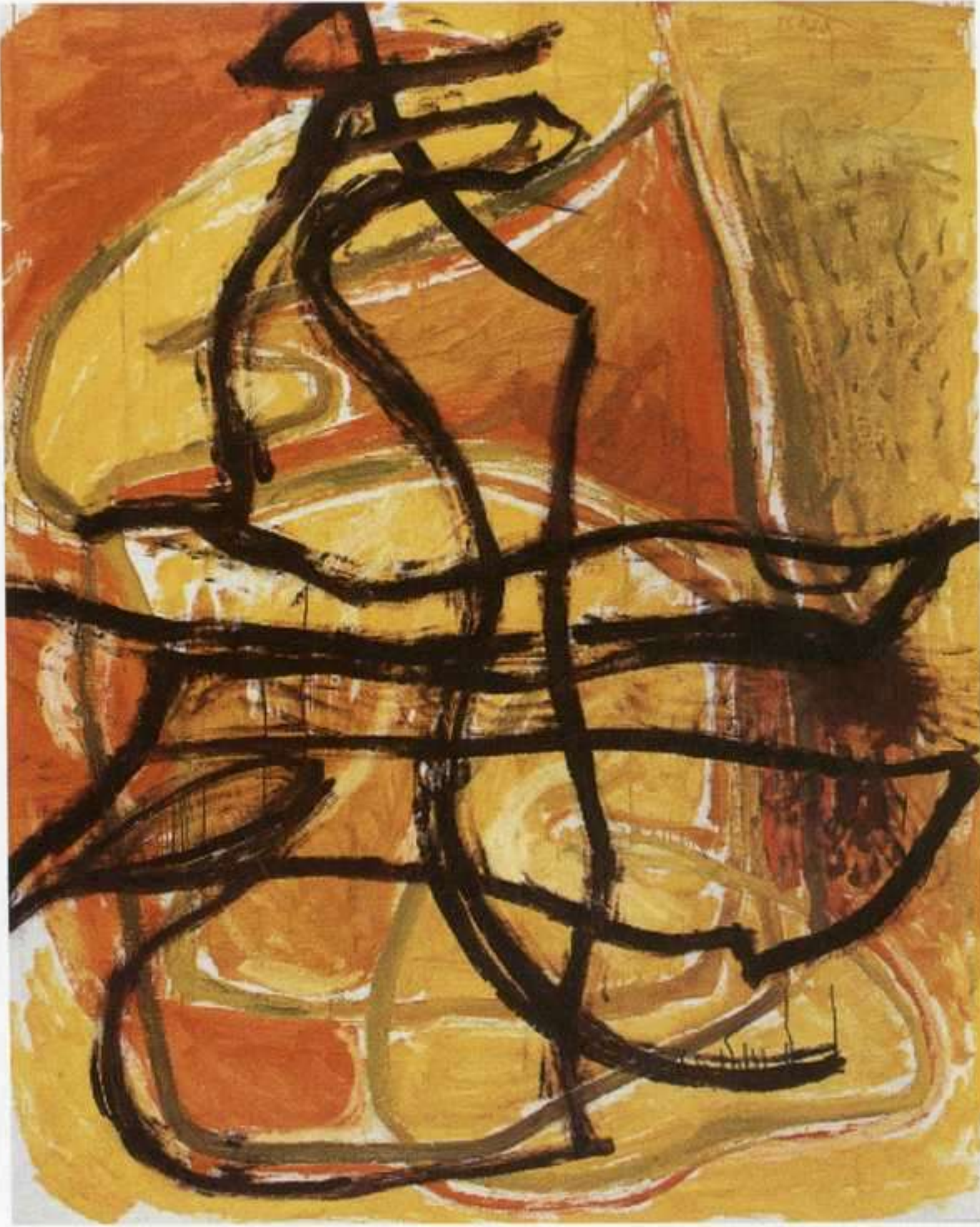


Luis Claramunt: La Dehesa II, 1988. Óleo sobre tela, 145 x 200 cm.

en los juzgados y entonces me entero de que no estaba detenido por política sino por montar en la moto de un amigo sin papeles y saltarse todos los semáforos del Paseo de Colón.

QR. ¿Eso te causaría una gran decepción?

TL. No, entonces teníamos una cosa tan altruista... fue dedicarle todo el día a lo de Luis, primero localizarle a él, luego buscar al amigo para que testificara que la moto era de su hermano porque Luis no tenía papeles, y, bueno, como no conocía sus gustos, le compré fruta, pan y queso, que lo odia, para que pasara el día. Cuando por fin lo localicé, recuerdo que le dijeron: “Su hermana está aquí”, y él puso una cara... entonces yo le dí los bocadillos y me dije, bueno, ya está, me voy... pero a todo eso habían empezado a llegar amigos, porque entonces, claro, esas cosas además eran también como una fiesta, y ya se sabía que el hermano del amigo iba a testificar que la moto era suya, que el asunto no era tan peligroso como pensábamos al principio... entonces me quedé por los alrededores del juzgado, con un montón de amigos que habían ido a esperarle... Todo el día ¿eh? Todo el día hablando con el juez, hablando con uno y con otro, y yo, como era “la hermana”, dando la cara y esperando porque nos habían dicho que lo soltarían hacia las ocho de la noche... y a eso de las ocho de la noche lo soltaron, y nosotros allí, en la puerta del juzgado, emocionados, y entonces va él y sale por la puerta, hace como que no nos ve y pasa de largo, y nosotros nos quedamos así, mirándole



Luis Claramunt: Sin título, 1989. Óleo sobre tela, 200 x 160 cm.

cómo se iba andando hasta la esquina, y cuando llega a la esquina, porque los juzgados de Barcelona estaban como en una manzana aislada, se pone la mano ahí, haciendo visera buscando un bar... y nosotros detrás de él...

III. Un restaurante económico en la Plaza Real

Si las Ramblas son el eje más emblemático de la vida urbana barcelonesa, la Plaza Real, con sus esbeltas palmeras, sus abrigados soportales, sus tentadores veladores, sus inevitables palomas, siempre ha sido el corazón de la mala vida, un punto de confluencia de buscavidas, jubilados, traficantes, modernos y turistas durante el día, de esquineras, hampones y noctívagos por la noche. Uno de esos lugares predesti-

nados en el casco antiguo de todas las ciudades, cálidos de día, calientes de noche, donde la vida está de guardia y los guardias están al quite 24 horas diarias. Luis Claramunt se afincó, casi podríamos decir que se naturalizó, en ella a principios de los setenta, y de alguna manera fue uno de los artífices de aquel irrepetible momento de esplendor que vivió la Plaza Real durante la transición, convertida en epicentro de una suerte de bohemia dorada, una singular alianza de dibujantes, pintores, músicos de rock y travestis cuyo héroe y mártir en la vida real fue Ocaña y en la ficción Anarcoma, el personaje de Nazario, ¿o era al revés?

LC. Alquilamos un cuarto piso que era una sola habitación de dos metros y medio por cinco, y tres de altura, 36 metros cúbicos en total. Lo dividí en dos alturas y en cuatro espacios, de manera que había un sitio en que se podía estar de pie y otro en el que no te podías levantar.

QR. Cuando dices alquilamos en plural ¿te refieres a ti y a Teresa?

LC. ¡Que más quisiera! Allí vivíamos tres parejas, es decir, seis personas y a veces más. Y tenía que servir de taller, almacén, dormitorio, vivienda... Aquello era el camarote de los hermanos Marx, ji, ji, ji...

QR. ¿Y lograbas pintar en aquellas condiciones?

LC. Yo nunca he dejado de pintar, siempre he pintado en cualquier espacio o en cualquier circunstancia. Allí la obsesión era reducir el espacio vital para ganar sitio donde poder pintar.



Luis Claramunt: Sin título, 1989. Óleo sobre tela, 200 x 160 cm.

Como la cama ocupaba mucho espacio, la solución era pegarla al techo, para que ocupara menos, así que dormíamos emparedados, como en un ataúd, no podíamos ni doblar las piernas, y de la risa que nos daba a veces no podíamos ni dormir. Y para completar el cuadro y solucionar el problema de la pasta se me ocurrió montar un restaurante.



Luis Claramunt en su estudio. Foto: Pablo F. Lorenzo.

tú sabes, pero el negocio lo llevaba con otro socio y nos turnábamos. Cada día uno compraba y el otro guisaba. Y como no teníamos nevera había que hacerlo todos los días.

QR. ¿Y con esos precios os salían las cuentas?

LC. Si que salían. El secreto estaba en saber comprar. Me acuerdo la que me liaron cuando me arrancaron el secreto de donde compraba la carne para las albóndigas, y es que las compraba al lado del Hospital Clínico, ji, ji, ji... pero no vayas a pensar que...

QR. ¿Tenías buena clientela, una parroquia fija?

LC. Tenía una clientela de lo más selecta. A un lado se sentaban las putas, y el otro era digamos que la zona noble. Y arriba tenía una sucursal, una lechería. Aquello era El Corte Inglés de la hostelería.

QR. Imagino que no tendríais permisos ni nada parecido, que se trataba de un negocio clandestino.

LC. El portal de la casa estaba en plena Plaza Real, y entonces estaba muy controlado. La puerta de aquella casa, la de la calle, la abrías de una patada. A mí por lo menos me daba pereza sacar la llave y la abría de una patada. Pero empezó a haber tanto ajeteo en aquel portal que los parpados se mosquearon y...

QR. ¿Los parpados?

QR. ¿Alquilaste otro local para montarlo?

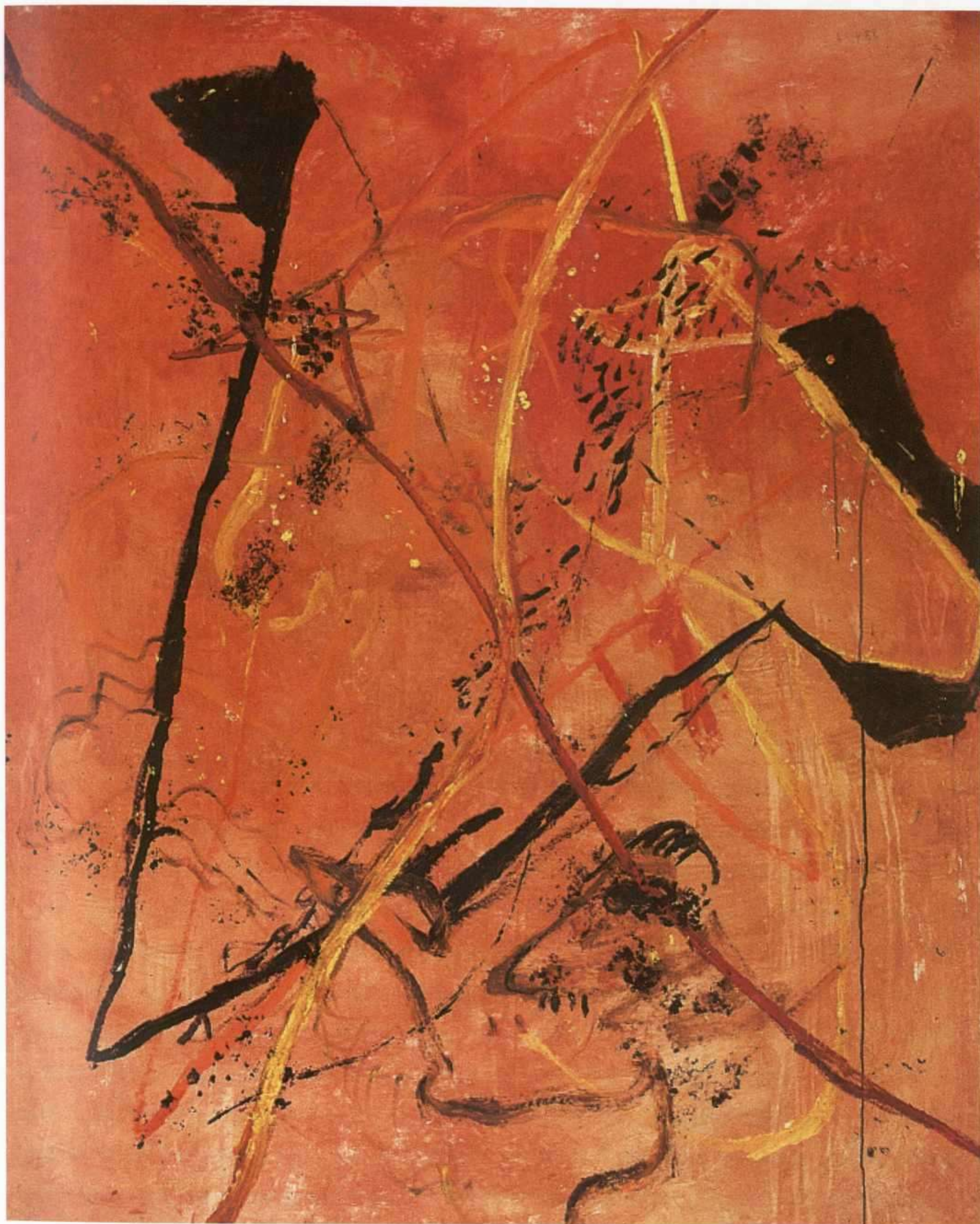
LC. ¡No, que va! Lo monté en casa. Con dos puertas de armario fabriqué una mesa grande, para diez personas, y la enganché del techo con cuerdas. La instalé en la parte en que no se podía estar de pie, los comensales tenían que sentarse en cuclillas, pero el servicio era supereconómico y superexcelente y como no estaban cómodos, superrápido.

QR. ¿Cuanto costaba el menú?

LC. 16 pesetas. Nadie daba de comer por ese precio, no había competencia. Se bebía en bota, así bebían menos y no había que fregar platos, ji, ji... Todo era colectivo.

QR. ¿Y tú solo cocinabas, servías, hacías la compra...?

LC. Yo soy muy buen cocinero, como



Luis Claramunt: Sin título, 1989. Óleo sobre tela, 200 x 160 cm.

LC. Bueno, la pasma se mosqueó y vinieron a la casa a registrarnos. Lllaman, abrimos, entran dos y conforme entran uno se dio un golpe con una viga que había a la entrada que se dejó los sesos, ji, ji, ji... el tío cayó hacia atrás echando mano a la pusga...

QR. ¿A la pusga?

LC. A la pistola, ji, ji, ji... Luego se meten dentro del cuarto y el otro se sube encima de un catre que teníamos agarrado con cuerdas encima de una escalera de la telefónica, y como el tío no se sabía subir, lo hizo mal, se puso en medio y el catre se le volcó, ji, ji, ji, ¡Que costalada!

QR. Parece que me estuvieras contando una historieta de Makoki o de Maki Navaja...

LC. Todavía peor. En un armario encontraron cuatro botes de potabilizar agua llenos de vitaminas, pastillas y porquerías que a uno de los que vivía con nosotros le había largado una hermana que era médico y trabajaba en un dispensario. Los botes estaban etiquetados con números romanos –I y II– y los muy animales empeñados en que eran ácidos dobles y sencillos, ji, ji, ji...

QR. Vamos, que aquel negocio no podía prosperar de ninguna de las maneras.

LC. El problema era que la parroquia no venía tan solo a comer, sino también a hacer allí los negocios y claro, o se acababan los negocios o se acababa el restaurante y como los negocios no se acababan se acabó el restaurante, así que cuando vi que la cosa se ponía negra lo dejé.

QR. ¿Cuánto tiempo duró la aventura?

LC. El restaurante no mucho, un mes o así, pero en aquella casa estuvimos al menos tres años.

IV. De mercado en mercado

QR. ¿Cómo fue que te metiste en lo de la venta ambulante?

LC. Casi todos mis amigos de entonces se dedicaban a la venta ambulante. Por casualidad me salió una partida de cosas de ferretería, me metí para probarlo y me salió bien. Luego estaba la abuela de Teresa, que trabajaba también en los mercados y tenía buenos empleos. Así que podía comprar mercancía a un precio que me daba de comer.

QR. ¿Qué otras cosas vendías?

LC. Sobre todo vendía ropa. Pero también otras cosas. Te voy a contar lo que nos ocurrió una vez. Íbamos por la calle y al pasar delante de Vinçon resulta que se había quemado. Vimos un montón de raspadores, de esos para rallar los tomates, que estaban un poco ahumados. Preguntamos si los querían vender y los compramos a cinco o diez pesetas. Aunque estaban algo chamuscados eran unos raspadores buenísimos, como suecos, y los vendimos a 200 pesetas. Además casi no ocupaban espacio en el mercado, se colocaban unos encima de otros. Con eso nos forramos, je, je, je. Hasta los gitanos nos miraban mal por vender tantísimos.

QR. ¿Dónde comprabais la ropa?

LC. Pues en los almacenes al por mayor. Con la ropa había buen empleo, se vendía bien, ganábamos un dinero... Entonces los mercados estaban muy bien. En limpio te hacías entre mil y dos mil duros diarios, que era mucho dinero. No eran muchas horas y el trabajo era bonito. Luego, la cosa se puso más negra.

QR. ¿Qué mercados frecuentabais?



Luis Claramunt: Sin título, 1995. Óleo sobre tela, 160 x 200 cm.

LC. San Adrián... cuatro o cinco a la semana. Había mercados donde podías ir sin puesto fijo y otros donde ya era imposible. Entonces Teresa se iba al puesto de su abuela y de su hermana, donde los puestos “oficiales”, y yo hacía lo que se puede hacer sin puesto fijo, ponía un pañuelo en el suelo y pa-pa-pá.

QR. ¿Cultivaste otros oficios?

LC. Me dediqué una temporada a lo de la chatarra. A un amigo mío le dejaron las llaves de un almacén para que lo enseñara. Era un almacén de dos plantas, enorme, por el Campo de la Bota. Desguazamos todo lo que había, todo el hierro, todo el plomo, las cañerías... menos las vigas, je, je, je, porque se nos venía la casa abajo.

V. Peleas de gallos en la Plaza Real

QR. Hace años pintaste muchos gallos. ¿Es verdad que durante una época tuviste gallos de pelea?

LC. Tuve muchos gallos de pelea, llegué a tener siete u ocho, ¡ah, y siete gallinas!

QR. En la terraza. Todas las casas donde vivimos siempre estaban arriba del todo y casi

siempre teníamos terraza.

TL. Por las noches, cuando volvía a casa a las seis de la mañana, cogía uno y se ponía a acariciarlo.

LC. Y los echaba a reñir, y sacaba a las criaturas de la cama.

TL. Aquello tuvo mal fin. Tuvimos una gallina preciosa que era una fiera. Incubó y tuvo varios polluelos, y una vez que nos estábamos comiendo uno de sus polluelos, vino una paloma a comer también de su grano y la gallina le vació un ojo a la paloma y luego la mató.

LC. A otro gallo que tenía le eché una gallina jovencita. El gallo era muy viejo, pero muy viejo y la gallina no estaba por la historia, así que los metí juntos en una jaula porque no había manera, y a la mañana siguiente se la había cargado.

QR. Las peleas de gallo no eran legales, ni lo son ahora, excepto en Canarias según creo.

LC. No, pero tampoco eran ilegales.

QR. ¿Dónde se peleaba en Barcelona?

LC. En el Campo de la Bota había reñideros. Bueno, en la Plaza Real alguna vez también echábamos unos gallos a pelear. Eso que te acabas de comprar un pollo y como otros amigos también tenían, bajaban los suyos y...

TL. ¡Era tan bonito ver las peleas de gallos en la Plaza Real! ¡Se armaba tanto alboroto!

LC. En el patio y en la terraza de la casa cantidad de veces. En una casa que tuve que estaba en cuesta tenía un cuarto que no utilizaba, porque cuando estaba mojado resbalabas y te pegabas unos leñazos horrorosos. Así que lo preparé como reñidero. Instalé una tablas en el suelo para ponerlo horizontal, otra en la puerta y era un reñidero perfecto. Así que cuando llegabas a la casa a las cuatro o las cinco de la mañana y no tenías sueño y sí ganas de divertirte, echabas los pollos y era la gloria.

VI. *El Pirata Gitano y otros antros*

QR. Los gitanos catalanes siempre han dado mucho juego. ¿Fue por esa época cuando se inició tu afición al flamenco? ¿Cómo empezó?

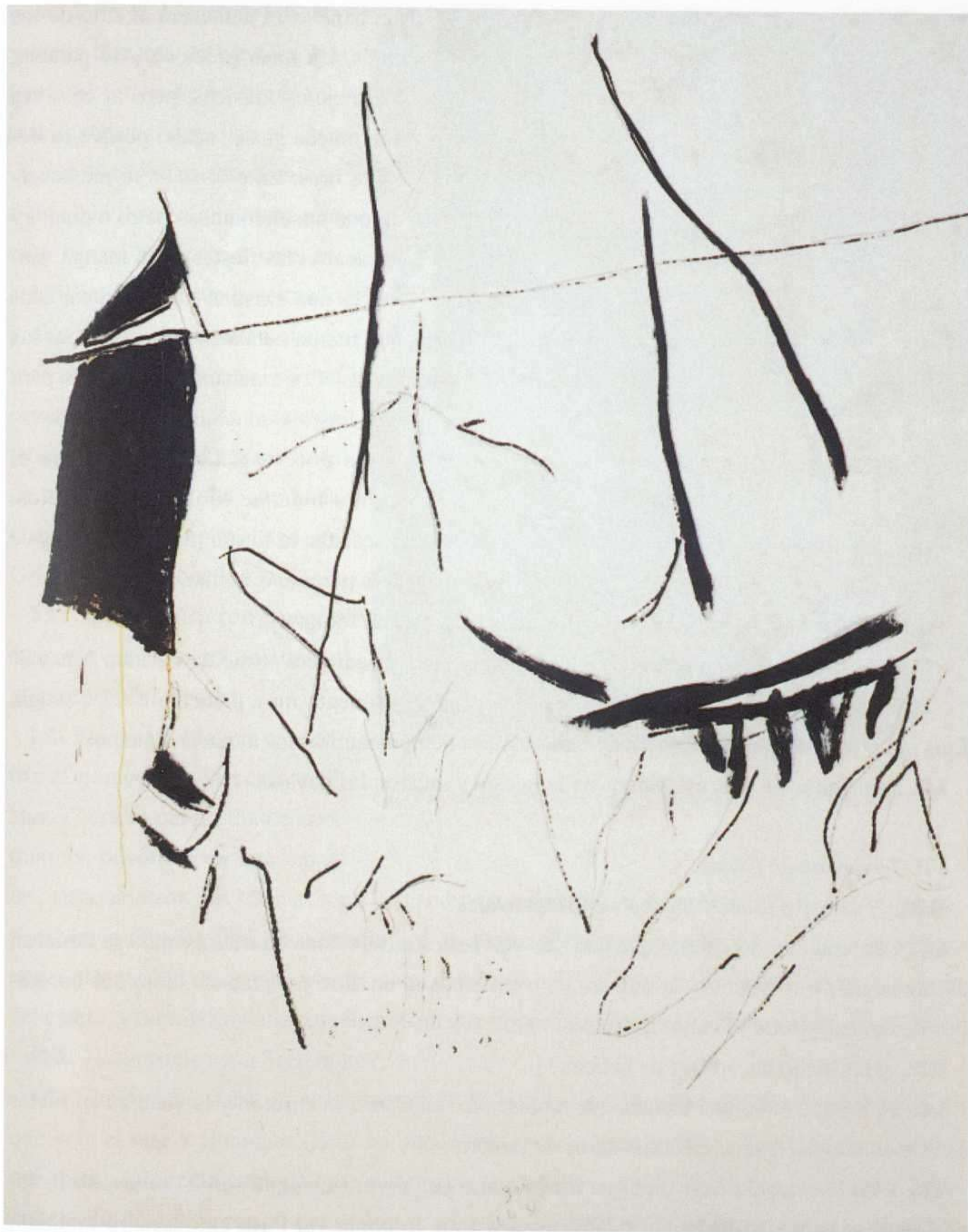
LC. Pues no sé, en la calle, en los mercados, en las tabernas... Conoces gente que se dedica a eso y como tu vives allí, conectas con la gente, pero no de manera superficial, trabajas con ellos, vives con ellos...

TL. Era un momento de auge del flamenco, un momento esplendoroso, y Luis sólo estaba para eso...

LC. No sólo por eso, es que no había color entre una gente y otra, no había color.

TL. Íbamos a los mejores festivales de flamenco. Nos pasábamos el verano en Andalucía de festival en festival. Terremoto, La Piriñaca, Agujetas cuando era joven, todos los de Jerez...

LC. Todo el verano en el barrio de Santiago. Y claro, te lías con la gente y ves la cosa de otra manera, ves y vives las cosas como querías tú.



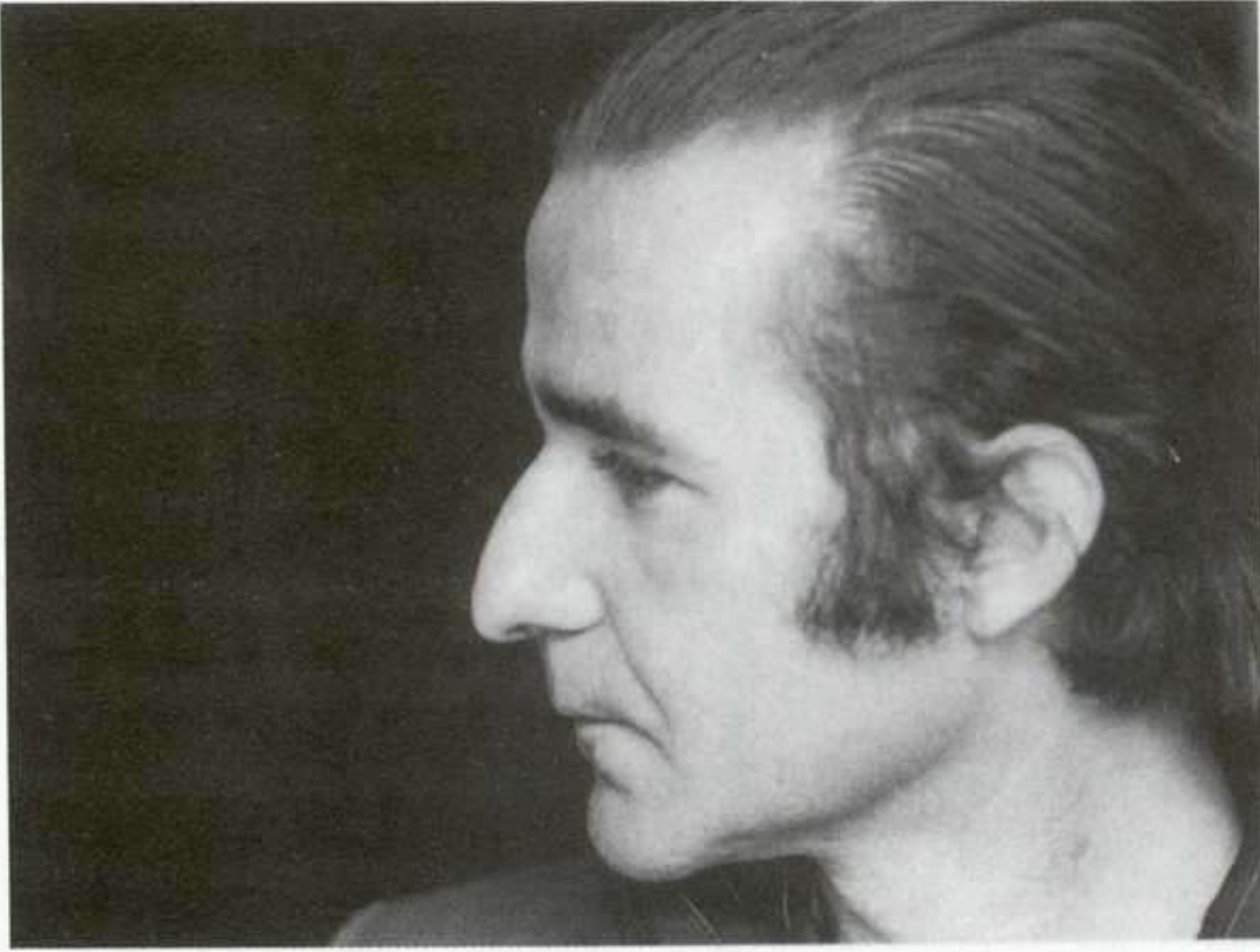
Luis Claramunt: Naufragio, 1999. Óleo sobre tela, 200 x 160 cm.

QR. ¿Había en Barcelona buenos locales para escuchar flamenco?

LC. Estaban El Camarote, el Tronío, el Patio Andaluz, La Macarena...

TL. A cual más bonito...

LC. Y El Pirata Gitano, en la calle Lancaster, que era muy fuerte. Funcionaba sin permisos,



Luis Claramunt. Foto: Pablo F. Lorenzo.

sin papeles ni nada. Era el sitio de los calós. Un lugar precioso. Allí paraban los mejores músicos, pero la cosa era con mucha guasa, acabó porque se liaron a tiros. En el Tronío yo me acuerdo que nos metíamos cuatro o cinco, y te sacabas las fiestas de la manga. Entonces aún existían los señoritos, aunque fueran catalanes, y les sacabas las perras. Contrataban a los gitanos para una fiesta y muchas veces nos llevaban a nosotros. Cuando se ponía el asunto bien, se tiraban de los pelos.

No entiendo como nos dejaban entrar. Y al final, cuando acababa la fiesta, ¡unas comilonas de marisco a las seis de la mañana en la Barceloneta! Esa era la parte más bonita, desde luego.

QR. ¿Quiénes son estos gitanos con los que estáis en esta fotografía?

LC. Son gitanos de Granada. Mi compadre Joselillo. Su padre era primo de Carmen Amaya.

TL. Y la hija es prima hermana de La Chunga, y físicamente muy parecida a La Chunga. Luis pintó unos cuadros preciosos de ellos. En ese tiempo bautizamos a muchos gitanos.

LC. Hasta que una vez, estábamos en la iglesia y sacaron las navajas.

VII. Terremoto en Ceuta

QR. ¿Y con qué dinero viajabais a los festivales?

LC. Con ninguno. Recuerdo que una vez volvíamos a Barcelona en tren, cuando se tardaban 24 horas, más tres o cuatro de retraso, y no teníamos ni un duro para tabaco. Sólo dos bocadillos de ballena y todo el viaje sin fumar.

QR. ¿Has dicho bocadillos de ballena?

LC. Sí, porque hubo una ballena que embarrancó en Cádiz, la cazaron y la vendían en filetes en el mercado de Triana. Es como carne de ternera.

TL. Y en la estación Luis dice: yo me lo como ya. Y yo: Luis, que son 24 horas, no lo soportaremos, vamos a desfallecer. Y él: pues yo me lo como ya. Pues entonces yo también, porque si no a mitad de viaje me tocará partir para los dos. Y nos volvimos sin nada de comer. El tren lleno de emigrantes comiendo. ¿Quieren? nos preguntaban, y nosotros: no, no, gracias, ¿Gustan? No, no, gracias.

LC. Sin nada, hacíamos los viajes sin nada.

QR. ¿Cuál era tu cantaor favorito?

LC. Fernando Terremoto. Una vez fuimos a un festival a Ceuta porque cantaba Terremoto y

gente de Jerez. Llegamos a Ceuta y había una jura de bandera. No había ni una pensión libre. Entonces todavía te pedían el libro de familia. Nos metimos en una fonda que llevaba una mora y la muy lagarta se asoma a unas escalerillas, se nos queda mirando y dice no, no, no, aquí no queremos cosas raras, que esto es una casa seria. Todo el día buscando y buscando. Al final nos metimos en una casa particular que tenía el agua cortada porque el agua en Ceuta estaba racionada.

TL. Nos admitieron porque creyeron que Luis era uno de los guitarristas del festival.

LC. En el zaguán de la casa tenía el comedor y la cocina. El “hotel” era el cuarto donde dormíamos nosotros, en una cama

de baldaquino con dos sábanas rotas colgando como cortinas. Y la muy canalla cada vez que empezábamos a hacer algo, se asomaba y preguntaba: ¿Duermen ustedes bien? ¡Váyase a tomar por...! ¿De verdad descansan ustedes cómodamente? La tía dormía en un diván, frente a la puerta del cuarto, y dormía con una pata fuera para que tropezáramos si intentábamos irnos sin pagar.

QR. ¿Lograsteis ver a Terremoto?

LC. Claro, y me volví en el barco con él. El hombre estaba asustado de ver tanta agua. Es que veía el mar y alucinaba. Esto no puede ser, decía... Veía de todo. Que si había tiburones que iban a saltar a la cubierta, que si no había tiburones, que si ballenas... de todo veía. Y luego, al salir del barco con su mujer para ir a pasar la aduana, un maletín que llevaba con radios, transistores y cosas de esas se le quedó enganchado en la barandilla del barco y no había manera de explicarle qué tenía que hacer para sacarlo. Terremoto es que no se manejaba.

VIII. Los primeros pasos

QR. En ese tiempo, por el año 69 y 70, ¿visitabas galerías? ¿frecuentabas los ambientes artísticos?



Luis Claramunt: S.T. Naufragio, 1999. Óleo sobre tela, 100 x 81 cm.

LC. Sí que las visitaba, pero con el más estéril de los propósitos. porque no había nada que ver. Lo que intentaba era conectar, pero era imposible, no había manera de entrar. Tú te presentabas en una galería con un cuadro que no fuera una cosa geométrica o así y te miraban como a un perro, y si no venías de parte de nadie, muchísimo más. Yo he trabajado con galerías que me han dicho que si no llego a venir de parte de éste o del otro no me abren ni la puerta. Pero es que entonces una exposición de pintura era siempre un petardo, y uno ya iba con la premeditación de que era un petardo. Lo que se veía era escandaloso, escandaloso. Buenas exposiciones que haya visto en Barcelona por entonces, recuerdo una de Zabaleta que hicieron en la galería Adriá para abrir una nueva sala, que estaba superbien montada, y luego un par de cosas de Picasso en la Gaspar. Y el resto tarambo, pero tarambo, tarambo, tarambo. Era escalofriante, vamos, Vassarely y nada más. Te metías en una galería y parecía que te metías en el planeta Marte. Lo que había era un mar de fondo, gente que estaba trabajando con artistas, apoyándoles, buscándoles espacios públicos, pero yo estaba completamente fuera de eso porque no tenía ni contactos, ni amistades, ni relación ni interés de ningún tipo. Lo primero decente que vi en los setenta fue la exposición que hicieron Ferrán García Sevilla y Broto en Maeght. No los conocía a ellos en persona pero fue lo único razonable que había visto en pintura hasta entonces, me quedé de piedra y me dije: ¡menos mal que por fin está la cosa en plan razonable! Eso no fue hasta el 79 u 80.

QR. ¿Cómo y cuándo empezaste a exponer?

LC. Lo primero que hice fue en una Bienal de no se qué cosa, una historia superturbia que hacían en Barcelona, pero por lo menos cuelgas los cuadros y los puedes ver colgados. Y antes de lo que viene en el curriculum, justo cuando tenía que irme al servicio militar, hice una exposición en una peña flamenca de Verdún, una barriada de Barcelona.

QR. ¿Y al volver de la mili fue cuando te surgió lo del Taller Picasso?

LC. Sí, en el 71. Habían abierto esa galería cerca del muelle. Y la tercera o cuarta exposición fue la mía. Y ahí estaba lo que era la goma de los artistas que trabajaban para esa majestuosa galería. Hice otra exposición allí a los dos años, pero tuvimos un enganche por los precios, porque decían que yo no podía vender a esos precios y ahí empezó y se acabó la historia. Creo que todavía está abierta.

QR. Veo que en Sevilla expusiste muy pronto.

LC. En el 72, en la galería Fulmen que está en la Cuesta del Rosario. Era una librería con una galería clandestina, porque hice un cartel con linóleo que ponía galería y en la imprenta tacharon lo de galería. Yo creo que eran del Opus.

TL. El viaje lo hicimos en una furgoneta que le prestaron a Luis con todos los cuadros dentro.

LC. Una furgoneta dos caballos de octava mano, sin asiento del acompañante, tenía un agujero así de grande en la chapa de abajo y con goteras.

TL. A Luis le caían una goteras, ja, ja, ja. Y yo para sentarme me puse una caja...

LC. Eso fue en el viaje de vuelta. En el de ida ibas sin caja de frutas, sentada en la chapa, he-

cha un ovillo, que tenía que darte patadas en la cabeza para poder utilizar los pedales. Así iba la criatura, envuelta en dos jerseys, que son 1.200 kilómetros en un dos caballos y por carretera general, que entonces no había autopistas. Pasando por Jaén, trinqué una vaguada y eso que se mete el agua por el boquete de la chapa, pero bien que se metió, y Teresa se caló de arriba abajo.

TL. Bueno, llegamos a Sevilla y no nos admitían en ninguna pensión porque no teníamos libro de familia y nos tuvimos que ir a una casa de putas a dormir, con el hule debajo de la sábana, el crucifijo encima de la cama y venga a oír crac, crac, crac, oh, ohh, ohhh...

LC. Cuando te ibas a lavar la cara el lavabo en vez de estar a la altura normal, estaba a la altura de las partes genitales y nobles de las personas, ji, ji, ji... La fonda era de un ciclista italiano que estaba desesperado con su mujer, una de las que trabajaban allí, porque se había comprado una cafetera italiana y ya no le hacía café de puchero, ji, ji, ji.

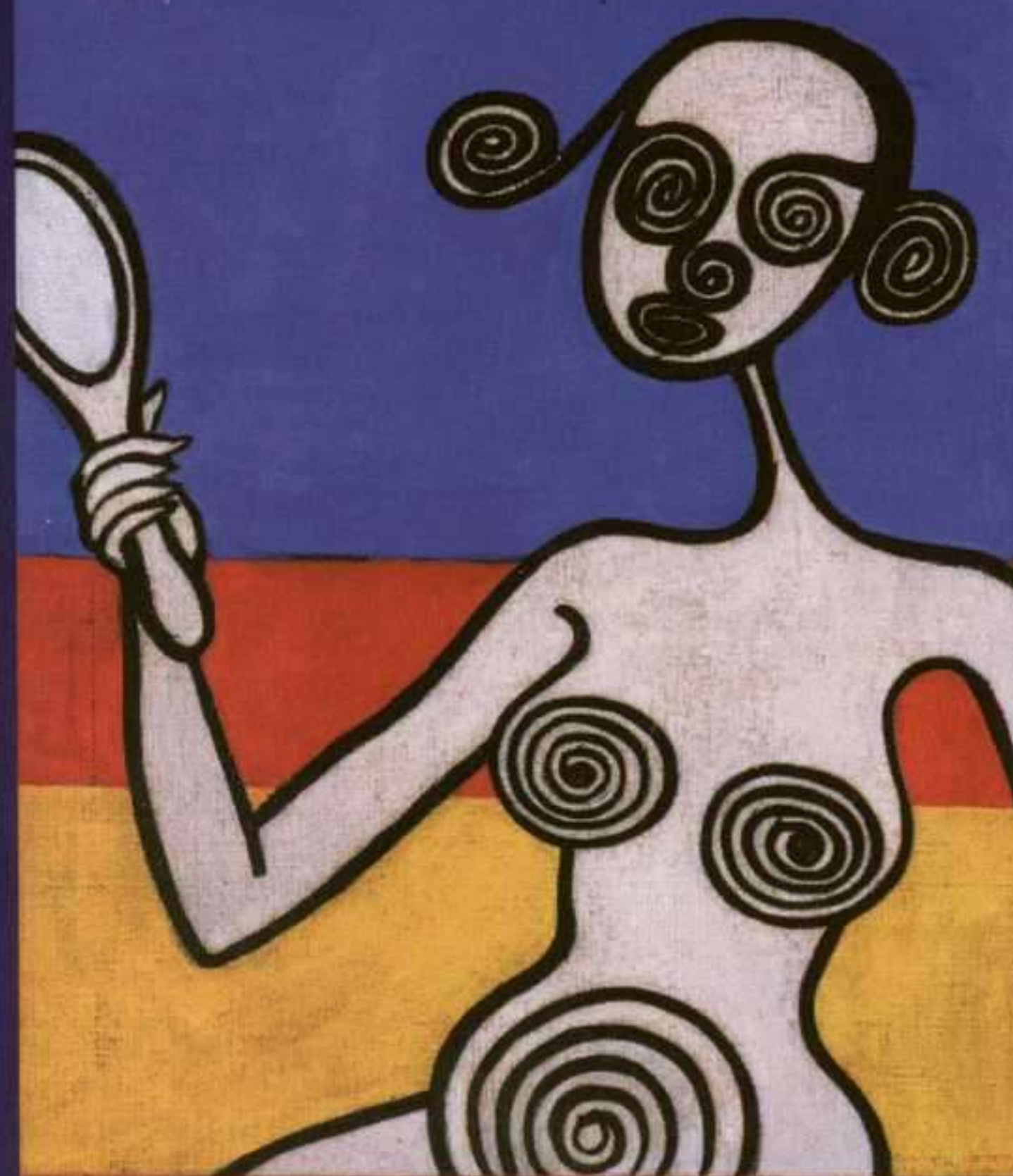
QR. ¿Conocías gente en Sevilla?

LC. Muy de refilón. Además, yo a gente relacionada con esto no la he conocido hasta el 83 u 84.

QR. ¿Se vendió algo?

LC. Tenía el juramento de media exposición vendida

l'entorn parisenc de miró



espai estrella

12 octubre 2000 - 30 abril 2001

Kandinsky

Léger

Bacon

Giacometti

Calder

Braque

Julio González



Fundació
Pilar i Joan Miró
a Mallorca

Joan de Saridakis, 29
07015 Palma de Mallorca
Tel. 34 971 701420
Fax 34 971 702102
e-mail: fpjmiro@a-palma.es
www.a-palma.es/fpjmiro

Ajuntament  de Palma

MERAUD GUEVARA: "PAINT IS SHE"

MÓNICA CEÑO ELIE-JOSEPH

74

M
E
R
A
U
D

G
U
E
V
A
R
A



Meraud Guevara.

Meraud Guinness Guevara (1904-1993), a pesar de haber sido reconocida en su tiempo –fue una de las participantes en la exposición *31 mujeres* que Peggy Guggenheim celebró en su galería Art of this century en 1943– es una más de tantas mujeres remarcables cuya obra ha pasado desapercibida hasta ahora entre los historiadores del arte. Nacida en Londres en junio de 1904, Meraud era hija de Benjamin y Bridget Guinness, conocidos millonarios y patronos de las artes, por lo que desde muy pronto estuvo expuesta al ambiente artístico. Benjamin Guinness era un conocido banquero en Londres y Nueva York pero su madre Bridget además de apoyar el trabajo de muchos artistas era por derecho propio una excelente escultora y pintora¹.

Meraud se enroló en la Slade School de Londres en noviembre de 1923, donde estudió con Henry Tonks, conocido por su devoción a Ingres². Alternó sus estudios en la Slade con un año en Nueva York, donde en 1926 estudió con Alexander Archipenko, que había abierto una escuela de arte en 1923 y que claramente influenció su concepción escultórica de la figura. La joven artista escribió artículos mensuales para *Vogue*, comparando la sociedad americana con la inglesa³.

De vuelta en Londres, y para disgusto de la familia Guinness, Meraud se enamoró del pintor Christopher Wood, adicto al opio⁴. Tal y como Wood explicaba a su madre: “Creo que le gustaría casarse conmigo, pero como será tremendamente rica un día... su padre y su madre preferirían que se case con un duque”. Los amantes escaparon a París en enero de 1928 con la intención de contraer matrimonio, algo que no pudieron llevar a cabo al olvidarse Meraud su pasaporte⁵. Poco después su relación se terminó y en 1930 Wood murió cayéndose a las vías de un tren. En el verano de 1928, Meraud comenzó a recibir lecciones de Francis Picabia (1879-1953), vecino de la familia Guinness en Mougins, un lugar de veraneo estival en la Rivera Francesa. Germaine Everling, la compañera de Picabia, recuerda en sus memorias *L'Anneau de Saturne* (1970) la visita de Stephen (el seudónimo que usa para Meraud) durante el verano

de 1928 donde, entre otros, la joven artista conoció a Léger, Duchamp, Picasso, Gertrude Stein e Isadora Duncan⁶. Ese mismo año Picabia hizo un retrato a lápiz de Meraud. Ese retrato la muestra como una chica masculina y determinada. Este dibujo se reprodujo en el catálogo de la exposición de Van Leer bajo el título de *Portrait de Meraud Guinness* (1928). Maestro y alumna se apoyaron mutuamente: Picabia con la ayuda de su amigo armenio Aram Mouradian, que era socio del *dealer* holandés Van Leer, organizó en 1928 una exposición de Meraud en París y más tarde ese mismo año, ella escribió el prólogo de su exposición en la Intimate Gallery de Nueva York⁷. La acuarela de Picabia, *Rocking Chair* (1928), en la que aparecen tres mujeres, refleja claramente su relación no sólo con Germaine y Olga Mohler, su futura esposa, sino también con Meraud⁸. Esta situación se hizo insostenible y Meraud se marchó a París donde tomó clases en la Académie Julian y en La Grande Chaumière, ambas escuelas en las que se animaba a la individualidad. Su exposición en la Galería Van Leer se inauguró el 2 de diciembre de 1928. Usando el nombre de Meraud Michaël Guinness, exhibió 27 cuadros, entre ellos retratos de Picabia y Everling y de su hijo, Lorenzo. Picabia escribió la introducción a su catálogo:

¿Por qué ha decidido pintar siendo tan rica? Bien, por esa misma razón. Descorazonada, asqueada de los círculos donde el dinero se antepone a todo, ha buscado refugio en sí misma... Se ha dado cuenta de que su verdadera expresión sólo puede existir en el disfrute egoísta del arte... Meraud Guinness ama la vida, la vida libre e independiente: ha empujado los convencionalismos hasta el límite. Es por eso que uno puede creer en ella y esperar posibilidades infinitas. Sus cuadros ya son extremadamente personales y excluyen a la burguesía... hay cuadros fríos y cuadros calientes; los suyos son calientes. Para asegurarlos, cogedlos en vuestras manos, cerrad vuestros ojos para verlos mejor⁹...

La mayoría de los cuadros expuestos en Van Leer, usaban una técnica desarrollada por Picabia durante su fase surrealista, transparencias en las que superpuso finas capas de imaginería delineando imágenes masculinas y femeninas de belleza clásica,



Catálogo de la exposición de la Galería Van Leer.



Meraud Guevara: Retrato de Lorenzo Picabia, 1928.



Francis Picabia: Retrato de Meraud Guinness, 1928.



De izquierda a derecha: Meraud Guinness, Francis Picabia, Olga, Michel Corlin, Germaine y el pequeño Lorenzo.

el protagonista presentado en una forma de división interior¹⁰.

En *Portrait of Francis and Germaine Picabia* (1928) y *Portrait of Lorenzo Picabia* (1928) presentó imágenes que combinaban la imagen positiva y la negativa, como en la fotografía. Lorenzo, dibujado de una manera clásica, era representado doblemente, con un *alter ego* oscuro y acompañado de siluetas de perros dispuestas al azar, con sus sombras oscuras. A pesar de representar la cabeza de Francis de una manera convencional, después la cubrió con un celofán en el que había dispuestos 134 alfileres “para representar las ideas agudas y brillantes que emanaban de su cabeza”¹¹.

La exposición recibió críticas mixtas, el *London Daily Mail* recalcó más su extracción social y su naturaleza rebelde que sus cuadros:

*La Srta. Guinness es hija del Sr. Benjamin Guinness, de Londres, Pittsburgh, Cannes y Nueva York. El Sr. Guinness es un multimillonario. La Sra. Guinness es una de las anfitrionas más incansables de Nueva York pero a la Srta. Guinness ni le importa el dinero ni las diversiones sociales... sus cuadros son extremadamente personales y excluyen a la burguesía*¹².

La exposición en Van Leer fue importante para Meraud tanto en lo artístico como en lo personal. El pintor chileno Álvaro Guevara (1894-1951) había expuesto en la misma galería el mes anterior y Mouradian los había presentado el 1 de diciembre de 1928. Álvaro era rico, bien educado y fluido en varios idiomas. Se había mudado a Londres en 1910, estudiando en la Slade y allí se había relacionado con el grupo Bloomsbury. Muy pronto destacó en los círculos

artísticos de Londres, pintando los retratos de Edith Sitwell y Nancy Cunard, entre otros.

La boda de Álvaro y Meraud tuvo lugar en Londres, solamente nueve semanas después de su primer encuentro. Vestida de terciopelo rojo, se convirtió en Meraud Guevara, y todos sus movimientos fueron reproducidos en los periódicos londinenses. La pareja desprendía tanto atractivo que incluso Cecil Beaton los fotografió para *The Tatler*, pintando a la misma modelo en su casa de Londres. Durante el primer año de casada Meraud escribió *Ballet*, una pantomima de cuya música se encargó Lord Berners, y una historia corta acerca de un doctor en Budapest. Álvaro pintó el retrato de Meraud sentada



Meraud Guevara: Woman with brown glove (Mujer con guante marrón), ca. 1939. Óleo sobre lienzo, 83,82 x 64,77 cm.

descalza en un sillón verde con un gran almohadón marrón. Este magnífico retrato realizado en un estilo realista representa toda su fuerza y su determinación y curiosamente fue comprado por Winston Churchill. La pareja se mudó a París, alquilando un estudio en Montparnasse y dedicando todo su tiempo a la pintura. A través de Álvaro, Meraud conoció a Gertrude Stein, quien, impresionada por el talento de la joven, declaró: "Paint is She" (Ella es la pintura)¹³. Fue en casa de Meraud donde Stein conoció a Francis Rose, que en aquellos momentos estaba pintando un retrato de Meraud y que más tarde se convertiría en el protegido de Stein. Las dos mujeres entablaron una fuerte amistad y fue Stein quien la acompañó durante el parto el 27 de diciembre de 1931 cuando Bridget, la única hija de los Guevara, nació. Su nombre Bridget, se lo pusieron en honor a la madre de Meraud que había muerto ese mismo año. En 1932, Meraud pintó un retrato idealizado de Gertrude como una joven mujer. Su pelo aparece trenzado como en el retrato que Picasso le hizo en 1906, sentada en una silla, está sumergida en sus pensamientos, con sus manos unidas. La paleta de tonos grises contribuye a la serenidad de la imagen. Este cuadro está ahora en la colección de Bridget, la hija de Meraud.



Meraud Guevara: Woman white socks (Mujer con calcetines blancos), 1937. Óleo sobre lienzo, 72,39 x 54,61 cm.

años treinta. Todas las cualidades atribuidas al Realismo Mágico están presentes en la obra de Guevara: “El mito, lo primitivo y lo primordial, una dialéctica entre la tradición y la modernidad y entre lo clásico y lo romántico, en constante rotación más que en oposición, y también una composición estricta, sólida, compacta, construcción volumétrica, una tendencia monumental arquitectónica con un sentido del espacio que genera una gran tensión¹⁴⁹”.

La temática de Guevara es predominantemente de mujeres. En esto comparte la preocupación con artistas como Leonor Fini, Leonora Carrington y Frida Khalo. Muchos de sus cuadros representan a la misma mujer, morena, con grandes ojos negros y casi siempre peinada peculiarmente. Broncia Talcoat, la primera mujer del pintor francés, posó para muchos de estos retratos, a pesar de que en muchas otras ocasiones las figuras salían de su imaginación. Un aire de misterio envuelve estas figuras; no están cómodas, ni felices, están solas y distantes. *The Doctor's Daughter* (1936-37) es una imagen inquietante. La figura sobresale en el espacio de la habitación en la que se la representa. Su mirada nos esquiva, parece perdida en su mundo interior. Su pelo peinado hacia arriba en forma de cuerno no hace sino añadir misterio a la composición. Sabemos que está angustiada pero no sabemos el porqué. Hay una sensación

Después de sólo tres años de matrimonio, Meraud abandonó a Álvaro por Martin Roch, un pintor amigo de Picabia, y se fue a vivir con él a Provenza. Durante los años treinta fue bastante productiva creando entonces una imaginería que debe de ser puesta en el contexto del movimiento del Retorno al Orden, que Franz Roh llamó Realismo Mágico en 1923. Muy popular en el periodo de entreguerras y diferenciado del surrealismo, entre sus adeptos se encontraban Derain, Morandi, Carrà y Picasso. Durante los años veinte, por ejemplo Picasso, se volvió al mundo clásico y arcádico como un refugio del horror de la guerra, y en Italia y Alemania, los artistas aspiraban a recuperar forma, plasticidad y volumen. Los ecos de estas tendencias se extendieron durante los

de claustrofobia en el interior. *Portrait of Georgette* (1937) también presenta a una mujer sumida en sus pensamientos, recordándonos su rostro a una de las figuras religiosas de Georges de la Tour. En esta ocasión, no está mirando al espectador sino que se la muestra en un perfil de tres cuartos, dándonos la espalda. Esta mujer es diferente a la otra, su compleción rosada se refuerza con el turbante rosa oscuro de su cabeza. Nosotros nos convertimos en intrusos que penetran en un mundo privado. En *Woman with White Socks* (1937) una mujer aparece sola en una habitación vacía, está completamente aislada. Hay una cuidadosa atención en la construcción geométrica del cuarto, con sus paredes blancas, la puerta marrón y el suelo marrón dividido en polígonos. No se nos da ninguna clave acerca de la identidad de la mujer ni acerca de qué está haciendo en el cuarto. ¿Está mirando algo que se nos escapa o simplemente

está posando para la artista? En *Woman with Brown Glove* (1939) la misma mujer mira al espectador, como si le molestase su intrusión. La habitación en la que se encuentra es la misma que vemos en *The Doctor's Daughter*; es un espacio geométrico y es la unión de los tres planos lo que conforma la fisicidad del cuarto. Hay mucho de los cuadros altorrenacentistas en la obra de Guevara. El misterio de las retratadas, la geometría de las habitaciones, las ventanas en el interior claramente son referentes de Piero della Francesca o Carpaccio. La paleta es de nuevo muy sutil, en tonos grises y azules, sólo complementados por el marrón del guante.

Meraud envió *Mother and Child* (1939) como un regalo de boda a su hermana Tanis que estaba viviendo en Nueva York. Una monumental imagen de una mujer sujetando a un niño completamente cubierto por una manta blanca que nos recuerda a las mujeres inmensas del periodo clasicista de Picasso. De nuevo la geometría es fundamental para la composición aunque la representación de Guevara es mucho más lineal, en el estilo de Fernand Léger. De todos modos, su estilo es individual, sus figuras no están integradas con el fondo sino completamente alienadas. Divide el fondo en bandas lineales como Picasso en algunas de sus composiciones



Meraud Guevara: Mother and child (Madre e hijo), 1939. Óleo sobre lienzo, 1937. 88,9 x 63,5 cm.



Meraud Guevara: Woman and hound (Mujer y sabueso), 1938. Óleo sobre lienzo, 63,5 x 91,44 cm.

más famosas, como *La Course* de 1922 o *Femme nue assise s'essuyant le pied* de 1921. Sin embargo en la obra de Meraud no hay una identificación entre fondo y figura, algo que Picasso consigue mediante la pincelada y el color, sus figuras se destacan apartadas. Mientras que la representación de Picasso del mismo tema es siempre serena y pacífica, con un sentido de armonía entre madre e hijo, la madre de Guevara está petrificada, asustada y sola. Impresionado por este cuadro, que había visto en casa de Tanis, el dueño de la Valentine Gallery le ofreció una exposición individual en Nueva York. Meraud recibió la noticia con alegría y comenzó a pintar frenéticamente para enviar las obras a Nueva York a punto para la apertura de la exposición en abril. Escribió a su hermana y a su cuñado: “Me siento tan feliz y llena de esperanza –casi preferiría que la exposición se celebrase mucho más tarde, por si fuese un fracaso–, poder seguir sintiéndome tan bien durante mucho tiempo¹⁵”. Debido a que no le gustaba viajar, nunca llegó a ver la exposición. “No me atrevo a ir antes de la exposición –significa mucho para mí y no creo que mi presencia fuera recomendable–, realmente no se me da nada bien exceptuando mis propias obras¹⁶”. Waldemar George, el crítico de arte francés, director de la revista francesa *L'Amour de l'Art*, y una figura clave para el éxito de artistas como Severini,



Meraud Guevara: Still Life with Kitchen Stuff (Naturaleza muerta con objetos de cocina), 1938. Óleo sobre lienzo, 50 x 38,1 cm.

Giorgio de Chirico y Morandi, definió su trabajo como una “contrarrevolución”. Escribió en su introducción al catálogo: “Ella da la sensación de que la materia se estuviese separando del espacio... su arte es tradicional y nuevo a la vez y está situado entre las últimas manifestaciones del cubismo, la extraña pintura metafísica de Giorgio de Chirico y el humanismo viviente que será el tema dominante de la pintura europea del mañana... Meraud Guevara dota de realidad y emoción a sus maniqués. Coloca en su escenario marionetas que son movidas por las cuerdas del alma... mira el mundo con los ojos de una visionaria lírica¹⁷”.

La exposición presentó veintiséis cuadros, entre ellas *Mother and Child*, así como obras realizadas en los dos años previos como *Woman sitting with Dog* (1937), actualmente en la colección de la Tate Gallery. Cambiando la tónica de la mayoría de su obra, este cuadro respira un sentido del lugar: una mujer vestida a la manera regional aparece sentada en una silla con un perro en su regazo, mirando algo que no es visible. Su rostro es redondeado y su pelo está peinado hacia arriba. Es la misma mujer que hemos visto en otros cuadros. Al igual que en los otros, no está haciendo nada en particular, simplemente tiene la mirada fija, esperando algo



Meraud Guevara: Sin título, 1930. Óleo sobre tabla, 46,5 x 38,5 cm.

la revista *Time* la llamó: “Una arcaica moderna”, y Henry McBride la comparó a Balthus en el *New York Sun*:

Primero fue Balthus. Ahora está Meraud Guevara. La Sra. Guevara tiene un cierto parecido con Balthus porque como él ignora las modas actuales de París y mira atrás, en la historia, para buscar una base desde la que erigir una torre de observación. Ella escoge una estación todavía más remota que él... Meraud Guevara vuelve hasta los primitivos franceses, a la escuela de Clouet y Corneille de Lyon, y lo atempera con parte de la frialdad marmórea que llegó al arte francés después de la revolución, con David e Ingres¹⁸.

Poco después de la exposición, y con el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, habiendo terminado su relación con Martin Roch, Guevara quiso mudarse a Nueva York con su hermana Tanis, pero finalmente optó por quedarse en Suiza con su padre. Su exitosa exposición en la Valentine llamó la atención de Peggy Guggenheim, quien en enero de 1943 organizó la exposición *31 mujeres* en la galería Art of This Century. De todos modos, su inclusión en la muestra se explica por la contribución de Marcel Duchamp a la exposición. Fue él quien sugirió a Guggenheim la idea de hacer una exposición íntegra de mujeres artistas. Duchamp, un invitado frecuente de los Picabia en Cannes, conoció allí a Guevara. Entre las artistas que exhibieron su obra se encontraban Dorothea Tanning, Frida Khalo, Leonora Carrington, Leonor Fini, Buffie Johnson y Louise Nevelson. El estilo dominante de la muestra fue el surrealismo, lo que puede

que nos elude. El interior de la casa es inquietante, se asemeja a un espacio que sólo podría ser posible en sueños. En la parte alta de la escalera, una puerta se abre, revelando una silla en un espacio diminuto.

El magnífico cuadro *Woman and Hound* (1939) fue uno de los favoritos de los críticos. Muestra a una mujer de proporciones gigantes y un elegante perro mirándose. La mujer está arrodillada en tierra, una diosa madre en un plano horizontal con montañas y un amplio cielo detrás de ella. Hay algo eterno y clásico en estas figuras, que podrían estar inmóviles para siempre. Los colores son sutiles, mudos. La exposición fue un gran éxito. La

explicar la forma en que se percibía el arte de Guevara en aquellos tiempos. El cuadro que exhibió fue *Still Life* (1939), una obra que probablemente ya había expuesto en la Valentine Gallery bajo el título de *Still Life with Eggs*. El crítico del *Art News* le concedió una importancia especial:

*Las mujeres –nunca se las podría irrisoriamente denominar damas– presentan un frente armado sin fisuras. La obra de Kay Sage At the Appointed Time demuestra tener un fuerte dramatismo. Similarmemente, Meraud Guevara, con su bella naturaleza muerta de huevos rosados desafía a Chirico en su propio campo*¹⁹.

Es interesante que en este artículo se asocien con Guevara los nombres de De Chirico y de Kay Sage. A pesar de los diferentes medios de expresión de cada artista, todos ellos comparten un respeto por las líneas puras, un sentido de la trascendencia y una cualidad de calma y misterio. Una obra similar, *Still Life with Kitchen Stuff* (1938), presenta nueve vasijas de diversas formas cuidadosamente dispuestas en dos mesas. La redondez de las vasijas contrasta con los ángulos de las mesas y las líneas rectas de la ventana abierta. La paleta está bastante reducida. Tonos tierra y blancos se conjugan para dar una cualidad serena a la imagen. Otro cuadro, *Still-life* (1939), hoy en la colección del Metropolitan Museum of Art, nos muestra una habitación con dos jarras en una mesa colocada en un cuarto con una puerta abierta en una esquina. Hay un aire de misterio en esta extraña composición. Estas obras comparten una afinidad con las naturalezas muertas de Giorgio Morandi. Ambos aíslan los objetos, usan una paleta de colores limitada y a través de una geometría simplificada dan a sus cuadros un sentido de la fuerza, del orden y de la calma. El crítico del *Arts Magazine*, observando sus naturalezas muertas años después, escribió: “Esos objetos solitarios, colocados unos al lado de otros con una presencia directa, están pintados con la incorruptibilidad de un Zurbarán²⁰”.

Al acabar la guerra en 1945, Guevara regresó a París con un nuevo amante, William Einstein, y retomó su pintura. En 1946 la galería de Berri organizó en París una exposición llamada *Magie de la Réalité*. La obra de Guevara se expuso junto a la de Dalí, Leonor Fini y Tanguy. Sus aspectos comunes fueron explicados por Waldemar George en su prefacio al catálogo de la exposición: “La misma voluntad de volver a los orígenes. Todos van hasta el centro de la cuestión. Muestran sus principios constructivos. Pero también muestran su carácter mágico, alucinatorio y algunas veces ficticio. Perciben lo fantasmagórico y la extraña poética²¹”.



Taller de Meraud Guevara.

Todavía dependiente de la pensión de su padre, que tampoco era demasiado generosa, decidió mudarse a Aix-en-Provence en 1947 instalándose en 61, Cours Mirabeau. Sus dibujos de este periodo, entre ellos *Tree* y *Two women* están exquisitamente ejecutados, reflejando su aprendizaje clásico. Tras la muerte de su padre en diciembre, la adolescente Bridget se quedó sola y fue el motivo de que Meraud y Álvaro decidieran reunirse. Sorprendida de encontrar a Álvaro en penosas condiciones y muy deprimido, rápidamente decidió que Álvaro y Bridget, que hasta entonces había estado interna, se reunieran con ella en Aix. Cuando unos años más tarde a Álvaro le fue diagnosticado un cáncer, Meraud le cuidó hasta su muerte en 1951. Ese mismo año Meraud realizó una acuarela, *Woman with Gloves*, en la que podemos ver un regreso al clasicismo. La mujer destaca ante un paisaje distante. Sus rasgos son ahora bastante andróginos, su pelo ya no es oscuro sino rubio y su inmovilidad es tan intensa que parece casi una estatua, muy en el estilo del surrealista belga Paul Delvaux, quien, como Guevara, estuvo fuertemente influenciado por De Chirico.

Lentamente comenzó a abandonar su estilo previo, concentrándose en nuevos aspectos. El primitivismo le llamaba la atención poderosamente y comenzó a experimentar con nuevos materiales y técnicas. Se interesó en los aspectos matéricos de la pintura, siguiendo la estela de Dubuffet y Fautrier.

Guevara estuvo bastante involucrada en los círculos artísticos franceses, escribiendo incluso en 1954 *Le Socrate de Satie ou Chronique Paleontologique*, una crónica surrealista e irónica de un concierto dado por Étienne de Beaumont en honor de Erik Satie, para la revista literaria *La Parisienne*.

En 1956 expuso de nuevo en la galería Guenegaud en París, mayoritariamente obras de los años treinta pero también obra nueva, donde la cualidad expresiva de la materia conformaba su preocupación principal. De nuevo Waldemar Georges escribió el prefacio del catálogo: “Esta vez la artista renuncia a reconstruir el mundo. Ahora imita la naturaleza en acción. Creemos que llega a esto mediante analogías y correspondencias... recrea las estructuras naturales²²”. Los cuadros expuestos en 1959 en la Ohana Gallery de Londres continuaron por esta senda. Entre los 45 cuadros expuestos, sólo 13 pertenecían al periodo de los años treinta. El resto eran collages, dibujos y cuadros en cemento. Su amigo, el poeta inglés David Gascoyne, escribió en el catálogo de la exposición: “Éste es un periodo de experimentación y búsqueda, durante el cual accidentalmente ha realizado importantes descubrimientos de orden técnico. Esto la ha llevado desde una fase de austera abstracción a un reequilibrio redistribuido de lo objetivo y lo subjetivo²³”.

La casa de Guevara en Aix-en-Provence, La Tour de César, era su universo secreto. Pintó frescos en las paredes, decoró sus muebles y se rodeó de más de 40 gatos. Escritores y pintores como Dubuffet, Jean Follain, Charles-Albert Cingria y el expresionista abstracto americano Sam Francis frecuentaron su compañía y la admiraron profundamente. Su amistad con Dubuffet

fue muy intensa, como prueba la correspondencia que sostuvieron entre 1954 y 1962, y claramente influyó su nueva aproximación a la pintura²⁴.

En 1961, la galería Potterat en Laussane, Suiza, organizó la exposición *Two painters of Aix-en-Provence*, mostrando obras de Meraud y del pintor polaco Zawado. Gabrielle Buffet-Picabia, la primera esposa de Picabia, escribió un ensayo introductorio señalando las inven-



Meraud Guevara: Two Cats and Two Dogs (Dos gatos y dos perros), 1940. Óleo sobre lienzo, 59,69 x 80, 01 cm.

ciones técnicas de la artista y la cualidad de sus series de paisajes lunares. Éste era el estilo que prefería y decidió no hacer más óleos, concentrándose en trabajar con pigmentos y arcillas. En 1978, en Salander Galleries, tuvo su primera exposición americana tras la guerra. La exposición tuvo bastante atención por parte de la crítica. El crítico del *Art News* le concedía “una fuerte intuición surrealista del espacio y la forma: grandes y claros rostros de mujeres (su materia más frecuente) aparecen como máscaras que ocultan una angustia interior que se expresa en extraños peinados. Nunca es evidente si estas figuras son retratos vivos o meras imaginaciones... la ventana o la puerta que Guevara usa tan frecuentemente detrás de la figura conforman un profundo y a la vez remoto espacio que es utilizado como un símbolo de la vida interior de la retratada. La vista de paisajes detrás de los retratados dota a las obras de una aspecto cercano a la pintura de Vermeer, algo que se refuerza por la posible aunque perdida conexión entre el surrealismo belga y el surrealismo de los contemporáneos de Guevara”. El mismo artículo consideraba que su obra estaba anclada en los clásicos conservando sin embargo una tremenda originalidad:

Su pintura es muy erudita, con referencias a la historia del arte –Vermeer mezclado con Piero della Francesca. Pero no hay nada derivativo en estos cuadros. La fuerza real de la propia Guevara emerge de cada cuadro²⁵.

La crítica del *Arts Magazine*, Nina French-Frazier, se centró en su técnica:

Su obra es un balance delicado de estrechas armonías. Explora las diferentes tonalidades del gris. Los sombríos terracotas, los ocre, dorados, beige y marrón chocolate de la tierra son realzados por pinceladas de azul celeste, lavanda, violeta, burdeos y rosa. Pinta en gruesas pero suaves capas, pareciendo muchas veces que ha trabajado sobre madera en vez de en lienzo²⁶.

Pero también reflexionó sobre el misterio de las mujeres retratadas en los años cuarenta: “mujeres que tienen una fuerte presencia, con una austeridad y racionalidad propias del Alto Renacimiento... han parado por un momento y reflexionan con calma acerca de algún acontecimiento tumultuoso de sus vidas, que han superado recientemente porque son capaces de cualquier cosa. Sus mujeres son las heroínas de Flaubert, Balzac, Zola y sus mitos provenzales”.

Meraud Guevara continuó pintando en Provenza hasta 1993 cuando murió en París con 88 años. Los largos obituarios del *The London Times* y del *The Daily Telegraph* desafortunadamente dedicaron pocas líneas a su obra, prefiriendo concentrarse en su vida personal. A ella no le hubiera gustado. En un diario que escribió durante el año 1953 declaraba: “Es la obra la que importa, no el artista, yo hago mayoritariamente obras anónimas. Yo, la artista, lo único que puedo dar a mi público es mi obra. Mirad mi obra y dejad a la artista en paz porque nunca entenderéis nada de las reflexiones cambiantes y de los secretos de otro ser²⁷”.

A pesar de todo, su magnética presencia continúa presente en sus cuadros. Nos ha dejado un cuerpo de obras que es, sin lugar a dudas, enigmático, arcano, eterno y que ciertamente merece ser recuperado y revisado —

¹“Hereditary Talent”, *Daily Mail* (January, 1929). Bridget Guinness era noticia recurrente en la prensa.

²Diana Holman-Hunt, *Latin Among Lions: Alvaro Guevara* (London: Michael Joseph, 1974), 52.

³“B.S. Guinness’s Daughter Chilean’s Bride To-Day Abroad”. *The New York Tribune* (January, 1929), 21.

⁴Holman-Hunt, *Latin among Lions*, 168.

⁵Ibíd., 170-175.

⁶Maria Lluïsa Borràs. *Picabia* (Barcelona: Polígrafa), 345.

⁷Ibíd., 336.

⁸Ibíd., 337.

⁹Francis Picabia, “Meraud Michael Guinness”, *Galerie Van Leer, Catálogo*, (December, 1928).

¹⁰Germaine Everling, *L’Anneau du Saturne* (Paris: Fayard, 1970), 173. Ver también H.H. Arnason and Marla Prathers, *History of Modern Art* (New York: Abrams, 1998), 278.

¹¹“Art or Insanity?”. Recorte de un periódico londinense no fechado de la colección de la hija de la artista, Bridget Lacroix (February, 1928).

¹²Holman-Hunt, *Latin among Lions*, 183.

¹³“Other Shows”, *The New York Times* (April, 1939). Citado en la crítica de la exposición de la Valentine Gallery.

¹⁴Claudia Gian Ferrari, *Magic Realism* (Valencia: IVAM, 1997), 297.

¹⁵Carta a Howard Dietz, el escritor de canciones y marido de Tanis, hermana de Meraud (c. February, 1939).

¹⁶Ibíd.

¹⁷Citado en Henry Mc Bride, “Meraud Guevara’s Art”, *The New York Sun* (April, 1939).

¹⁸Mc Bride, “Meraud Guevara’s Art”.

¹⁹R.F. “Thirty-Odd women”, *Art News* (January, 1943). Desafortunadamente Guevara no fue incluida en la muestra de 1997 “Art of This Century: The women” expuesta en la Pollock-Krasner House, que trató de reconstruir las exposiciones de mujeres de Peggy Guggenheim. Para una crítica de esta exposición ver WAJ (s/s 99), 61.

²⁰Nina French Frazier, “Meraud Guevara”, *Arts Magazine* (January, 1979)

²¹Waldemar Georges, “Magie de la Réalité” *Galerie de Berri, Catálogo* (December, 1946).

²²Waldemar Georges, “Fiction and Reality”. *Galerie Guenegaud, Catálogo* (March, 1956).

²³David Gascoyne, “Meraud Guevara”. *Ohana Gallery, Catálogo* (December, 1959).

²⁴Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivant Tome IV* (Paris: Gallimard, 1995).

²⁵“Meraud Guevara,” *Art News* (November, 1978).

²⁶Nina French Frazier, “Meraud Guevara” *Arts Magazine*.

²⁷Extracto de las notas de Meraud Guevara, proporcionadas por su hija Bridget Lacroix.

CODORNIU

Anna, eres una promesa de luz... un símbolo de alegría.



ANNA



LA PUREZA DE UN CAVA

EL CUERPO RECUERDA (EULÀLIA VALLDOSERA)

FRANCISCO JAVIER SAN MARTÍN

88

E
U
L
À
L
I
A

V
A
L
L
D
O
S
E
R
A

La Fundació Tàpies de Barcelona presenta desde el 26 de enero hasta el 25 de marzo una exposición retrospectiva de la artista catalana Eulàlia Valldosera, nacida en Vilafranca del Penedés en 1963. Bajo el título *Obras 1990-2000*, la muestra revisa su trabajo en los últimos diez años, desde sus primeras piezas fotográficas, recorridas por la imagen de la soledad, la enfermedad o la autoexploración, hasta sus instalaciones más recientes o en proceso, como *Les Demoiselles de Valence* o *Interviewing Objets*. Estas piezas han ampliado considerablemente los medios desplegados, aunque sigue demostrando una afición particular a ciertos temas y ciertos dispositivos narrativos –entre el cuerpo y la arquitectura, entre lo íntimo y lo privado, entre la luz y la sombra, los objetos y su reflejo– que se mantienen como una base de su trabajo. En todo caso hay una socialización más decidida de las narraciones. Las dos piezas que hemos citado adoptan una posición de encuesta o de documentación –en absoluto sociologistas, sino más bien lo contrario– en la que se convocan deseos, placeres y actitudes más públicas. En *Les Demoiselles de Valence*, unas adolescentes se “arreglan” en el baño de un bar intentando aproximarse a la imagen que se espera de ellas. En *Interviewing Objets*, la artista entrevista a diferentes personas sobre objetos que les son muy queridos indagando sobre el significado que les otorgan y la relación que mantienen con ellos.

Esta retrospectiva, inédita en la Fundació Tàpies para una artista de su generación, y también la primera retrospectiva de la artista en España, ha sido coproducida entre el espacio Witte de With de Rotterdam y la Fundació Tàpies y comisariada por sus respectivos directores, Nuria Enguita Mayo y Bartomeu Marí. En Holanda pudo verse entre octubre y diciembre del año pasado y desde el 26 de enero puede visitarse en Barcelona.

Imágenes de la pérdida

Después de un breve paso por la pintura, recién terminados los estudios en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, Eulàlia Valldosera comienza a cuestionarse la funcionalidad de la producción artística reglada, la realización de una obra que se inserta en los modos establecidos. Viaja a Holanda a comienzos de los años noventa con una beca de estudios, en la Gerrit Rietveld Akademie y se establece durante años en ese país. Desde entonces, Eulàlia Valldosera se ha servido de acciones, fotografías, vídeos, proyecciones de luz e instalaciones. Su voluntad de ser artista parece estar íntimamente ligada a su condición de mujer, y sobre esta percepción específica del mundo y las relaciones tratan sus obras.



Eulàlia Valldosera: Sèrie Aparences: La maleta, 1994.

El cuerpo de la mujer es uno de los objetivos preferentes de la representación, un modelo, pero modelo mudo, al que se niega el derecho al lenguaje. La artista trata concienzudamente de reunir en su obra el cuerpo y la voz. Valldosera se sitúa en un campo concreto: si la mirada canónica, la visión de la autoridad masculina, es ortogonal y acaparadora, la suya será *oblicua* e inconsistente. También de baja cota, de ahí la importancia que el suelo y lo que se encuentra diseminado por tierra tiene en su obra: colchones sin somier, alfombras, colillas, medicinas alrededor de la cama, envases, libros. Una visión a ras de suelo que niega la omnipotencia visual de la perspectiva, la autoridad axonométrica de la planificación, y coloca en su lugar un discurso *frágil* de palabras entrecortadas o susurros, los primeros balbuceos. Y además, si el poder se expresa a través de lo sólido y duro, la artista prefiere los enunciados evanescentes, figuras situadas al borde de la *evaporación*. Inestabilidad, inconsistencia y fragilidad son características comunes a esas figuras de mujer que señalan con medición fantasmal los elementos arquitectónicos de la habitación en sus primeras fotografías.

Los límites de la casa, la construcción como vivencia y experiencia en las tareas que la recorren, los momentos perdidos, las tareas monótonas, la limpieza, el trabajo que se realiza cada día pero que no se acumula, ya que su finalidad es que todo quede como al principio.

Éstos y otros fueron los argumentos que la artista desarrolló en los primeros años noventa. Asimismo los objetos que se encuentran en la casa y el cuerpo que los maneja. Los objetos y el cuerpo en un interior. Relación de cada uno de los objetos con el cuerpo: correspondencia, a la manera de Baudelaire, de las cosas de la vida con otras tantas partes del cuerpo, con los sentidos que piensan y maquinan. También, a la manera medieval –a modo de emblema– las correspondencias de un sistema biológico, abierto, con otro inerte, duro y simbólico. La relación del cuerpo con la casa y a través de ella, la visión femenina sobre su existencia ensimismada: autoexploración, autoconocimiento. *El melic del món.*

Eulàlia Valldosera trabaja con elementos que están presentes en la estética occidental desde sus orígenes: la luz y el espejo –y con ellos, sus opuestos– la *sombra* y el *reflejo*. Lo que a menudo en esta tradición pictórica ha aflorado como elemento marginal, como artificio de una maquinaria que funcionaba en otro sentido, ella lo convierte en argumento central. Una forma de representación desviada. De la periferia al centro, en un sentido de traslado de los restos característico de la visión post-moderna. Lo que está en juego con todo ello es el cuestionamiento de los modos autoritarios de representación –la pintura, el *dictus* cartesiano, la visión masculina, la autoridad, las leyes de la visión– y la consiguiente búsqueda de un margen, aún en la oscuridad o la penumbra, en el que ciertas historias marginales puedan ser contadas, cuerpos que recuperan su voz y hablan de sí mismos, de su larga travesía sin lenguaje. Y esos relatos no tienen nada que ver con la *acumulación* narrativa que proponen los medios de ficción oficial.

Quizás la idea de *pérdida* sea la que mejor puede centrar su trabajo en esos primeros años noventa: pérdida de una identidad que se busca afanosamente entre la intermitencia luminosa y las sombras; pérdida de una funcionalidad del cuerpo que intenta aún convertirse en instrumento de goce; pérdida también de un asidero material –de un cuadro o una escultura– en el que fundamentar su actividad y el consiguiente trabajo con la inmaterialidad de sombras y reflejos. En estas primeras fotos aparece ella misma, obsesiva y solemne, no como mascarada, como imagen de sí, sino como un síntoma oscuro del espacio en la que su vida se acomoda. No son autorretratos, sino esbozos de un cuerpo que quiere reconstruirse a través de un trabajo fantasmático de ensoñación. No es biografía encadenada, sino inefables momentos de existencia.

Entre la tradición surrealista, de la que quiere filtrar la visión masculina para centrarla en el ojo femenino que se observa a sí mismo, con no pocos puntos de contacto con Louise Bourgeois, centrados en la imagen recurrente de mujer-casa, soledad y autoridad, y la tradición de autodocumentación de Christian Boltanski o Duane Michals, que reconstruye escenificaciones de la propia biografía, Eulàlia Valldosera ha trabajado en estos últimos diez años una serie de argumentos que se han convertido en recurrentes en buena parte del arte actual. Sin embargo, la posición de Valldosera es específica. De la artista franco-alemana le



Eulàlia Valldosera: Provisional Home (Provisional Living #1) [Hogar provisional (Vida provisional #1)], 1999. Instalación en la Kunsthalle Loppem-Zedelgem, Brujas, 1999.

separa la evanescencia de sus medios y, posiblemente también, una actitud más conciliadora respecto al sexo masculino, una tregua en la batalla de los sexos. De Boltanski le separa la ficción taxonómica y la retórica antropológica que, aunque deconstruidas, forman en el artista francés una señal de discurso científico. Sin embargo, un artista como Spoerri, ajeno a este discurso de la identidad, ha dejado en ella un poso de residuos, de emblemas de convivencia, de restos y de giros.

El corpus de imágenes y actitudes del surrealismo es clave en su trabajo, y precisamente su visión femenina parece querer contradecir la óptica masculina del surrealismo histórico, reescribir un catálogo de deseos y gozos que funcione como contrapunto de esas visiones que se elaboraron en el círculo de Breton, en el que la mujer, aún teniendo un papel central en su imaginario, comparecía como madre, diosa, reina o prostituta, como objeto de admiración y consumo, en una forma de actualización del *amor cortés*. Valldosera deconstruye todos estos maniqués estereotipados y los pone al servicio de una mirada desde el interior de la mujer. Pero también con sus precedentes en el propio círculo de Breton: algunas fotografías de Lee Miller, de Eileen Agar, como su impresionante *Tête de femme* de 1942, o de Kati Horna, están próximas a su trabajo, más que a la línea de Claude Cahun –la mascarada– que ha llevado al éxito a artistas como Cindy Sherman o Gilbert & George.



Eulàlia Valldosera: Fragmento II (El ombligo del mundo: #1 El vientre de la tierra, serie fotográfica # 3), 1990-1991.

Interior (holandés) con figuras

En su obra hay narraciones sin un relato estructurado, ya que el tema es la voz de la propia narradora, que aborda sensaciones evanescentes, recuerdos, fulguraciones de un instante, materiales tan inestables como el sueño, el recuerdo o el deseo. Ni aún yuxtaponiendo toda su obra podríamos encontrar una narración organizada, sino una multiplicidad de destellos conectados por una ensoñación en algunos casos ociosa, en otros hiperactiva. Todo ello contrasta con la abrumadora materialidad, con la cercanía vivencial de los objetos empleados por la artista: camas, alfombras, colillas, medicinas, envases de detergente, cosméticos... en el espacio concreto del hogar. Y, entre todo ello, su cuerpo, los cuerpos, en estado transitorio de evaporación, en situación precaria.

En *El melic del món: #2 Pits (El ombligo del mundo # 2 Pechos)*, 1990-1993, un torso femenino –un autorretrato decapitado, pero no con violencia, sino más bien con la voluntad de restar protagonismo a la autora, de disolver su cuerpo entre otros– aparece tendido en el suelo en un formato monumental, identificado con el pavimento que pisamos. El cuerpo está construido con colillas de cigarro, es decir, con restos, pedazos acabados de vivencias, de emociones y tedio, de momentos compartidos y de soledad. Un texto publicado por la artista en 1992 resulta esclarecedor de esta componente de soledad y languidez que subyace a estos trabajos: “El horizonte vasto del aburrimiento, esa última sequedad, despertó en mí un increíble olfato

para la captación, en algún punto, de corrientes subterráneas. Me sorprendí observándome el ombligo... Esa suerte de autodisciplina empezó a contagiar mis actividades cotidianas más vitales. Dormir, comer, limpiar, fumar. Había una especie de morbo en esa inmediatez creativa. Todo el Arte fundido en el acto de echarme en el colchón y mi ombligo como un pozo conectado a la humedad profunda. Toda la responsabilidad concentrada en la clasificación de los desechos que surgían por la casa”. En varias ocasiones la artista ha explicado que esta tendencia al ocio, a la languidez del ombligo –y su contrapunto, en el derroche de un trabajo inútil como recoger colillas– tenía relación con el impacto de la cultura ahorradora del calvinismo.



Eulàlia Valldosera: Envases: El culto a la madre (#3 Hada), 1996. Instalación en El Roser, Lleida, 1996.

Instantánea prolongada

Como otras artistas empeñadas en explorar su entorno más inmediato, Eulàlia

Valldosera emplea profusamente la fotografía desde comienzos de los noventa, y parece cómoda en este género, aunque no ha dejado de ampliar los registros técnicos de su trabajo con la inclusión de vídeo y sonido, todo ello en una práctica que se hace cada día más “instaladora”.

La fotografía –todos los registros de lo fotográfico– ha sido una importante base “documentadora” de su trabajo. La fotografía ofrece los primeros apuntes de un tema que luego se encuentra matizado, ampliado y especificado con una variedad de medios. Lo que podría parecer un procedimiento de documentación, se convierte en su trabajo en un mecanismo de ensoñación, una forma de dilatar el tiempo, crear densidad en la imagen e interferencias entre la figura y el espacio; una fotografía que abomina de los aspectos notariales de su actividad.

Eulàlia Valldosera no hace instantáneas. Y no sólo desde el punto de vista técnico, ya que emplea a menudo el recurso de la doble exposición, sino desde el planteamiento conceptual de sus fotografías. Las imágenes en las que su cuerpo se superpone a un interior con objetos están proyectadas también para capturar el tiempo, no tanto la *duración*, ese tiempo científico de un acontecimiento que discurre de A a B, sino el tiempo confuso, enmarañado e intangible de lo

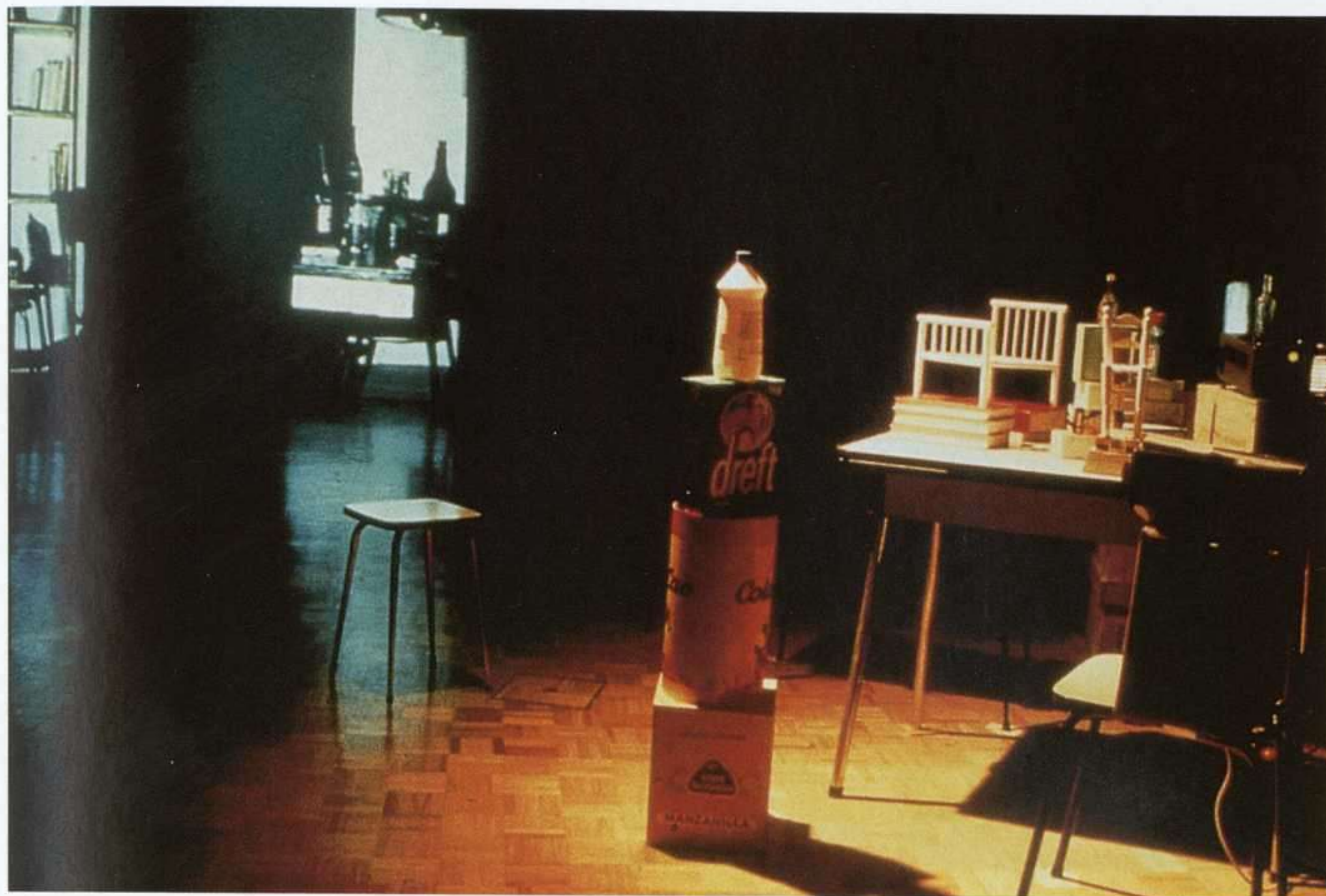


Eulàlia Valldosera: Love's Sweeter than wine: Tres estados en una relación. Habitación #2 "Ni contigo ni sin ti", 1993-1994. Instalación en el Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 1994.

que aún no ha ocurrido o lo que está por suceder.

Si por una parte su cuerpo aparece a menudo como un objeto, *instalado* en su espacio, rodeado de sus accesorios personales, protegido o compartiendo un ambiente, también es el cuerpo el que vocaliza el lenguaje del interior, el que organiza una ortografía y una sintaxis de todo el conjunto: un lenguaje en el que el cuerpo recuerda. Los objetos forman un urbanismo de la intimidad, una maqueta de la ciudad a escala doméstica. Son también emblemas de experiencias y convivencias bajo el sol pálido de una bombilla. En *Sombras vacías. Sombras llenas (Serie el yacente)*, 1994, esos objetos, una fila de envases de detergente alineados forman el *skyline* de una ciudad que resume su vida en una sola habitación, la ciudad de los amantes, tumbados sobre una alfombra.

Desde un punto de vista formal, las sombras –trabajar con sombras, fotografiar– supone no sólo obviar el color y la corporeidad de los objetos, sino también primar el *perfil*, su contorno sinuoso. Y los mecanismos de representación que pone en juego Eulàlia Valldosera, basados en una desmaterialización de la realidad que aumenta su densidad en la representación, tienen mucho que ver con esa reducción al contorno característico de un objeto, de un envase, una figura. En este sentido es ejemplar una obra como *Envases: El culto a la Mare # 3 Fada (Envases: El culto a la Madre # 3 Hada)* 1996, en la que emplea la sugestión del perfil, el poder monumentalizador de las sombras y también su capacidad de evocación fan-



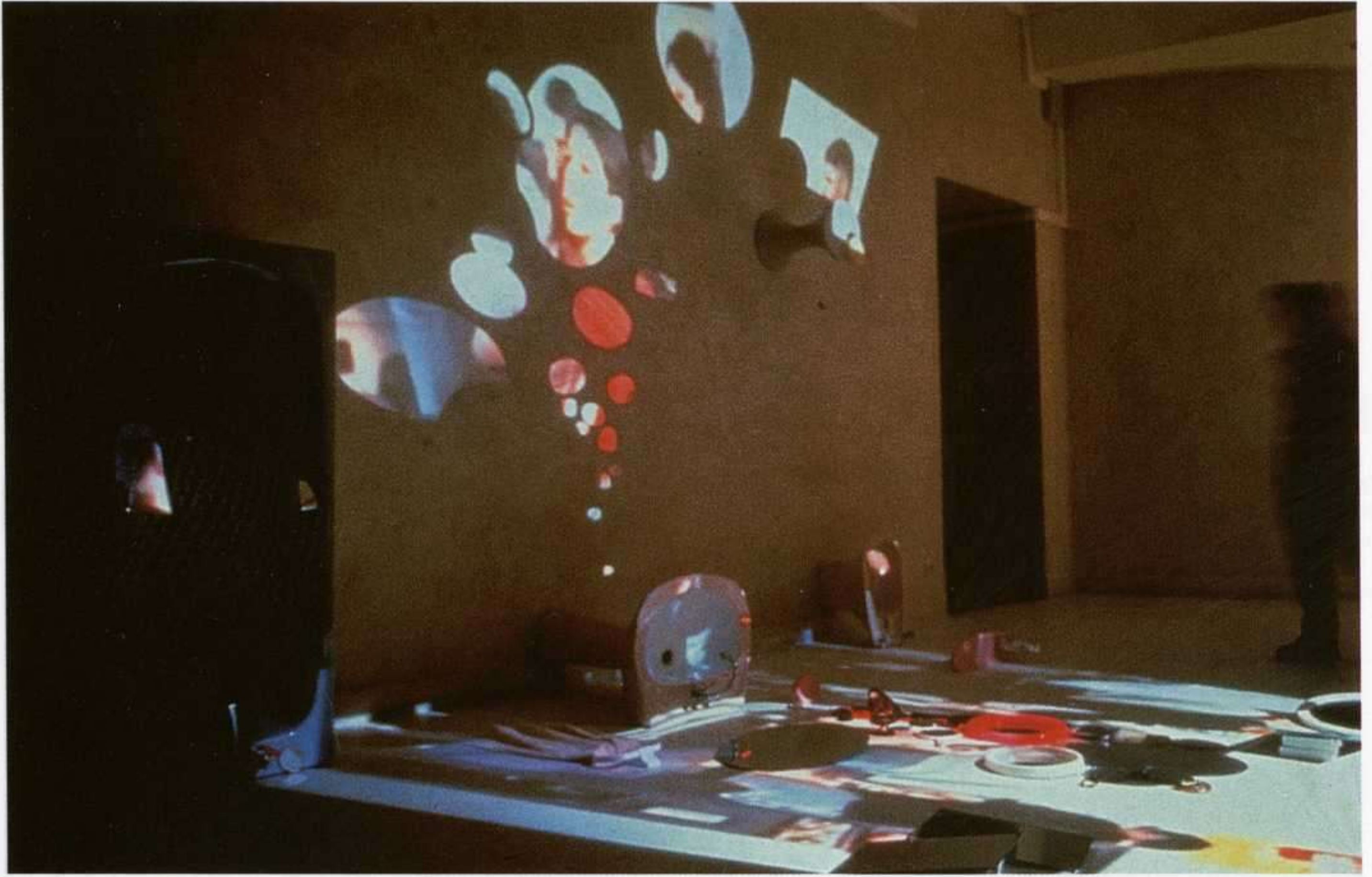
Eulàlia Valldosera: La caída. Salir de las llamas para caer en las brasas, 1996. Instalación en la Kunsthall Rotterdam (Manifiesta 1), 1996.

tasmática. Fantasmas de supermercado: mujeres comprando, fantasmas domésticos: mujeres limpiando. En esta instalación, un foco de luz se proyecta sobre dos envases de detergente, haciendo aparecer sobre el muro una figura femenina alejada y potente, presente y decisiva, que la artista identifica con la figura de la madre. Hay en ello una denuncia de esa ligazón genética entre las tareas del hogar y la condición femenina y, de paso, la perversión de un diseño de envases que identifica el perfil del producto con el del usuario.

Si el objeto de la proyección (envases de plástico con etiquetas) es un concentrado de la actualidad, el perfil que aparece como sombra de la madre, adquiere una dimensión mítica, un aire neolítico de tierra y agricultura, de cerámica y ciudades emergentes. El plástico de los envases se hace cerámica micénica, consiguiendo que la luz y la sombra certifiquen esta transmutación.

Le bordel de Valence

En su trabajo, el tránsito de la fotografía a la instalación se produce con la naturalidad del paso de lo representado a lo real. Sus fotografías enseñan un interior con figuras en el que la doble exposición alude al paso del tiempo. En sus instalaciones, el espacio se ha hecho real y las figuras se proyectan sobre las paredes, mientras el tiempo y la experiencia del lugar corren a cargo del espectador. En *Love's Sweeter than Wine*, 1993-1994, tres escenas sucesivas



Eulàlia Valldosera: Les demoiselles de Valence (Las señoritas de Valencia), 1999. Instalación en el Museo de Valencia, Valencia, 1999.

de la relación de una pareja, ocupan tres salas próximas, invitando al espectador a recorrer los momentos de la relación en el orden que quiera.

Les demoiselles de Valence, 1999, es una instalación que reproduce el baño de un bar ocupado por unas adolescentes que construyen su imagen de cara al exterior, organizan su cuerpo, su mensaje, y que fueron filmadas sin advertirlo. El agujero de la cerradura en la intimidad femenina está, en este caso, ocupado por un ojo también femenino, que no espía las formas, sino los procedimientos de construcción de una imagen, de una identidad que en este caso está *en tránsito*. En la instalación, el lavabo, la taza del WC, la banqueta... han sido girados 90°, de forma que la pared que se encuentra frente a nosotros y en la que aparecen las imágenes de las señoritas, representa el suelo del bar. Un giro que tiene que ver con el cambio del punto de vista, porque ya no es Pablo Picasso quien observa a las mujeres (de Barcelona) que exhiben su cuerpo en el escaparate del comercio sexual, sino una mujer observando a otras, estableciendo un lazo de complicidad inadvertida (en Valencia), una antropología del gineceo, valga la contradicción, ya que el término apropiado, ginecología, está ya ocupado por la tecnología de la salud. Como en *Relationships*, 1997, la imagen que vemos sobre la pared es en realidad un reflejo que ha sido reenviado por espejos. Estos dispositivos de frialdad cálida sirven para *atenuar* la documentación, el trabajo de campo en un bar concreto, y hacen valer en su lugar una lejanía de carácter arquetípico

*P*ara los amantes del arte
esto es un clásico.



Coca-Cola es una Marca Registrada de The Coca-Cola Company.

Desde 1900.

EL CRÍTICO SE HACE VIEJO

CONVERSACIÓN CON ÁNGEL GONZÁLEZ GARCÍA

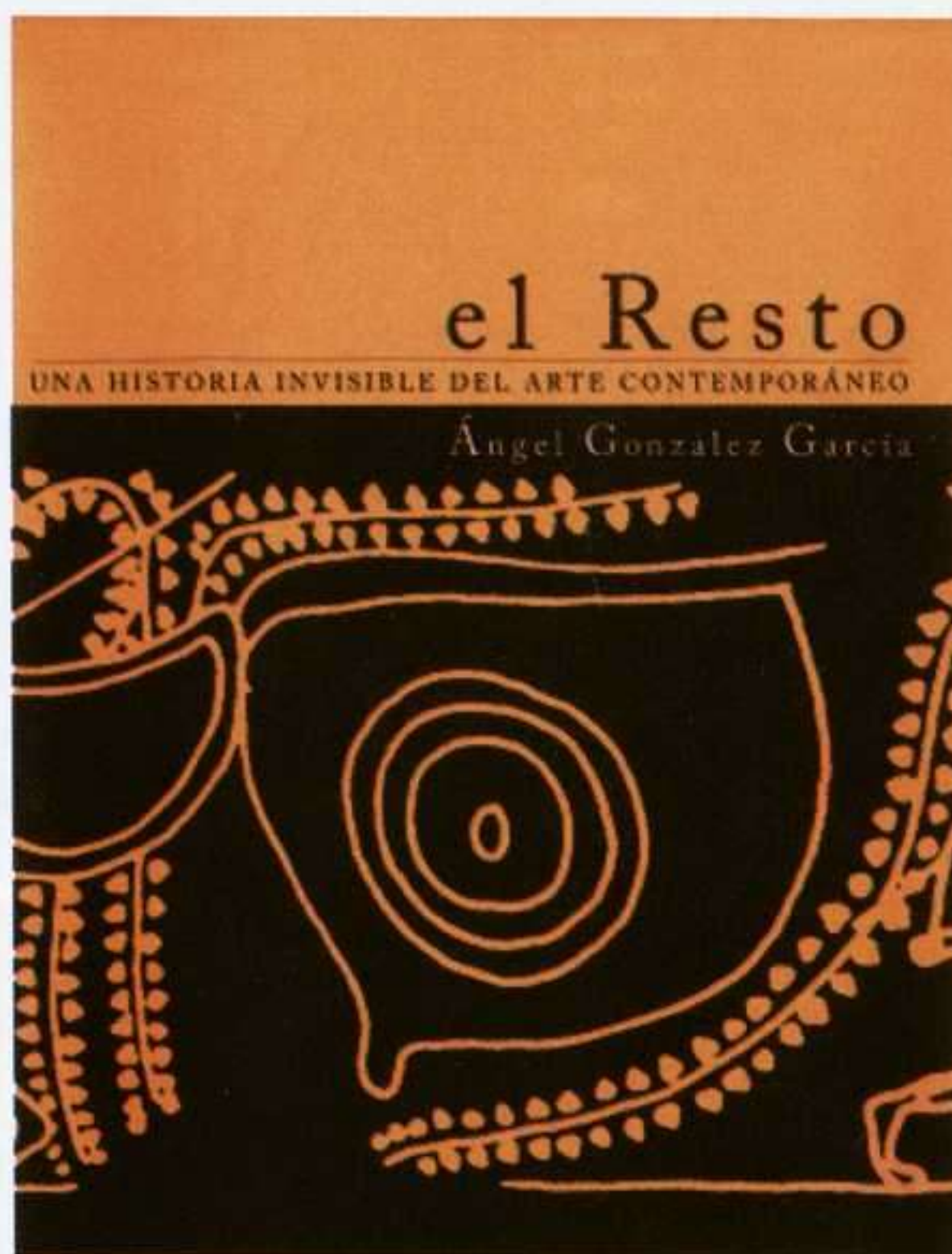
ÓSCAR ALONSO MOLINA

98

Á
N
G
E
L

G
O
N
Z
Á
L
E
Z

G
A
R
C
Í
A



El Resto, portada.

Óscar Alonso Molina. Al leer el libro de un tirón se descubre casi toda una poética: una visión bien definida de lo que es y no es, o de lo que debería ser y lo que no el arte. Algo que, hasta ahora, la aparición tan dispersa de tus escritos no había dejado ver con la claridad y el orden con que se aprecian aquí, casi programáticos. ¿Ha ocurrido algo que los ordene y unifique, que los acerque?

Ángel González García. Es cierto que merece la pena una lectura ordenada y sucesiva de todo el libro, aunque la verdad es que no soy yo quien lo ha compuesto, sino Miguel Ángel García Hernández, quien lo ha hecho, además, de manera irreprochable y para mí mismo luminosa. La decisión de incluir éstos textos y no otros es suya, y suya también la de intentar comprender mediante ellos los últimos años de mi trabajo.

Pero sí, seguramente ha habido un cambio. Empezando por el primer capítulo, que constituye una de mis pocas declaraciones sobre el trabajo del crítico –o del historiador, porque aquí no merece la pena hacer distinguos–; es la única vez en la que manifiesta y francamente me he explicado sobre ese oficio tenebroso de manera vagamente programática. No deja de ser una curiosa coincidencia el que escribiera sobre el papel de la crítica en el mismo momento en que estaba a punto de abandonarla. Aunque yo no lo supiera entonces, creo que ya estaba explicando las razones por las que iba a dejar en breve su práctica, y los motivos por los que iba a tomar el partido de las sombras.

Visto retrospectivamente, y gracias a las discusiones que mantuve con el editor sobre el contenido del libro, puedo reconocer ahora cómo se iban anunciando algunas obsesiones que aparecen de manera recurrente a lo largo de sus páginas. Ahora bien, tal y como pongo de manifiesto en la pequeñísima presentación que hago en el libro –casi una relación de agradecimientos–, éste ha sido escrito en un nuevo lugar, lo cual ha resultado decisivo. Los textos que lo forman han sido escritos en su mayoría a partir del momento en que decidí abandonar



Juan Navarro Baldeweg: Paisaje, 1991. Óleo sobre tela, 200 x 400 cm.

Madrid y me instalé en la Marina Alta de Alicante, donde llevo casi ocho años. Es un paisaje singular asociado a mi redescubrimiento de la sucesión de las estaciones, y a un contacto más constante, casi olvidado desde mi infancia, con las flores, los árboles, el agua, la luz... Por otra parte es un lugar solitario y recogido que incita a la contemplación. De manera que, aunque algunos de estos textos puedan tener todavía ese toque tenebroso y deliberadamente siniestro –puesto que estoy convencido de que gran parte del arte de este siglo no se puede afrontar sin la conciencia de que ha sido un siglo muy oscuro, una edad verdaderamente terrible–, por otro lado pretendía que, entre los intersticios de esta visión inevitablemente tenebrosa, hubiera destellos de luz: la que allí me ilumina. No es una luz interior, sino exterior, física, real; una luz que no me pertenece.

A este respecto, hay en el libro un texto esencial, el dedicado a la casa (“Donde se asegura que un piso no es una casa”), quizás tan programático como *El Resto*; pues si en éste daba cuenta de lo que es para mí el trabajo con el arte, en el de la casa despliego, creo que de forma suficiente, el escenario de esta revelación... un poco tardía... ¿verdad?

Buena parte de todo eso se lo debo a una persona en concreto: Juan Navarro Baldeweg. Fue Juan quien me invitó a esta región de Alicante, donde a lo largo de muchos veranos pasé temporadas con él, en una época en la que, como todavía hoy, seguía muy de cerca su trabajo. Seguramente, desde la muerte de Alcolea ha sido Juan uno de los artistas de los que he estado más cercano y con los que he tenido un contacto más fluido, constante y rico. Todo empezó por el necesario conocimiento del lugar en el que Juan pintaba, ya que pronto averigüé que la pintura de Juan, y toda su obra en general, resultaba incomprensible sin ese conocimiento directo: sin una inmersión en el escenario de su lugar de trabajo, de sus energías. Y lo que empezó siendo el deseo imperativo que sentía de conocer los lugares de su pintura y su arquitectura



Anónimo: Un crítico admirando un cuadro de una noche oscura, finales s. XVIII. Grabado.

zón llevaba Giorgio Colli al decir que el libro ha constituido una tragedia para la comunicación intelectual!

Por otro lado, no se olvide que, además de escritor, soy profesor: sobre todo soy un profesor. Las clases me divierten mucho y me resultan muy sugestivas; con los años me he vuelto más tolerante con los estudiantes, con su ignorancia. Una ignorancia de la que, por otra parte, no son culpables en absoluto, ¡faltaría más! ¿Por qué habrían de saber cosas que nosotros deberíamos enseñarles? Cuando era más joven me mostraba también más intransigente, y esto hacía que mis clases resultaran menos fértiles, pero a medida que me he ido haciendo viejo los he ido viendo con mayor cariño y condescendencia, casi con una complicidad paternal. Las clases se me han acabado convirtiendo en una fuente de goce.

Y es que, por lo demás, hablar y perder un poco el tiempo no está tan mal. Yo todavía sigo perdiendo mucho en eso que Proust llamaba “festines de bárbaros”, y que a mi amigo Víctor Gómez Pin le gusta recordar: “¿cena de amigos?, ¡festín de bárbaros!”. ¡He hablado tanto de arte...! Pero lo cierto es que no había escrito mucho sobre él. En los últimos diez años habré escrito casi el doble o el triple que durante los setenta y los ochenta. Y buena parte de ello lo

acabó por agarrarme y retenerme también a mí. De manera que este libro, como bien saben mis amigos, aunque pueda resultar irrelevante para el lector, no lo hubiera escrito jamás en Madrid. *El Resto* comienza con la decisión de abandonar una vida de bohemia, por así decir; de mucho entrar y salir, sobre todo de noche, y de mucho andar de juerga. Una vida de intensidad paradigmáticamente urbana. Todo eso estaba llegándome, no ya a aburrir, sino sencillamente a agotar; por una parte me sentía cada vez menos capaz de afrontar esas aventuras, provechosas y excitantes, qué duda cabe, pero por otra sentí de pronto que había llegado el momento de sentarme y contar lo que no podía dejar de contar.

Era algo que había ido haciendo durante años, pero más de palabra que por escrito, ya que siempre he sido gran amigo de la conversación, los libros a menudo me han resultado un poco cargantes. ¡Cuánta razón

he dedicado, precisamente, a las sobremesas en mi casa y en mi jardín... Dulces encuentros con los amigos. En la página de agradecimientos con la cual abro el libro digo que ni siquiera podría haber imaginado no habérselo dedicado a todos los que han compartido conmigo esas sobremesas. Por lo tanto, sí que hay, tal y como me preguntabas, un tiempo y un espacio distintos, unos límites cronológicos y físicos que definen, además, mi propia experiencia material del arte en estos últimos años.

ÓAM. Qué curioso que para ir a descubrir las sombras del arte te hayas ido, precisamente, al Mediterráneo, ese lugar saturado luz que Fernando Savater en una ocasión decía formado, sobre todo, por playas y plazas: lugares abiertos al horizonte y lugares donde encontrarse y dialogar, reunirse; o, como tú bien dices, el lugar donde, por excelencia, prolongar las sobremesas con los amigos jugueteando sobre los manteles con los restos de una comida compartida.

ÁGG. En efecto, la dulzura y luminosidad de estos lugares hacen más horriblemente evidentes las tinieblas y la oscuridad. Y ya no hablo de oscuridad en una acepción positiva, como a menudo hago en el libro (esa oscuridad protectora que es el lugar donde se lleva a cabo el intercambio o el trapicheo entre lo visible y lo invisible), sino que me refiero ahora expresamente a una oscuridad negativa, siniestra, lóbrega: esas sombras terribles que ocultan el dolor de este siglo.

En la presentación del libro (el pasado 23 de noviembre en el MNCARS), el editor hacía una rápida referencia al motivo que me decidió a alquilar mi primera casa en el Levante. Cuando llegué a ella estaba abandonada desde hacía mucho tiempo pero era, aún así, encantadora, rodeada de naranjos, y había allí una maravillosa glicina florecida, lo que me hace pensar que era el mes de abril, que es cuando florece, antes de echar la hoja. Fíjate en que todos esos detalles los he acabado aprendiendo allí poco a poco, después de haber pasado en Madrid durante años delante de las fantásticas glicinas del antiguo palacio del Marqués de Salamanca en el Paseo de Recoletos en un taxi, volviendo de clase o quizás de una farra cientos de veces. Sin reparar nunca demasiado en ellas, la verdad. De hecho, mi conocimiento de la flora local era muy limitado: nacido en una pequeña ciudad y trasladado luego a Madrid nunca me había visto atraído en exceso por ella. Pero lo sorprendente es que allí, enfrente de ese árbol magnífico, supe de pronto de qué flor se trataba. No es que sea demasiado rara, pero ni siquiera sabía entonces que la conociese, y aún así dije: “son glicinas”. Pero, ¿sabes por qué supe inmediatamente, con la inmediatez y certeza de las que hablaba Dalí a propósito del *método paranoico-crítico*, que ésas eran glicinas? Pues porque se me vino al instante a la cabeza un cuadro de Matisse donde aparecen en un jarrón. Para mí resultó un auténtico prodigio, así que me dije: “¿Qué he estado yo haciendo todos estos años en Madrid? ¿He tenido que venir aquí para tener esta relación inmediata y encantadora, tan fácil y tan dulce, con Matisse?”. Estoy repitiendo mucho la palabra dulzura, pero es que no creo que

haya otra palabra tan conveniente para la vida que llevo allí; una dulzura trágica, desde luego.

Conque Matisse me había enviado una señal y tenía que agradecersele de algún modo. De hecho llevo mucho tiempo queriendo escribir algo sobre las flores en su pintura. Él es, probablemente, el pintor que más flores ha pintado. Llevo tiempo haciendo la lista y te puedo hablar de más de cien especies distintas, aunque muchas son todavía irreconocibles para mí. ¡Me hubiera gustado tanto conocer a su florista en Niza! Me imagino a Matisse llegando todas las mañanas y preguntándole: “¿Hay algo nuevo?” Buscando alguna flor que aún no hubiera pintado.

ÓAM. Sorprende mucho en estos tiempos de fuga permanente hacia las periferias, las fracturas y los momentos más débiles, esa insistencia que pones en visitar y visitar permanentemente los lugares más conocidos del arte, todas sus imágenes emblemáticas: las que han sido más miradas y comentadas a lo largo de la historia. ¿Quizás porque allí donde se acumulan las miradas y los comentarios es donde se produce la mayor mixtificación?

ÁGG. No digo que no, pero el motivo que me mueve a mí a volver a los lugares canónicos es que me parecen los lugares que merece la pena visitar. Los historiadores suelen sentirse atraídos por el hecho de que algo no haya sido estudiado, documentado o explicado de manera suficiente. Cuando los estudiantes acuden a sus profesores a discutir un tema de tesis doctoral tienen que escuchar cosas así: “Pues hay un pintor de Valladolid del siglo pasado que está todavía sin estudiar..., creo que la familia tiene unos papeles...”. Por mi parte, cuando deformados con este prejuicio o vicio historiográfico los doctorandos me vienen con ésas, les replico: “Y una tesis sobre Velázquez..., ¿no le apetecería...?” Porque, ¿qué demonios significa que eso ya está estudiado; que sobre Velázquez ya no hay nada que decir? ¿De verdad creen que ya está agotado y que ha dejado de ser una fuente de satisfacción?

Hay una anécdota que cuento muy a menudo y me reafirma en esto de querer volver siempre a los sitios más cercanos. Procede de Ernst Kris, el famoso psicoanalista vienés e historiador del arte, quien fue por primera vez a Italia con cierta edad y una gran reputación como profesor universitario. Permaneció allí unos cuantos meses, y a su regreso, la expectativa por saber qué contaría de su experiencia inmediata junto a los italianos era enorme. Todos estaban intrigadísimos por saber cómo le habría afectado la visión *in situ* de los grandes maestros, a él precisamente que se había ocupado de tantas rarezas. Consciente de la curiosidad que provocaba su vuelta a las aulas, hizo esta escandalosa confesión: “Señores, he de decirles que he hecho un gran descubrimiento; a saber: que esos artistas de los que tantas veces se ha dicho que son los más grandes son, en efecto, los más grandes”. ¡Claro! ¿Por qué ocuparse de maestros pequeños?

ÓAM. Ya en alguna otra ocasión te he oído decir que “las pasiones por los artistas menores...”.

ÁGG. “...son pasiones pequeñas”, sí, efectivamente. Y es que me parece irritante esa búsqueda deliberada e inequívocamente *snob* de maestros pequeños; esa pasión por cosas induda-

Photo



ceci est la couleur
de mes rêves.

Joan Miró: Ceci la couleur de mes revês (Éste es el color de mis sueños), 1925. Óleo sobre lienzo, 96,5 x 129,5 cm.

blemente pequeñas, con el fin de dar la nota, llamar la atención, quedar como alguien original o refinado. Recuerdo que hace años alguien me dijo que su pintor preferido era Monsú Desiderio, el sobrenombre dado conjuntamente a los pintores loreneses que trabajaron en Nápoles durante el XVII, Didier Barra y François Didier. Era una persona a la que yo tenía aprecio, pero desde ese momento se lo perdí por completo. ¡Lo encontré tan poco razonable! Lo más sorprendente es que a menudo te lo dicen personas cultivadas o que se las dan de intelectuales. En España, donde los intelectuales han sobresalido a menudo por su ignorancia de las cosas del arte, aún es desdichadamente frecuente que anden a la búsqueda de rarezas, o que ellos mismos las practiquen. El tipo de arte que les gusta suele ser el que llama la atención de los niños. Y es que los niños se aburren un poco en los museos y no disfrutan demasiado en las salas de Velázquez; lo hacen mucho más con El Bosco o Archimboldo...

Querencia por lo raro que va asociada casi siempre a lo fantástico. Una de las cosas sobre las que intento prevenir al lector de *El Resto*, y así lo hago en mis clases con mis estudiantes, es sobre los peligros de la imaginación. Una facultad sobrestimada, sobre todo en el mundo artístico, y nunca tanto, quizás, como en el arte de este siglo. La gente piensa que el arte es un sistema de producción de imágenes, pero el caso es que los sistemas de producción de imágenes que tenemos en la actualidad son hartos más eficaces que el arte, y desde luego, mucho más le-

tales. Para producir imágenes en cadena ya tenemos el cine y la televisión. Si lo que espera alguien del arte es una producción constante, encadenada y frenética de imágenes, que mire su televisor. Aunque no nos engañemos: lo que la gente hace realmente es ir al cine y ver la televisión; el arte es algo que nos interesa y complace a cuatro gatos.

ÓAM. Incluso buena parte del arte contemporáneo implica una mirada afín a la que se posa sobre la pantalla del televisor.

ÁGG. Más aún: *es* la televisión. Muchas de las cosas que uno ve en las galerías de arte, en las revistas especializadas, en las ferias o en las exposiciones son imágenes *bizarres*, estrafalarias: una pierna que sale de una pared y ese tipo de cosas... El problema es que los artistas tienen muy pocas posibilidades de competir con los publicitarios, ni en medios económicos ni en medios técnicos, ni siquiera en capacidad de invención. La mayoría de los jóvenes artistas son mediocres competidores de Hollywood.

ÓAM. Supongo que esta crítica a la imaginación es el fundamento de esa otra crítica tan contumaz al surrealismo que aparece por todo tu libro.

ÁGG. Indudablemente. El surrealismo es una de las grandes tragedias de nuestro siglo, algo que trasciende el universo artístico y literario: una auténtica tragedia colectiva. Siempre me ha gustado recordar aquel pasaje de las memorias de Giorgio De Chirico donde a propósito de su juventud en Munich dice que ese lugar fue la cuna de las dos mayores tragedias del siglo XX: el nazismo y el arte moderno. Ese arte moderno muniqués que es, por excelencia, el arte moderno *espiritual*, y contra el cual De Chirico ha dejado escritas cosas estupendas y muy convincentes.

No es que yo pretenda fulminar a los surrealistas, sino pelearme con ellos. A veces creo que constituyen la encarnación del mal y que por su boca, como he llegado a escribir, hablaba el diablo. Y lo he hecho dolorido por la perniciosa influencia que tuvieron sobre los grandes artistas que se pusieron a su alcance. En *El Resto* hay un texto bastante polémico sobre Miró (“De cómo Miró llegó a París y fue engañado por los surrealistas”) donde cuento cómo lo fue, efectivamente, al menos en un período de su carrera. Miró es uno de los grandes artistas de este siglo, y de hecho es el más presente en nuestra vida. Siempre he dicho que la cosa más estupenda del arte español de los últimos años es el logotipo de “la Caixa”; un verdadero prodigio: tres manchas de color, una estrella y dos circulitos, los colores básicos, ¡y ya lo tienes...! Una ciudad como Barcelona mejora mucho con la omnipresencia del logo de “la Caixa”. Lo digo en serio; la ciudad se vuelve más alegre y más festiva. Si te fijas, todo el mundo ha intentado copiar esa presencia centelleante... ¡No puedes apartar los ojos de ahí!

Pero sigamos con la nefasta influencia de los surrealistas. Hay en *El Resto* otro artículo sobre Derain (“Las negras manos de Derain”), que es uno de mis favoritos. Y otro sobre De Chirico, (“*Monsieur Dudron*, un héroe de nuestro tiempo”), inédito hasta ahora, donde trato de las siniestras relaciones que mantuvo con ellos. La mayor dosis de surrealismo que estoy

dispuesto a tragar es De Chirico; él fue quien inventó lo que constituye su núcleo más sugerente; con todo lo que vino después ya no puedo; no, no, no... Y aunque como pintor no siempre me complace, tengo que reconocerle el mérito de haberse las visto cara a cara con esa gentuza, y su firme voluntad de no dejarse agarrar por ellos. Al pobre le volvieron loco; le marearon; le trastearon... Y todo por no plegarse a sus exigencias como haría Dalí.

El surrealismo no es, en definitiva, más que una adoración morbosa y pueril por las imágenes. El propio Breton lo reconoció. Y que quede claro que cuando hablo de su puerilidad no estoy desacreditando nuestras

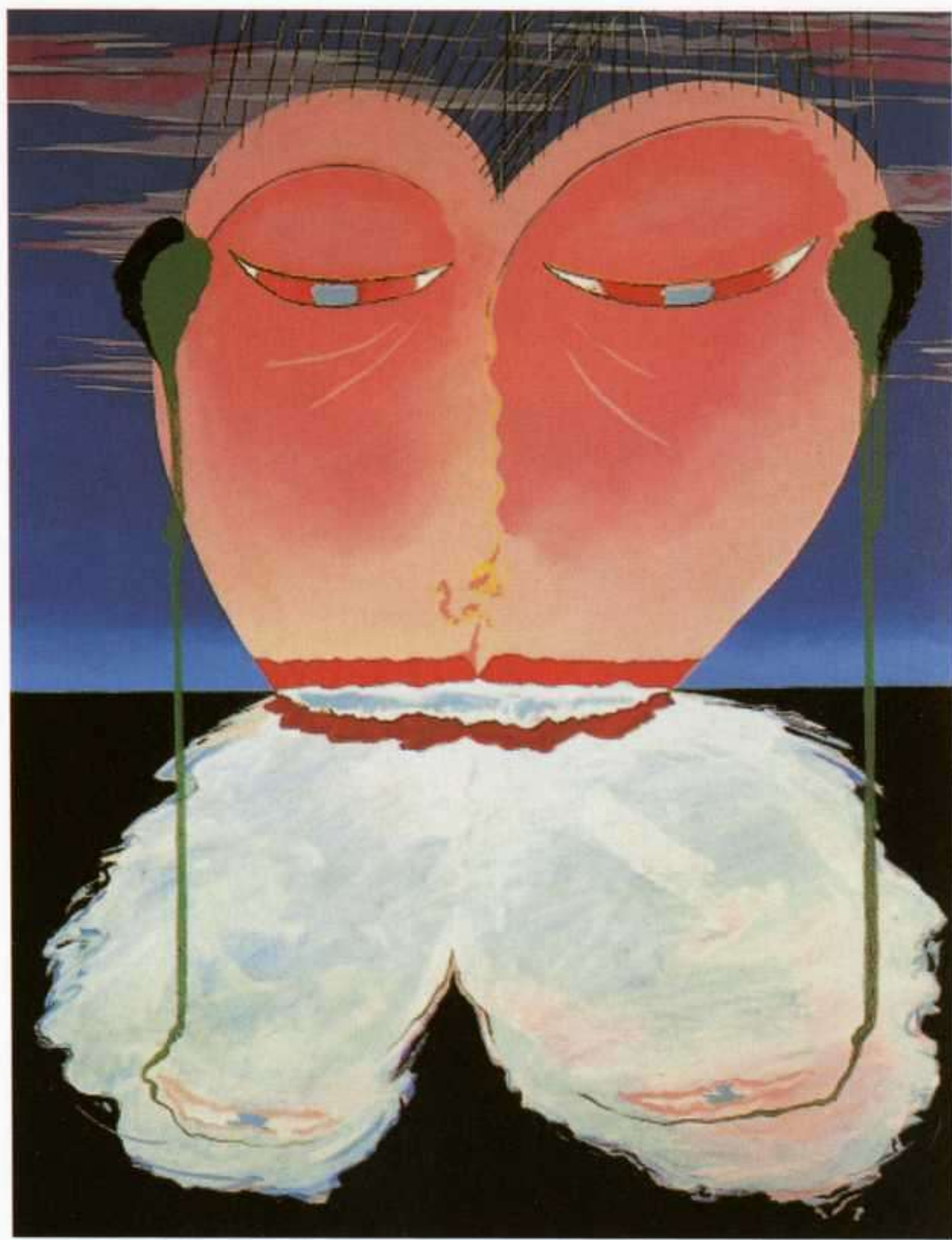


André Derain: El baile en Suresnes, 1903. Óleo sobre lienzo, 180 x 145 cm.

experiencias infantiles; muy por el contrario, en el libro reivindico, como puede verse en el texto sobre Alcolea (“Vida y obra de Carlos Alcolea. ‘Hacer equilibrios para caerse’”), todas esas experiencias asociadas a los estados febriles, y sin las cuales creo que no existiríamos ni estaríamos constituidos siquiera como seres humanos. Somos hijos de la fiebre.

ÓAM. Sí, Alcolea decía que adoraba la suspensión del duermevela, ese estado *flotante* de la consciencia, pero que, sin embargo, detestaba los sueños y no quería ni oír hablar de interpretarlos.

ÁGG. También en mi último texto sobre Juan Navarro Baldeweg (“Todo lo verdadero es invisible”) hago una apología del duermevela. Reconozco que la pasión contemporánea por los sueños profundos me parece algo ridícula. Aquellos sueños en los que merece la pena detenerse, aquellos donde de verdad se nos revela el modo en el que el mundo está constituido, pero, sobre todo, la forma en que se nos presentan y ofrecen sus grandes energías, es en el duermevela. Los surrealistas no apreciaban esas visiones febriles, ese ambiguo aprendizaje, entre gozoso y terrible, del espacio. En la presentación del libro contaba el editor algo de lo que le he hablado a menudo: la primera experiencia que recuerdo haber tenido del espacio: el que se



Carlos Alcolea: Retrato de Ángel González, 1981. Acrílico sobre lienzo, 90 x 70 cm.

abría entre mi cuna y la pared de la habitación. Una experiencia de abismo que el arte abre a menudo a nuestros pies.

ÓAM. Al oírlo entonces yo esperaba que ese recuerdo inverosímil fuera a desembocar en una defensa, también muy tuya, del ornamento. Que la distancia de la cuna lo fuera al estampado del papel pintado, al entelado de la pared o, quizás, a alguna estampa colgada allí.

ÁGG. En mi casa no había estampados en las paredes, pero lo que sí había, como suele ocurrir en cualquier interior, era una amplísima oferta de ornamentos. Recuerdo todavía los dibujos de un armario de nogal, repetidos en la cama y las mesillas, o las sombras de las lámparas en el techo. Ese primer contacto con lo artístico es lo ornamental, y constituye, además, el fundamento mismo de lo artístico. El arte por excelencia es el ornamento. Benjamin lo llamaba *la casa de los espíritus*, pero es en realidad la casa de todos; de ahí que a veces diga que el arte no es sino aquello que hace habitable el mundo. Intento despertar esos primeros contactos, entre los estudiantes, guiándome por mis propias experiencias infantiles ya casi olvidadas. Porque no vayas a creer que esto es algo que se me ha ofrecido espontáneamente, sino que ha sido fruto de un penoso esfuerzo. Ciertamente, no resulta fácil revivir esas *iluminaciones*, como el propio Benjamin las llamaba. En el que considero su mejor libro y uno de los pocos libros imprescindibles que se han escrito este siglo sobre arte, *Haschisch*, Benjamin se detiene en esos lugares. Es un libro maravilloso que me hubiera encantado escribir a mí y que siempre recomiendo vivamente a mis alumnos (el recomendarles las sustancias que pueden llevarnos hasta allí lo hago, pero con mayor timidez y ante la incompreensión e irritación de algunos de ellos).

Ya te he dicho que los surrealistas no estaban muy interesados en los estados febriles; preferían todo eso con lo que se intenta alimentar la presuntamente viva y calenturienta imaginación de los niños. Se presume que la de los niños es muy grande; educadores y padres exageran



Sir John Tenniel: Ilustración para *Alicia en el País de las Maravillas*, Londres, 1866.

todo el rato sobre ello, proporcionándoles de manera sofocante y estragante toda clase de mercancías fantásticas, fabulosas, de seres mixtos y descabellados... Por mi parte siempre he defendido el carácter iniciático, desde el punto de vista artístico, de libros como *Alicia en el País de las Maravillas* y *A través del espejo*. Esas maravillas son las de la fiebre. Breton, en cambio, cuando habla de los orígenes del surrealismo, remite a todas aquellas imágenes caprichosas que halagan o pretenden halagar esa presuntamente enloquecida y dislocada imaginación de los niños, cuando éstos, por el contrario, prefieren recrearse en sus contactos con la materia del mundo. Amasar barro les complace mucho más que ver dibujos animados.

ÓAM. Parece demostrado que hasta determinada edad más que imaginación lo que se produce es una confusión con el término de lo real. Cuando un niño llora porque hay un oso metido en su armario o un monstruo debajo de su cama es que la frontera de su fantasía, que en algún momento los ha imaginado allí, se ha deslizado dentro de su apreciación de la realidad y *realmente* está percibiendo allí esos bichos. Tiene la absoluta certeza de su existencia y lo comprobamos porque su sufrimiento es auténtico.

ÁGG. Por eso disfruta tanto con esa mezcla de placer y terror que proporciona la visión de las fieras en el zoológico. A los niños les encantan los zoológicos; e insisto: mucho más que

los dibujos animados. Los niños tienen una muy clara conciencia de la materialidad del mundo, y uno de los objetivos constantes de mi pensar o usar el arte, y objetivo principal de *El Resto*, es destacar e incluso exagerar esa materia. Los textos recopilados aquí tienen mucho de reivindicación de la materia del arte, del mundo y de la Historia. En última instancia lo que me gusta e interesa de la Historia es su materia: el cajón de madera que sostiene el recado de escribir de Marat en el cuadro de David... En el texto que he dedicado a Kounellis (“J.K. va in paradiso”) hago una defensa cerrada e incluso un poco impetuosa de esa materialidad del mundo. Pero, ¿cómo te lo diría? ¡Lo que a mí me gusta es el oro!

Hay otra historia, de entre las cuatro o cinco que cuento y no me canso de repetir, donde creo que todo eso queda muy bien explicado. Se encuentra en la vida que Plutarco escribió de Pericles. Al hablar del prodigio del Partenón y de todas las reformas que Pericles llevó a cabo en Atenas en ese periodo de gran prosperidad y hegemonía política de la ciudad, Plutarco se pregunta cómo fue posible todo ello; y sobre todo, cómo pudo llevarse a cabo en tan poco tiempo y cómo nada más concluido pudo parecer haber estado allí desde siempre y dar la impresión de estar destinado a ser eterno. Pues muy sencillo, dice Plutarco: porque había oro, y había madera, y había mármol, y había cobre, y plomo, ónice, alabastro... Y porque además había gente capaz de trabajar el oro, y la madera, y el mármol... ¡Sólo eso! Es sin duda motivo suficiente. ¿Cómo puede una comunidad llegar a dotarse de un gran arte? Porque dispone y quiere disponer de las materias del mundo, y porque hay quien es capaz de volverlas deslumbrantes.

Te diré que uno de los pocos historiadores que se ha ocupado de estas cosas ha sido Georges Duthuit, yerno de Matisse y miembro del Collège de Sociologie en los años treinta junto con Bataille, Leiris, Caillois, Klossowsky y Monnerot. En un librito de nombre tan poco estimulante como *Bizancio en el siglo XII*, Duthuit ha proclamado que el arte es un modo de celebración de la comunidad; más aún: el espacio donde ella se celebra a sí misma. Santa Sofía, por ejemplo, sería uno de esos lugares donde podemos tener la sobrecogedora sospecha de que el arte sea propiamente lo que se encuentra entre el espectador y la obra: un lugar intermedio donde ejercer lo que él llamaba una *atención flotante*, inquieta, movediza... Su reivindicación del ceremonial como expresión soberana del arte es algo que no debemos dejar de considerar y reivindicar: lo que el arte tiene de celebración de la comunidad. Pues el arte, en efecto, no es seguramente más que ese espacio donde se celebra *un grito que en su origen fue horror*, como ha sugerido Emanuele Severino.

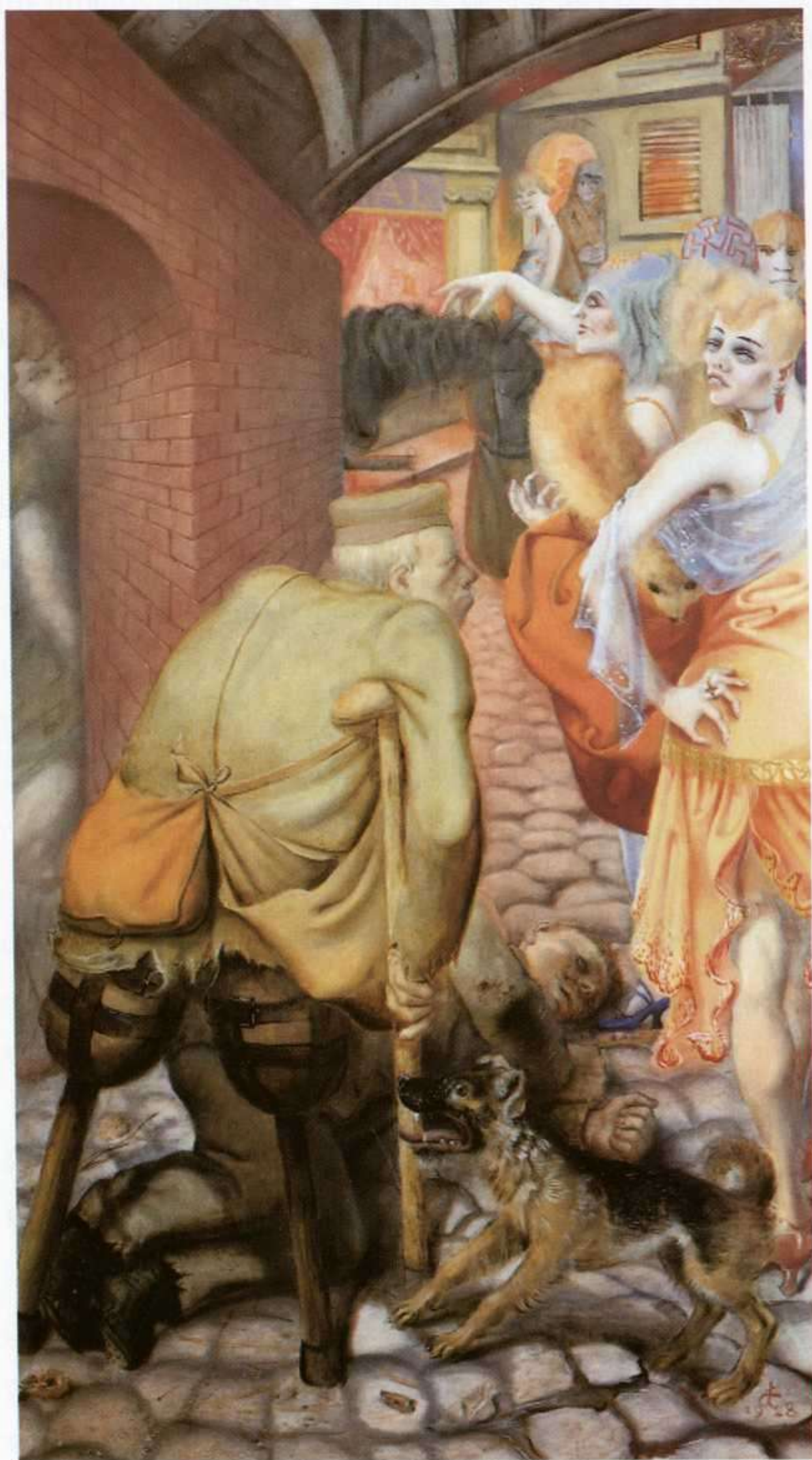
Paradójicamente, la reivindicación de ese espacio intermedio viene a ser una reivindicación de la especificidad de lo artístico, de su materialidad, ésa de la que tanto hablábamos hace veinte años, sobre todo a través de la defensa de pintores como Matisse frente a derivas más narrativas o conceptuales. Duthuit no fue muy amigo de la imaginación. *Un enemigo de las imágenes*, lo ha llamado Yves Bonnefoy... También a mí me gustaría que me lo llamaran algún día.



Iannis Kounellis: Tragedia civil, 1975. Pared cubierta de pan de oro, perchero, abrigo, sombrero, y lámpara de petróleo. Medidas variables.

ÓAM. Frente a la imagen y la imaginación una decidida defensa del ojo y la visión recorre las páginas de *El Resto*.

ÁGG. El ojo ha sido sin duda lo más atacado a lo largo del siglo veinte. No hay que olvidar que éste comienza con la experiencia de una ceguera colectiva en las trincheras de la Primera Guerra Mundial. Los gases cegaron ejércitos enteros. Nos han cegado a todos. Según se cuenta, y tiene algo de verosímil, Hitler sufrió un ataque de ceguera histérica durante la guerra. Eso explicaría mucho de lo que vio cuando abrió los ojos: un mundo restaurado, sin defectos, impecable. Pero sólo era una mixtificación; la alucinación de alguien que se quedó ciego por no querer ver el horror que le rodeaba, y que al recobrar la vista, lo único que podía ver era un mundo irreal, improbable. Una de las primeras medidas que toma el régimen nazi, y es algo de lo que no se ha hablado apenas, consistió en sacar de la circulación a todos los mutilados de guerra, a todos esos seres espantosos que de regreso del frente poblaron la Alemania. Esos seres terribles son los que vemos en los dibujos y los cuadros de Grosz, Dix y tantos otros. Verdaderos monstruos. Todos esos cuerpos rehechos y recombinados que Grosz, precisamente, llamaba, con muy mala intención, *cocteleras*. Cuando Hitler dijo que el expresionismo era un *arte degenerado* ¡llevaba razón! Ciertamente lo era: un arte de cuerpos caídos. Picasso ha hecho lo indecible por que volvieran a levantarse.



Otto Dix: *Metrópolis* (Tríptico, panel izquierdo), 1927-28. Técnica mixta sobre madera, 181 x 101 cm.

cantidad de luz, sino también la distancia del ojo al objeto.


ÁGG. Obviamente, allí donde no hay distancia no hay escena. Claro que cuando todo pugna violentamente por salir a escena todo resulta obscuro. Mi amigo Juan José Lahuerta está muy interesado en lo que él llama *arte de contacto*. Yo, en cambio, lo estoy más por lo que llamo *un cierto orden de la representación*, y que no sólo asocio a la caja perspectiva, sino también al tiempo; esto es: al ornamento, entendido como fuente de orden y ritmo, de articulación... Quien ha escrito cosas estupendas sobre esto es Agustín García Calvo, remontándose a la raíz

Este siglo ha constituido una permanente agresión sobre el cuerpo humano. Martirizado sistemáticamente, y a una escala espantosa, no podemos olvidar que el cuerpo ha sido el escenario de los *últimos días de la humanidad*, como decía Kraus. ¿Y el ojo?, me preguntas... Punzado; arrasado completamente... ¿Cómo imaginar su restauración? No como Hitler, desde luego, refugiándonos en un ojo intacto ya imposible... Pero es que, por si fuera poco, hemos sido castigados por pretender verlo todo. Y no todo puede ni debe ser visto. El ojo no puede ni debe pretender llegar a los rincones más oscuros. Hay que dejar que las tinieblas, en la acepción menos negativa de la que te hablaba antes, nos curen de esa diabólica pretensión de llegar a todas partes que la televisión satisface a domicilio. Hay una moderna *hybris* de la visión que tiene ahí su castigo.

ÓAM. Pero en la fuerza, la presión, que la mirada ejerce sobre las cosas influye no sólo esta can-

lingüística *ar-*, que en nuestras lenguas indoeuropeas parece expresar el sementema técnico por excelencia y que encontramos en la palabra arte. El arte sería, pues, un saber de las articulaciones; un saber de la discontinuidad. Un mundo discontinuo resulta inimaginable... El ritmo constituye el fundamento mismo de lo real.

ÓAM. Para concluir, Ángel, siempre que se dan ganancias se producen pérdidas. Las primeras son evidentes para cualquiera que se haya acercado a tu libro, pero, dónde se producen las pérdidas en este libro.

ÁGG. Espero que por todas partes... en algún momento digo que el arte es una sucesión de pérdidas, como las que en otro tiempo sufría el circuito cerrado de *El Capital*: la caja de naranjas que el estibador se llevaba a casa de matute o el carbón con el que el minero cargaba su estufa... Pérdidas efímeras y gozosas que recuerdan las de la fiesta. El arte se le parece extraordinariamente: algo que regresa periódicamente para ser celebrado en común. Por cierto, que *comensalidad* sería una buena palabra para hablar de arte. Esa voluntad de beber, cantar y bailar con los amigos; mientras cae la noche del mundo, como Cézanne le decía a Gasquet... 

GALERIA ■ HELGA DE ALVEAR

DOCTOR FOURQUET, 12 28012 MADRID
TEL: (34) 91 468 05 06 FAX: (34) 91 467 51 34
e-mail: galeria@helgadealvear.net
www.helgadealvear.net

18 Enero - 2 Marzo

JEFF WALL

ESTUDIO ▲ HELGA DE ALVEAR

TERESITA FERNÁNDEZ

14 - 19 Febrero

ARCO 2001

Stand 7M 146

PROJECT ROOM

JAVIER VALLHONRAT

Stand PR 12

8 Marzo - 21 Abril

JESÚS PALOMINO

ESTUDIO ▲ HELGA DE ALVEAR

KATERINA VINCOUROVÁ

111

Á
N
G
E
L
G
O
N
Z
Á
L
E
Z
G
A
R
C
Í
A



Chema Cobo:
Virgin, 1983.
Pastel sobre papel,
137 x 110 cm.
Colección privada,
Estados Unidos.

CHEMA COBO

CENTRO DE EXPOSICIONES DE LA DIPUTACIÓN
 PALACIO PROVINCIAL

PLAZA DE ESPAÑA, S/N. CÁDIZ

19 MARZO AL 29 ABRIL

MUSEO DE CÁDIZ

PLAZA DE MINA, S/N. CÁDIZ

19 MARZO AL 29 ABRIL

MIGUEL MARCOS

JONQUERES, 10. BARCELONA

FEBRERO

La doble exposición antológica gaditana y muy concienciosa de dibujos y grabados de uno de los artistas que más ha trabajado con el valor especular del lenguaje (pictórico e icónico y verbal) y su doble permitirá a **Chema Cobo** encontrarse con todas las de la ley con el público de la capital de su provincia de nacimiento. Nacido en Tarifa (Cádiz), cuna de bastantes enloquecidos, Cobo nunca ha considerado arte menor o de supervivencia el género del dibujo. Su prolijidad creativa y su necesidad de decir y construir mapas y trampas conceptuales y éticas

ha encontrado siempre en el dibujo y las acuarelas un espacio natural y único de expresión. Coordinadas ambas exposiciones por Fernando Francés, que comisaría la de dibujos (unas 200 piezas), mientras que Francisco del Río hace lo propio con la de grabados, ambas permiten un recorrido casi total por la obra de Cobo desde los 70, cuando se le vinculó al movimiento de la Nueva Figuración, pasando por sus dibujos y grabados de los 80, donde la idea de guerra y viaje eran la brújula, hasta la serie relacionada con la Revolución Francesa gestada en los dos últimos años. En su obra, al margen de una serie de iconos recontextualizados que tienen que ver mucho con esa lucha agónica y constante entre realidad y reflejo, entre el doble y el ser, entre apariencia y verdad, Cobo, el ciudadano, ha hecho un viaje moral a la condición del ser humano. Quizás su labor sea dejar constancia cínicamente de las cosas que ha visto y que nosotros no podríamos imaginar. Cobo siempre ha mirado al ser humano con una mezcla de irredentismo pesimista y de ternura sarcástica. Lo que devuelve en su mirada al fondo del espejo tiene a veces apariencia de locura, como le sucedía a Goya. Pero al cabo, puede suceder, ya que no parecen quedar mundos físicos por explorar al alcance de la mano, que Cobo haya elegido su manera de ser Marco Polo a estas alturas del partido. También aquel viajero contó cosas que entonces se creían imposibles y maravillosas. Luego resultaron ser ciertas. H.M.

WILLEM DE KOONING/JOSÉ GUERRERO

CENTRO JOSÉ GUERRERO

OFICIOS, 8. GRANADA

8 MARZO AL 27 MAYO

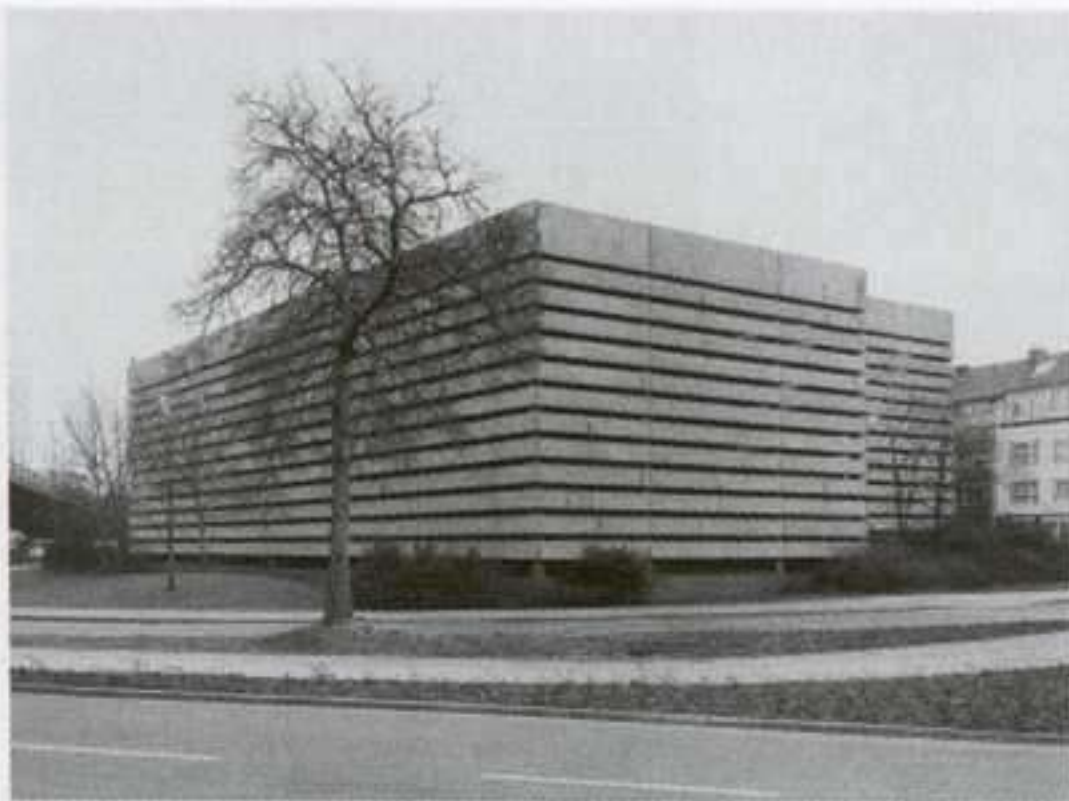
Cuando las cenizas de **José Guerrero** fueron esparcidas bajo un olivo granadino en diciembre de 1991 habían pasado 41 años desde su asentamiento como residente en la Gran Manzana. Allí fue donde tomó contacto con la Escuela de Nueva York: los Motherwell, Pollock o De Kooning, pintores que, emergiendo del automatismo surrealista del emigrado Roberto Matta y del tótem alargado y libérrimo de Picasso, hicieron del lienzo un lugar de acontecimientos, una radiografía procesual del estado de ánimo, un premanifiesto inconsciente de las cualidades y posibilidades de la pintura como materia expresiva: el color, el trazo, la preforma, el gesto. La energía. El granadino pintó su último cuadro realista al llegar a Nueva York. Su visión de aquellos cuadros pintados con todo el cuerpo, que iban según los casos desde la explosión de energía física más explosiva al misticismo zen más sereno, transformó radicalmente su ansiedad de años anteriores, su búsqueda en encuentro. Guerrero se fue transformando en uno de aquellos “expresionistas abstractos”, en otro neoyorquino de cualquier lugar que anticipaba formal y conceptualmente las teorías físicas con las que años después reconsideraríamos las leyes del micro y del macrouniverso. El artista había llegado a su casa. La expo-



Willem de Kooning:
<no title>, 1987.
Óleo sobre lienzo,
223,5 x 195,5 cm.
© 2001 Willem de Kooning Revocable Trust/Artists Rights Society, New York.

sición que comisaría María Corral puede verse como lógica y necesaria desde todos los puntos de vista. En 25 lienzos de gran formato fechados respectivamente entre 1985 y 1988 (De Kooning) y 1989 y 1990 (Guerrero) se propone un diálogo entre las obras finales y crepusculares de dos representantes de una escuela en sus etapas finales. Son piezas pues de maestría, de serenidad, de libertad, de saberse cumplidos. Procedentes de colecciones particulares, salvando alguna pieza de la colección del Centro José Guerrero, tienen estas obras el valor añadido de haberse visto nada o muy poco en España. La exposición incluye también un elemento simbólico: la visita del amigo neoyorquino al lugar donde el chico de Granada, finalmente artista de Nueva York, acabó sus días. Mirar esos lienzos enfrentados es como ver a viejos amigos encontrándose temporalmente en un álbum de fotografías. Sólo que la energía, el color, el trazo y las leyes del caos siguen vivos ahí: en los lienzos donde todas las preguntas sucedían. H.M.

Thomas Ruff:
Haus 8I, 1988-98.
Fotografía en
color, 50 x 60 cm.
Colección
particular,
Santander.



CRISIS

FUNDACIÓN PABLO RUIZ PICASSO

PLAZA DE LA MERCED, 15. MÁLAGA

HASTA 25 FEBRERO

Bajo comisariado de Fernando Francés, la Casa Natal de Picasso acoge por vez primera una muestra cuyo grueso es la fotografía contemporánea internacional con algunas incursiones en la escultura. Esta colectiva que se está realizando en el cambio de milenio se concibe como un acercamiento al soporte que –junto a la escultura, los medios audiovisuales y la instalación– más ha dominado en las expresiones artísticas en las dos últimas décadas. La lista de obras incluidas incluye piezas recientes de autores como Collier Schorr, Vick Muniz, Sharon Lockhart, Michelle Francoise, Cindy Sherman, Candida Hofer, Thomas Ruff, Tracey Moffatt, Andrés Serrano, Marina Abramovic, Nick Graham, Sophie Calle, Rodney Graham, Pistoletto, Pello Irazu, Frank Thiel o Gregory Crewdson, algunos de ellos con varias muestras de su trabajo. Vista con perspectiva, los once años de existencia de una institución ligada al gran factótum del arte del siglo XX han supuesto una labor –lagunas obvias, conceptuales y presupuestarias,

al margen– de puesta al día en nombres, manifestaciones y movimientos artísticos de todo un siglo. Lo que no era sino una necesidad perentoria para el público sevillano supone al menos el cierre simbólico de más de un siglo de producción artística ligada a las vanguardias o a las transformaciones del lenguaje plástico y las continuas revisiones de la función del artista con respecto a la sociedad. En **Crisis. Reflexiones conceptuales en el arte contemporáneo internacional** se pone de manifiesto el lenguaje ensimismado y especular, tan autorreferencial e individualista como obligatoriamente mutante y espectacular, que se percibe en las últimas estrategias artísticas contemporáneas. La mayoría de los autores representados cuentan historias, aunque sean sus historias, miran hacia dentro o hacia fuera como si fuesen testigos de una época que no sabe bien cómo y a dónde mirar pero donde se ha aprendido que captar la atención del espectador para legarle una imagen a la memoria es tal vez uno de los escasos recursos que le quedan hoy al artista contemporáneo que nota cómo su tradición de productor de objetos debe temer un límite. Viendo las piezas de estos creadores que proponen otras miradas desde el vacío, la frialdad, la nostalgia del paraíso perdido, la crisis de sistemas de referencia, uno siente la impresión suavemente inquietante de estar asistiendo al final de una era, a los intensos y a veces conmovedores cantos de cisne de un sistema, el artístico, que en poco tiempo dejará de ser lo que ha sido. H.M.

ENCUENTROS

PALACIO EPISCOPAL

PLAZA DEL OBISPO, S/N. MÁLAGA

19 MARZO AL 30 ABRIL

¿Qué sentido tiene reunir en una muestra a artistas tan dispares como Dubuffet, Warhol, Polke, Saura, Albers o LeWitt? **Encuentros, diálogos de la complicidad en la pintura internacional**, organizada por Unicaja, propone un itinerario por los últimos cincuenta años de arte a uno y otro lado del Atlántico, un viaje con billete de ida y vuelta, que recorre una ruta atravesada por trayectos cruzados. Manifiesta es la ruptura que se produce en el arte occidental con el fin de la Segunda Guerra Mundial: el optimismo utópico de las vanguardias da paso a un malestar y un pesimismo existencial marcados por la disolución formal y la expresión salvaje de las tendencias informalistas y matéricas europeas (Dubuffet y *l'art brut*, Appel y los CoBrA), que en España tuvieron una réplica más castiza en movimientos como Dau al Set (Tàpies) o El Paso (Millares, Saura). Mientras Europa se hunde entre los escombros de la posguerra, Estados Unidos –el vencedor de la contienda– despliega su poderío económico y militar en expansión imperialista. La metrópolis del arte se desplaza de París al Nuevo Mundo, a Nueva York, llevándose en el traslado artistas y obras –así se forman el MoMA o el Guggenheim–, donde se fabrica el primer movimiento pictórico *made in USA* –con los remiendos de la vanguardia europea– que América exporta al viejo continente: el expresio-



Markus Lüpertz:
Stilleben, 1999.
Óleo sobre tela,
200 x 300 cm.

nismo abstracto. Rothko o Motherwell son representantes de estos “últimos románticos” que contaron en España con algunos miembros de pleno derecho como Esteban Vicente o Guerrero. Y después de tanto grito y tanto gesto llega el enfriamiento: la abstracción postpictórica, analítica, geométrica (Albers en EE.UU., Palazuelo en España). Los 60 son tiempos de bonanza económica y desarrollo capitalista, de hedonismo consumista, televisión y arte pop. Warhol o Lichtenstein, por el lado americano, Arroyo, Gordillo, Equipo Crónica, por el español –aquí recubierto de compromiso político– abren el camino a las nuevas figuraciones –Polke, Dokoupil, Salle–, pero también al arte que Marchán Fiz definió de objetual. Al margen de las experiencias minimalistas –aquí sólo se recogen las de un heterodoxo LeWitt– y conceptuales, la pintura de los 70 y 80 pasó por una recuperación neopresionista –Baselitz, Kiefer, Lüpertz, Penk– y abstracta o matérica –Barceló, Sicilia, Schnabel–, a veces un *totum revolutum* con matices pop –Richter es el mejor ejemplo–, que en los 90, ya a vuelta de todo, se tradujo en una exploración más específicamente pictórica –Uslé– o en indagaciones autorreferenciales o metalingüísticas –Sarmiento. R.G.



Cristina Iglesias:
Sin título
(Habitación vegetal
III), 1999.
*Instalación: resina y
polvo de bronce,*
250 x 185 x 220 cm.

CRISTINA IGLESIAS

PEPE COBO

PLAZA CRISTO DE BURGOS, 5-6. SEVILLA

HASTA 24 MARZO

Con una indiscutible carrera formativa –en 1980 se trasladó a Londres para estudiar en la Chelsea School of Art– ha destacado en los circuitos más prestigiosos del arte contemporáneo en Europa –la Bienal de Venecia, la Kunsthalle de Berna. La obra de **Cristina Iglesias** (San Sebastián, 1956) puede verse por primera vez en Sevilla. La muestra que nos propone Pepe Cobo permite acercarse a las líneas principales de sus trabajos más recientes. Por un lado, la instalación de una de sus *Habitaciones Vegetales* ofrece la posibilidad de

constatar todas las ambigüedades que su obra contiene, una obra reconocida internacionalmente y donde la escultura se cita con la arquitectura para plantear muchos de los problemas derivados del grado de desarrollo alcanzado por el concepto de lo escultórico en los últimos veinte años. El juego de tensiones entre la obra y el lugar donde se instala, entre lo exterior y el interior, se escenifica de tal manera que nunca acaba de resolverse del todo. En dicho juego toman parte conceptos antagónicos como, por ejemplo, superficie y profundidad, transparencia y opacidad, ornato y estructura sin que ninguno se imponga definitivamente sobre su contrario, sino que todos actúan a la vez, determinado una obra de gran presencia y rotundidad, pero profundamente enigmática, ante la que el espectador tiene que elegir, cada vez que se enfrenta a ella, su propio camino. La exposición se completa con una serie de sus últimas serigrafías realizadas sobre seda, material que originariamente se utilizaba para realizar el proceso de estampación y que ella convierte en soporte, alternándolo, en otras ocasiones con el cobre. En las serigrafías, utiliza imágenes de las maquetas que le ayudan a definir el carácter de sus piezas escultóricas y consigue por otra vía, al proponer imágenes planas de conceptos tridimensionales que, además, quedan distorsionados por el enfoque, la iluminación y el cambio de escala, la misma ilusión de ambigüedad espacial de sus piezas mayores. J.Í.

Arco 2001

14-02-2001

19-02-2001

La década DE LOS **NOVENTA** EN EL Museo de Bellas Artes de Álava

PRESENTE REMOTO

Comisario:
Francisco Javier San Martín

hélice creativos. Vitoria-Gasteiz

la década
de los noventa
en el museo
de bellas artes
de Álava
presente
remoto
la década
de los noventa
en el museo de bellas
artes de Álava
presente remoto
la década
de los noventa
en el museo
de bellas artes
de Álava
presente remoto
la década
de los noventa en el
museo de
bellas artes
de Álava
presente
remoto

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25



1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25

la década
de los noventa
en el museo
de bellas artes
de Álava
presente
remoto
la década
de los noventa
en el museo
de bellas artes
de Álava
presente remoto
la década
de los noventa
en el museo
de bellas artes
de Álava
presente
remoto
la década
de los noventa en el
museo de
bellas artes
de Álava
presente
remoto

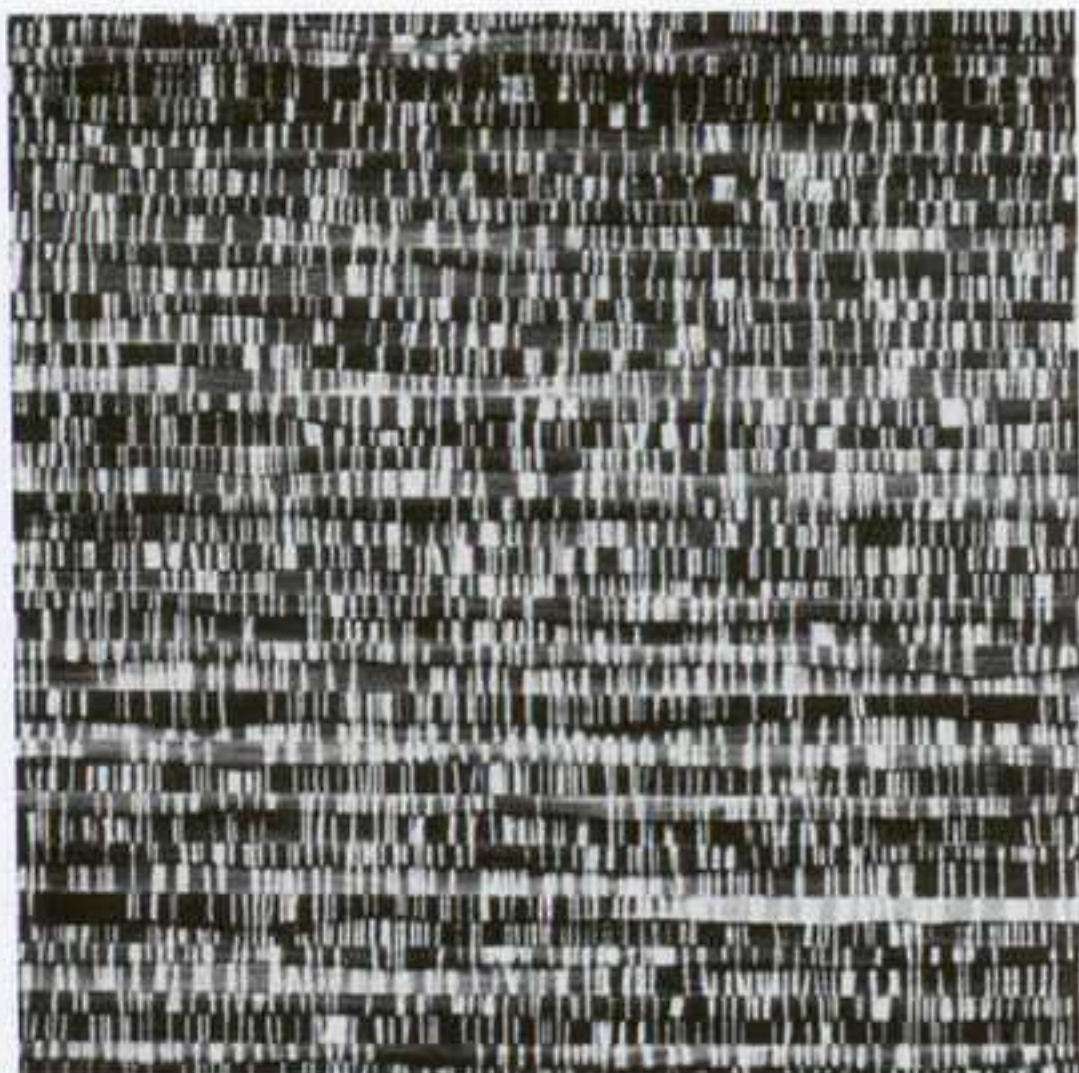
STAND A003. Pab. 5
Museo de Bellas Artes de Álava

Arabako
Foru Aldundia
Kultura Saila



Diputación
Foral de Álava
Departamento de Cultura

Juan Sotomayor:
Sin título, 1999.
Acrílico sobre
lienzo,
200 x 200 cm.



CONFLUENCIAS

FERNANDO LATORRE

GASCÓN DE GOTOR, 12. ZARAGOZA

FEBRERO A MARZO

La galería Fernando Latorre conmemora su décimo aniversario con una serie de actos, entre los que se encuadra la actual exposición colectiva, denominada *El desafío de la mirada*, primera entrega de la muestra llamada **Confluencias**. En la trayectoria seguida durante esta década, Fernando Latorre ha puesto sus miras en un objetivo doble: por un lado, constituirse como núcleo representativo de las tendencias más actuales, con repercusión en el contexto cultural aragonés; por otro, hacer de su galería un destino pertinente para contactar con la obra de un conjunto de artistas decisivos, con una importante y arriesgada vocación internacional. Dado el amplio número de artistas seleccionados, vinculados a la galería, y las limitaciones específicas de espacio y tiempo, esta primera exposición, reúne a trece artistas vinculados con las tendencias relacionadas con una visión del arte

desde una herencia conceptual, inscrita en el encuentro de la transmisión de experiencias y conocimientos, dedicada al objeto irónico, al planteamiento divergente, corrosivo: los incisivos objetos-collage de Paco García Barcos, los broncees esenciales y sentimentales de Yoko Ono, los limpios aluminios de respuesta mediática de Ben Jakober, los sorprendentes e hirientes planteamientos de Carlos Pazos, los precisos objetos de Nicola de María, las formas orgánicas de Evan Penny, la perversión minimalista de Fernando Sinaga que, en este caso, es corrosión física de sosa cáustica sobre aluminio, el silencio ascético de Teo González, la textura depurada de Juan Sotomayor, que es quizás el más divergente hacia lo pictórico de este grupo, la exquisita desnudez de Pepe Espaliú, y las imágenes cargadas de misterio de Eulàlia Valldosera. La segunda exposición, cuya apertura está prevista para el próximo mes de septiembre, y que llevará por título *Forma y gesto*, reunirá a otros trece artistas, para reflejar otra de las tendencias, de los criterios selectivos, mantenidos por la galería aragonesa, la línea más específicamente pictórica y poética, representada por Julian Schnabel, Luis Gordillo, Broto, Dokoupil, Cavada, Condo, Galindo, García Sevilla, Girbau, Curro González, Pérez Villalta, André Martus y Patricio Reig. Además, se editará un libro en el que se recogerán trabajos de estos 26 artistas, textos de prensa, bibliografía de la galería: artistas, exposiciones, artículos, catálogos, etc. G.R.

RICARDO CALERO

BANCO ZARAGOZANO

4 DE AGOSTO, 42. ZARAGOZA

HASTA MARZO

Simón Marchán Fiz comentaba: “Una comprobación plausible invitaría a recorrer la fase inicial de la desintegración de los principios clasicistas, la asimilación progresiva de los principios artísticos fundamentales de lo moderno y la conquista de una autonomía plena con respecto a la pintura que, presumiblemente, no se logra hasta la década de los sesenta”. Hoy, Javier Maderuelo comisaría una exposición del escultor y artista experimental **Ricardo Calero** (Villa del Arzobispo, Jaén, 1955), titulada combativamente *Escultura, siempre*, en un momento en el cual “lo escultórico ha caído en uno de los más acentuados descréditos de su dilatada historia, y el arte está siendo pervertido por los convencionalismos y la espectacularidad que nos ofrecen las virtualidades de la escenografía”. La obra de Calero se reafirma en algunos de los conceptos que han regido los procesos y los resultados de la tradición moderna de la disciplina: el tiempo, el silencio, el vacío, la nada, la luz..., sin renunciar a una dimensión conceptual de hondo calado que, en sus piezas donde las estrategias de sustracción y la reducción son habituales, encuentran una forma tangible y elocuente. Una obra conceptuosa, pues, en la cual el silencio, “evocando lo que hubo o lo que pudo haber”, hace presencia de manera sutil pero evidente. Ó.A.M.

ESPACIO

CULTURA

Espacios para el Arte y la Cultura.



Exposiciones de Pintura, Escultura, Fotografía, Conferencias, Teatro, Danza... En **CAJA MADRID** destinamos nuestros esfuerzos a la difusión de la Cultura en todas sus expresiones.

Contribuimos a la iniciación y desarrollo de los nuevos artistas que, poco a poco, dan forma a los sueños. Para que todos podamos continuar disfrutando de su esencia y belleza.

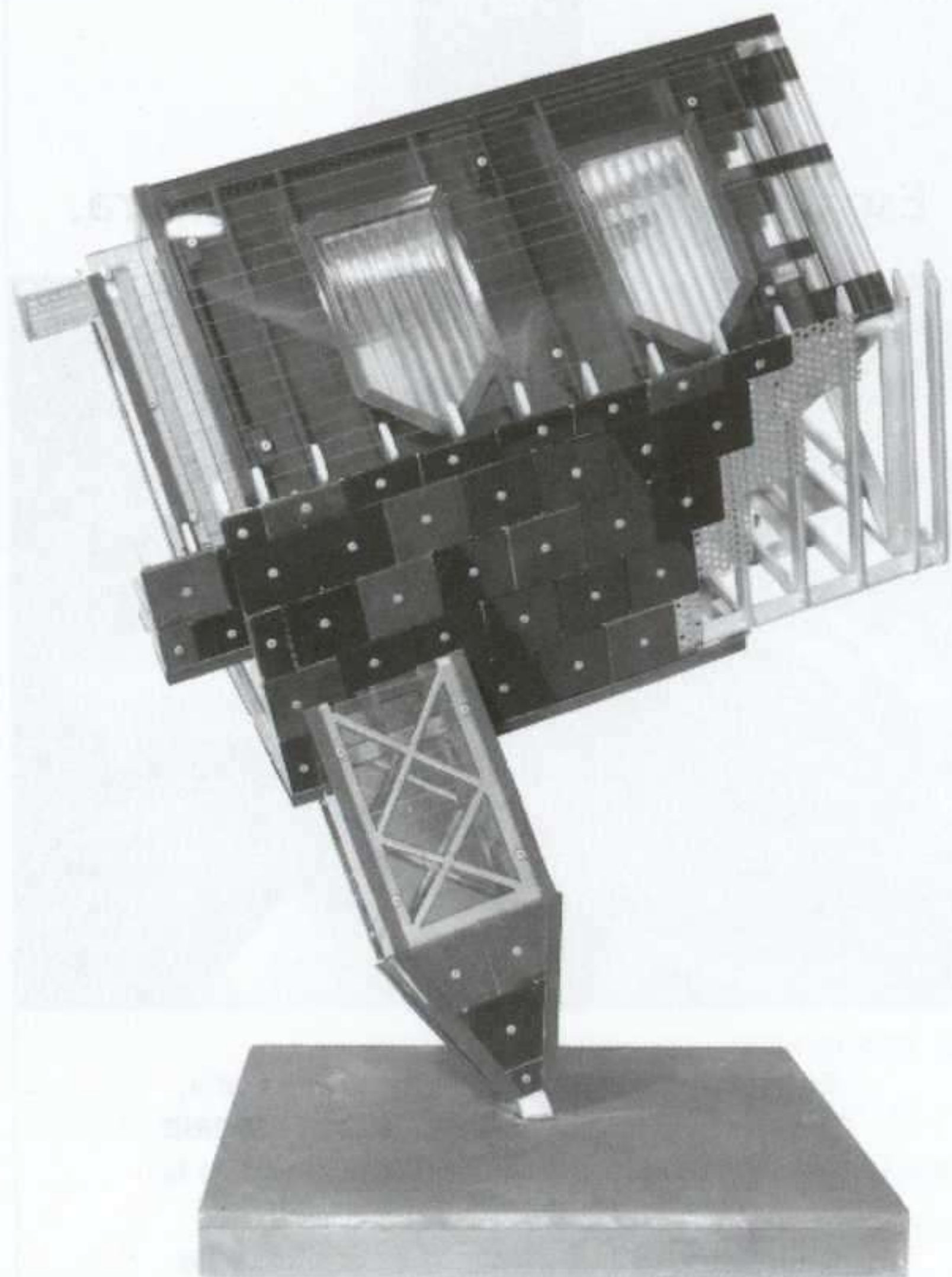
Éste es nuestro compromiso.

Porque en **CAJA MADRID** pensamos que la Cultura es parte de nuestra identidad.

Barquillo, 17. 28004 Madrid	Plaza de Cataluña, 9. 08007 Barcelona
Blasco de Garay, 38. 28015 Madrid	Plaza de los Reyes, s/n. 11701 Ceuta
Plaza San Martín, 1. 28013 Madrid	Calatrava, 7-9. 13004 Ciudad Real
Libreros, 10-12. 28001 Alcalá de Henares (Madrid)	Toledo, 9. 13200 Manzanares (Ciudad Real)
San Antonio, 49. 28300 Aranjuez (Madrid)	Plaza Sta. María, s/n. 36002 Pontevedra
Plaza de la Cultura, 5. 28530 Morata de Tajuña (Madrid)	Plaza de Aragón, 4. 50004 Zaragoza



CAJA MADRID
OBRA SOCIAL



Dennis Oppenheim:
Device to rout out
evil, 1999. Hierro
y plástico,
70 x 62 x 62 cm.

DENNIS OPPENHEIM

JOAN GUAITA

VERÍ, 10. PALMA DE MALLORCA

FEBRERO

El artista norteamericano **Dennis Oppenheim** presenta en Joan Guaita *Device to rout out evil* (2000). Se trata de la edición múltiple de una escultura en metacrilato y hierro, su tiraje es de 1/8, una H.C. y una A.P. de dimensiones aproximadas 70 x 62 x 62 cm. Estas piezas estarán acompañadas de fotos del proceso de realización de la obra y de dibujos originales. Dennis Oppenheim ha tenido recientemente una exposición en París en L'Institute

pour la Cooperation de l'Art et de la Recherche, dirigido por Rens Lipius: se trataba de una retrospectiva de los diez últimos años de su trabajo, que ha obtenido un gran éxito de público y de crítica. A Dennis Oppenheim se le relaciona originalmente por su obra que se sitúa como pionera en los movimientos land art y body art. A partir de mitad de los 80 su trabajo se destaca de planteamientos anteriores para entrar en una nueva etapa más provocadora y visceral, cercana al "salvajismo" de la cultura psico-underground de artistas californianos como Paul McCarthy o Mike Kelly. En sus últimos trabajos la utilización del fuego, de materiales inflamables y la intervención del aire como sustancia activa en sus esculturas dinámicas, tiene un gran protagonismo entre el doble sentido ritual y humorístico de sus creaciones. En las obras plantea relaciones de dependencia entre sustancias y situaciones de causa efecto que se encuentran al límite entre diferentes lecturas en una alusión a la comicidad de lo solemne, y desarrolla una relación directa con la máquina, con la idea de funcionamiento de un sistema donde el tiempo está ralentizado. Para él "el artista debe entablar la experiencia de una especie de unión entre las fuerzas del mal". Su arte se produce de esta vivencia traumática, en donde la obra de arte debe traducir la violencia de los fenómenos, las convulsiones del tiempo. Tras su gran éxito parisino y la trascendencia de sus últimas obras podemos ahora apreciar una muestra del talento de este creador de primera línea. J.C.R.

Exposiciones enero - julio 2001

Stephan Balkenhol

11 de enero - 15 de abril

Garaje

15 de enero - 25 de febrero

Vari Caramés

2 de febrero - 15 de abril

Darío Villalba

Marzo - mayo

Peter Wüthrich

23 de abril - 15 de julio

Efrain Almeida

27 de abril - 8 de julio

Pamen Pereira

27 de abril - 8 de julio

Jorge Castillo

Junio - agosto

Gillian Wearing

17 de julio - 7 de octubre

Alberto Carneiro

20 de julio - 30 de setiembre





Alexander
Rodchenko, 1922.

ALEXANDER RODCHENKO

MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI
SAN MIGUEL, 11. PALMA DE MALLORCA
HASTA 15 ABRIL

La exposición dedicada a **Alexander Rodchenko** (San Petersburgo, 1891-Moscú, 1956) comprende el periodo de 1917 a 1948 y está compuesta por 55 obras entre óleos, obras sobre papel, escultura y fotografía, procedentes de la colección de los herederos del artista y de otras colecciones privadas. La muestra ha sido organizada en colaboración con la galería Gmurzynska de Colonia (Alemania) y después de Palma viajará al Museo de arte abstracto Español (Fundación Juan March) de Cuenca. Anteriormente, Rodchenko estuvo presente en la sede madrileña de la misma fundación Juan March en 1985, con 23 obras dentro de la exposición colectiva *Vanguardia rusa, 1910-1930*

(Museo y Colección Ludwig de Colonia), que posteriormente se exhibiría en la Fundación Miró de Barcelona. La figura de Alexander Rodchenko está considerada como esencial en el panorama artístico de Moscú durante el periodo posrevolucionario. A través de su trabajo y de sus escritos teóricos defendió nuevas vías de expresión y experimentación plástica en detrimento de la pintura tradicional. De gran importancia en el desarrollo de las corrientes vanguardistas del momento fueron el desarrollo de sus teorías y normas estéticas especialmente en cuanto a la escultura y la fotografía. Tanto él como su mujer, Varvara F. Stepánova, otra figura relevante de este periodo del arte ruso, trabajaron constatemente en el desarrollo de un arte experimental en el contexto del que se denominaría constructivismo, caracterizado por la incidencia en el desarrollo de los aspectos técnicos de la producción artística, la relación entre el arte y la sociedad de masas y la defensa de los principios de eficacia y sentido de lo práctico. Para su colega de generación y amigo el fotógrafo Boris Ignatovich, Rodchenko "fue un explorador del futuro". Entre sus obras más conocidas se encuentran la serie *Movimientos de planos proyectados y construcción de color y formas*, de 1917-18, la primera serie de construcciones espaciales "plegables y desmontables" de cartón y madera, la serie de 1919-20 *Negro sobre negro y líneas* y las series 2º y 3º de construcciones espaciales (1920-21), *Planos reflectores de luz* y *Por el principio de formas iguales*. J.C.R.

MARIO REY

TRAZOS TRES

MAGALLANES, 3. SANTANDER

FEBRERO A MARZO

Mario Rey (Torrelavega, Cantabria, 1966) es un autor que está ocupando la frontera entre pintura y fotografía, realizando tanto obras puramente pictóricas procedentes o inspiradas en imágenes fotográficas, como fotografías que tienden a la abstracción, y obras en las que conviven los dos medios, planteándose una continuidad, ecos y resonancias llevados al formato del díptico. La actual muestra se completa con un vídeo, especie de *road movie*, realizado siguiendo un trayecto urbano, caminando por la calle con la finalidad de ir grabando los signos de ese recorrido, las bandas discontinuas sobre el asfalto, las aceras, los recodos, en una suerte de narración puramente icónica, estética, sucesión continua de imágenes al servicio de la visualidad. Las fotografías son de pequeño formato, concebidas como bocetos, apuntes rápidos en los que aparecen los lugares no representativos, inaparentes, de la trama urbana. Las fotografías, agrupadas en montajes más amplios, reflejan la confusión del tejido de la ciudad. Partiendo de que toda la ciudad es una obra pictórica anónima, asfalto pintado, coches pintados, paredes pintadas, en la que se dan fragmentariamente encuentros excitantes, va al encuentro de esas obras anónimas, halladas en la calle, que funcionan como principios de cuadros, de una pintura que no es suya, sino encontrada. Los bocetos acumu-



lados son descontextualizados, elaborados, prolongados en una convivencia escueta, limpia, con fragmentos de pintura. La imagen de la señal pintada sobre el suelo, dialoga, en un nivel de abstracción, con un esquema geométrico. Todo el trabajo está relacionado con el concepto de no-lugares, de Marc Augé, como espacios residuales del anonimato, atopía, caos visual de crecimiento ortogonal y recorridos vitales curvos, que crecen desarrollándose hacia una equidensidad, multiplicándose como la ciudad, por instancias que reflejan sus puntos de interés, precisamente, en esas zonas al borde de la inexistencia. G.R.

Mario Rey: Serie Pintura encontrada n°21, 2000. Esmalte sintético sobre pintura urbana en soporte fotográfico.



Carmen Laffón:
Mesa, relieve y
tableros, 1996.
Bronce pintado,
197 x 140 x 132 cm.

CARMEN LAFFÓN

CASA DEL CORDÓN

SANTANDER, 2. BURGOS

2 FEBRERO AL 1 ABRIL

Cuando Kewin Power, con motivo de la retrospectiva que en el MNCARS tuvo lugar en el año 1992, se acercó a la obra de **Carmen Laffón** (Sevilla, 1934), en determinado momento se giró buscando ayuda hacia esa poesía que ejerciera Jorge Guillén, capaz de construir un lugar donde “lo habitual afronta lo profundo”; hacia esa búsqueda de lo que el poeta llamaba claridad del sistema, “que hace del mundo una telaraña entrelazada pero vibrante, una unidad que invade, una forma que está comprometida con el mundo físico con la misma fuerza que

el cuerpo desnudo: Monotonía justa: prodigio/colmo de la presencia...”. Y es que, en efecto, la pintura y los dibujos de esta sevillana, quien se detiene sobre aquellos momentos de la vida cotidiana más íntimos e insinuados, se presentan al espectador envueltos en un halo de indefinición que provienen ora de la bruma que los envuelve en el misterio de su desaparición u ocultamiento, ora de su presencia plena expuesta a la cegadora plena luz del mediodía, cuando las sombras alcanzan su longitud más corta y la superficie reverbera. Así, sus escenas habituales, principalmente bodegones y paisajes, representarían como género los casos extremos de este arco tensado entre los puntos más radicales en la representación de lo real fenoménico. Sus delicados bodegones, de inquietante orden, constatan esa veladura permanente de los objetos a alcanzar una intimidad radical con la mirada del sujeto, mientras que, por el contrario, las líneas de horizonte abiertas a dilatados paisajes, dan una prueba fehaciente de que ni la cristalinidad más pura ni la luz vibrátil sin impedimentos, nos aseguran una promesa de felicidad complaciente en la naturaleza, convirtiéndose, paradójicamente, en contextos inhospitables e inhumanos. Aunque puede que no sea así, porque aseguraba Kewin Power en el texto señalado arriba: “Laffón también busca y consigue esa claridad articulada que nos da ‘frescor hacia forma’, una quietud epifánica suspendida en el tiempo, y la seguridad de saber que el mundo está bien hecho”. Quién sabe. Ó.A.M.



DIPUTACIÓN DE GRANADA
PROGRAMA DE EXPOSICIONES 2001

CENTRO JOSÉ GUERRERO

8 de marzo - 27 de mayo

GUERRERO-DE KOONING. LA SABIDURÍA DEL COLOR

julio - septiembre

LA COLECCIÓN DEL CENTRO

octubre - enero 2002

JUDITH BARRY

PALACIO DE LOS CONDES DE GABIA

25 de enero - 11 de marzo

ROGELIO LÓPEZ CUENCA: EL PARAÍSO ES DE LOS EXTRAÑOS
JESÚS ZURITA: MADRE A ALBINO

22 de marzo - 6 de junio

DOUBLE TROUBLE. THE PATCHET COLLECTION
TUCHO MOLINA (BECA MANUEL RIVERA 1999)

17 de mayo - 1 de julio

SUSANA SOLANO
JOAQUÍN PEÑA-TORO: BLOQUES

5 de julio - 2 de septiembre

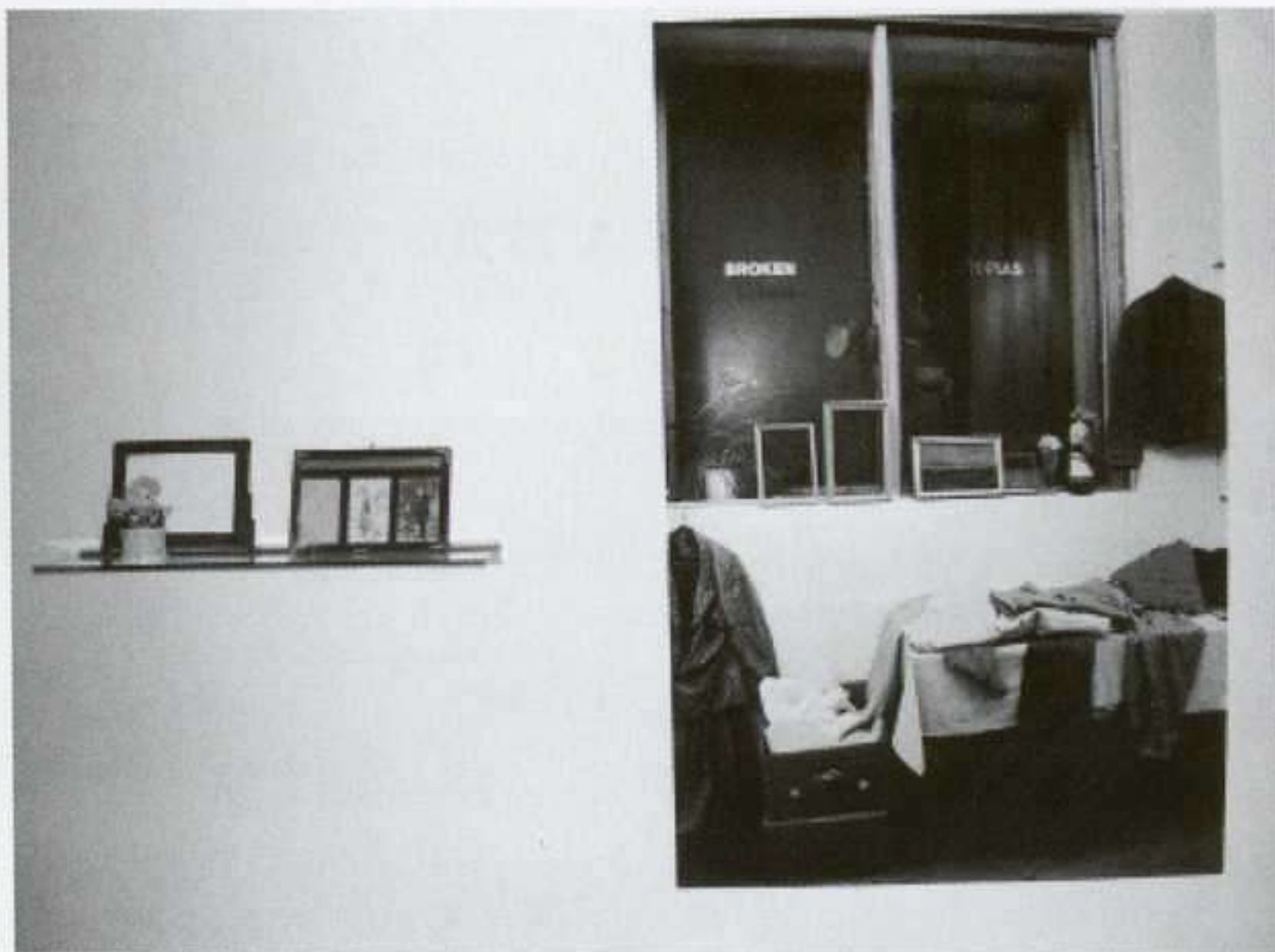
BB.AA., PROMOCIÓN 01

4 de octubre - 18 de noviembre

WILLIAM WEGMAN
JOSÉ MANUEL MEDINA GALEOTE

29 de noviembre - 20 de enero 2002

EL FINAL DEL ECLIPSE. ARTE DE LAS AMÉRICAS
CARLOS ORTA



Concha Jerez:
Residuos de
utopías rotas,
1994-99.

CONCHA JEREZ

ESPACIO CAJA DE BURGOS

AVDA. GENERAL SANJURJO, S/N. BURGOS

HASTA 17 FEBRERO

Nada al principio de la biografía de **Concha Jerez** (Las Palmas de Gran Canaria, 1941), se ajusta a los cánones más establecidos en el perfil medio de los artistas plásticos que conforman su generación. Residente en el continente africano hasta los catorce años, posteriormente estudiará la carrera de piano en Madrid y más tarde cursará la especialidad de Ciencias Sociales en la Facultad de Ciencias Políticas, en la misma ciudad en la que obtendría su Licenciatura en el año 1963. No están de sobra todos estos datos biográficos a la hora de acercarse a un trabajo como el de Concha Jerez, donde la obra física, en sentido tradicional, queda desplazada por una serie de complejidades que la acercan al mundo del arte conceptual y la instalación. De este modo, resulta más claro apreciar la importancia, en

ocasiones muy relevante, que tanto la imagen en movimiento como el sonido y la música tienen en sus obras. Pero también sus investigaciones en torno a la identidad humana y las cuestiones de percepción de la propia imagen que tan íntimamente están tan ligadas a ella, o los espacios colectivos que se generan entre ellas. En ese sentido, el crítico Fernando Castro Flórez, uno de los que con mayor agudeza han escrito sobre su producción última, decía: “la obra de Concha Jerez puede entenderse como una crítica de la cultura desde una posición nihilista reactivada. Sin caer en una actitud panfletaria, atiende a la dimensión política del arte conceptual, que en primer lugar, podría entenderse como una actitud terapéutica de dilucidación lingüística”. Por ello es necesario prestar una atención detenida, como la propia artista hace de manera tan concienzuda, al espacio social, y al significado colectivo o comunitario que se recoge allí donde inserta todas sus intervenciones, donde la intervención propuesta “por su mera existencia, cambia el sentido de esos espacios. Dejan de ser meros lugares de tránsito para convertirse, en sí mismos, en obras de arte”, como afirma la propia artista, quien también clarifica que esta forma de hacer sus “productos efímeros de un concepto” pone cada vez más de manifiesto en su trayectoria el concepto de “interferencia”, que resulta clave a la hora de interpretar sus creaciones y el modo en que están materializadas. Ó.A.M.

ROBERTO RUIZ ORTEGA

LOURDES CARCEDO

AVDA. GENERAL YAGÜE, 3. BURGOS

FEBRERO

La pintura de **Roberto Ruiz Ortega** (Baracaldo, Vizcaya, 1967) es un ejercicio de color jugoso y pincelada cargada, que astilla el plano del cuadro en una retícula ortogonal más o menos uniforme y organizada, en cada una de cuyas parcelas la pintura se detiene y recrea sobre sí misma. Si bien al principio parece acercarse a una abstracción sugerente, donde las reorganizaciones figurativas, alusivas, incipientes, no fueran descartables del todo, finalmente su empeño definitivo está siempre más atento a los propios recursos lingüísticos de la pintura como medio. Capas superpuestas de escamas irregulares que pueden ponerse en relación con la técnica del collage, en su fragmentación de la visión unificada, y de otras propuestas pictóricas como las de Gordillo o Grau, o, ya más cercanos en cuanto a generación, Candaup, Marien Martínez o Manuel Robledo. Frente a ello, Ruiz Ortega sostiene una voz más bronca y densa, esa "seguridad con la que distribuye los motivos y dosifica los gestos", de la que hablaba Fernández-Cid, junto con una discreta pero muy cuidada atención a lo que ocurre en el perímetro de sus imágenes, donde parece que se continúan rítmicamente los acontecimientos centrales de la tela, ocultando sutilmente, con sabiduría, un marco pictórico que las refuerza. Ó.A.M.

Galería Mário Sequeira

Quinta da Igreja, 4700-765 Parada de Tibães, Braga

Tel.: 351 253 60 25 50 • Fax: 351 253 60 25 51

contact@mariosequeira.com www.mariosequeira.com

Desde 10 marzo

Natacha Marques

Colectiva "Figurações"

Andreas M. Kaufmann

ARCO'01

Stand 5 E059

Georg Baselitz, Frank Bauer, Catarina Campino, Francesco Clemente, Luís Coquenão, Fúlvio, Jean-Baptiste Huynh, Richard Long, Sara Maia, Natacha Marques, João Penalva, Cristiano Pintaldi, Pedro Cabrita Reis, Gerhard Richter, Sabine Haubitz/Stefanie Zoche, Baltazar Torres, Joana Vasconcelos.

Cesar Galeria/Filomena Soares

Garcia de Orta, 17 B. 1200-677 Lisboa

Tel.: 21 395 41 09 • Fax: 21 396 76 62

filomenasoaresgaleria@netc.pt

Febrero **Pierre Gonnord**

Febrero-marzo **Vasco Araújo**

Marzo-abril **Xana**

ARCO'01

Stand 7 188

António Olaio, Rosa Almeida, Pedro Portugal, Luis Palma, Vasco Araújo, Ana Pérez-Quiroga, Xana, Manuel João Vieira, Fernando Brito

Braga

Lisboa

Vila Nova de Famalicão

Fundação Cupertino de Miranda

Praceta Cupertino de Miranda, Apto. 71.

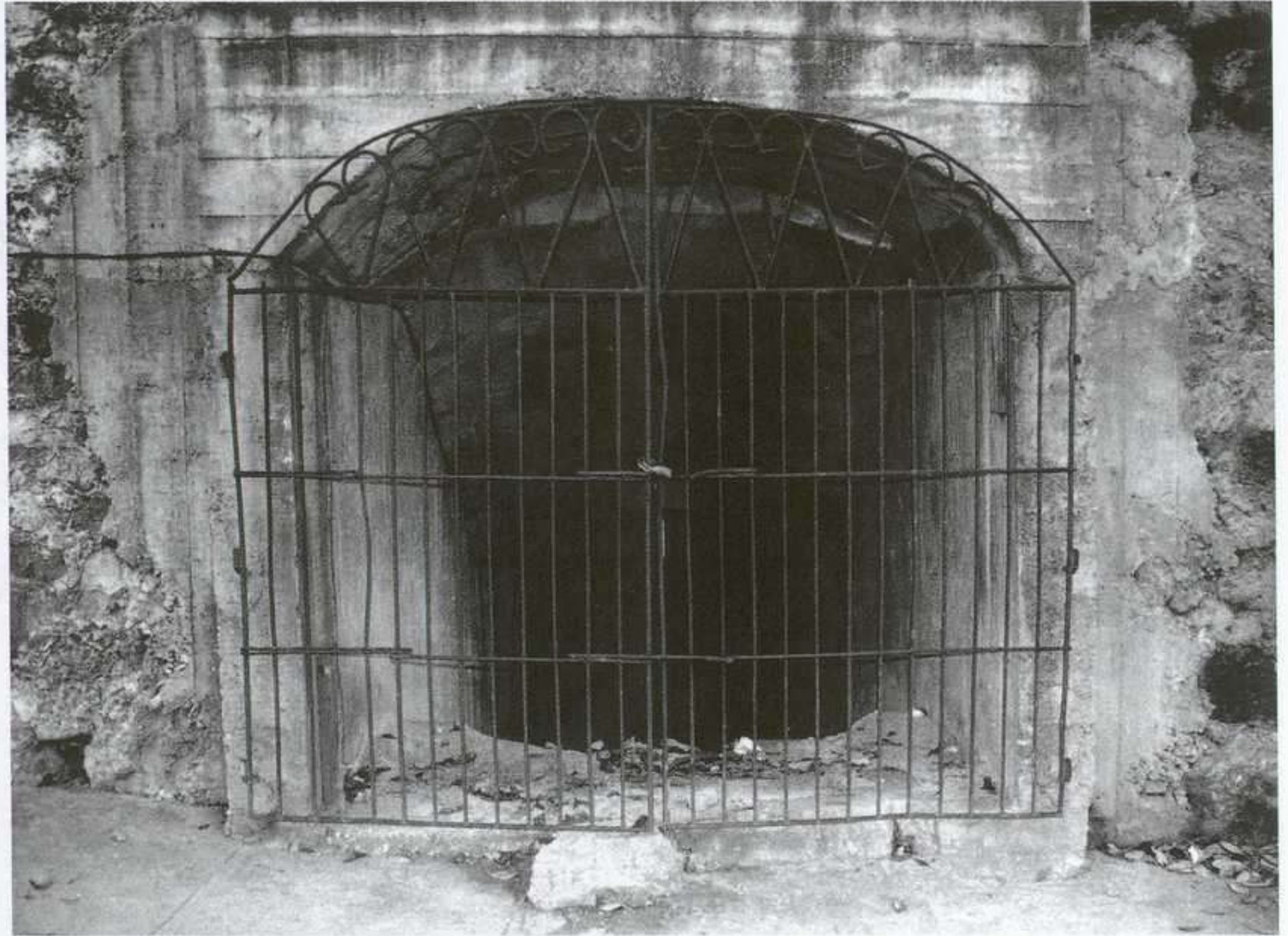
4764-968 V. N. de Famalicão

Tel. 25 230 16 50 • Fax: 25 230 16 69

Hasta 31 marzo

Cruzeiro Seixas. Antológica

*Los Carpinteros:
de la serie Túneles
populares, 2001.
Impresión
fotográfica,
170 x 130 cm.*



LOS CARPINTEROS

PALACIO DE ABRANTES

SAN PABLO, S/N. SALAMANCA

13 FEBRERO A 23 MARZO

CAMARGO VILAÇA

FRADIQUE COUTINHO, 1500. SÃO PAULO

6 AL 31 MARZO

Los Carpinteros se hacen llamar tres artistas cubanos, Alexandre Jesús Arechea (Trinidad, 1970), Marco Antonio Castillo (Camagüey, 1971) y Dagoberto Rodríguez (Caibarién, 1969), cuyo trabajo en común puede rastrearse desde comienzos de los 90 por Cuba, obteniendo un notable reconocimiento internacional, como certifica su premio en la Bienal de la Habana del año pasado, o uno de los momentos de mayor difusión de su obra en España —su pieza *La mano creadora* (1996) fue votada mayoritariamente por los asistentes a ARCO como la obra que más gustó. Ahora, la Universidad de Salamanca nos ofrece su nue-

va obra. Los Carpinteros se manejan en medio de instalaciones ambientales, proyectos utópicos e irrealizables que quedan detenidos en croquis y planos —a veces llevados a escala sobre las paredes de la sala—, la escultura, etc., donde una ironía aguda llena de crítica política y cultural rebosa de humor y lucidez. “Construimos el puente para que cruce la gente, construimos paredes para que el sol no llegue”, anunciaba la tarjeta de inauguración de su anterior exposición madrileña, y de esa proclama podemos deducir una gran parte de la poética que rige su labor: una confianza todavía sostenible en los poderes catalizadores del arte, en su capacidad de ser ámbito de discusión plural sobre cuestiones que atañen a la comunidad social con el fin de reconstruirla. ¿Arte político? Sí, pero más. “Un arte no tan sano capaz de sortear las trampas del escándalo y la censura institucional cubanas”, afirma Eugenio Valdés. Ó.A.M.

Gema Lazcano

Conde de Aranda, 10 • 28010 Madrid
Tel. 91 578 08 01 • Fax 91 575 26 98

18 enero a 17 marzo
Objetos de contemplación. Colectiva de desnudos

22 marzo a 19 mayo
Amancio González: Antropofaunas

Ángeles Penche

Monte Esquinza, 11 • 28010 Madrid
Tel.: 91 308 56 57 • Fax: 91 308 21 46

9 enero a 6 febrero
Ramiro Subirá

8 febrero a 13 marzo
Roberto Orallo

16 marzo a 24 abril
Martín Hannoos

May Moré

General Pardiñas, 50. 28006 Madrid
Tel. 91 402 80 90. E-mail. maymor@jazzfree.com

30 enero a 10 marzo
Laura Lío

14 marzo a 27 abril
Diego Moya

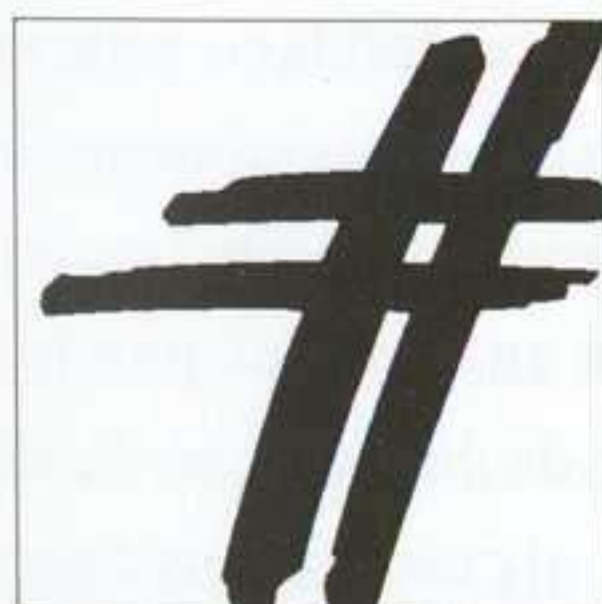
Pilar Parra

Conde de Aranda, 2 • 28001 Madrid
Tel.: 91 576 28 13 • Fax 91 577 42 46
E-mail: galeria@pilarparra.com
www.pilarparra.com

23 enero a 28 febrero
Ramón Canet

6 marzo a 11 abril
María Luisa Pérez Pereda

M A D R I D



METTA
GALERÍA

Enero- febrero

ANDREU ALFARO. Escultura

Marzo - abril

EDUARDO ARROYO. Obra reciente

Abril - mayo

EDUARDO ARROYO. Escultura y gráfica

Marqués de la Ensenada, 2 28004 Madrid Tel. 913190230 Fax 913195964



Berta Cáccamo:
Sin título, 2000.
Acrílico sobre
lienzo,
130 x 130 cm.

BERTA CÁCCAMO

ANTONIO DE BARNOLA

PALAU, 4. BARCELONA

FEBRERO A MARZO

Berta Cáccamo (Vigo 1963) presenta en la galería Antonio de Barnola su obra reciente, se trata de una serie de pinturas en acrílico sobre tela y dibujos. Con estas piezas se continúa el proyecto de B. Cáccamo sobre la pintura que abre un discurso interno en cuanto a su proceso. Parece ser que en estos momentos no hay mucho lugar para los mundos creativos interiorizados. Sin embargo, esta pintora fiel a sus principios, al igual que a su oficio, sí desarrolla un discurso lleno de riqueza y matices sobre lo intangible de la belleza emanada de los recursos expresados en el propio acto de pintar que parten de una situación reflexiva y de adentro a afuera. La obra de Berta

Cáccamo no necesita, y de hecho ha ido rechazando, elementos narrativos, así como la descripción o la anécdota. La propia praxis, en la intimidad, y la situación única e irreplicable del gesto y de los trazos sobre la tela son motivo suficiente para desarrollar un proyecto estético que se muestra de manera directa, simple y sin engaño al espectador. No hay aquí, ilusionismo o las concesiones barrocas populistas, sólo sencillez y las sutileza relaciones que se establecen entre mancha, trazo, superficie y los límites de la obra. Todo ello expresado en un escueto, a la vez que interminable diálogo. La naturalidad que emana de su trabajo, y la fácil identificación con la personalidad de su autora, hacen aún más genuinas y auténticas sus intenciones, que se encuentran en las coordenadas que nos trasladan a una situación en donde la pintura de nuevo es protagonista, situándose en el paradigma de los aspectos espirituales y cognoscitivos, y retomando su prominencia. Entre muchas consideraciones y reflexiones a las que nos conduce esta intimista práctica, es especialmente brillante y sugerente la manera como, refiriéndose a su práctica pictórica, Alberto Ruiz de Samaniego la describe con la siguientes imágenes poéticas: "El esplendor silencioso y oscuro del trazo, ambiguo, suave y a la vez decidido, tan blando como incomparable, irrompible en su modo poroso, es como la cadencia fatal, comprometida y milagrosa de los cantos de sirenas antiguas". J.C.R.

ERWIN BECHTOLD

BARCELONA

PLAZA DOCTOR LETAMENDI, 34. BARCELONA

MARZO A ABRIL

Erwin Bechtold (Colonia, 1925), pintor, interiorista y diseñador gráfico, estudió con Léger en París, donde en 1950 presentó su primera individual. Se instala en Barcelona y establece contactos con los sectores más inquietos del país artísticamente hablando: Dau al Set primero y El Paso después. Su primera individual en Barcelona la presentó en la Sala Gaspar en 1956 con el soporte del Club 49, una asociación que tenía como objetivo la promoción de experiencias artísticas innovadoras en la posguerra. En 1958 se trasladó de una manera definitiva a Ibiza, donde instaló su taller. Su obra es una expresión del yo y la contemplación interior, independiente a cualquier circunstancia política. Sus primeras obras están directamente relacionadas con el expresionismo abstracto y conectan con las investigaciones matéricas o espaciales del momento. Estas obras poseen puntos de contacto con Tàpies y Rothko por citar dos artistas significativos de este periodo. Sin embargo con el paso del tiempo va depurando su pintura e introduce, en sintonía con las palpitaciones del tiempo, un carácter minimal; a partir de 1967 incorpora elementos geométricos, papel cuadrícula, formas o motivos muy simples que irá trabajando una y otra vez... Erwin Bechtold llegará a un lenguaje muy simple y depurado pero a la vez de una gran sutileza. J.V.O.



DIPUTACION D ZARAGOZA
CULTURA, TURISMO Y DEPORTE

PROGRAMACIÓN PALACIO DE SÁSTAGO 2001

31 enero - 11 marzo 2001

Dino Valls. Retrospectiva (1990-2000)

20 marzo - 6 mayo 2001

Juan José Vera. Antológica

15 mayo - 1 julio 2001

"De Pictura". Pintura en España, 1950-2000

10 julio - 26 agosto 2001

José Luis Pomarón. Fotógrafo y cineasta

5 - 23 septiembre 2001

**XV Premio Arte "Isabel de Portugal".
Esculturas e Instalaciones**

3 octubre - 25 noviembre 2001

**Corneille Guillaume Beverloo.
Retrospectiva**

5 diciembre - 20 enero 2002

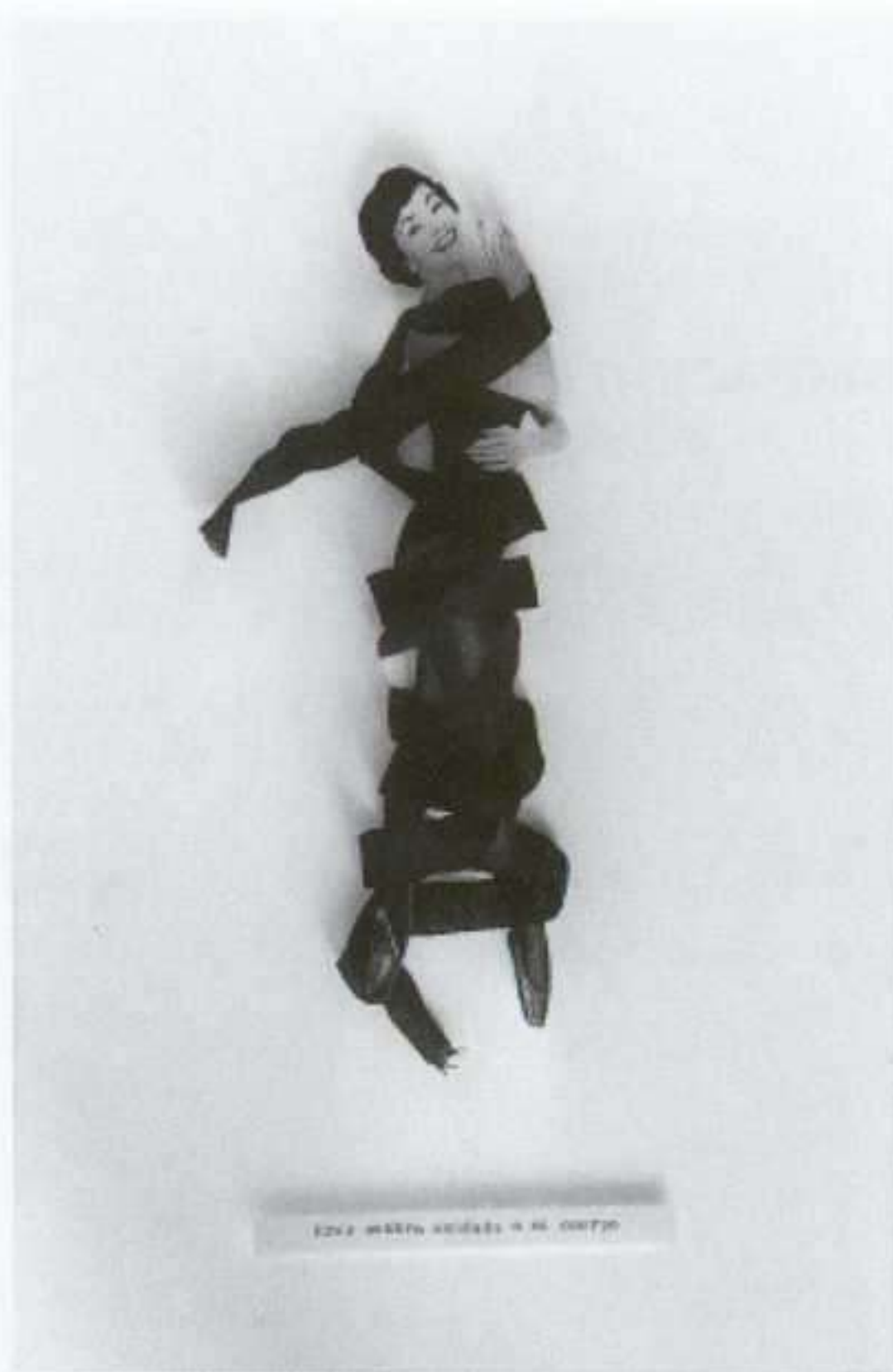
Francisco Rallo. Medio siglo de escultura

Coso, 44. 50004 Zaragoza
Tel. 976 28 88 00

131

C
A
T
A
L
U
Ñ
A

Sara Huete: Eres
sombra anudada a
mi cuerpo, 2000.
Collage, técnica
mixta, 40 x 50 cm.



SARA HUETE

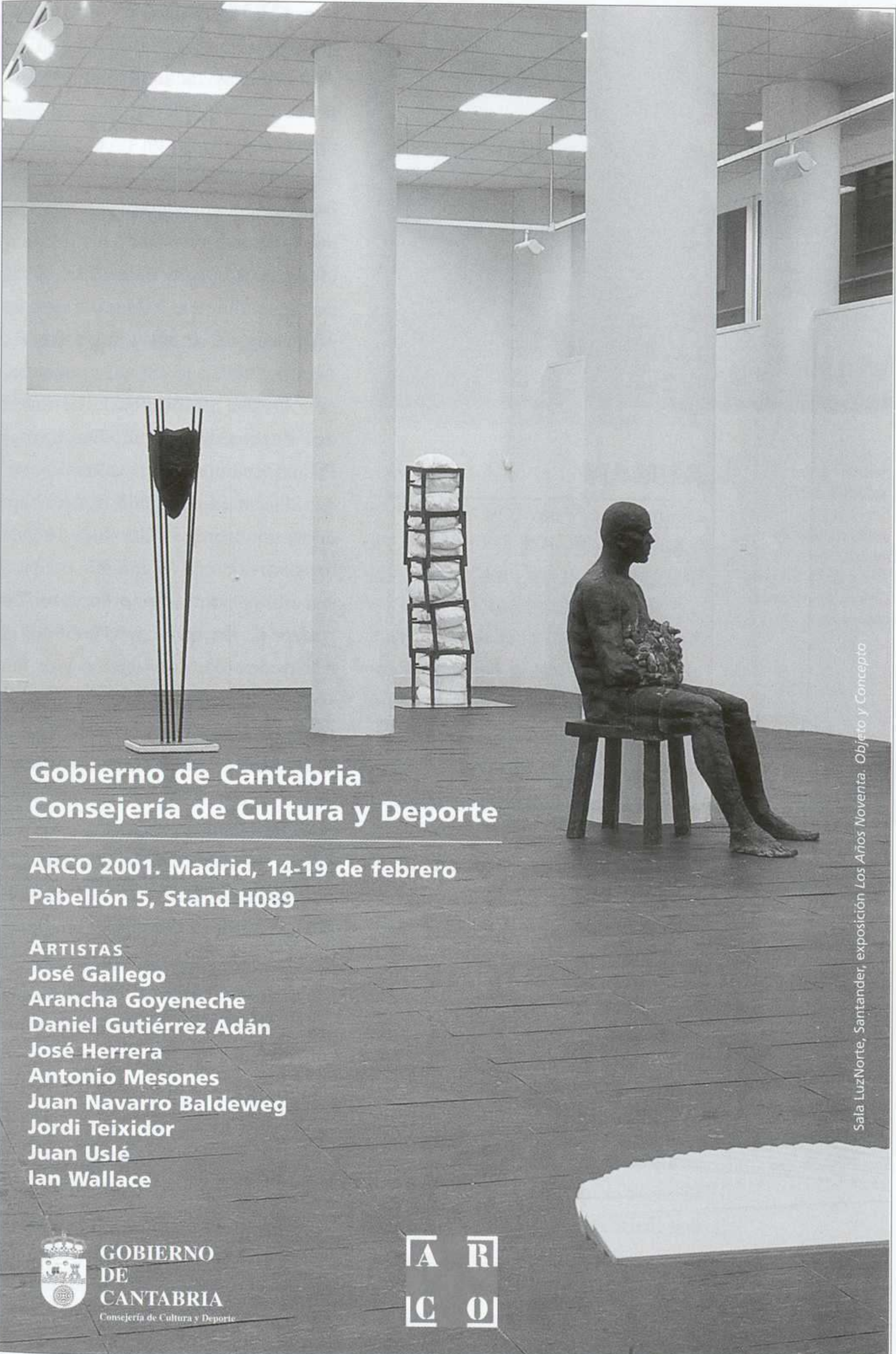
BERINI

PLAZA COMERCIAL, 3. BARCELONA

FEBRERO

Una combinación de poéticos significados y seductores significantes envueltos en *glamour* dan como resultado un íntimo y bello ejercicio de comunicación visual, que es aquel que surge de la habilidad creadora de **Sara Huete** (Santander, 1958). En su obra, el ingenio y la sutileza en la ejecución van unidos a una personal revisión del surrealismo más cargado de sentido del humor, aquel que hizo de la vida un campo de batalla en los límites de la realidad y la ficción. Como titulará en 1998 su exposición en la misma galería Berini, *Pasar sin hacer ruido*, efectivamente su paso, es un paso silencioso, sin estridencias, un paso por los paseos mínimos y recónditos de la ilusión y la percep-

ción, en sugerentes asociaciones entre objeto y sujeto, entre formalismo e informalismo en la representación, entre el pudor y el erotismo de los estereotipos femeninos y masculinos. Y siempre en sus collages la poesía y la imagen poética se encuentran de la mano en una invitación a la reflexión, a ejercitar el pensamiento, a jugar con las ideas. Porque en S. Huete el pensamiento es un magnífico don que nos conduce a reinos insospechados sin salirnos de lo cotidiano. Evocando a Max Ernst y a Magritte entre otros ilusionistas y magos, S. Huete recompone y se apropia de materiales diversos, especialmente del mundo de la prensa y de la ilustración de principios de siglo: *La ilustración española*, *Blanco y negro*, *Nuevo Mundo* o *Cosmópolis*. También recolecta objetos, especialmente en las tiendas de *Todo a cien*, en el Rastro, en los Encantes, así como en comercios dedicados a utensilios y objetos, como ferreterías, droguerías, etc. En cuanto a sus textos son de variado origen y se encuentran entre la literatura, la filosofía y el pensamiento de autores como Hegel, Gil Albert, Fernando Pessoa o Lorca. Todo el conjunto de la obra de Sara Huete remite, pues, a un universo poético y visual que contiene múltiples alusiones y sensaciones, desprendidas de las palabras, de las imágenes y de aquellas alusiones a diferentes experiencias sensitivas, que son una constante invitación a la inclusión en un cosmos personal y, ahora nuevamente, con generosidad compartido. J.C.R.



**Gobierno de Cantabria
Consejería de Cultura y Deporte**

**ARCO 2001. Madrid, 14-19 de febrero
Pabellón 5, Stand H089**

ARTISTAS

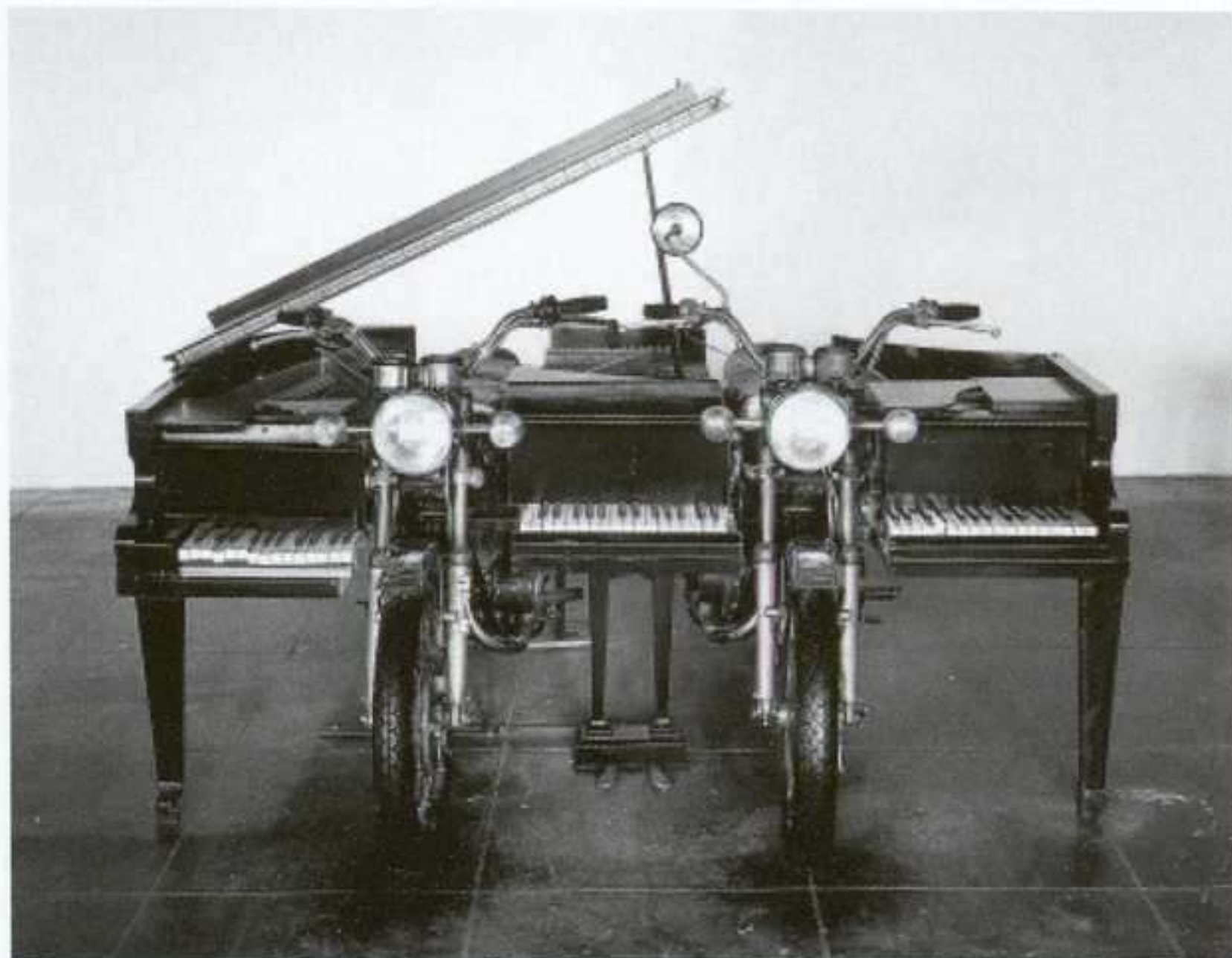
- José Gallego**
- Arancha Goyeneche**
- Daniel Gutiérrez Adán**
- José Herrera**
- Antonio Mesones**
- Juan Navarro Baldeweg**
- Jordi Teixidor**
- Juan Uslé**
- Ian Wallace**

Sala LuzNorte, Santander, exposición Los Años Noventa. Objeto y Concepto



**GOBIERNO
DE
CANTABRIA**
Consejería de Cultura y Deporte





Arman: Spirit of Yamaha, 1997. Sección y acumulación de motos, 152 x 207 x 200 cm. Colección privada, Nueva York.

ARMAN

CENTRE CULTURAL FUNDACIÓN "LA CAIXA"
PASEO SANT JOAN, 108. BARCELONA
HASTA 1 ABRIL

Arman (Niza, 1912) se identifica especialmente con el Nouveau Realisme, una agrupación de artistas o movimiento (1960-1963) que se presenta como precursor de ciertas prácticas conceptuales y paralelo al pop art americano. El Nouveau Realisme aglutinó a personalidades muy diversas y es muy difícil hacer una valoración de su significación hoy en día; digamos como aproximación provisional que fue la intersección de los intereses de varios artistas aglutinados gracias a la habilidad de un crítico de arte, Pierre Restany, y el magnetismo de algunos de sus componentes, en particular Yves Klein, con quien Arman mantenía una fuerte amistad. La trayectoria de Arman, sin embargo, va más allá del Nouveau Realisme y hoy en día aparece como un creador aislado que ha desarrollado una trayectoria muy

personal. Las primeras obras que le otorgaron una gran difusión son las denominadas "acumulaciones". Estas consistían precisamente en acumular, a partir de un procedimiento espontáneo, una misma serie de objetos (chapas, guantes, cepillos, cabezas de muñecas, etc.) en diferentes tipos de contenedores. El resultado, formalmente hablando, es una estructura de ritmos y repeticiones. A otro nivel, con estas acumulaciones Arman relaboraba la herencia del objeto de Marcel Duchamp. Posteriormente el artista, en una línea de continuidad con este trabajo de acumulaciones, introduce la idea de destrucción. Él mismo calificó sus obras como como "colèrer" y "coupés". En las series "colèrer" el artista destroza los objetos y en un segundo tiempo los reorganiza y presenta según unos criterios estéticos u ornamentales. Las series "coupés" son objetos previamente cortados que también en un segundo momento el artista acaba por ensamblar. Entre las series de las acumulaciones y estas últimas, hay una línea de continuidad porque acumular es como destrozarse o anular la identidad como objeto. Ahora bien, ¿cómo interpretar el gesto de Arman? La voluntad de la exposición está precisamente en revisar el legado del arte de siglo XX, en aproximarse a un fenómeno como puede ser Arman. Y es que para bien o para mal hay que intentar repensar toda una serie de valores que hasta ahora han dominado la manera de pensar y juzgar el arte contemporáneo. J.V.O.

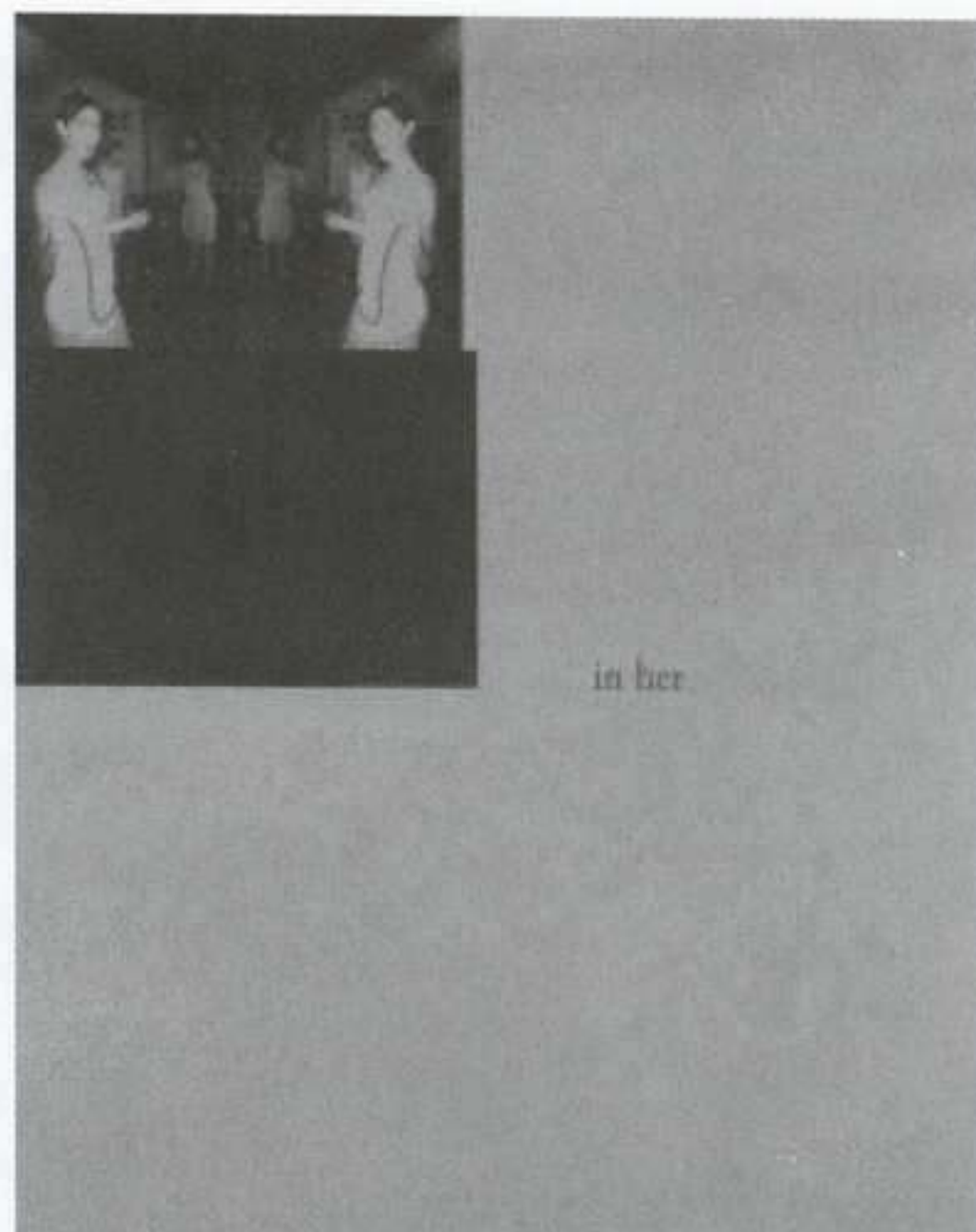
JULIÃO SARMENTO

JOAN PRATS

RAMBLA CATALUNYA, 54. BARCELONA

FEBRERO

El artista portugués **Julião Sarmento** (Lisboa, 1948) es una de las figuras más destacadas del panorama del arte contemporáneo internacional. Su obra tuvo una especial repercusión a raíz de su participación en la Documenta de 1982 y 1987, coincidiendo con la vuelta a la pintura y la nueva figuración de la década de los años ochenta, y por su consagración en la XLVII Bienal de Venecia en la edición de 1997, representando a Portugal. Es una evidencia contrastada en la obra de Sarmento el poder comprobar cómo, a pesar de haber sido fiel a su ideario artístico, éste ha resultado enriquecido con la vitalidad y diversidad de nuevas propuestas. Características ejemplares de la obra de Sarmento, son aquellas que lo han definido mundialmente como su marca identificable, en el placer por el uso de la materia y en la inmersión en la experiencia cromática de la pintura, al mismo tiempo que su manera expresiva de captar la realidad, así como temas como el deseo y la sexualidad, que aparentemente tomaron un carácter anecdótico en su obra durante un tiempo y que posteriormente han derivado a una exposición de manera más ilustrativa. En ocasiones se ha comentado la recreación que, en su trabajo, hace de la exploración de territorios propios de la esfera del deseo y la similitud de su proceso



*Julião Sarmento:
What makes a
Writer Great (in
Her), 2000.
Esmalte acuoso,
collage y grafito
sobre papel,
152,5 x 122 cm.*

como creador en la contraposición de diferentes energías y tensiones que son propias de la configuración de emociones vitales que tienen que ver con nuestros instintos más básicos y esenciales y, que en muchos casos, son patentes en su trabajo. De tal manera, que su expresión se manifiesta con especial ardor en la ejecución de texturas y en los rasgos y gestos con los que compone sus figuras marcadas de manera incisiva, manifestando su fuerza creadora en la concatenación de imágenes que provienen de la memoria más privada y del reducto de las más íntimas obsesiones. Para esta exposición en Joan Prats ha realizado expresamente una serie de pinturas sobre tela y papel. *What makes a Writer Great* recuerda su trabajo en papel de grandes dimensiones, en ambos casos tela o papel en collage o pintura: la imagen es fotográfica y ofrece todo el vigor de sus grandes montajes en donde se combinan imágenes con gestos simples y ambiguos en el contexto de lo cotidiano. J.C.R.

Txomin Badiola:
Visitantes, 1999.



TXOMIN BADIOLA

METRÒNOM

FUSINA, 9. BARCELONA

HASTA 9 MARZO

En los 80, **Txomin Badiola** (Bilbao, 1957), escultor de formación, trabajaba con elementos inspirados en la vanguardia rusa, en el minimalismo, en Brancusi y sobre todo en Oteiza. Sus primeros trabajos eran objetos “híbridos”: estructuras elementales de madera que podían integrar muebles e incluso imágenes. Con el paso del tiempo amplía esta noción de objeto o escultura a la instalación narrativa. Aquí presenta tres instalaciones con temáticas independientes: *LM&SP (un hombre de poca moral y algo de persuasión)* (1998), *Guimme shelter* (1999) y *Bed song-visitantes* (1999-2001). En *LM&SP*, según Badiola, el espectador está sometido a un bom-

bardeo de imágenes sin conexión “alrededor de mitologías urbanas vascas”; la voluntad del artista es provocar una reflexión sobre la problemática patriótico-esencial-vasca. La segunda instalación citada, *Guimme shelter*, quiere ser una reflexión sobre el futuro lejos de las visiones optimistas, en palabras del mismo artista: “El futuro es un lugar habitado por visiones fantasmales”. Y *Bed song*, “una pieza-instalación que maneja ideas relativas a la adolescencia en su vertiente más solitaria y abandonada así como onanista y violenta”. El drama adolescente se observa “como una característica de la cultura general en su conjunto”. Cabe preguntar cuál es el nexo entre los tres trabajos. Badiola ha apuntado que en alguna de sus obras existía una especie de melancolía; es la expresión de una suerte de malestar en la cultura. J.V.O.

Javier López

Manuel González Longoria, 7 • 28010 Madrid
Tel.: 91 593 21 84 • Fax 91 591 26 48

Febrero - marzo
Liam Gillick

Antonio Machón

Conde de Xiquena, 8 • 28004 Madrid
Tel.: 91 532 40 93 • Fax 91 531 21 40
E-mail: antonio@machon.net
www.antonio.machon.net

9 febrero a 14 marzo
Alejandro Garmendia

16 marzo a 25 abril
Juan Guiralt

Fúcares

Conde de Xiquena, 12. 1º izq • 28004 Madrid
Tel. 91 319 74 02 • Tel./Fax 91 308 01 91

Hasta 21 febrero
Sofía Jack

ALMAGRO

28 febrero a 28 marzo
Isidre Manills

Hasta 20 febr
Isidro Blasco

Desde 30 marzo
Xisco Mensua

Desde 24 febr
F. Celorrio

Marlborough

Orfila, 5 • 28010 Madrid
Tel.: 91 319 14 14 • Fax: 91 308 43 45

8 febrero a 10 marzo
Valdés

Gráfica
Saura

14 marzo a 21 abril
Nagel

Valdés

M A D R I D



galería juana de aizpuru

MADRID

Enero: **ROSÁNGELA RENNÓ**

Febrero: **MIGUEL ÁNGEL CAMPANO** *Obras recientes en gran formato*

Marzo - abril: **ROGELIO LÓPEZ CUENCA** *Instalación, 2000*

Mayo: **PILAR ALBARRACÍN** *Obra reciente*

SEVILLA

Enero: **GEORG HEROLD**

Febrero - marzo: **CINDY SHERMAN** *Early works*

Abril: **MIROSLAW BALKA** *Esculturas de gran formato, 2001*

Mayo: **DANIEL CANOGAR** *Instalación, 2001*

SEVILLA: Zaragoza, 26. Tel. 954 22 85 01 Fax 954 22 85 01

MADRID: Barquillo, 44. Tel. 91 310 55 61 Fax 91 319 52 86



Ramón Casas:
Desnudo femenino,
ca. 1894. Óleo
sobre tela,
59,5 x 79 cm.

RAMÓN CASAS

MUSEU NACIONAL D'ART CATALUNYA

PARC DE MONTJÜIC. BARCELONA

FEBRERO A ABRIL

Ramón Casas (1866-1923) con Santiago Rusiñol abre un nuevo ciclo en el arte catalán y ambos pasan por ser los grandes renovadores del fin de siglo. Ambos completan su formación en París y articulan una síntesis que los historiadores han calificado –sin serlo– como una suerte de impresionismo frente al anecdotismo minucioso, la descripción detallista, el fortunismo y los argumentos chocantes y graves que era la pintura habitual en la época. Implicados con el ambiente bohemio de Montmartre, sustituirán el anecdotismo por una obra más fresca; utilizarán encuadres insólitos, tonos grises y azules muy en boga en el París de la época, una pincelada esbozada, etc. y tratarán temas como el paisaje urbano, en especial los ambientes bohemios de Montmartre e introducirán escenas no literarias, etc. El referente de esta pintura es Edgar Degas

y James Abbot McNeill Whistler. Pero cuidado, su posición estética es más bien moderada, ni innovadora, ni *pompier*; digamos que representan los valores liberales del arte tradicional o que son los artistas más moderados del arte renovador, dicho sea de paso en unos momentos en que se están desarrollando las experiencias de un Van Gogh, Gauguin o Cézanne. En este sentido es significativo que cuando Rusiñol y Casas se dieron a conocer en Barcelona en 1890 causaron un gran escándalo; un escándalo que acabó por asimilarse con rapidez y transformarse en éxito. Casas por su parte fue como Rusiñol el gran difusor del Modernisme; cuando Rusiñol se concentra en su misticismo e intensifica su actividad teatral, Casas toma el relevo y pasa a ser el líder del Modernisme triunfante. Bajo la iniciativa de Miquel Utrillo, Ramón Casas, y en un plano más secundario Santiago Rusiñol, se funda la cervecería Els Quatre Gats (1897-1903). Hasta entonces el centro del Modernisme había sido Sitges, a partir de ahora se desplazará a Els Quatre Gats con las revistas vinculadas al establecimiento, *Els Quatre Gats* y *Pel i Ploma*, editadas por Miquel Utrillo. Así, la revista *Pel i ploma*, ilustrada exclusivamente por Casas, fue una plataforma de difusión o de popularización del Modernisme; faceta de Casas como ilustrador a la que hay que añadir su labor como cartelista desde 1898. A principios del siglo XX, Ramón Casas se recluirá en la repetición de fórmulas hechas; si bien su trayectoria continúa, lo esencial ya estaba dicho. J.V.O.

ALBERT GLEIZES

MUSEU PICASSO

MONTCADA, 15 Y 19. BARCELONA

28 MARZO A AGOSTO

Según la leyenda, aparecen unos artistas que siguiendo con retraso el proceso de Braque y Picasso, aspiran hacer cubismo: Metzinger, Fautouconnier, Delaunay, Gleizes, etc. Pero hay que ir con cuidado porque estos artistas, mal estudiados, realizan algo diferente. En este sentido esta exposición monográfica es un síntoma de una voluntad de relectura. Tradicionalmente, **Albert Gleizes** (1881-1923) se considera como uno de los artistas comprometidos con el cubismo, además de teórico y promotor de esta tendencia. Participó en las primeras exposiciones del movimiento y según él mismo, nunca desertó del cubismo a diferencia de sus compañeros de generación. También realizó una obra teórica importante —a destacar el texto escrito conjuntamente con

Jean Metzinger, *Du Cubisme*, de 1912. Pero si nos preguntan cuál fue el papel que desarrolló Gleizes en el seno del cubismo, tendremos que decir que su aportación está por descubrir, independientemente que sea secundaria o no. Por lo demás a propósito de esta exposición de Gleizes en Barcelona, hay que decir que este artista mantuvo una estrecha relación con la Ciudad Condal, aspecto que no se suele citar en la bibliografía extranjera. Gleizes participó en una de las primeras exposiciones mundiales del cubismo y que organizó el marchante Josep Dalmau en 1912 en esta ciudad. En su exilio durante la Primera Guerra Mundial, en 1916, con su esposa, la poetisa Juliette Roche, Gleizes se estableció en Barcelona y participó en la vida artística de la ciudad. Colaboró en la revista *Troços* y realizó una exposición individual en las Galerías Dalmau. La última presencia de Gleizes en Barcelona fue su participación en la *Exposició d'Art Francés d'Avantguarda* (1920) en las mismas galerías. J.V.O.

139

C
A
T
A
L
U
Ñ
A

Galerías de Arte

O P O R T O

Dario Ramos

Rua do Pradão, 99 • 4150-559 Oporto
Tel. 22 617 63 46 • Fax 22 617 62 87

Febrero

Rui Aguiar

Marzo

M^a João Oliveira

Minimal Arte Contemporânea

Rua do Rosário, 125 • 4050-523 Oporto
Tel./Fax 22 208 62 52 | 917 50 72 18
galeria.minimal@mail.telepac.pt

Febrero

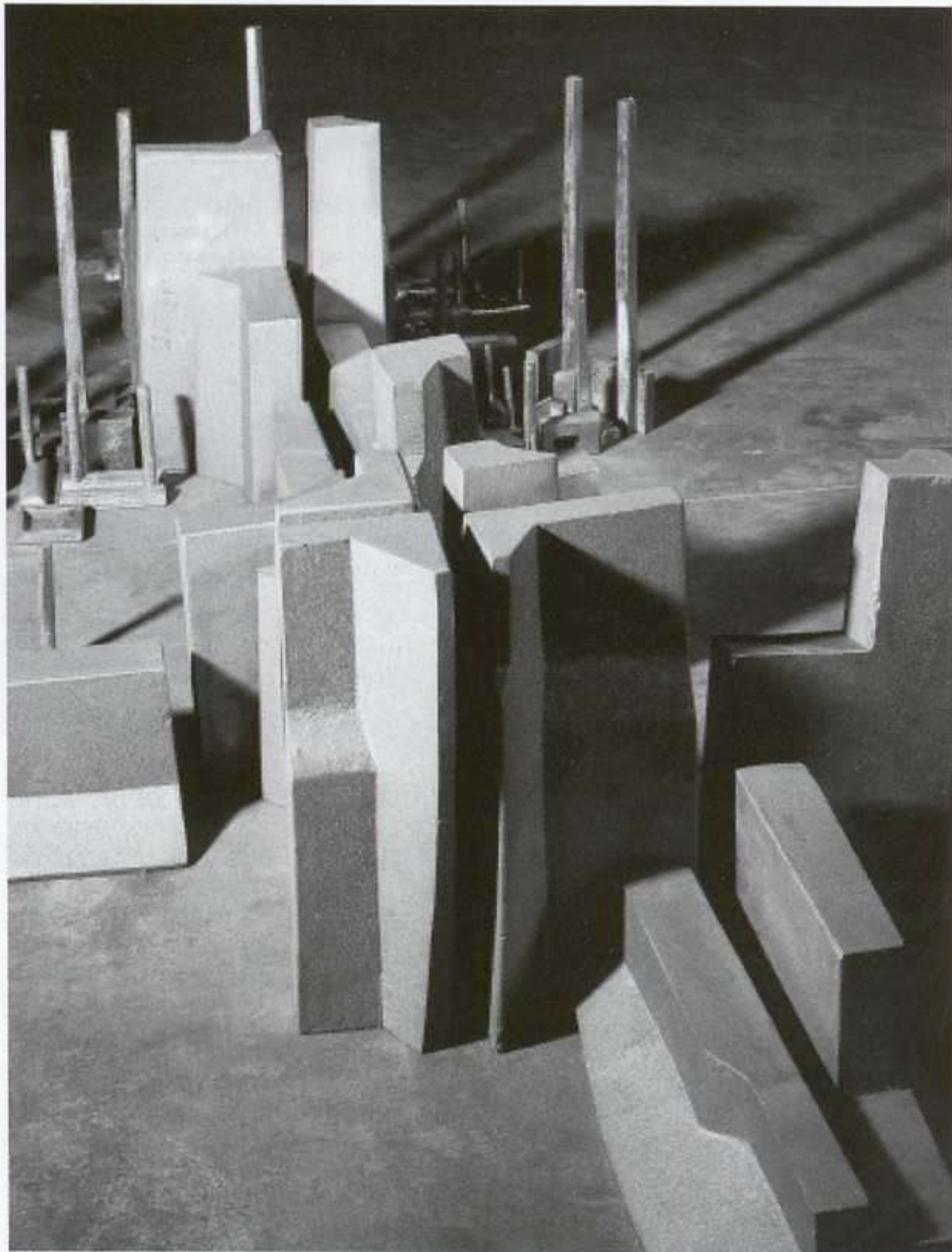
Ana Efe. "...O que está para lá do físico vai mais além"

Desde 15 marzo

Jorge Curval

ARCO'01 Stand 7 Q205

Jorge Curval, Júlio Cunha, Alexandre Cabrita, Márcia Luças, Paulo Neves, Jose Manuel Rodrigues, Mariano Piçarra



Miquel Navarro:
Entre muros, 2000.
Aluminio,
45 x 600 x 300 cm.
Foto: Juan García.

MIQUEL NAVARRO

S292

CONSELL DE CENT, 292. BARCELONA

HASTA 24 FEBRERO

PALACETE DEL EMBARCADERO

MUELLE DE GAMAZO, S/N. SANTANDER

23 MARZO AL 22 ABRIL

En la exposición que presenta el Espai 292 **Miquel Navarro** (Valencia, 1945) presenta una nueva ciudad. Se llama *Entremuros*, y comparte sala con otras esculturas y serigrafías y fotografías de gran formato; vertiente ésta que muestra por primera vez en Barcelona. Las ciudades de Miquel Navarro son formas simbólicas con una gran riqueza de connotaciones. Así las ciudades entre otras muchas sugerencias y evocaciones es el

espacio de la infancia. Las composiciones extendidas en el suelo y por piezas de Miquel Navarro implican una connotación lúdica. Toda la obra de Miquel Navarro remite a una idea de infancia, a una idea de nostalgia. Pero las ciudades de Miquel Navarro, como las ciudades, son mucho más; signos múltiples y poliédricos poseen una significación inagotable. La ciudad es el espacio del poder, del orden y del caos, de los fluidos, del erotismo... Hay sin embargo en las exposiciones de Miquel Navarro elementos u obras que complementan el simbolismo de la ciudad, porque la obra de nuestro escultor está planteada como una unidad. Cuando preguntamos al escultor sobre sus fotografías o sus esculturas, nos decía que eran lo mismo que sus ciudades. Las serigrafías representan cactus y las fotografías brazos a los que se les han superpuesto una multitud de espinos. ¿A qué podemos asociar estas imágenes? Evocan una agresión, una noción de violencia. Más aún, los brazos con multitud de espinas implican también la idea de enfermedad e infección. Todos estos aspectos se complementan con la ciudad de Miquel Navarro, de la misma manera que las torres fálicas, o las figuras masculinas mutiladas de un carácter metafísico, como si de una arqueología contemporánea se trataran. Yo diría que esta unidad a la que alude Miquel Navarro gira en torno al deseo. Posteriormente se presentarán en Santander algunas de sus últimas producciones. J.V.O.

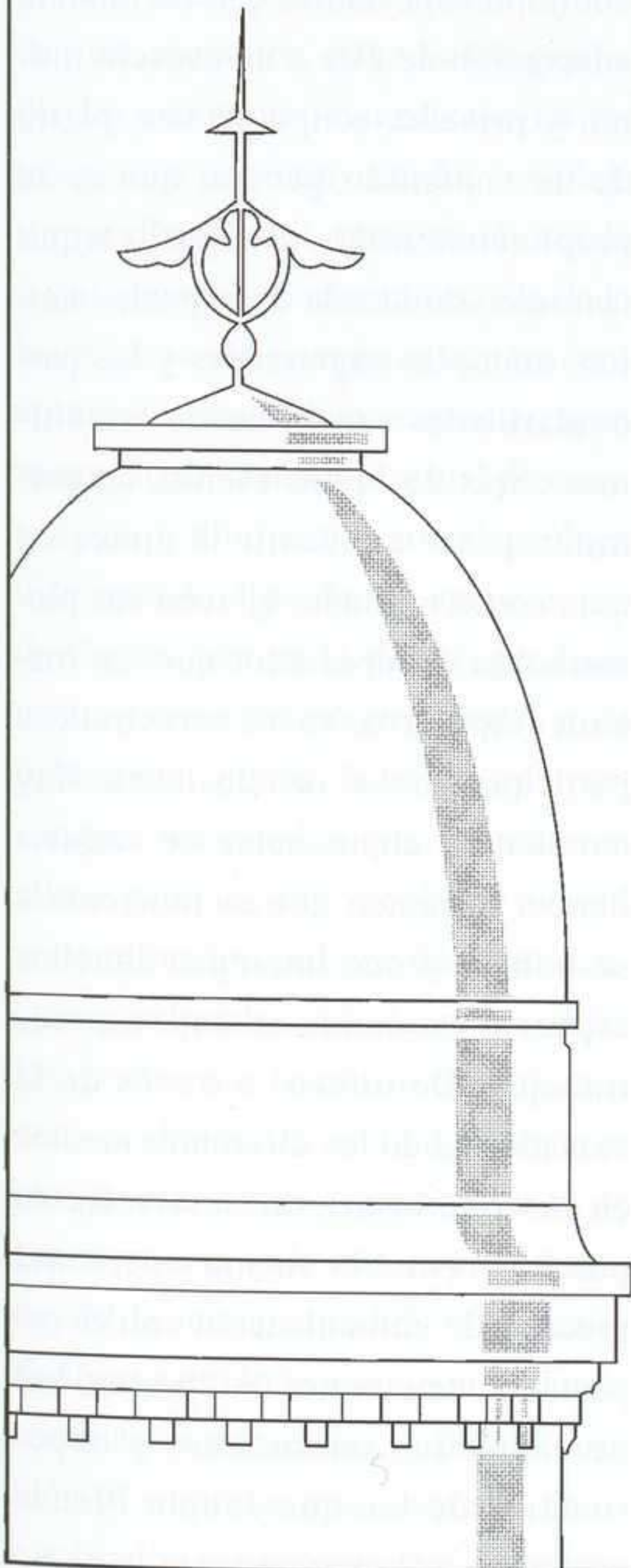


Banco
Zaragozano

SALA DE EXPOSICIONES

Actualmente

Ricardo Calero



Fernando de América	Alexanco
Manuel Quejido	Canogar
Dis Berlin	Menchu Lamas
Broto	Ràfols Casamada
Ramón Bilbao	Charo Pradas
Gerardo Rueda	José Manuel Ciria
Xesús Vázquez	Hernández Pijuan
Pérez Villalta	Carmen Laffón
Antoni Clavé	Antonio Saura
Forns Bada	Antón Patiño
Juan Antonio Aguirre	Antoni Tàpies
Navarro Baldeweg	Eduardo Laborda
Miguel Zapata	María Girona
Miguel Angel Campano	Eduardo Chillida
José María Sicilia	Gerardo Delgado
Juan Uslé	Paco Simón
Guinovart	Eduardo Arroyo
Xavier Grau	Luis Gordillo
Palazuelo	Pepe Cerdá

Laborables 18'30 a 21 h.
Cuatro de Agosto, 22 • 50003 Zaragoza



Jaume Plensa: La loi des juifs, 2000.
Técnica mixta sobre papel,
160 x 113 cm.

JAUME PLENSA

TONI TÀPIES

CONSELL DE CENT, 282. BARCELONA

FEBRERO A MARZO

En esta nueva presentación de la obra de **Jaume Plensa** (Barcelona, 1955) en la galería Toni Tàpies, se muestran al público dos instalaciones inéditas realizadas especialmente para esta exposición y un grupo de collages que tienen su origen en la serie titulada *Frosen memories*, en los que se combina fotografía impresa en plotter y palabras escritas. Las instalaciones están relacionadas con el trabajo que Plensa ha ido realizando hasta la fecha, que ha tenido como elemento sustancial el tema del sonido y que, el año pasado, tuvimos la ocasión de ver en la gran muestra de carácter retrospectivo sobre su obra realizada en el Palacio de Velázquez del MNCARS. En esta ocasión, las dos obras están realizadas en vidrio, la que está situada en la planta baja de la galería seguirá de forma evidente el trabajo realizado anteriormente sobre el sonido, la

situada en la parte superior es una pieza desarrollada en un diálogo con el espacio de la galería y en clara referencia a la idea de ventana. En ambas obras se continúa un trabajo que se ha desarrollado últimamente en cuanto a la relación de piezas escultóricas y objetos en espacios arquitectónicos en la búsqueda del espacio individual que era, en gran medida, una de las finalidades de sus cabinas situadas en el Centro de Arte Reina Sofía. Una meditación sobre la idea de contenido y de continente: las estructuras que sirven de cobijo al espectador, que facilitan la adaptación de éste a un espacio íntimo y privado, son, a su vez, partes de un contenido general que es su propio contenedor, el espacio arquitectónico de la sala de exposiciones. Las múltiples sugerencias y las particularidades sensitivas de las últimas obras de Jaume Plensa, no permiten pasar sin sentir la atracción que, como un imán, ejercen sus piezas sobre el espectador que, de manera impulsiva, se ve arrastrado a participar en sus instalaciones. Hay también un componente de carácter lúdico y mágico que es inherente a su trabajo y que impregna aquellos espacios en donde se exponen sus trabajos. De nuevo, a través de la versatilidad de los diferentes medios en los que el artista desarrolla su poesía y entabla su muy personal proceso de comunicación con el espectador, tendremos la oportunidad de captar las sensaciones y experiencias de las que Jaume Plensa nos invita a formar parte. J.C.R.

ALBERTO GARCÍA-ALIX

CENTRE CULTURAL TECLA SALA

AV. DE JOSEP TARRADELLAS, 44. HOSPITALET DE LLOBREGAT (BARCELONA)

HASTA 25 MARZO

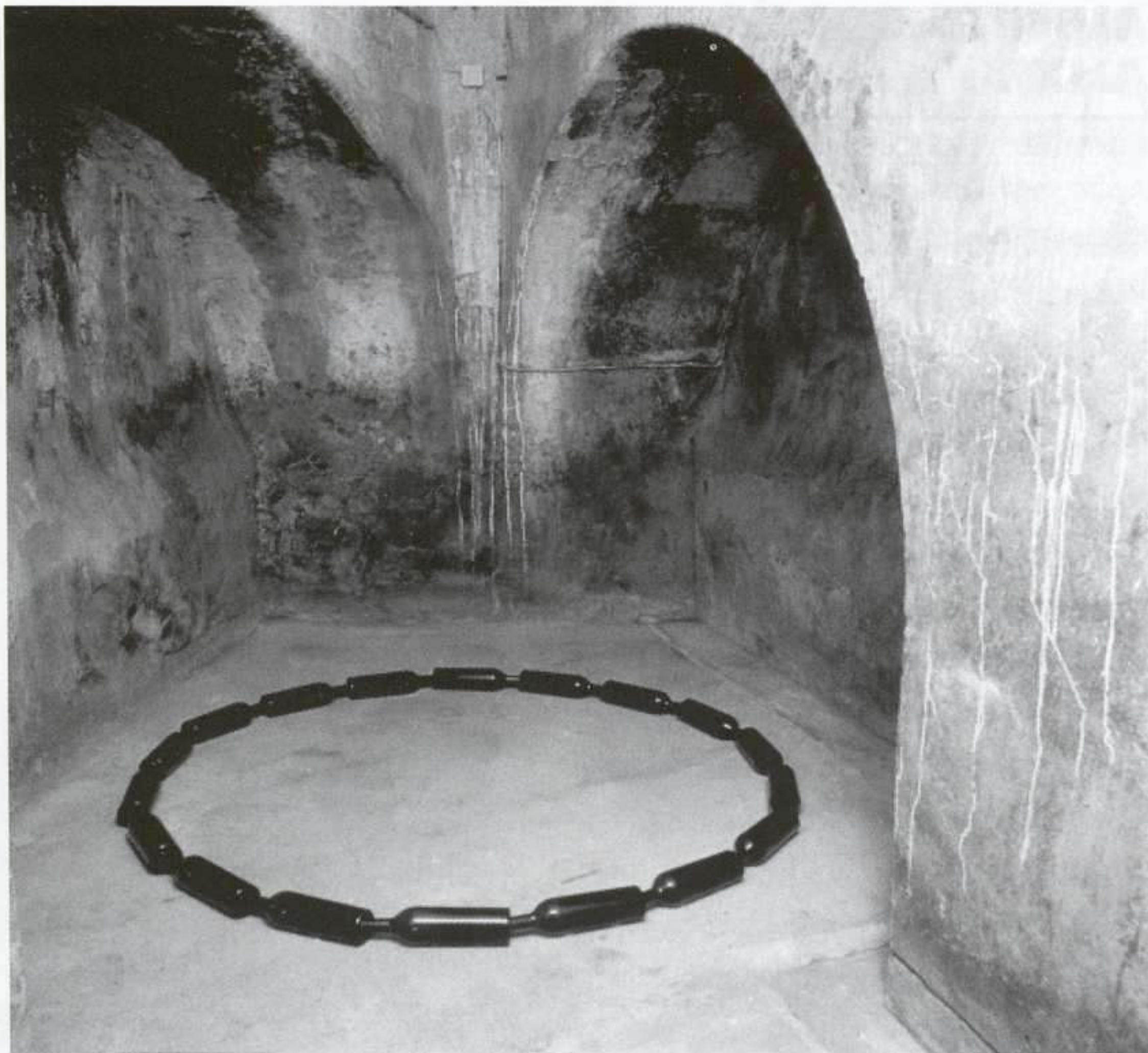
En los manuales de fotografía, **Alberto García-Alix** (León, 1956), Premio Nacional de Fotografía (1999), se califica como un fotógrafo documentalista y retratista. Pero hay algo más: no se trata de un puro y simple registro mecánico, sino de una fotografía humanista en el sentido de que el fotógrafo está implicado y da su punto de vista u opinión sobre lo fotografiado. La exposición es una muestra retrospectiva de su trayectoria, compleja y pluridireccional, pero su obra más significativa son sus retratos. Sin duda los retratos son la crónica de una época: tipos urbanos que se asocian a un momento de la historia social de nuestro país y a un sector social también determinado. Una de las aportaciones de García-Alix es la de escoger finalmente y con intención los modelos, de recrear una galería de retratos de personajes marginales que, a pesar de ello y precisamente por ello, poseen unos refinados códigos de identificación y culturales. Otro aspecto, estas fotografías son resultado de una refinada tradición de estudio. Y ésta es otra aportación de García-Alix: la de hacer posar a toda esta fauna urbana; de ahí la monumentalidad, la gravedad y el sentido heroico con que aparecen estos personajes; y de ahí también la sorpresa, pues estamos acostumbrados a ver estos tipos costum-



bristas en reportajes, no en fotos de estudio. Existe un elemento muy importante en García-Alix que nos ayudará a explicar la noción de fotografía humanista que hemos apuntado, el mismo dice: "(...) desde el momento que hacemos un uso consciente e intencionado de la cámara nos obligamos a un acto de comprensión no sólo de lo retratado sino también de uno mismo". Frente la idea de la fotografía como algo mecánico y sin pensamiento, García-Alix entiende la fotografía como un instrumento de conocimiento, un medio para mirar el mundo y redescubrirlo. Éste nos parece que es el mensaje de su fotografía. J.V.O.

Alberto García-Alix: Autorretrato. Tenemos algo en común, 1997.
© Alberto García-Alix.

Mona Hatoum:
Vicious Circle,
1999. Botellas de
cristal, 8 x 176 cm.



EL INSTANTE ETERNO

ESPAI D'ART CONTEMPORANI DE CASTELLÓ

PRIM, S/N. CASTELLÓN

1 FEBRERO AL 25 MARZO

El instante eterno es un proyecto de Gloria Picazo que, bajo el subtítulo de *Arte y espiritualidad en el cambio de milenio*, ofrece un discurso articulado a través de una selección de obras de Lee Byars, Beuys, Ana Mendieta, Gina Pane, Walter de María, Tàpies, Bill Viola, Mona Hatoum, Wolfgang Laib y Marina Abramovic & Ulay. La secularización de la sociedad y el fin del teocentrismo en el Renacimiento son para otro artista, Peter Halley, puntos de inflexión en el desarrollo del arte, convirtiéndose la espiritualidad, la filosofía o la ética en estética, como señaló Benjamin. Se-

gún Halley, a través de Kandinsky o Rothko, de Klee, Newman, Reinhardt o los artistas seleccionados, el arte ha servido para superar la angustia que deja la desaparición en la nada con la muerte, más si cabe después de la barbarie que supuso Auschwitz. Se origina entonces una religión del arte, de la creación artística, abocada a la trascendencia y las cuestiones fundamentales; preguntándose por los enigmas del tiempo, la belleza, el silencio, haciendo de lo artístico una dimensión espiritual, un ritual sublime que, en efecto, atraviesa la historia del arte. La muestra ensaya un acercamiento hacia la evocación mística de lo mínimo (Byars), hacia el chamanismo dogmático (Beuys), los límites del dolor (Pane) o cierta liturgia de la acción (Mendieta). R.F.

Ad Hoc

Galería de Arte

García Barbón, 71. 1º. 36201 Vigo
Tel. 986 22 86 56

Hasta 23 febrero

RAFAEL AGREDANO

23 febrero a 31 marzo

DANIELE BUETTI

Pedro Mora:
Swimming pool
Gresite y hormigón

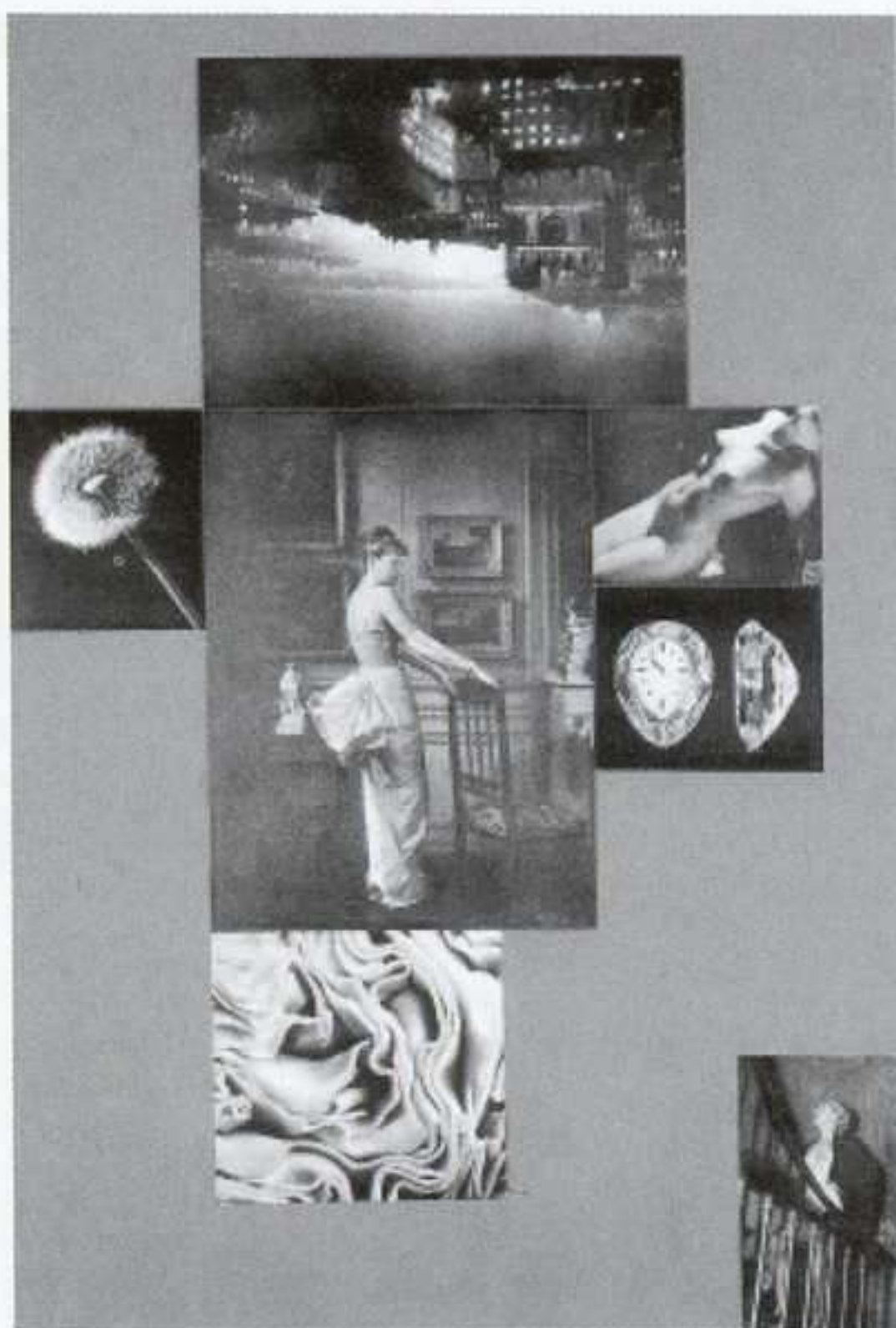
Hacemos realidad todas las ideas



JUSTO ROMAN S.L.

Ribadavia, 45 36204 VIGO - ESPAÑA Tel. 986 49 31 88 Fax 986 49 31 50 E-mail: justoroman@jet.es

Dis Berlin:
La vida privada de
Madame R...,
1992. Collage
sobre papel,
70 x 50 cm.



DIS BERLIN

MUSEO DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE
CARRETERA SAN VICENTE, S/N. SAN VICENTE
DE RASPEIG (ALICANTE)
HASTA 1 ABRIL

Del griego “observar una imagen bella”, el caleidoscopio es un artilugio de simetrías y disparatados colores, transparencias y giros; caleidoscópica es también la obra de **Dis Berlin** (Soria, 1959) y, en especial, esta exposición en la que se reúnen alrededor de un centenar de sus obras realizadas sobre papel y fechadas entre 1986 y 2000, completando aquel reino de las metamorfosis que fue la retrospectiva del IVAM en 1999. Para la ocasión, además, se ha editado un importante catálogo en el que se hace exhaustivo inventario de más de un millar de estos papeles, que se remontan hasta finales de los años setenta. El dibujo, que suele mantenerse en la intimidad por su

carácter privado o por considerarse como una obra menor muchas veces, se muestra aquí con independencia –aun la estrecha relación con sus telas, fotografías y objetos–, como un ejercicio a caballo entre el divertimento y el experimento. Quizás, una de las cosas que más destaque en este quehacer de Dis Berlin sea la versatilidad, su fascinación cromática, el azar y el juego multidisciplinar con que se abre un variopinto e insospechado espectro de matices y, también, cierta insistencia en el cambio, en la diversidad de técnicas, de soportes y formatos empleados, a saber: mapas suizos comprados en Basilea, planos, papeles antiguos, papeles pintados para las paredes, serigrafías, fotocopias, etc., superficies todas que, en sus propias palabras, incitaban y provocaban a fabular sobre ellas. Muy ligados a la evolución de su pintura a lo largo de su carrera, los dibujos de Dis Berlin –algunos convertidos en portadas de discos o libros– continúan esa línea que pasa de una abstracción geométrica cálida y experimental al esquematismo figurativo de colores y formas básicas en juegos de simetría y repetición; del simbolismo personalizado de sus elementos (ya sean árboles, caracolas, ciervos, joyas, naipes) al laberinto de líneas curvas, arabescos psicodélicos y formas oníricas; del nirvana místico al exceso barroco, de la ciencia al mito y del kitsch a la metafísica, en series como *Dibujos eléctricos* o *Das Letzte Paradies*, realizada en las páginas de un libro homónimo. R.F.

TONY OURSLER

IVAM-CENTRE JULIO GONZÁLEZ

GUILLEM DE CASTRO, 118. VALENCIA

HASTA ABRIL

Después de *Introjection: Tony Oursler Mid-Career Survey 1976-1999*, la primera retrospectiva americana, una selección de dibujos, cabezas parlantes, fotografías realizadas en los últimos años y algunas piezas nuevas componen esta muestra individual de **Tony Oursler** (Nueva York, 1957) en nuestro país, la segunda después de que en 1998 expusiera en la Sala Rekalde. Alumno de Baldessari y compañero de Mike Kelley (con quien ha trabajado en equipo en varias ocasiones: *The Poetics* y *The Poetics Project*) o Paul McCarthy, ha colaborado con Constance DeJong, Joe Gibbons, Sonic Youth, Vito Acconci, Julia Scher o David Bowie. La trayectoria de Oursler se inicia en la pintura en los setenta, pasa al vídeo a principios de los ochenta y, de ahí, a las hibridaciones de la vídeoescultura, el performance, los ambientes y la tecnología digital de los noventa, con instalaciones de cabezas parlantes y muñecos que lloran, gritan y lanzan monólogos caprichosos o diálogos absurdos, irreverentes, entresacados de la radio o la TV. Reflejo de la actual crisis existencial, son imágenes irónicas del espectáculo y simulacro mediático con las que Oursler denuncia el desorden de la identidad y los efectos destructivos de los media a través de una serie de obsesiones populares: paranoia, superstición,



Tony Oursler:
Feedback, 1998.

claustrofobia, histeria, etc. Se trata de escenografías y collages sonoros para un discurso sobre las emociones protagonizado por grandes cabezas con cuerpos de trapo desproporcionados, representaciones del psicodrama doméstico y sus trastornos cotidianos, de la vulnerabilidad y pérdida de la razón, de la alienación sexual, la violencia, de dicotomías esenciales como bien/mal, vida/muerte, incluso, acercándose a cuestiones medioambientales o la polución biológica. La obra de Oursler, entre la ciencia ficción y el sueño surrealista, plantea una fuerte crítica cultural hacia la seducción tecnológica y de los medios, contra el desplazamiento del objeto de la mirada, convertida en problema y trauma; es un intento de “violar la estructura de poder de la tecnología” acercándose a los problemas estéticos e ideológicos contemporáneos. Esta exposición viajará después al Centro Cultural de Belem, en Lisboa. R.F.



Georg Baselitz:
Dresdner Frauen-
Die Heide, 1990

GEORG BASELITZ

IVAM-CENTRE JULIO GONZÁLEZ

GUILLEM DE CASTRO, 118. VALENCIA

MARZO A MAYO

Por segunda vez, la obra de **Georg Baselitz** (Deutschbaselitz, Alta Lusia, 1938) se exhibe en el IVAM, después de que en 1992 organizara una completa antológica de su obra gráfica entre 1964 y 1990. Comisariada por Kosme de Barañano, esta exposición se compone de una treintena de obras, trece esculturas y diecisiete pinturas, fechadas entre 1979 y 1997; con un carácter retrospectivo, la obra de Baselitz se pone en relación con la de Julio González, en especial, a tra-

vés de temas como las máscaras, los materiales o las formas de modelado, ensayando una visión y un desarrollo cómplices. Compañero de Kiefer y Richter, Baselitz pertenece a esa generación de artistas alemanes herederos del expresionismo figurativo más conocidos como los “nuevos salvajes”, protagonistas de la recuperación y el retorno a la pintura en los 80, del pasado histórico y la identidad nacional alemanas. La pintura de Baselitz es refinada y brutalista, imponiéndose con autoridad por su orquestación cromática y economía de elementos, por ese manierismo desarrollado a finales de los 60 cuando, rechazando la realidad en favor del análisis formal, decide invertir en los cuadros sus figuras, ponerlas boca abajo. A través de medios y géneros clásicos, Baselitz se encuentra inmerso en la tradición y el flujo de la historia del arte, de la que asimila cuanto puede devolviéndola en citas. Así, en los 80 la figura y el fondo se integran, sumergiendo lo representado en una trama superficial igualadora en la que se descubre cierta influencia de la action painting. En la misma línea, sus ambiciosas e intuitivas tallas directas en madera, sin boceto previo, torsos y cabezas recubiertas de tela o desnudas, policromadas, en las que se prolonga el caos de la pintura, su destrucción compositiva, la violencia gestual y la materialidad bruta que, según Barañano, revelan la “pura construcción, vital y orgánica” en un intento de no representar nada ni idealizar la figura, más bien desde la particular agresión trascendente de este hombre extraño. R.F.

SENDA

Consell de Cent, 337 • 08007 Barcelona
Tel.: 93 487 67 59 • Fax: 93 488 21 99

Hasta 24 febrero
Jean Michel Alberola

1 -31 marzo
Amador

ESPAI 292
Hasta 24 febrero
Miquel Navarro

1-31 marzo
Pilar Beltrán Lahoz

JOAN PRATS

Rambla de Catalunya, 54 • 08007 Barcelona
Tel.: 93 216 02 90 • Fax: 93 487 16 14
www.galeriajoanprats.com
galeria@galeriajoanprats.com

Enero - febrero
Julião Sarmiento

Marzo
Luis Gordillo

GALERÍAS DE ARTE

BARCELONA

CARLES TACHÉ

Consell de Cent, 290. 08007 Barcelona
Tel.: 93 487 88 36 • Fax: 93 487 42 38

www.carlestache.com

COTTHEM GALLERY

Dr. Dou, 15. • 08001 Barcelona
Tel. 93 270 16 69 • Fax 93 270 12 25

Febrero
ARCO'01 Stand 7P203

Marzo - abril
**"Talkind Heads"- Keith Haring - Zhang Huan
-Barbara Kruger - Robert Longo - Paul
McCarthy -Michael Ray Charles - Kenny
Scharf - Keith Sonnier - Karu Walker -
Yukinori Yanagi**

TONI TÀPIES

Consell de Cent, 282 • 08007 Barcelona
Tel. 93 487 64 02 • Fax 93 488 24 95
e-mail info@tonitapies.com • www.tonitapies.com

Febrero - marzo
Jaume Plensa "Obra reciente"



Jaume Huguet: La traslación de la Virgen en Roma.

LOS BORJA

MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA

SAN PÍO V, 9. VALENCIA

HASTA 28 FEBRERO

El pasado año 2000, además de otras conmemoraciones, fue denominado "Año de los Borja" con motivo de la celebración del 500 aniversario del Año Jubilar del papa Alejandro VI, fecha emblemática que marcó el cenit político y religioso de la familia valenciana y española más influyente de su momento: los Borja –o Borgia fuera de España–, un linaje que desplegó una importante actividad política y religiosa en la Roma de finales de siglo XV y principios del XVI que mereció los elogios del mismo Maquiavelo. Dejando a un lado suspicacias sobre los excesos y comportamientos desviados de esta familia, los

Borja dieron dos papas (Calixto III y Alejandro VI), un santo (San Francisco de Borja), respaldaron las cruzadas y las primeras expediciones a América y fueron importantes mecenas artísticos contribuyendo a la expansión de la sensibilidad renacentista desde los Estados Vaticanos por toda Europa. Así, uno de los primeros contactos españoles con la pintura italiana tuvo lugar a través del puerto de Valencia gracias al trasiego, los encargos y las influencias de los Borja. Con el objetivo de devolver a la actualidad la memoria de esta particular saga, se han puesto en marcha proyectos editoriales, se han celebrado congresos, conferencias, conciertos y, cerrando el año, tres exposiciones recorren algunos de los escenarios valencianos protagonistas de esta historia: las ciudades de Valencia, Xàtiva y Gandía. La primera de las exposiciones se centra en un itinerario histórico por el ascenso de los Borja, desde el contexto gótico a la universalización renacentista, a través de pinturas, tapices, medallas, cartas, objetos religiosos o prototipos de inventos de Leonardo da Vinci. La segunda muestra está dedicada a los palacios y casas en las que vivieron los Borja, centrándose en sus posesiones en Xàtiva, ciudad de origen de la familia. Y la tercera plantea un aspecto inédito como es la relación de los Borja con el cultivo y comercio de la caña de azúcar –debidamente orientados por los moriscos– en sus propiedades del entonces ducado de Gandía. R.F.

FEDERICO GUZMÁN

TOMÀS MARCH

APARISI I GUIJARRO, 7. VALENCIA

FEBRERO

Con el significativo título de *¿Quiénes son los dueños de las plantas?*, Federico Guzmán (Sevilla, 1964) presenta en Valencia por primera vez en la galería Tomàs March sus acuarelas de gran formato, lienzos, pizarras, fotografías y dibujos que, como una suerte de herbolario, continúan incrementando un complejo inventario de plantas. Fundada en el dibujo, la aproximación de Federico Guzmán va más allá de los planteamientos descriptivos y científicos de la botánica, y tiene su origen en sucesivas experiencias amazónicas, que, en última instancia, tienen su raíz en un azaroso viaje a la venezolana finca de *El Dibujo*, a principios del año 1999, junto a los artistas Andrés Corredor, Manolo Jaramillo y Raimond Chaves. El descubrimiento a través del “trabajo de campo” realizado deviene, en Guzmán, en proyecciones reflexivas sobre la naturaleza culturizada y construida socialmente, sobre sus personajes misteriosos, en un proceso de maduración ritual en el que se intenta descifrar

el simbolismo de plantas como el yagé, una poderosa planta sagrada y medicinal cuyos más de ochenta nombres se mezclan escritos con su imagen. De este modo, las representaciones e imbricaciones mentales con las hojas de coca y de tabaco, con la yuca, el yarumo y la planta del Achiote, ésta última pintada con su propio tinte rojizo tal y como aparece en una lámina del siglo XVIII. Se recoge también en completo herbolario una serie de acuarelas en las que hay pegados recortes de prensa en los que aparecen noticias y aspectos relacionados con las plantas en ellas pintadas. El naturalismo ontológico de Federico Guzmán radica en una reflexión sobre las “propiedades” de las plantas entendidas como posesión y poderes, pero también en un intercambio conceptual y biológico con ellas, un conjuro chamánico con sus propiedades intelectuales y espirituales, alimenticias y medicinales. En esta misma línea y reflexionando sobre el espacio realizará la próxima primavera una intervención en la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona, donde construirá un huerto portátil e itinerante que será a su vez un jardín de plantas, un laboratorio, una guardería y un punto de encuentro y trueque. R.F.

151

C
O
M
U
N
I
D
A
D
V
A
L
E
N
C
I
A
N
A

MUSEUSERRALVES

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

DAN GRAHAM
RETROSPECTIVA
14 JAN-25 MAR

"IN THE ROUGH"
IMAGENS DA NATUREZA ATRAVÉS DOS TEMPOS
NA COLEÇÃO DO MUSEU BOIJMANS VAN BEUNINGEN (ROTTERDÃO)
14 JAN-01 ABR

JÚLIA VENTURA
UNTITLED LANDSCAPES
14 JAN-25 MAR

PORTO 60-70
OS ARTISTAS E A CIDADE
26 JAN-29 ABR

FUNDAÇÃO SERRALVES

www.serralves.pt
E-mail: serralves@serralves.pt

Informaciones: 808 200 543
Reserva de Billetes: 351 22 615 65 84
General: 22 615 65 00

Museu de Serralves
Rua D. João de Castro, 210
4150-417 Porto, Portugal

Darío Villalba:
Torso Escaparate,
1999. Técnica
mixta,
250 x 170 cm.



FELICIDAD MORENO/DARÍO VILLALBA

LUIS ADELANTADO


BONAIRE, 6. VALENCIA

2 FEBRERO AL 4 MARZO/6 MARZO AL 28

ABRIL

En su primera exposición individual en Valencia, **Felicidad Moreno** (Lagartera, Toledo, 1959) muestra una serie de obras realizadas con esmalte sobre tela o terciopelo en muchos casos de formato redondo y grandes dimensiones. Una pintura la suya que plantea el movimiento y el caos a través de composiciones de figuras orgánicas, círculos, líneas, espirales, etc., en planos de un cosmos imaginario, un itinerario interior que nace de la intuición y pasa por un proceso obsesivo: pintar y repintar en busca de una imagen, de su esencia. Acrílicos, óleos, esmaltes, sprays o emulsiones fotográficas, sirven para descubrir y hacer

visibles estas formas imposibles que se superponen y destapan unas a otras, en un espacio pictórico puesto en relación con la abstracción y el surrealismo, con las formas biológicas del rastro y de la huella, con la elemental geometría concéntrica de lo primero. Cuadros que, como visiones de un mundo propio, configuran espacios nuevos de rico cromatismo, paisajes celulares, cósmicos, caóticos, paisajes que exceden los márgenes del cuadro, que se expanden. En marzo, los trabajos de **Darío Villalba** (San Sebastián, 1939) se vuelven a presentar en esta galería. Con una trayectoria destacada desde su participación en la Bienal de Venecia de 1970, a principios de los 70 Villalba abandonará la pintura expresionista para dedicarse a la fotografía en blanco y negro, una fotografía retocada con pintura en los ochenta, a caballo entre la figuración y la abstracción, en un intento de rescatar aspectos de la realidad siempre a través de una perspectiva opuesta al consumismo pop. Coincidiendo con la preparación de una próxima exposición retrospectiva de su obra en el Kursaal de San Sebastián para la primavera, Villalba ha seleccionado una serie de piezas-clave de los trabajos realizados en los dos últimos años. *Núcleo*, así se titula la muestra, reúne una selección de imágenes de gran formato tomadas en Londres y que giran en torno a dos miradas: la que se recoge en obras como *Stuart*, *Chap Héroe*, *Chap Eros*, *Picadilly Rent Boy*, *Torso-Escaparate* o la mirada que se vuelca sobre *Homeless*, *Adolescente sin casa* y *Manillar I. R.F.*

 centro de cultura

Castillo de Maya

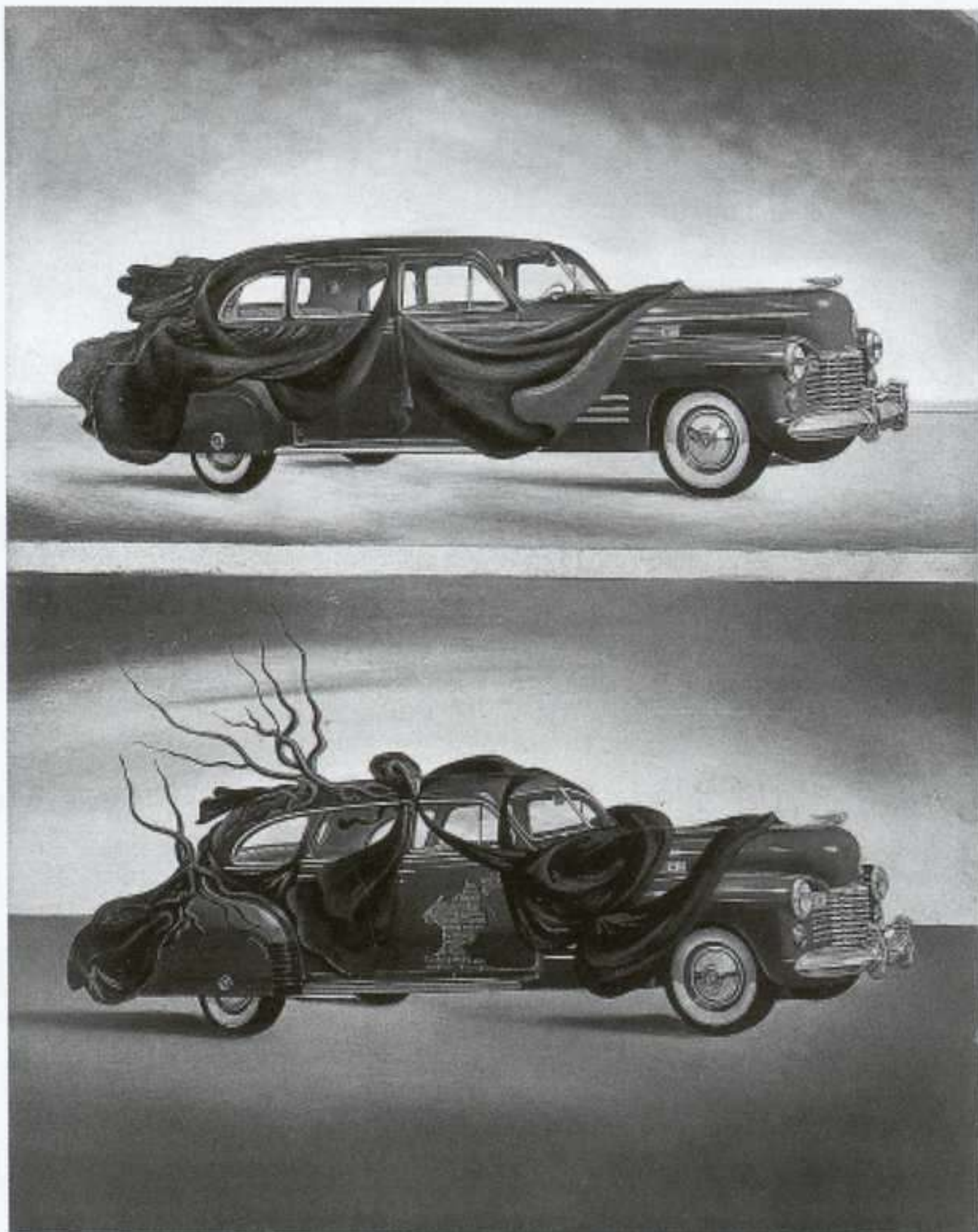
Castillo de Maya, 39 - Pamplona

11 de enero a 25 de febrero



CRISTÓBAL RUIZ

CAJA  NAVARRA



Salvador Dalí:
Automóviles
vestidos, 1941.
Técnica sobre
mixta sobre cartón,
49,9 x 39,4 cm.
Fundación Gala-
Salvador Dalí,
Figueras.

GARAJE: IMÁGENES DEL AUTOMÓVIL EN LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA
VALLE INCLÁN, S/N. SANTIAGO DE
COMPOSTELA
HASTA 25 FEBRERO

La pronta incorporación de sectores tan punteros y destacados como fue el automovilístico, en el último tercio del siglo XIX, y el papel crucial que éste desarrolló en el XX, es una de las razones que ratifican su temprana presencia en las diferentes manifestaciones artísticas como la pintura y la escultura. El automóvil, que en un principio personalizaría el símbolo de

poder y modernidad que con anterioridad había encarnado el ferrocarril, para las clases más pudientes y privilegiadas, verá como esas mismas características se irán devaluando hasta convertirse en un elemento más de una sociedad de consumo, carente de cualquier otro valor añadido. Este aspecto y otros tantos —como el publicitario, reflejo vivo de las tendencias estéticas que la sociedad moderna sufrió en cada momento— que rodean al sector automovilístico son los que pretende recoger esta muestra, **Garaje. Imágenes del automóvil en la pintura española del s. XX**, organizada por la Fundación Eduardo Barreiras y la Fundación Carlos de Amberes, donde se mostró por vez primera. Más de cuarenta artistas, cuyas obras abarcan desde las corrientes más academicistas de principios de siglo, pasando por el surrealismo, informalismo y realismo para llegar a las más rompedoras e interdisciplinares de finales del pasado siglo, todas ellas bajo una visión marcadamente cosmopolita y urbana en el que la ciudad adquiere con el tiempo un carácter deshumanizador. Iturrino, Arteta, Torres-García, Mallo, Dalí, Domínguez, Canogar, Gordillo, Equipo Crónica, Arroyo, Genovés, Tàpies, Perejaume, Antonio López, Xesús Vázquez y Manuel Sáez, entre otros. La distribución y clasificación de los mismos atiende a criterios específicamente cronológicos, estando dividida en tres secciones: desde principios de siglo hasta 1950, entre 1950 y finales de los setenta y las dos últimas décadas de siglo. M.C.

STEPHAN BALKENHOL

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA
VALLE INCLÁN, S/N. SANTIAGO DE
COMPOSTELA
HASTA 15 ABRIL

Asumiendo el papel figurativo que la tradición artística del siglo XX había rechazado y que había marginado además a las mal entendidas “artes menores”, **Stephan Balkenhol** (Fritzlar, Alemania, 1957) retoma la figura humana en un principio, y la animal y arquitectónica más tarde, con la finalidad de su recuperación y revalorización. Alcanzando la madurez artística a principios de los años ochenta, su participación en el proyecto escultórico de Münster de 1987, le abrirá las puertas al panorama internacional. En la actualidad su obra se halla por primera vez expuesta en nuestro país en una gran retrospectiva que recoge sus principales trabajos de las dos últimas décadas, dedicando especial atención a la producción de los años noventa, además de proyectos específicamente concebidos para los distintos espacios del centro gallego. Sus trabajos se centran en minuciosos estudios de hombres y mujeres en apariencia, actitudes y expresiones atemporales, cuya falta de identidad se convierte en su sello personal. Para ello realiza un profundo estudio de sus modelos, los dibuja, fotografía durante varios días por las calles, parques y espacios interiores, para extraer una apariencia externa que los estandariza, convirtiéndolos



*Stephan Balkenhol:
Rhinoceros, 2000.
Madera de abeto
policromada,
148 x 87 x 87 cm.
Cortesía Gallery
Löhrl,
Monchegladbach.*

en seres clónicos, en serie, camisetas y pantalones sencillos, peinados cotidianos y actitudes que reflejan una total pasividad que Balkenhol dignifica situándolos sobre pedestales, sobre columnas, bancos o colgados de la pared. Estas figuras a su vez retoman la antigua tradición europea de la talla en madera, materia que el artista alemán trabaja de manera manual y más tarde policroma. Además, la muestra contará con fotografías y dibujos concebidos como importante valor documental que Stephan Balkenhol muestra por primera vez en Santiago de Compostela. Este material girará en torno a tres temas claves para su trabajo, la investigación centrada en la figura humana y su relación con el espacio, la presencia de animales –pingüinos, leones, caracoles, dragones, salamandras, delfines y cebras–, figuras míticas e híbridas, y la relación del hombre con la arquitectura. M.C.



Laura Torrado:
The endless story,
2000. Díptico,
160 x 120 cm.
Colección
Fundación Coca-
Cola.

LAURA TORRADO/ESTER PARTEGÁS

TRINTA

RÚA NOVA, 30. SANTIAGO DE COMPOSTELA

FEBRERO

Paralelos a los discursos narrativos de carácter apocalíptico que se vienen desarrollando en estos últimos años, avvicinando la llegada de la era de la tecnología y la consiguiente deshumanización del hombre, se encuentran otras muchas propuestas y proyectos en los cuales el carácter rigurosamente íntimo nos pone sobre aviso acerca de su condición casi artesanal y totalmente personal. En esta línea fronteriza se encuentran los trabajos de **Laura Torrado** (Madrid, 1967) y **Ester Partegás** (La Garriga, Barcelona, 1972), las cuales se reunirán por vez primera en Galicia en la galería santiaguesa Trinta. Ambas artistas, grandes conocedoras de la tradición artística del siglo XX, continuaron los pasos dejados por gran parte de sus prede-

cesoras, muchas de las cuales enmarcan cronológicamente su carrera en las décadas de los años sesenta y setenta, legitimando de este modo su carácter completamente actual. Laura Torrado, ya presente en destacadas muestras tanto individuales como colectivas, ha expuesto ya en diversas galerías y centros de arte, la galería Salvador Díaz de Madrid, Oliva Arauna de la misma ciudad, Fish Eye de París, Sala Amadís Injuve (Madrid), el extremeño MEIAC o la Amos Eno Gallery de Nueva York. Sus acciones rigurosamente documentadas en formato fotográfico hacen relación a su propio cuerpo y a su identidad, al mismo tiempo que sus objetos, esculturas e intervenciones rezuman serenidad, piezas siempre supeditas por la fragilidad de sus materiales, plumas, pieles de ajos, tules, papel y cabellos, obras sugerentemente cotidianas. Ester Partegás trabaja sobre soportes variados, tales como el dibujo, la escultura y la fotografía. En sus creaciones reflexiona acerca del concepto de la “desposesión” gradual de identidad que en la actualidad sufre el ser humano dentro de la sociedad de consumo, el hermetismo claustrofóbico llevado a sus últimas consecuencias. Sus primeros trabajos, localizados cronológicamente a principios de los años noventa, nos hablan de un mundo más lírico y evocativo, con sus series tituladas *Objetos*, *Latidos*, *Prótesis* y *Ojos*, realizados con materiales de diversa procedencia, residuales, que configuran formas orgánicas sin precisar. M.C.

MUSEO EXTREMEÑO E IBEROAMERICANO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

C/ Museo 2. 06003 BADAJOZ. Tel.: (+34) 924 260 384. Fax: (+34) 924 260 640
e-mail: meiac@extremanet.com

MEIAC

www.meiac.org

JUNTA DE EXTREMADURA
Consejería de Cultura

galería **BAT** alberto cornejo

Artistas presentados en ARCO'01

**MARIANA LAÍN, DAVID LECHUGA, RAFAEL MUNDI,
MIGUEL PEÑA**

Exposición en la galería hasta el 22 de Febrero de 2001

JORGE CABEZAS

Pintura reciente

Próxima Exposición

PACO LAGARES

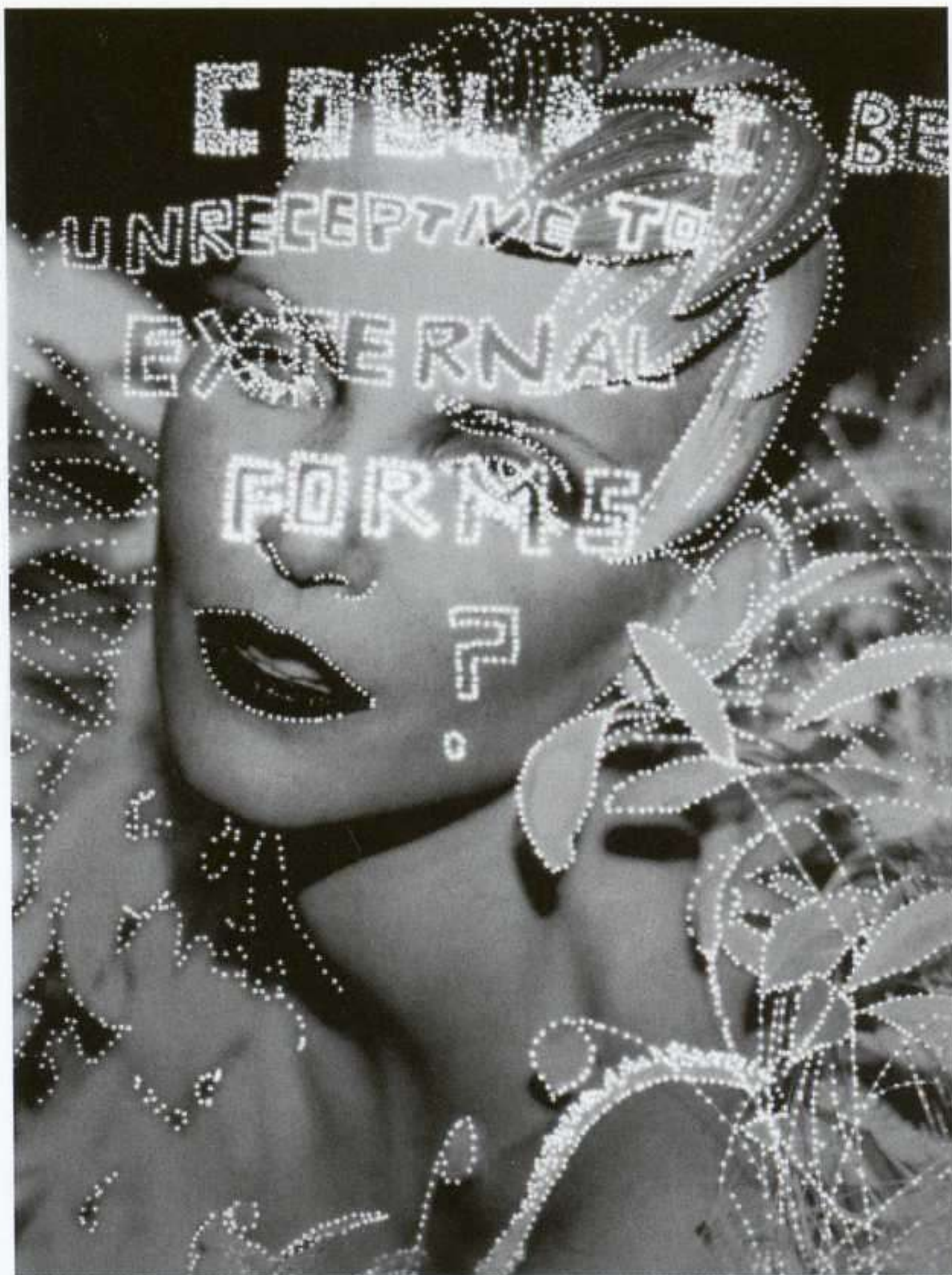
"Flores de Invierno" pintura reciente. Del 27 de Febrero al 15 de Abril de 2001

Ríos Rosas, 54 - 28003 Madrid

Tfnos: (34)-915544810 - 915544920 - Móvil: 609403646 - Fax: (34)-915335318

www.galeriabat.com

e-mail: albertocornejo@galeriabat.com



Daniele Buetti:
Could I be
unreceptive to
external forms?,
2000. Caja de luz.

DANIELE BUETTI

Ad Hoc

GARCÍA BARBÓN, 71. VIGO

16 FEBRERO A 19 MARZO

Los trabajos del artista suizo **Daniele Buetti** (Friburgo, 1956), perfilan una labor humanizadora de lo que en líneas generales se ha definido como el estereotipo femenino de la belleza, para ello recurre a imágenes fotográficas tomadas de las mejores revistas de moda del mundo con el objetivo de obtener de ellas, a aquellas top models que encarnan el mayor número de virtudes externas que una sociedad económicamente desarrollada demanda. Mujeres que se han convertido en símbolos, en iconos

popularmente aceptados. Buetti asume las condiciones, pero a cambio las manipulará a su antojo, marcará sus rostros y cuerpos, utilizando un objeto punzante y presionando el reverso de la imagen. Operaciones de escritura, unas veces fácilmente reconocible, aludiendo a marcas o identificaciones comerciales de empresas multinacionales, Cartier, Absolut Vodka, asociaciones que debido a su masiva utilización se producen de un modo inconsciente, o escritura automática basada en el sin sentido. Estos motivos que en un principio llaman la atención por el efecto decorativo y novedoso que en el cuerpo producen, se tornan poco a poco en crueles cicatrices, imperfecciones físicas inconcebibles para estas mujeres que el público rechaza. Daniele Buetti, utilizando la misma estética del *glamour* que emplea el mundo publicitario, ha realizado sus propios mensajes satirizando la era de la alta tecnología. Con ayuda de un bolígrafo agujerea la imagen siguiendo el contorno de una palabra o frase y a continuación proyecta una luz desde la parte posterior de la fotografía. El efecto es similar al de las luces de neón, pero esta vez reproducidas a la mínima escala. Buetti critica y rechaza el culto a la imagen y a la fascinación que provoca la búsqueda de la belleza exterior o artificial, imágenes cotidianas convertidas en signos que alteran su significado rozando belleza y crueldad, así devuelve a estas "bellezas frías" al camino de seres sensibles, hechos de carne y hueso. M.C.

BIENAL DE GRABADO CAIXANOVA

CENTRO CULTURAL CAIXANOVA

POLICARPO SANZ, 13. VIGO

22 FEBRERO AL 15 MARZO

Seis es el número de ediciones de ésta ya consolidada **Bienal Internacional de Grabado Caixanova**, muestra se inició en 1991. Para la presente edición se contó con la obra de 700 artistas que, pasando un riguroso proceso de selección, dio como resultado 89 grabados de 70 artistas diferentes. El madrileño Javier Aranguren Ispizua, con *Citicorp Center N.Y.*, galardonado con el primer premio, explora el entramado arquitectónico de Nueva York; la italiana Gianna Bentivenga, con *Paesaggio Lucano*, sumergida en una abstracción con reminiscencias figurativas, recibe el segundo premio, para recaer el tercero *ex aequo* en Paolo Ciampini (*Mind Shadows*) y Carlos Damacio Gómez Maldonado (*Happy hour*). Las más variadas tendencias están representadas, coloristas propuestas siempre supeditadas al trazo se oponen a un diseño que perfila un mundo en blanco y negro. La muestra cuenta con el apoyo de diferentes artistas de incuestionable relevancia. Este año fueron doce: Eduardo Arroyo, Jorge Castillo, Eduardo Chillida, Manuel Facal, Juan Genovés, Allen Jones, Paul Wunderlich, Jesús Núñez y Quintana Martelo, entre otros. La Bienal, primeramente exhibida Orense, itinerará en febrero, marzo y abril por los centros de Caixanova en Orense, Lugo, y Vigo, para terminar su recorrido expositivo en Pontevedra. M.C.

IVAM

INSTITUTO VALENCIANO DE ARTE MODERNO / VALENCIA

EXPOSICIONES 2001

JULIO, JOAN Y ROBERTA GONZÁLEZ La Colección del IVAM

ALBERTO GIACOMETTI El Diálogo con la Historia del Arte

Diciembre-Febrero

HERBERT LIST El Ojo Mágico Enero-Abril

ADOLPH GOTTLIEB Febrero-Abril

TONY OURSLER Febrero-Abril

SOLEDAD SEVILLA El Espacio y el Recinto Febrero-Mayo

GEORG BASELITZ:

Escultura frente a la Pintura Marzo-Mayo

ZAO WOU-KI Mayo-Julio

SANTIAGO CALATRAVA Esculturas y Dibujos Mayo-Agosto

ALBERT RÀFOLS-CASAMADA Julio-Septiembre

GABRIELE BASILICO Julio-Septiembre

WILLEM DE KOONING Septiembre-Diciembre

ABSTRACTION:

El Paradigma Amerindio Octubre-Enero 02

LOUIS SOUTTER Octubre-Enero 02

CLAUDE CAHUN Noviembre-Enero 02

PHILIP GUSTON One shot Paintings Diciembre-Marzo 02

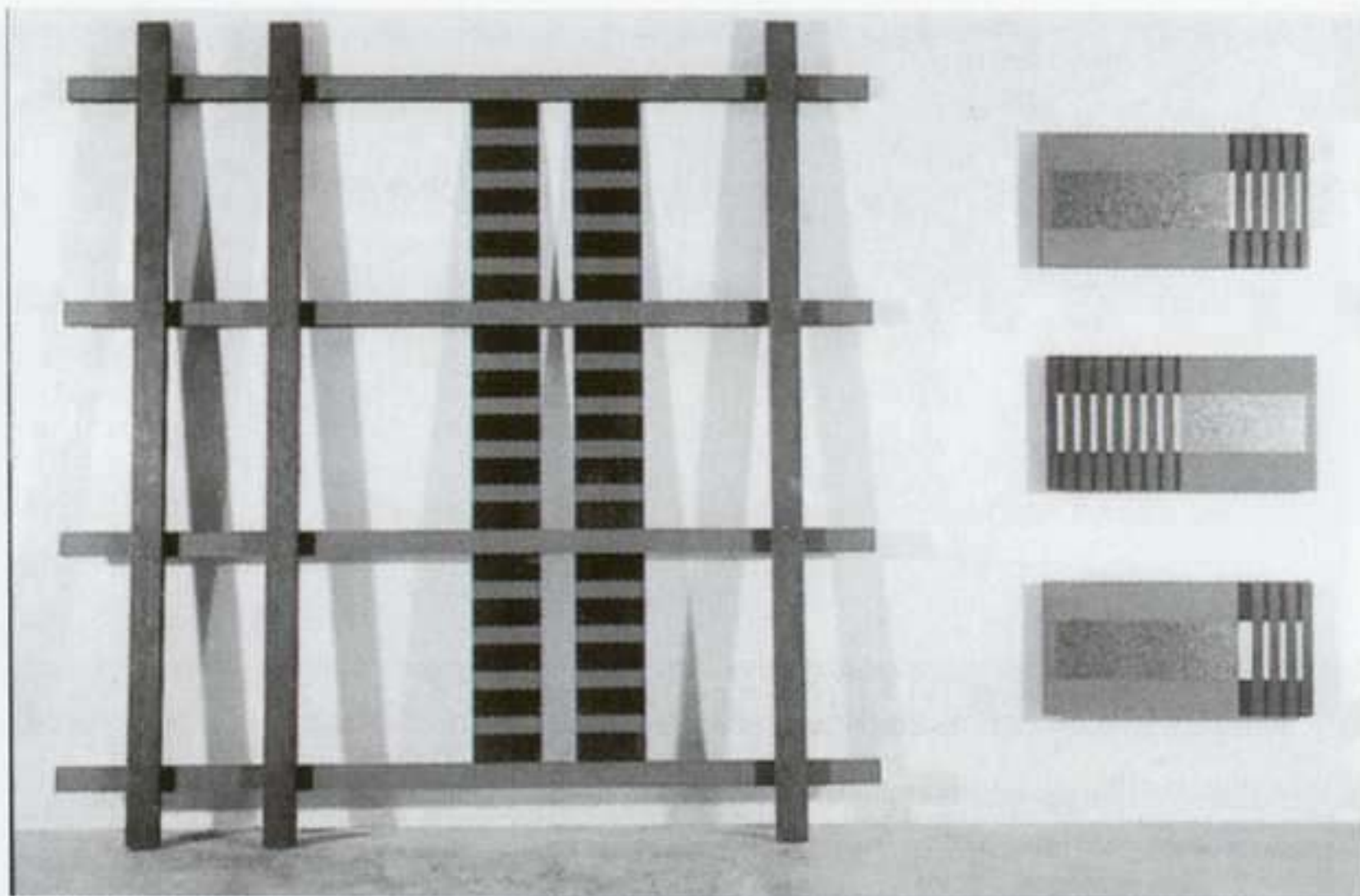
IVAM CENTRE JULIO GONZALEZ

GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA DE CULTURA I EDUCACIÓ

Guillem de Castro, 118 /
46003 Valencia / Tel.: 34 96 386 30 00
Fax: 34 96 392 10 94
ivam@ivam.es / www.ivam.es

159

G
A
L
I
C
I
A



Rufo Criado: Agua que suena, 2000. Técnica mixta sobre madera, 4 piezas: 1 de 240 x 239,5 cm y 3 de 40 x 80 x 5 cm c/u.

RUFO CRIADO

SALA AMÓS SALVADOR

ONCE DE JUNIO, 11. LOGROÑO

8 FEBRERO AL 4 MARZO

LA NAVE

NAVE, 25. VALENCIA

FEBRERO

Las cuarenta obras –entre pinturas, esculturas y “construcciones”– que integran la retrospectiva sobre **Rufo Criado** (Aranda de Duero, 1952) que, durante estas fechas, se exhibe en la sala Amós Salvador, de Logroño (casi simultáneamente expone también en La Nave de Valencia), constituyen una inigualable oportunidad para estudiar, con el suficiente detenimiento y hondura, los rasgos privativos de la razón contemporánea, esto es, de ese tipo de razón que, paradójicamente, sólo cabe definir como “posracional”, habida cuenta de su gestación en el humus deconstructivo de la posmodernidad. Efectivamente, cuando se examinan las construcciones geométricas y simétricas de Criado, no es difícil concluir que esa interpretación moderna de la razón como una terminal, como

un espacio intransitivo en el que la experiencia, lo contingente, en suma, cualquier tipo de contenido que pudiera anclar la producción artística a un contexto cultural determinado, eran completamente erradicados, ha hecho definitiva crisis. No en vano, la notable importancia que el artista burgalés concede, en cada una de sus piezas, a lo sensitivo, a un ámbito como el natural cuya indeleble huella –véanse las múltiples y sensuales texturas, los ritmos fluidos y sugerentes presentes en ellas– siempre es posible detectar tras la severidad del entramado constructivista que vertebra las mismas, lleva a pensar en una razón contaminada, que toma su aliento en un incontenible movimiento de apertura por el que las exigencias de pureza estético-discursiva modernas ceden su condición prioritaria a la constitución de aquella como un espacio idóneo para la suspensión de las ortodoxias, para la conciliación de códigos y sistemas aprehensivos considerados otrora como antagónicos. Es ésta la causa por la que, una vez constatada su función como “contenedor de lo sensitivo”, la razón, más que enfriar –y, por lo tanto, depurar–, temple, es decir, ordena las percepciones multisensoriales sin que, en este proceso, acaben por transformarse en significantes vacíos y ensimismados–, aspecto el cual convierte a Rufo Criado en una clara derivación de las propuestas “neogeo” que, surgidas como respuesta al fervor neoexpresionista, favorecieron el equilibrio entre lo racional y lo anímico. P.A.C.

EXPOSICIONES

Ayuntamiento de Pamplona

CIUDADELA sala de armas

ADI - Diseño mobiliario en Navarra

Diseño Industrial

22 ene.-18 feb.

CIUDADELA pabellón de Mixtos

Patxi Epelde

Exposición Comic Humor y Tolerancia

Jokin Manzanos

“ “

Pintura Pta. B

26 ene.-25 feb.

Humor gráfico Pta. 1

2 feb.-4 mar.

Pintura Pta. B

2 mar.-1 abr.

ESTELLA

23 mar.-6 may.

CIUDADELA polvorín

Grupo Gardena-Camino de Santiago

VII Homenaje al Beato Angélico

El Camino en Pamplona Universidad de Navarra

Terracotas colecc. Paul Cailleux-Musée Bonnat. Bayonne

Multidisciplinar

1 -25 feb.

Dibujo Arquitectura

1-25 mar.

Escultura

30 mar.-29 abr.

sala DESCALZOS 72

Vivir en las ciudades históricas (Fundación La Caixa)

Temática

19-31 mar.

sala ZAPATERÍA 40

El color del Sur- Xurxo Lobato (Acción contra el hambre)

Carlos Sáenz de Tejada Grabador y litógrafo

Fotografía

23 ene.-25 feb.

Obra Gráfica

1 mar.-15 abr.

CIUDADELA horno

Javier Pérez

6 feb.- 4 mar.



Ayuntamiento de Pamplona
Iruñeko Udala

*Manuel Rufo:
Dios, 2000.
Instalación en la
galería Trazos
Tres, Santander.*



CARLOS CAPELÁN/ MANUEL RUFO

ÁNGEL ROMERO

SAN PEDRO, 5. MADRID

FEBRERO A MARZO

En determinadas ocasiones, a la hora de concebir sus instalaciones algunos artistas hacen que estas escenografías puedan ser interpretadas como verdaderas propuestas ambientales “de interior”: escenografías íntimas, sin desatender, a la vez, cuestiones que implican a la comunidad y lo político. Así es en el caso de **Carlos Capelán** (Montevideo, Uruguay, 1948), donde la tramoya sobre la que se asientan buena parte de sus trabajos (ya se presenten bajo la forma de dibujos, telas o articulaciones complejas de éstos con multitud de objetos e intervenciones pictóricas por las paredes) participa de esta misma estrategia. Como señaló Gerardo Mosquera, “cuando uno penetra en este tipo de obras siente a la vez

como si entrara en una iglesia mexicana de los siglos XVII y XVIII”, poniendo en marcha un complejo mundo de referencias que, como cuestión latente, mantiene viva la búsqueda de esa hoy tan discutida identidad periférica a Occidente: su excentricidad. Por otro lado, **Manuel Rufo** (Sevilla, 1954), desde sus comienzos a finales de los años ochenta, entendió la fotografía como una dúctil formalización de la obra susceptible de ser reorganizada siempre una y otra vez. Para ello se sirve de cortes como de taracea, troquelados, collages, etc., de donde surgen nuevas formas que se extienden con una libertad mucho mayor (formando palabras, creando nuevas imágenes), consiguiendo así que sorprendentes historias proliferen allí donde parecía imposible: que las fotografías originales digan lo que no quieren (que confiesen), o que cuenten alguna otra cosa que parecía imposible. Es decir, que hablen en alegoría. Ó.A.M.

SIGFRIDO MARTÍN BEGUÉ/ EL HORTELANO

CENTRO CULTURAL CONDE DUQUE

CONDE DUQUE, 11. MADRID

FEBRERO AL 4 MARZO

Con aquella fórmula salomónica con la cual hace años Francisco Rivas definió la pintura de **Sigfrido Martín Begué** (Madrid, 1959), “clasicismo en las formas y modernidad en los contenidos”, podemos seguir manejándonos todavía hoy de forma más o menos válida. Y es que hace ya bastante tiempo que un jovencísimo Begué acertó con aquella clave tan particular que le permitió relacionarse con la pintura del pasado desinhibidamente, sin inquirir sobre su genealogía moderna o premoderna, y en la que un eclecticismo atemporal, de regusto pasadista, convertía en antigüedad tanto lo arcaico como lo recién pasado de moda, coincidiendo en ello con ese fugaz momento que recorrió por buena parte de Europa bajo el nombre de pintura anacronista, hipermanierista, citacionista o culta. Una de sus principales características sería la de la vuelta a los contenidos narrativos de la figuración organizados simbólicamente con el empleo de una iconografía arcaica y multitud de citas que, en su caso particular, Italo Mussa puso en claro cuando escribió: “El drama es sólo aparente: la pintura no lo ‘historiza’, sino que lo ‘presenta’ en sus oscuras relaciones literarias”, o en expresión de Francisco Jarauta, sus pinturas se tratan, en realidad, de



verdaderas “máquinas alegóricas”. Aunque, como advirtió también Ignacio Gómez de Liaño, “Para vivir le falta a este espectro de sombras/que unos ojos se posen en su piel sin entrañas./Para vivir le falta que el eco se insinúe/por el vasto silencio de sus miembros perpetuos/y susurre al oído su sustancia aparente”. Por otro lado, la figura de **El Hortelano** (Valencia, 1954), seudónimo empleado por José Morera, compaginó multitud de actividades inicialmente: desde la música, el cómic y la ilustración, a la realización de vídeos, diseños textiles y de objetos o editor de libros. Sobre su pintura, de una figuración colorista influenciada por sus orígenes pop, en la que se entrevén algunas notas surrealizantes, Calvo Serraller escribió: “El Hortelano, que admira, sobre todo, a Van Gogh, hace vibrar el universo entero con el desahogo de sus emociones”. Ó.A.M.

Sigfrido Martín Begué: Mosquitos newtonianos de la serie Autómatas, 1996. Óleo sobre lienzo, 118 x 118 cm.



Vik Muniz:
Manolete, 2000.
De la serie
Imágenes de
chocolate.
Cibachrome,
60 x 50 pulgadas
aproximadamente.

VIK MUNIZ

ELBA BENÍTEZ

SAN LORENZO, 11. MADRID

FEBRERO A MARZO

Nacido en São Paulo, Brasil, hace ahora cuarenta años, **Vik Muniz** es una de las figuras de mayor reconocimiento entre los artistas de su país, y uno de los que más repercusión internacional ha alcanzado fuera de él. Residiendo y trabajando en la ciudad de Nueva York, la obra de Muniz representa de forma magnífica –también en sus contradicciones internas, algunas parece que irresolubles– el discurso revivificante que el arte occidental ha querido buscar en la periferia de esta recién estrenada aldea global, basándose en la resignificación de sus cate-

gorías más establecidas. Éstas son, parece ser, precisamente aquéllas que más agotadas se encuentran frente a los retos que impone la mirada de todo como un continente como puede ser el sudamericano. Y es que, como consiguió concretar Gerardo Mosquera, “el Occidente hegemónico es el yo, los demás somos el otro”. En esta acertada fórmula, con todos sus juegos catróticos de ambigüedad enunciativa que encierra, donde realmente nunca queda establecida la posición del sujeto enunciator, produciéndose un verdadero juego de espejos vaciando el centro de su voz, se puede resumir las complejas relaciones que han empezado a establecer recientemente –ha sido uno de los ejes que han articulado parte del arte más inquieto y avanzado de este fin de milenio– Europa y Estado Unidos, sobre todo, con otras manifestaciones periféricas. En ese sentido, Régis Durand ha destacado cómo “partiendo de un material cualquiera, escogido por su comodidad (el hilo) o por su contigüidad con el tema (el azúcar, el chocolate, los detritus del carnaval), Muniz rehace imágenes ya existentes. No se trata de copiar originales”. Algo que se podrá comprobar también en esta ocasión donde el brasileño nos acerca algunas de sus imágenes más célebres y otras más recientes de sus *Pantheon Series*, como *Warhol*, *Poe*, *Disney*; de sus *Picture of Soil*, como *El Origen del Mundo* o *Snake*; y de *Pictures of Chocolate*, como los tan reproducidos *Team*, *Tackle (American Football)*, *Mohamed Alí*, o el inédito y sorprendente para nosotros *Manolete*. Ó.A.M.

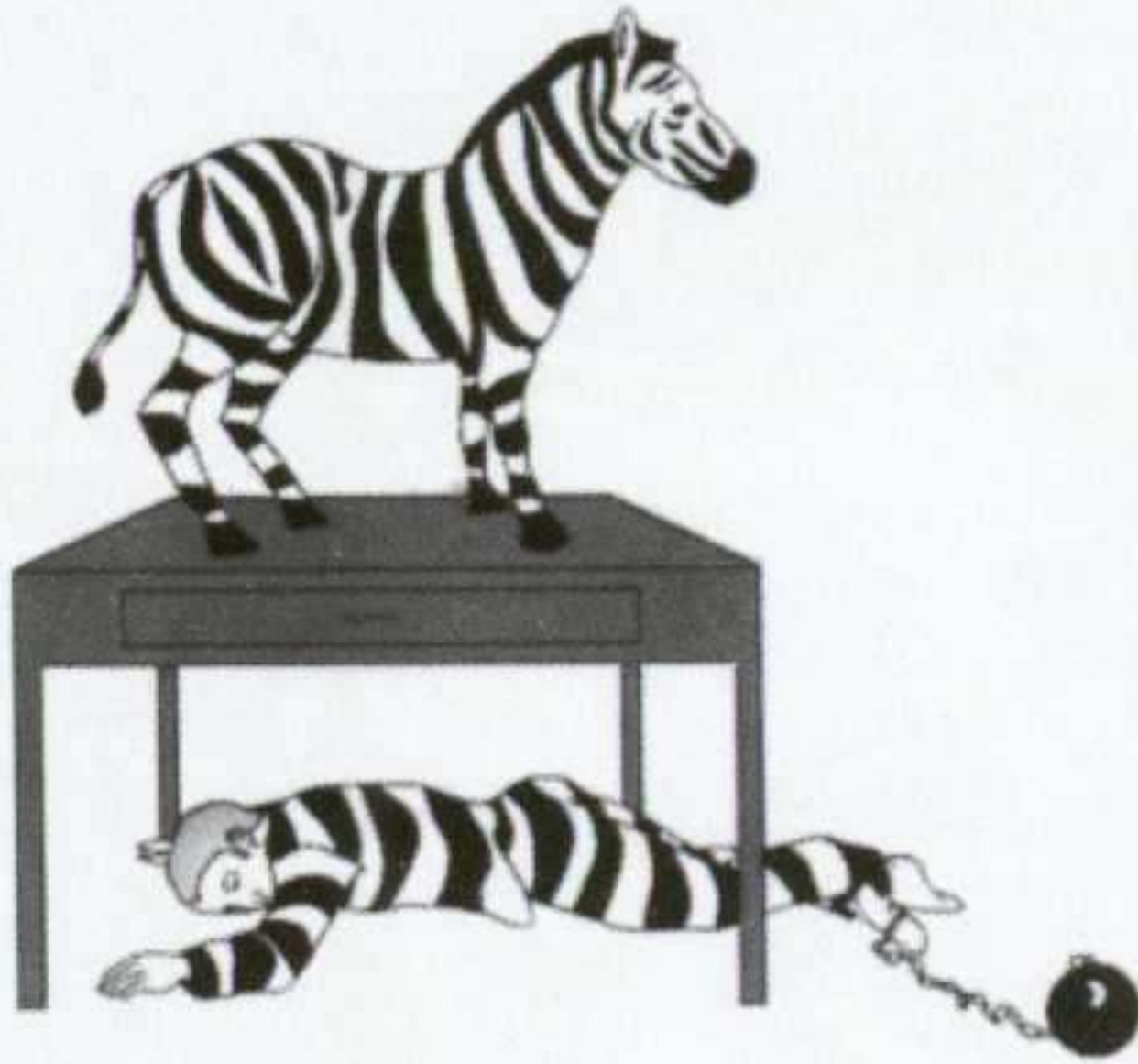


Carmen Calvo "José" 1999 Técnica mixta y collage/foto. 70 x 50 cm

Galería Luis Adelantado

UN EDIFICIO DE 5 PLANTAS DEDICADO EN SU TOTALIDAD AL ARTE CONTEMPORANEO

C/ Bonaire, 6 E-46003 Valencia (España). Tel: 963 51 01 79 - Fax: 963 53 20 09
E-Mail: mail@galerialuisadelantado.com - Web: www.galerialuisadelantado.com



Sofía Jack: La línea de sombra, 1999-2000. Animación digital. Música: Da Costa.

SOFÍA JACK

FÚCARES

CONDE DE XIQUENA, 12. MADRID

HASTA 21 FEBRERO

“Para **Sofía Jack** (Figueras, Gerona, 1969) la sensibilidad de lo mínimo, de lo preciso y concreto, se transfigura en un mundo de evocación, de sugerencias, de instante pleno de resonancias”, comentaba Darío Corbeira en la presentación de la artista que abría las páginas del catálogo de la Muestra de Arte Joven de hace tres años. Y es que, efectivamente, el gusto de Jack por miniaturizarlo todo con precisión, de llegar a ese tan traído y llevado “microrrelato” posmoderno por la vía de su lectura más evidente (no era tan fácil caer en ello) era ya una idea fija en ella. Allí, la artista presentaba gran parte de esas constantes que desde enton-

ces reconocemos como la parte más característica de su trabajo y de su singular voz: el empleo de una utilidad objetual figurativa basada en maquetas, muñecos, modelos, prototipos y juguetes; la reducción a escala como estrategia textual que permite acceder al comentario y a la paráfrasis de un espectador externo; la creación de espacios semánticos sujetos a la evidencia de una narración anterior ya no visible; las atmósferas recreativas, de ensoñación, proverbiales o fabulosas (cuentos); una narratividad incontenible, etc. Junto a todo esto la artista emplea con asiduidad, como recámara metafórica, el mundo del deporte, boxeo especialmente, lo que ha llevado a Agustín Valle a interpretarlo como que “si no hay cuerpos completos, hechos pedazos por el arte en el pasado siglo, hoy en día se ofrecen los artistas enteros a cambio de aquellos otros, irremediabilmente perdidos por la historia”. Por otro lado, la legibilidad y visión privilegiada del espectador, así como el voyeurismo —con una cita recurrente a Marcel Duchamp en el empleo de mirillas desde donde asomarse a sus cajas instalación—, es otra de sus reflexiones habituales, como podrá verse en la selección de cincuenta dibujos recientes, los cuales presentará, acompañados de una animación de CD-rom, que juega con el paralelismo entre el estampado del traje de un preso y una cebra, a la vez que dos instalaciones, una de ellas, rondando la idea del pecado y la pureza, en un altar realizado con jabón. Ó.A.M.

EL JARDÍN ENCANTADO. ARTE ISLÁMICO DE LA COLECCIÓN CALOUSTE GULBENKIAN

FUNDACIÓN BSCH

MARQUÉS DE VILLAMAGNA, 3. MADRID

FEBRERO AL 22 ABRIL

Al intentar explicar cualquier manifestación artística en ese ámbito geográficamente disperso que conforma lo musulmán hay que trasladarse inevitablemente a la esfera de las creencias. Porque en este mosaico de razas y culturas del Cercano y Medio Oriente encontramos un único –y poderoso– elemento aglutinador: la religión islámica. El Islam es, más que una civilización, una fe y una práctica religiosa. Ésta impregna la vida diaria, la organización social, el Derecho y todo lo relativo a la cultura. El arte –aunque entendido más como *tekné* que como *poiesis*– tampoco escapa a ella. La tendencia marcadamente anicónica del culto islámico y la resistencia a la mimesis, a la imitación de la naturaleza –que se considera perfecta e “inimitable” como obra de Alá– colocó el arte islámico en un lugar ambiguo en relación a la reproducción de los seres vivos, especialmente del hombre. Estos factores determinan una decidida orientación de la producción artística hacia la arquitectura y la decoración, caracterizada por un gusto por la geometría, las estructuras simétricas y repetitivas y una estilización de los elementos naturales.



Plato hondo.
Turquía Iznik,
c. 1575.

El carácter artificial del arte islámico condujo al artista/artesano a volcar su creatividad en otros aspectos visuales, como el color (simbólico, nunca naturalista), el brillo, el ritmo de la línea, y a buscar, en definitiva, un acabado lujoso –a pesar muchas veces de la pobreza de los materiales– y profusamente ornamental –con una tendencia al *horror vacui*. En esta selección de objetos de artes decorativas islámicas de la colección Gulbenkian –una de las más importantes de Europa– encontramos muestras de este hacer en las magníficas cerámicas vidriadas persas de Iznik, del siglo XVI, y en el diseño de tejidos, trajes y tapices. Pero el Islam es ante todo “la religión del libro”, el Corán, después de que el arcángel Gabriel le ordenara al Profeta “*jigra!*” (“¡lee!”). En este **Jardín encantado** podemos hallar también ejemplos de miniaturas persas de las escuelas de Shiraz, Heraz y Tabriz, acompañando a la elegante escritura cursiva *nastaliq*, y de lujosas y refinadas encuadernaciones tanto persas como turcas. R.G.

Gillian Wearing:
Signs that stay...,
1992-93.
Fotografía en
color, 40 x 30 cm.
Maureen Paley
Interim Art.



GILLIAN WEARING

SALA DE EXPOSICIONES FUNDACIÓN "LA CAIXA"

SERRANO, 60. MADRID

9 FEBRERO AL 1 ABRIL

Coproducida por la Fundación "la Caixa" y el Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela, en colaboración con la Serpentine Gallery de Londres, y comisariada por Lisa Corrin y Marta Gili, la sede madrileña de la institución catalana presenta la primera exposición monográfica de la artista británica **Willian Wearing** (Birmingham, 1963). La muestra presenta una selección de trabajos en fotografía y vídeo, realizados desde principios de los años noventa hasta sus creaciones más recientes. En concreto se podrán ver ocho piezas, dos series fotográficas –*Theresa y Sings...*– y seis videoproyecciones –*Drunk* (2000), *Trauma* (2000),

Dancing in Peckham (1994), *Sacha and Mum* (1996), *2 into 1* (1997) y *10-16* (1997). En estas obras Wearing aborda con frecuencia cuestiones que atañen a la identidad que asumimos en nuestra propia autorrepresentación, sin para ello caer en los más previsibles internamientos narcisistas, psicoanalíticos u otros de índole "expresionista", sino que, "en la mayoría de sus trabajos, Wearing entrevista, escucha y atiende al otro como lo haría cualquier ser que tuviera la pretensión de conocer al ser humano, con sus debilidades, sus pasiones y sus límites". Y, sin embargo, este punto inicial de acercamiento hacia el otro es sólo aparentemente inocente y abierto, ya que, desconfiando de una captación neutra y desinteresada de la "verdad", la artista rechaza en su trabajo la supuesta imparcialidad documentalista, de la que ni siquiera la cámara es capaz de atrapar una esencia, más que probablemente inexistente. Wearing, consciente de que todo discurso supone un centro desde el cual el habla cobra su sentido no necesariamente coincidente con el resto, o incluso contradictorio, manipula sus materiales grabados, desplazando y tergiversando las imágenes y los textos filmados, recurriendo a veces a técnicas como el doblaje. "Estas técnicas ponen de manifiesto el proceso de toma de decisión de Wearing a lo largo de su labor de creación, su reinterpretación y representación de los hechos". Su perspectiva, pues; su punto de vista: su "opinión". Ó.A.M.

Fernando Santos

Miguel Bombarda, 526-536. 4050-379 Oporto

Tel.: 22 606 10 90 • Fax: 22 606 10 99

gfs@net.sapo.pt

Hasta 14 marzo

Videonica E. Mota, P. Abreu, F. Brito, P. Cabral Santo, J. Vinagre, P. Portugal, M. Reker, R. Valentim, M. Wengorovius, R. Lima Antunes, M. Vieira, R. Valério, M. Soares, S. Guardado

Del 17 marzo al 9 mayo

René Bertholo

ARCO'01

Stand 5E066

Carmen Calvo, Costa Pinheiro, Fátima Mendonça, Ilda David, Jaume Plensa, Joana Rego, Jorge Galindo, Julian Schnabel, Nikias Skapinakis, Rocha da Silva, Rui Serra

Quadrado Azul

Miguel Bombarda, 435. 4050-382 Oporto

Tel.: 22 609 73 13 • Fax: 22 609 73 17

quadazul@esoterica.pt www.quadradoazul.pt

Hasta 21 febrero

Eva Lootz

Desde 17 marzo

Rui Patacho

ARCO'01

Stand 5C018

Alberto Carneiro, Ângelo de Sousa, José Pedro Croft, Rui Sanches, Rui Patacho, Susana Solano

GALERÍAS DE ARTE

OPORTO

Trindade

Miguel Bombarda, 200. 4050-377 Oporto

Tel/Fax.: 22 208 85 28

Hasta 15 marzo

Manuel Rivera

Desde 17 marzo

Paula Ruella

Canvas

Miguel Bombarda, 552. 4050-379 Oporto

Tel. 22 609 39 30 • Fax 22 609 39 36

canvas@netc.pt

Hasta 21 febrero

Manuel Gantes "Solaris"

24 febrero al 10 marzo

Accrochage

17 marzo al 14 abril

Eliane Duarte

ARCO'01

Stand 7Q 215

Albuquerque Mendes, Daniel Senise, Efrain Almeida, Lygia Pape, Pedro Tudela, Rui Chafes, Rute Rosas, Victor Arruda

Pedro Oliveira

Calçada de Monchique, 3 • 4050-393 Oporto

Tel. 22 200 23 34 • 22 200 71 31

Fax 22 200 23 34

galpo@mail.telopac.pt

Hasta 24 febrero

Julia Ventura "Walking trough the fields with eyes shut"

2-31 marzo

Rita Magalhães

ARCO'01

Stand 7N162

S. Areal, M. Biberstein, G. Burmester, A. Dias, R. Magalhães, C. Meireles, J. Molder, J. Pimentel, P. Proença, M. Rosa, J. Sarmiento, N. Sendas, J. Ventura, P. Vieira



Henry van de Velde: La Trilladora, 1891/92. Óleo sobre lienzo, 75 x 95 cm.

EL CÍRCULO DE LOS XX

FUNDACIÓN MAPFRE VIDA

AVDA. GENERAL PERÓN, 40. MADRID

FEBRERO A ABRIL

Como oposición a la pintura oficial de los Salones –una década después de que los impresionistas expusieran en el estudio de Nadar y dos meses antes de la formación del Groupe des Artistes Indépendants ante el rechazo del Salón de París– se constituyó en Bruselas el *Cercle des vingt* (el **Círculo de los XX**). Su objetivo era impulsar la creación artística en todas sus manifestaciones propugnando la libertad y la ruptura con los cánones establecidos. La revista *L'art moderne*, creada por Picard y Maus en 1881, se convirtió en la portavoz de sus ideas. Para su difusión contaron además con la organización de conferencias y conciertos, amén de la celebración de exposiciones anuales. Veinte artistas miembros –entre ellos Ensor, Knopff, Van Rysselberghe o el español Regoyos– y otros tantos *invités* eran los encargados de programar las actividades del grupo. Con los años se fueron añadiendo otros, tanto belgas como extranjeros –Toorop, Van de Velde, Signac, Rodin,

Toulouse-Lautrec. Además, Seurat, Redon, Gauguin o Van Gogh –por entonces unos desconocidos– participaron en alguna de sus ediciones. Alrededor de ellos, todo un elenco de escritores, como Verlaine, Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam o Maeterlink, y de músicos, como d'Indy, Chausson o Ysaÿe colaboraron en las actividades de los veintistas. Aunque defendieron la individualidad artística y la ausencia de una directriz estética común, lo cierto es que se pueden rastrear algunas tendencias entre los XX. El neoimpresionismo tuvo una atención especial –Seurat expuso la *Grande Jatte* en 1887–, pero quizá fue el simbolismo el movimiento que más se identificó con los veintistas –entre sus miembros destaca la presencia de los belgas Rops, De Groux, Knopff, Mellery y de los franceses Redon o Gauguin. En cuanto a sus relaciones con la política, los XX intentaron mantener la misma actitud independiente, pero en la Bélgica minera e industrial de fin de siglo era difícil sustraerse a un arte social –Ensor expuso en 1885 *La entrada de Cristo en Bruselas*. Otro aspecto que los vinculó a las ideas socialistas y revolucionarias fue la integración desde 1891 de las artes decorativas, lo que se entendió como una democratización del arte, al elevar los objetos de la vida cotidiana a la categoría de las bellas artes. Pero la aportación fundamental del grupo fue la de crear un ambiente de debate y de asimilación de la modernidad –durante toda una década (1884-1893)– que convirtió la capital belga en una ciudad *à l'avant-garde* europea, con estrechas relaciones con París. R.G.

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

GUILLERMO DE OSMA

CLAUDIO COELLO, 4. MADRID

FEBRERO AL 9 MARZO

Una nueva individual de **Óscar Domínguez** (La Laguna, Tenerife-1906-París, 1957) compuesta por 35 obras, entre óleos, dibujos esculturas y objetos, gran parte de todo ello inédito y nunca expuesto con anterioridad, acerca al público madrileño trabajos representativos de toda la trayectoria del artista, entre los que sobresalen tres de ellos tanto por su tamaño como por su calidad: *Crucifixión*, *Máquina voladora* y *L'arbalète*. La muestra permite recorrer el itinerario plástico de quien es considerado, tras Dalí y Miró, la tercera gran figura que España aportó al surrealismo, y que fuera eje, junto con Eduardo Westerdahl, del núcleo vanguardista canario de principios de siglo, inscrito en las coordenadas de ese ismo al que sumó sus mayores aportes, como la decalcomanía, los objetos, los paisajes cósmicos o sus teorías sobre el "surrealismo espontáneo" y las superficies litocromáticas ("sofisticadoras del tiempo") antes de ser expulsado del grupo de Breton en 1945, debido a su apoyo a la postura política de Eluard. Tras este momento el artista atravesará una etapa marcada por la influencia por De Chirico y una enorme ascendencia de Picasso, reforzada por la amistad que les unía, y a la que seguirá el periodo "esquemático" final, antes de que su intensa vida bohemia, saturada de excesos, le condujera al suicidio en la Noche Vieja de 1957. Ó.A.M.



PELAYO
Mutua de Seguros

**E
X
P
O
S
I
C
I
O
N
E
S

2
0
0
1**

Jesús BONDÍA

COLECCIÓN SPECTRUM

Marina NÚÑEZ

Charo PRADAS

José María YTURRALDE

**Albacete
Barcelona
Burgos
Granada
Huesca
Oviedo
Ponferrada
Santander
Valladolid**

Santa Engracia, 67
28010 Madrid. Tel. 915 92 01 96
www.pelayo.com

171

M
A
D
R
I
D

*Günther Förg:
Cenim V, 1999
(Alejandro de la
Sota) Fotografía en
blanco y negro,
240 x 160 cm.
Colección Günther
Förg, Areuse.
Cortesía galería
Heinrich Ehrhardt.*



GÜNTHER FÖRG

HEINRICH EHRHARDT

SAN LORENZO, 11. MADRID

29 MARZO A 28 ABRIL

La tensión entre formalismo y conceptualismo que mantiene la obra de **Günther Förg** (Füssen, Alemania, 1952), es visible por todas aquellas áreas que el artista aborda con sus trabajos. A la hora de encuadrarlas en una disciplina éstas pueden interpretarse como pintura, dibujos, fotografía, propuestas ambientales, gráfica, etc., pero el mestizaje sufrido entre ellas por el desinhibido tratamiento material e ideológico a que las somete Förg es bien fructífero, no sólo a la hora de su realización, sino de la misma lectura e interpretación que hagamos de ellas (él mismo mantiene como una de sus frases emblemáticas que “lo que a mí me gusta es reaccionar a las cosas”). Y

es que este “paseante de la modernidad”, como con precisión ha sido definido en alguna ocasión, ha circulado velozmente por varios de los momentos emblemáticos del periodo moderno a la búsqueda de una nueva mirada que se pose sobre ellos. En este sentido, por poner un ejemplo significativo, sus pinturas murales monocromas sobre espacios arquitectónicos racionalistas, han conjugado tanto las propuestas del neoplasticismo y Mondrian, como a la Wittgenstein, el constructivismo y la vanguardia rusa de comienzos del siglo XX y Mies van der Rohe, junto con experiencias posteriores de Klein, Newman y toda la línea reduccionista/minimalista de la segunda mitad del siglo que se da entre ambos. Residente y trabajando en la actualidad en la ciudad de Areuse, Suiza, Günter Förg se presenta como el prototipo de artista polifacético y versátil que la estela del conceptualismo nórdico ha dejado arraigada en el centro y el norte de Europa: un artífice dotado de sólidas bases teóricas capaz de desentrañar los movimientos técnicos y materiales adecuados a la consecución de sus ideas. Sus esculturas en bronce de formas escuetas, con el tratamiento gestual nada meticuloso de sus superficies, son buena muestra de ello. Como también sus series fotográficas sobre la arquitectura soviética o del racionalismo italiano que, con su leve desenfoque y apariencia casi azarosa, hablan desapasionadamente pero con cierta melancolía del fin de las utopías. Ó.A.M.

Galería ALTAIR
 Sant Jaume, 23
 Tel./Fax 971716282
 07012 Palma de Mallorca

Galería QUASARS
 Olesa, 10
 Tel. 971844711
 Fax 971559410
 07500 Manacor

Galería BENNASSAR
 Pza. Mayor, 6
 Tel. 971533514
 Fax 971531335
 07460 Pollença

Sala PELAIRES
 Pelaires, 5
 Tel. 971723696
 Fax 971723473
 07001 Palma

Galería FERRÁN CANO
 c/ de la Pau, 3
 Tel./Fax. 971714067
 07012 Palma

Galería GIANNI GIACOBBI
 Arte contemporáneo
 Ribera, 4
 Tel. 971720002
 Fax 971720063
 07012 Palma

Galería HERRACH MOYÁ
 Cataluña, 4
 Tel. 971731240
 07011 Palma

Galería JOANNA KUNST-
 MANN
 Pza. Canal, 16
 Tel./Fax 971163229
 07650 Santanyí

JOAN GUAITA Art
 Verí, 10
 Tel. 971715989
 Fax 971715898
 07001 Palma

Galería JOAN OLIVER
 "MANEU"
 Montcades, 2
 Tel. 971721342
 07012 Palma

Galería MAIOR
 Pza. Mayor, 4
 Tel. 971530095
 Fax 971530700
 07460 Pollença

Galería MEDITERRANEA
 Sant Martí, 1
 Tel. 971715846
 07012 Palma

Galería PEDRONA
 TORRENS
 Sant Jaume, 1
 Tel. 971548324
 Fax. 971728127
 07400 Alcudia

Galería VAN DER VOORT
 Plaça de Vila, 13
 Tel. 971300649
 07800 Eivissa

Galería XAVIER FIOLE
 Montenegro, 4
 Tel./Fax 971718914
 07012 Palma

Darío URZAY. Pinturas 1997-2000.
 > enero

Javier PAGOLA. Diario (1998-1999).
 > enero (Barakaldo Elkartegia)

ENTRE EL DESEO Y EL RAPTO.
 enero > febrero
 (Instituto Cervantes-ROMA)
 febrero > marzo
 (Instituto Cervantes-MILAN)
 mayo > junio (Instituto Cervantes-PARIS)

7 x 7 x 7

**Joan Fontcuberta, Luis Palma,
 David Hilliard, Begoña Zubero,
 Luis Izquierdo-Mosso,
 Toni Catany, Humberto Rivas**
 enero > febrero
 (Fundación Telefónica - MADRID)

Marisa GONZÁLEZ. La Fábrica.
 enero > marzo
 (Edificio Ilgner - CEDEMI, Barakaldo)

TRANSFER:
 Nordrehin-Westfalen /
 Galicia / Asturias / Euskadi.
 febrero > marzo

SUEÑOS MECÁNICOS.
 Maquinismo y Estética Industrial.
Ana Isabel ROMÁN.
 Algunos ayudantes domésticos.
 marzo > mayo
 (Edificio Ilgner - CEDEMI, Barakaldo)

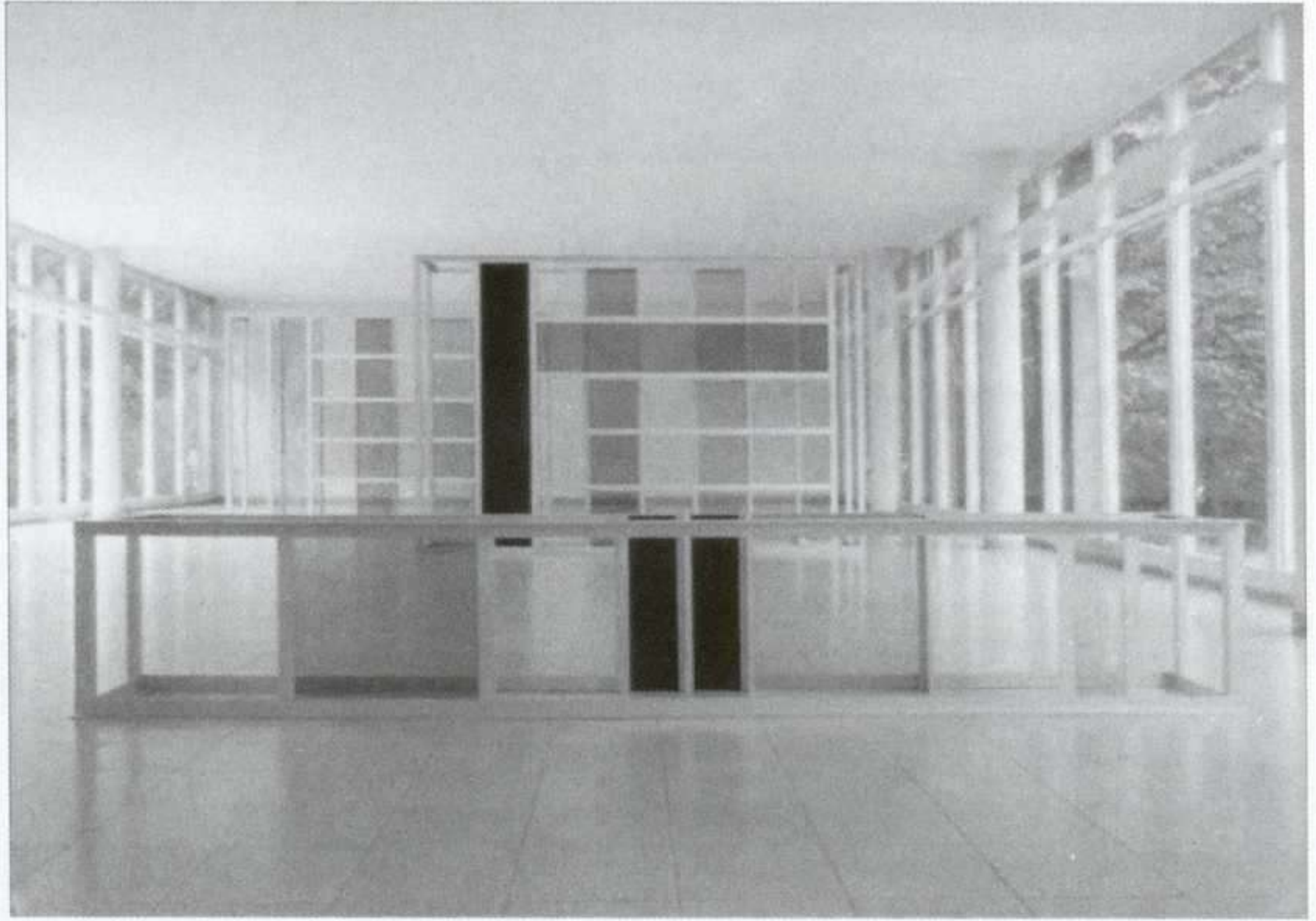
Mikel DÍEZ ALABA.
 Del exterior al interior
 abril > mayo

Mies VAN DER ROHE.
 Arquitectura y diseño.
 agosto > octubre



Alameda de Recalde, 30, 48009-Bilbao
 Tnos.: 944208755 - 944208532
 Fax: 944208754
 e-mail: salarekalde@bizkaia.net

*Liam Gillick:
Report Screen,
1999. Aluminio
anodizado,
plexiglás.*



LIAM GILLICK

JAVIER LÓPEZ

MANUEL GONZÁLEZ LONGORIA, 7. MADRID

FEBRERO A MARZO

Javier López suele presentar a artistas de notable prestigio internacional no demasiado célebres aquí, siendo, frecuentemente, su primera individual entre nosotros, con el aliciente añadido de hacerlo como proyectos específicos para la ocasión, aprovechando la singular belleza de sus espacios. Así, **Liam Gillick** (Aylesbury, 1964) ha concebido una instalación en la que presentará, por primera vez, obra sobre papel y dibujos de pared, además de sus características estructuras de plexiglás. Considerado uno de los artistas más interesantes de los 90, “produce obras que parecen inacabadas, en cuanto al contenido y a la presentación. Además de los objetos también existen películas, guiones u obras de teatro, relacionadas unas con otras. El

observador ha de saber mucho, o estar dispuesto a pensar mucho. Esta reivindicación, en sí desvergonzada, deja de serlo por el hecho mismo de que la exigencia excesiva forma parte del concepto” (Christoph Blase), compartiendo un espacio crítico con Jorge Pardo, Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno o Dominique González-Foerster, en cuanto que en sus proyectos las premisas formalistas del minimalismo y los procesos tautológico-lingüísticos del conceptualismo se han visto perversamente contaminados y desviados hacia derivas críticas de orden socio-cultural, aunque sin ofrecer jamás la ensoñación dulzona de una utopía por conseguir. Obras frías y distanciadas incapaces de ofrecer cualquier proposición definitiva ni respuestas que eluden conscientemente, “y que en su pretendida organización del espacio social cuestionan la posibilidad de comunicación, tanto a nivel social como a nivel artístico”. Ó.A.M.

MIGUEL ÁNGEL CAMPANO/ROGELIO LÓPEZ CUENCA

JUANA DE AIZPURU/GIANNI GIACOBBI

BARQUILLO, 44. MADRID/RIBERA, 4. PALMA
DE MALLORCA

FEBRERO/HASTA 5 FEBRERO

JUAN DE AIZPURU/PALACIO DE LOS CONDES
DE GABIA

BARQUILLO, 44. MADRID/PLAZA DE LOS
GIRONES, 1. GRANADA

MARZO A ABRIL/HASTA 11 MARZO

Los últimos años han sido en la obra de **Miguel Ángel Campano** (Madrid, 1948) los de un viaje hacia la más severa monocromía y las más restrictivas de las opciones a la hora de pintar un cuadro. Y así, buena parte de los últimos tiempos, el pintor se ha dedicado a cubrir la superficie de sus telas, a veces de tamaños inmensos o fragmentadas en miles de pequeños lienzos, con poco más que círculos, cuadrados y algunas líneas ondulantes. En blanco, negro y, de vez en cuando, algún ocre, marrón o gris que, en la mayoría de las ocasiones, provenía del propio lino de base, las referencias abarcaban a esa porción radical y reductiva del arte moderno que se tensa entre Malevitch y Richard Serra. Sin embargo, este mundo de sensualidad contenida y áspera, aunque evidente –acercarse en vivo a estas obras suponía a menudo una inesperada experiencia gozosa y sensual, recreativa–, se ha visto poco a poco animado por la aparición de grandes superficies encarnadas, granates, rosas, anaranjadas, así como por composiciones más dinámicas y fluc-



*Miguel Ángel
Campano: Dinesh,
1995. Óleo sobre
tela, 250 x 260 cm.*

tuantes, que devuelven a su pintura aspectos más coloristas y vitales. Dentro de unos parámetros bien distintos se manejan los trabajos de **Rogelio López Cuenca** (Nerja, Málaga, 1959), quien en su combinación apropiacionista de imágenes e iconografía de diversa índole, consigue resignificarlas a la vez que las dota de unos contenidos críticos e irónicos que no se encontraban en su origen, desviando su lectura hacia aspectos insospechados, conexiones sorprendentes, paralelismos inauditos e inéditos, casi siempre jocosos y desmitificadores. Desde imágenes canónicas de la modernidad y la vanguardia, la rusa muy especialmente, pero también el Pop norteamericano, hasta portadas de revistas de arte históricas (o de moda y diseño), pasando por el mundo de la señalítica urbana, sutiles juegos tipográficos y onomatopéyicos, el mundo de López Cuenca se organiza en función a una inagotable mordacidad constructiva sobre aspectos conflictivos de lo real, que hablan de una decidida voluntad de opinar e incidir sobre el espacio social compartido; de toda una política. Ó.A.M.

*Fernando Sinaga:
Spaesamento,
2000. Fotografía
en blanco y negro
sobre papel
baritado,
10 x 19 cm.*



FERNANDO SINAGA

MAX ESTRELLA

SANTO TOMÉ, 6. MADRID

FEBRERO A MARZO

“La escultura como un sistema regulador de operaciones materiales y un principio correlativo de obediencias y correspondencias. Una especie de ‘simetría invisible’ que establece un orden y una medida en lo visible y que hace que las cosas sean perfectas por su semejanza con los elementos de identificación que expresan”. Así se expresaba sobre su propia disciplina el escultor **Fernando Sinaga** (Zaragoza, 1951). La nomenclatura de referentes en ese significativo párrafo no deja lugar a engaño: *sistema regulador, obediencias, correspondencias, orden, medida, perfección, identificación...* Es un discurso que gira en torno a una organización razonable de los elementos cuya conjugación está en la base del trabajo escultórico: pesos y medidas, las escalas y la dimensión del volumen. Una escultura equilibrada; sería ésta la imagen que mejor abarca sus obras más recientes. El equilibrio

fue durante un tiempo, especialmente a comienzos de la época pasada, su mayor preocupación: superficies de cristal o de diversos metales en plancha o láminas (aluminio y plomo principalmente), se mantenían pegados al plano de la pared gracias a la presión ejercida sobre ellas por piezas oblicuas que se dejaban caer sobre ellas, reposando el conjunto en una permanencia precaria que, en ocasiones, se veía milimétricamente ajustada y forzada por cuñas y tacos. El gusto de Sinaga por tratar las superficies de sus piezas con pátinas y ácidos que aumenten la expresividad superficial de éstas, haciéndoles comportarse y dialogar de forma inhabitual a su naturaleza, compensa a su vez, en otro equilibrio menos físico o evidente, su tendencia hacia la frialdad y la inmovilidad. “Es una pulsión contradictoria, una fragilidad e inseguridad permanente, junto a una estética de lo consistente, de lo corpóreo, de las decisiones necesarias y de la inútil afirmación de eternidad. Un aura que surge y permanece más allá de nosotros”, como afirma el propio artista. Ó.A.M.

ART AL REC

Rec, 41 • 08003 Barcelona

Tel.: 93 319 66 47 • Fax: 93 319 33 64

8 febrero a 8 marzo

Encarna Sepúlveda

15 marzo a 21 abril

UNA LOCURA Comisario: Juan Bofill
**Marina Núñez, Gino Rubert, Cesc Riera,
Manel Rubiales, De Val, Jordi W. Saladrigas,
Luis Gordillo, Carlos Pazos, Sara Huete,
Guillem Cifre, Antoni Socias, Perejoan,
Micharmut, Ramón Colomina y Silvia
Genovés**

RENÉ METRAS

Consell de cent, 331 • 08007 Barcelona

Tel.: 93 487 58 74 • Fax: 93 487 95 08

Febrero

**Miquel Aparici - Joan Descarga - Jung AE LEE
- Perico Pastor - Agustí Puig - Josep Veciana**

Marzo

Miquel Aparici Zoo Imaginario

GALERÍAS DE ARTE BARCELONA Y ZARAGOZA

LLUCIÀ HOMS

Consell de Cent, 315 • 08007 Barcelona

Tel.: 93 467 71 62 • Fax: 93 467 71 62

Hasta 28 febrero

"Dentro" Carmen Mariscal
Fotografía e instalaciones

Marzo

Carmen Michavila

GALERÍA CLARAMUNT

C/ Ferlandina, 27 • 08001 Barcelona

Tel. 93 441 88 17 • Fax: 93 443 32 66.

E-mail: galeriaclaramunt@teleline.es

www.provicom.com/raygun

Desde 1 enero

"Secuencias" Enric Balanzá

Desde 8 febrero

**"Formas del exilio" Ester Partegas, Jesús
Palomino, Oriol Font, Luis Bisbe, Enric
Mauri, Gustavo Marrone**

Comisario Luis Fco. Pérez

ARCO

Akane Asaoka

Project Room

FERNANDO LATORRE

Gastón de Gotor, 12 • 50006 Zaragoza

Tel. 976 38 50 50. Tel. • Fax 976 37 92 06

www.galeriafernandolatorre.com

fl@galeriafernandolatorre.com

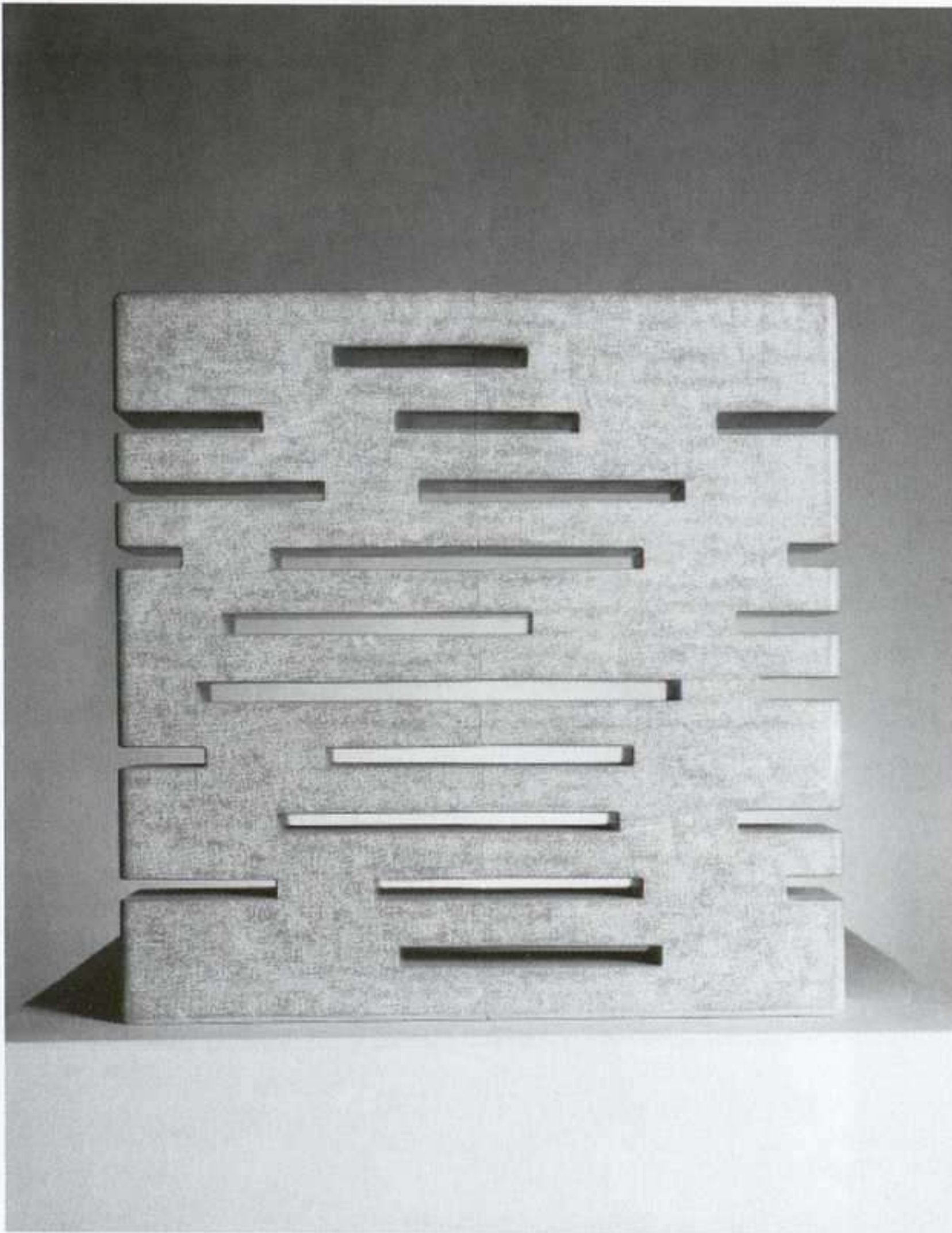
"CONFLUENCIAS"

I "El desafío de la mirada"

31 febrero al 1 marzo

II "Forma y gesto"

10 AÑOS DE GALERÍA



Andreu Alfaro:
Camins, 2000.
Mármol de
ulldecona,
44,5 x 43,5 x 8,5 cm.

ANDREU ALFARO

METTA

MARQUÉS DE LA ENSENADA, 2. MADRID

HASTA MARZO

La obra escultórica de **Andreu Alfaro** (Valencia, 1929), desde sus comienzos, ha tendido hacia esa senda del arte contemporáneo regida por el rigor analítico y el despojamiento que muchos han interpretado como la vertiente de mayor componente clasicista en el siglo XX. Esa tendencia hacia el rigor impuesto desde la geometría, a los órdenes estructurales matemáticos, secuenciales, y a ese componente, digamos “ascético”, que con tanta frecuencia se ha visto en sus cercanías, pueden rastrearse entre las más íntimas querencias del escultor valenciano

desde muy temprano en su trayectoria. Así, su pertenencia al Grupo Parpalló, de inspiración constructivista, o el desarrollo de su trabajo dentro del Movimiento de Arte Normativo, así como los estudios que realizara de la vanguardia europea de ascendente racionalista, la rusa muy especialmente, o de Jorge Oteiza, son momentos elocuentes. Será a principios de los 60 cuando Alfaro dé a conocer una de sus series más célebres, las primeras *Generatrices*, realizadas con barras metálicas de origen industrial, en acero inoxidable o aluminio, donde crea unos ritmos ondulantes pautados por ligeros desplazamientos, que se encuentran equidistantes tanto del minimalismo como de las experiencias del Op-art. A partir de entonces su obra, aún manteniéndose dentro de estrictas restricciones formales, de las que él sabrá sacar un enorme partido, sin despreciar jamás los elementos estéticos, oscilará entre una pulsión barroca y otra opuesta, de mayor contención. Será ésta primera la que le lleve, como en homenajes a los manieristas o al *Laocoonte*, hacia la expresividad de los huecos centrales, los ritmos vibrátiles o sincopados y ampulosos, las tensiones centrípetas, y todos los recursos sintácticos propios de esa categoría metahistórica, expresados a través de esos mínimos elementos que él articula. Por el contrario, en otras ocasiones, su obra encontrará su mayor justificación en la precisión de los contrapesos, una solemnidad apaciguante y tendente a esa inmovilidad deseada cuando uno se topa, de pronto, con la perfección. Ó.A.M.

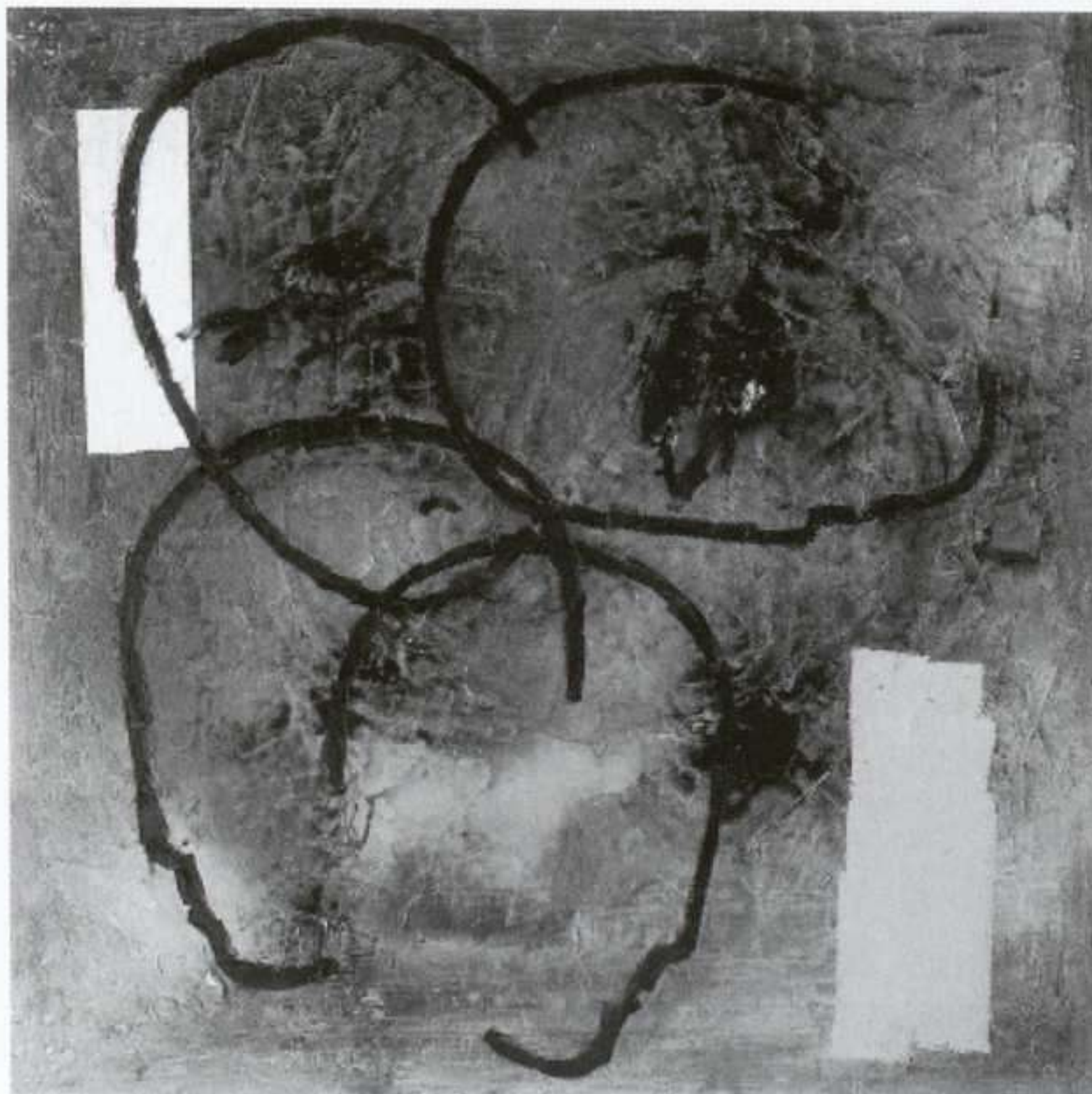
RAFAEL CANOGAR

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA
SOFÍA

SANTA ISABEL, 52. MADRID

20 MARZO/28 MAYO

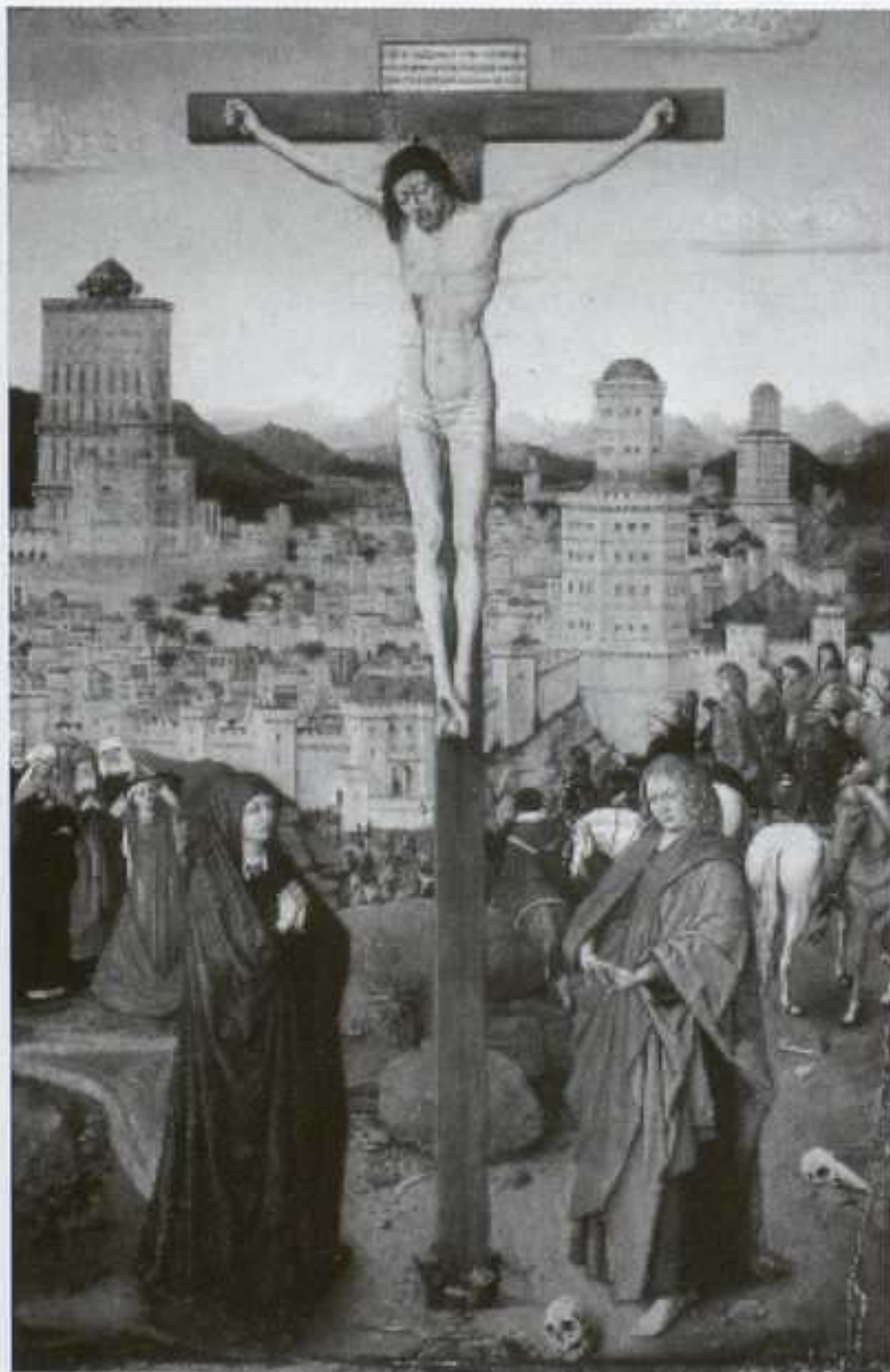
Comisariada por Víctor Nieto, el MNCARS presentará una exposición retrospectiva de **Rafael Canogar** (Toledo, 1935), con intención de descubrir los fenómenos de cambio y permanencia que han marcado desde el principio la pintura de este artista, y que definen su obra como el itinerario a través de una poética fragmentada, según los organizadores. El recorrido empieza con sus trabajos tempranos, inmersos en una abstracción de cuidados valores matéricos, como pudo verse en el Ateneo madrileño en 1957, la misma fecha en que formó el grupo El Paso, y sobre las que José Luis Fernández del Amo, en el catálogo de presentación, decía: “Querido espectador: el artista le ha traído unas superficies en materia, forma, color, que le brindan, con su propia contextura real, una fruición especial –la plástica– para el espíritu. Al fin hay que dejarle solo (...) El artista no ha practicado la fidelidad. Sólo se le ha creado para usted una pizca de mundo no sospechado”. Gran parte del desarrollo posterior de la obra de Canogar parece guiado por estas palabras. Y así se puede comprobar en ese periodo informalista inmediatamente posterior al que la muestra dedicará una especial atención, suponiendo un ali-ciente añadido e inédito hasta hoy, dada la dispersión actual de las pie-



zas de ese momento, y que lo más significativo del mismo no ha sido nunca expuesto en España. Posteriormente, Canogar afrontó entre 1965 y 1975, en un giro radical, el compromiso social y político desde planteamientos que arrancaban de la figura humana, utilizando las sugerencias de la fotografía como referencia testimonial del acontecimiento y, en palabras de Víctor Nieto, “una nueva iconografía del drama colectivo”. Más tarde, su obra se replegó sobre la propia esencialidad de la pintura, en una nueva abstracción más contenida, donde se recogían algunos de los recursos ya asimilados en momentos anteriores, gracias a esa notable capacidad de readaptación permanente que el artista ha sabido llevar hasta sus obras más recientes, donde de nuevo la figura humana, reducida a su cabeza, ha vuelto a aparecer. Ó.A.M.

*Rafael Canogar:
Escena urbana, n°
X-90, 1990. Óleo
sobre tela,
200 x 200 cm.
Colección
particular.*

Jan Van Eyck
(colaborador de):
La Crucifixión,
c. 1440-1442.
Tabla, 46 x 31 cm.
Galleria Franchetti
alla Ca' d'Oro,
Venecia.



EL RENACIMIENTO MEDITERRÁNEO

MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA

PASEO DEL PRADO, 8. MADRID

HASTA 6 MAYO

En el artículo “Luz, forma y textura en la pintura del siglo XV al norte y sur de los Alpes” (*El legado de Apelles. Estudios sobre el arte del Renacimiento*) Ernst Gombrich definía la pintura flamenca como un arte “de las texturas, de los reflejos”, mientras que identificaba en la pintura italiana un tratamiento de la luz diferente, como “reveladora de forma”. A su vez, Erwin Panofsky en *La perspectiva como forma simbólica* distinguía la “construcción espacial unitaria”, estrictamente matemática, que descubrieron los pintores florentinos de la perspectiva en eje de fuga, no centralizada, de los artistas del norte. Flandes aporta además una técnica –no la inventaron,

pero la perfeccionaron y divulgaron–, la pintura al óleo, e Italia un pensamiento, el Humanismo –y unido a ello una elevación del oficio de la pintura y de la condición de artista. Ambos modelos, y sus respectivos descubrimientos, iban a desembocar en la creación de la pintura “naturalista”, esto es, de la pintura moderna. Dos mundos que confluyen en un espacio, el Mediterráneo, y en un tiempo, el siglo XV, los albores del Renacimiento. El **Renacimiento mediterráneo** propone un viaje alrededor de esta cuenca a través de las rutas que siguieron artistas y obras de uno y otro extremo de Europa. Este viaje se establece en tres tiempos: un *Mediterráneo cosmopolita* (1390-1440) pone de manifiesto el trasvase continuo de influencias que desencadena la aparición de un estilo, el gótico internacional, definido por un gusto aristocrático por el lujo y la fantasía, rayano en la extravagancia, y una manera elegante y refinada, que tuvo su máxima expresión en los manuscritos iluminados de las cortes de Carlos V, Berry o Borgogna; un *Mediterráneo bipolar* (1440-1460) revela las aportaciones “modernas” de los principales focos artísticos, el naturalismo de los flamencos –los hermanos Van Eyck– y la construcción perspectiva de la Italia del Quattrocento; *Centros y territorios de Europa Meridional* (1460-1500) muestra la expansión del estilo franco-flamenco en los territorios del sur –a través del Reino de Aragón– en un momento en que los Masaccio, Botticelli, della Francesca estaban levantando los pilares del nuevo edificio renacentista. R.G.

FUNDACIÓN LAXEIRO

Adelanto de programación

19 de enero - 18 de febrero

Sala B

Persoaxes

Carpeta de siete grabados
de LAXEIRO

23 de febrero - 15 de abril

Sala B

Diálogos

Ángel Garraza - Miguel Vázquez

2 de marzo - 14 de abril

**Salón Blanco del Convento
de San Francisco
La Habana, Cuba**

Laxeiro ...el eterno retorno

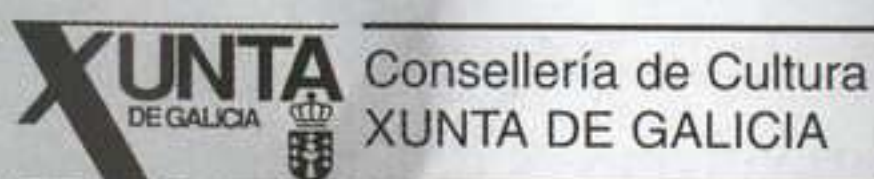
Exposición antológica de
José Otero Abeledo, Laxeiro

Sala A

Colección permanente



CONCELLERÍA DE CULTURA / CONCELLO DE VIGO



FUNDACIÓN CAIXA GALICIA

IBERIA



FUNDACIÓN LAXEIRO
Policarpo Sanz, 15, 3^º
36201 VIGO
TLF/FAX: 986-43 84 75
fundaciolaxeiro@teleline.es
www.laxeiro.es

Servicio de Actividades Culturales

Universidad de Salamanca

PROGRAMA DE EXPOSICIONES
(Enero - agosto 2001)

Patio de Escuelas - Centro de Fotografía

*FONDOS DE LA COLECCIÓN DE
FOTOGRAFÍA DE LA UNIVERSIDAD DE
SALAMANCA*

16 de enero a 25 febrero

BLEDA&ROSA: CIUDADES

1 marzo a 1 abril

THOMAS STRUTH

5 abril a 8 mayo

URSULIAK / BAUER

10 mayo a 10 junio

IMAGO 2001

15 junio a 15 agosto

Palacio de Abrantes

LOS CARPINTEROS

13 febrero a 23 marzo

JESÚS ALONSO

27 marzo a 27 abril

*PINTURA ESPAÑOLA DE LOS 90 (FONDOS DE
LA COLECCIÓN COCA-COLA)*

2 mayo a 8 junio

IMAGO 2001

15 junio a 15 agosto



actividades culturales
universidad salamanca



Antoni Tàpies:
Heus aquí el cos,
1997-99.
Técnica mixta
sobre madera,
270 x 220,5 cm.

ANTONI TÀPIES

SOLEDAD LORENZO

ORFILA, 5. MADRID

22 FEBRERO AL 24 MARZO

Hoy por hoy **Antoni Tàpies** (Barcelona, 1923) es considerado por buen número de críticos e historiadores del arte como la más relevante figura viva del arte español contemporáneo, y la de mayor trascendencia en cuanto a la escena internacional se refiere. Sin embargo, frente a mejores o peores posicionamientos en el podium de reconocimientos, siempre relativos y discutibles, lo verdaderamente llamativo del pintor catalán, a sus setenta y siete años, es la innegable alta calidad de su obra última, que se presenta periódicamente aportando, a su ya muy establecido quehacer plásti-

co, nuevas facetas y relieves, todavía con giros y alineaciones sorprendentes e inéditos, en ocasiones, quizás las mejores, de un vuelo majestuoso y terrible, a la vez que singularmente lírico. Y es que desde su primera individual, hace ya más de cincuenta años, en las míticas Galerías Layetanas de Barcelona, Tàpies ha desarrollado una voz firme e intensa sujeta, en paralelo, con delicados matices y acentos leves de gran efectividad, sorprendentes incluso, donde se ponen en juego las fuerzas menos evidentes de la propia corporeidad de esa materia que tan presente está en sus trabajos. Con una iconografía no demasiado soterrada que ancla en el cuerpo humano y en la grafía sus raíces más profundas, los trabajos de Tàpies mantienen una quebradiza referencia hacia los mundos de vida que están más allá de la propia pintura, a pesar de que sea ésta quien, de forma más visible y evidente, protagonice sus imágenes. Y es que lo más sorprendente de esta pintura ya sabia por edad, es su enorme capacidad y facilidad para abrirse hacia los matices del surrealismo, del arte povera, de la caligrafías orientales, del informalismo, y de otra enorme multitud de referentes poéticos dispersos, incluso divergentes, sin renunciar a la presencia bronca y grave de su materialidad. Como acertadamente dijo en una ocasión Miguel Fernández-Cid, “tener condición de voz sobre cualquier soporte le lleva a comportamientos cada vez más interiores, más íntimos. A ser, como el arte, materia de misterio”. Ó.A.M.

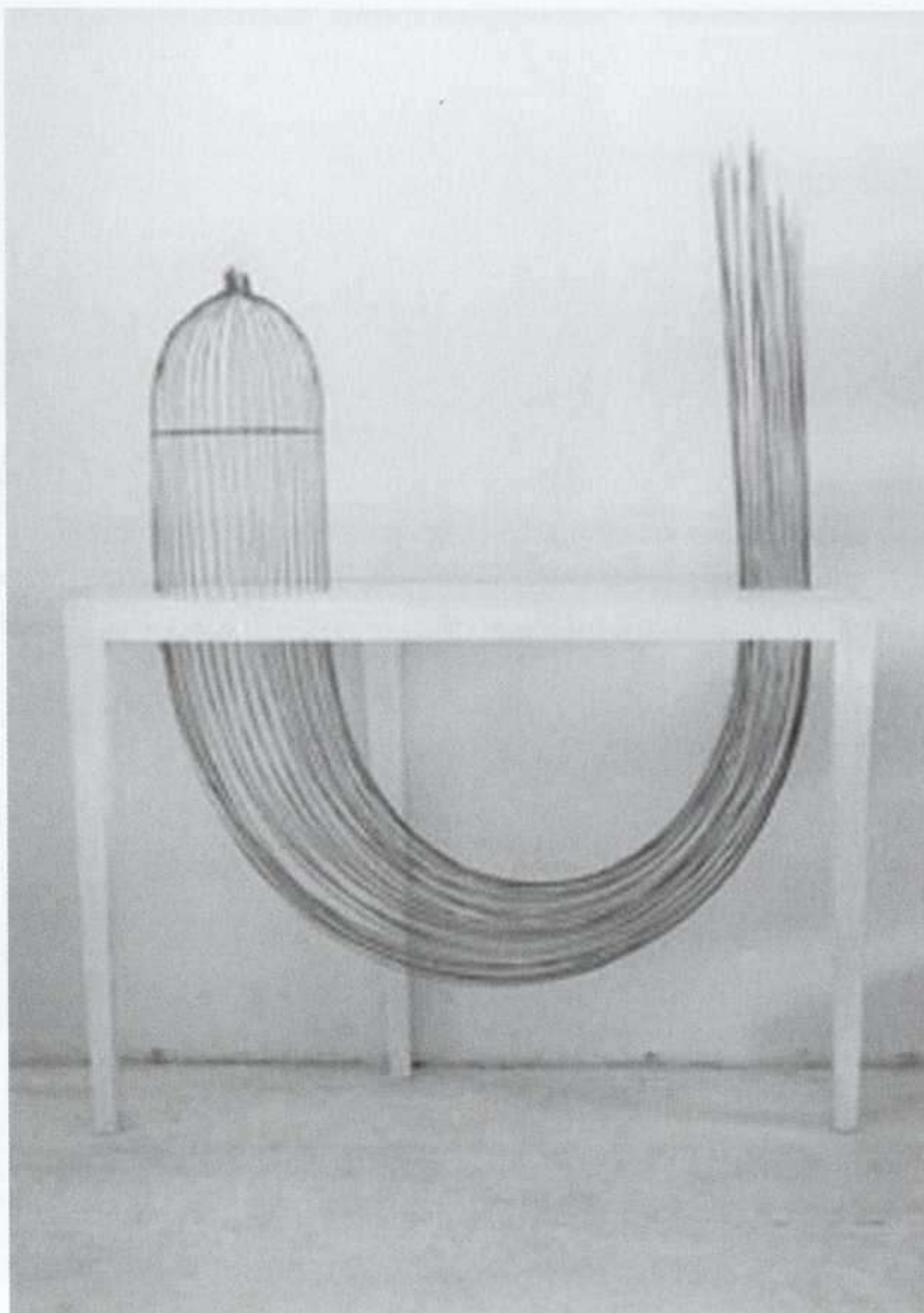
LAURA LÍO

MAY MORÉ

GENERAL PARDIÑAS, 50. MADRID

HASTA 10 MARZO

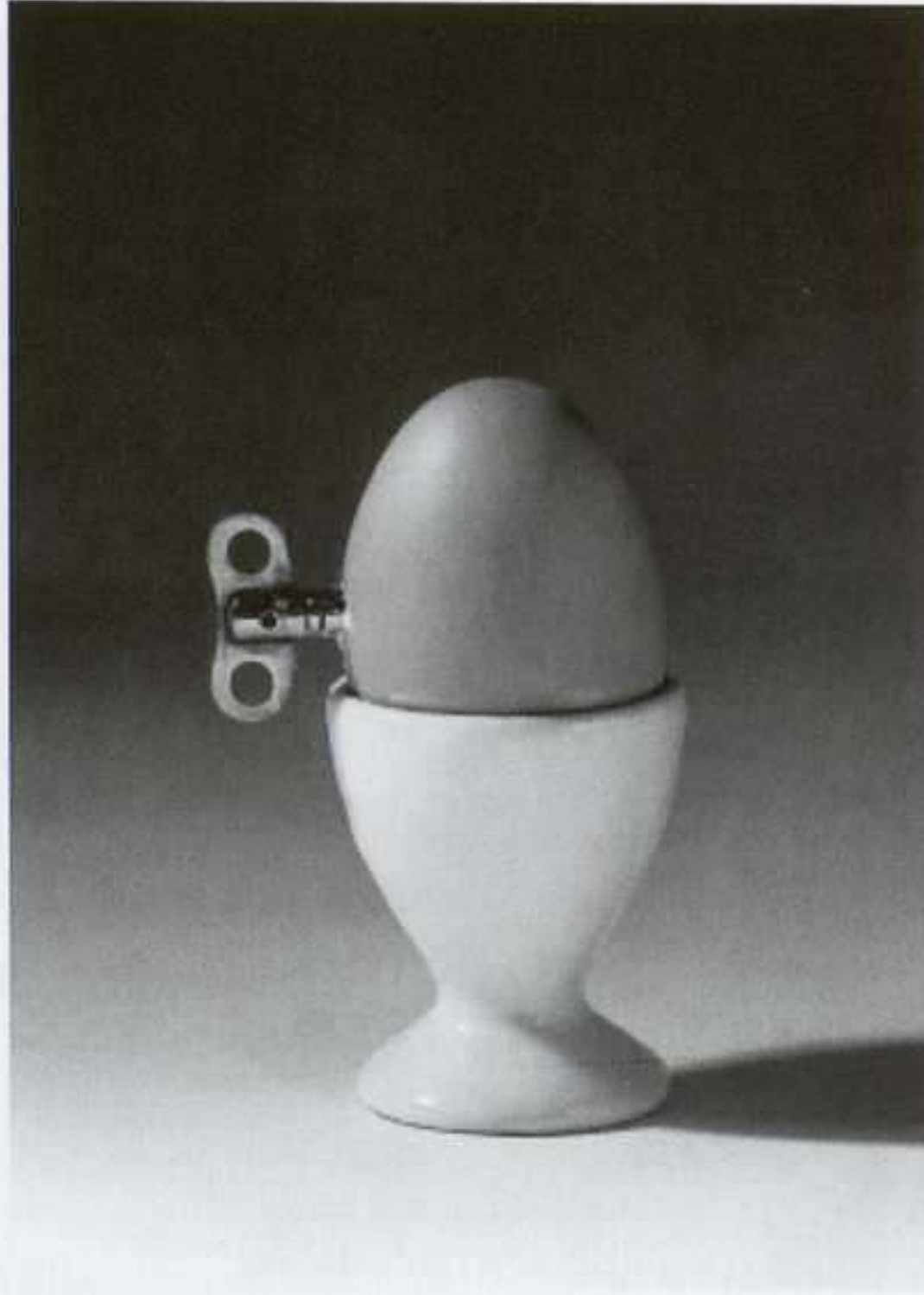
Partiendo de una idea genérica que podría encuadrarse dentro del repertorio de ese territorio difuso que entendemos por arte femenino: la de construir un refugio a la intemperie expuesto a modificarse constantemente con los cambios ambientales –un nido como lugar imaginario a donde se acude con frecuencia en busca de la seguridad que ofrece el reconocimiento de los lugares significativos–, **Laura Lío** (Buenos Aires, 1967), ha articulado su última individual. Se recogen allí algunos de los trabajos de los últimos años. *Tan finos hilos*, ha titulado la artista esta muestra. Y es que para la ocasión L. Lío se ha dedicado a trabajar estos enclaves metafóricos con materiales tan sutiles y delicados como los que muchas aves utilizan a la hora de construir sus nidos, tanto que se convierten en esculturas casi inasibles, participando de la naturaleza de las propias imágenes mentales que evocan. Pero también en su propia presentación material, física: estas piezas aéreas y frágiles, en las que la estructura que las levanta ha incorporado el dibujo de línea en el espacio tridimensional mediante el alambre, huyen de la pesadez de la materia en un vuelo deseado. Pequeñas ramas, arpillera o hilos, se organizan de tal manera en estos trabajos que la obra definitiva se abre a su vez a un mundo de referencias sobre el ámbito doméstico y las tareas tradicionalmente aso-



ciadas a la figura femenina, como hilar, coser, tejer, hilvanar, en una desplazamiento semántico que no se ve afectado de denuncias explícitas o militantes. Laura Lío, como siguiendo la evaluación que hiciera Bachelard en *Fenomenología del espacio*, donde encontramos uno de los capítulos dedicados a esta figura, ha asociado el nido, como toda imagen de reposo y de segura tranquilidad, a la imagen de la casa sencilla: “tránsito que no puede hacerse más que bajo el signo de la simplicidad”. Pero tal y como se preguntaba el filósofo francés: “Para comparar tan dulcemente la casa y el nido, ¿no es preciso haber perdido la morada de la felicidad?”. Ó.A.M.

Laura Lío: Sin título, 2000. Madera y varillas de hierro, 187 x 145 x 39 cm.

Joan Brossa: L'ou
des caos, 1988.
Técnica mixta,
10,5 x 8,5 cm.
Cortesía galería
Miguel Marcos.



JOAN BROSSA

SALA GARCÍA CASTAÑÓN. CAJA NAVARRA

GARCÍA CASTAÑÓN, 1. PAMPLONA

FEBRERO

FUNDACIÓN JOAN MIRÓ

PARC DE MONTJUÏC. BARCELONA

16 FEBRERO AL 6 MAYO

Los poemas visuales de **Joan Brossa**, (Barcelona, 1919-1998) abren el nuevo ciclo de exposiciones que la recién creada Fundación Caja Navarra va a llevar a cabo en la sala García Castañón. Incluye 40 poemas visuales y 6 poemas objetos de los 80 a nuestros días que adentran al espectador en el universo personal del poeta y artista, uno de los máximos exponentes del movimiento surrealista en España y el mejor poeta visual. Un universo, el suyo, en el que los objetos cotidianos cobran una nueva dimensión y se convierten en objetos artísticos y en el que las palabras se encuentran con las cosas en un juego a medio camino entre la plástica y la literatura con el ob-

jetivo de emocionar o provocar alguna reacción en quien lo contempla. Como explica el comisario Carlos Catalán, "Joan Brossa fue un poeta de raza que reivindicó la libertad creativa, asumió un firme compromiso sociopolítico y exhibió una ética plenamente vanguardista. Él, como los surrealistas de su generación, amaba los objetos, los objetos cotidianos, fragmentos de realidad que adquieren en sus obras una dimensión y un significado insólitos. Brossa creó un juego de doble dirección entre lo literario y lo visual con el que trataba de provocar en el espectador una reacción emotiva o intelectual igual o más intensa sí cabe que la producida por un poema". *El peso del color, Herramienta muerta, Stendhal, Trapecistas, Brújula*, son algunos de sus poemas experimentales a los que se suman varios poemas visuales, *Huevos, Crucigrama, Vampiro, Tren de letras...* y una serie de poemas objetos como *País, Trampa, Puzzle, El huevo del caos*. Sus primeros poemas son de 1941. En ellos practica el caligrama y crea sus primeros poemas experimentales. En esos años desarrolla una frenética actividad y experimenta en varios campos hasta llegar más tarde a sus poemas visuales. En estas etapas de su obra se movió desde el neosurrealismo hasta la aproximación al realismo, intentando reflejar lo cotidiano. Más tarde llegaría una fase más conceptual hasta que derivó en la que podría llamarse la plástica por el aspecto de los objetos y de la propia obra, época final de su carrera a la que pertenecen las obras expuestas. A.E.

Centro Cultural Sa Nostra

Concepció, 12 • 07012 Palma de Mallorca
Tel.: 971 72 52 10 • Fax: 971 71 37 57

Sala Gran
Hasta febrero
El toro i la mediterrània

Sala de Paper
6-31 marzo
Dave McKean. Comic

Sala Pelaires

Pelaires, 5 • 07001 Palma de Mallorca
Tel.: 971 72 36 96 • Fax: 971 72 34 73

Hasta 10 marzo
Manolo Ballesteros

Desde 13 marzo
Tres realistas

Abril
Pere Alemany

Gianni Giacobbi

Can Ribera, 4 • 07012 Palma de Mallorca
Tel.: 971 70 00 02 • Fax: 971 72 00 63
giacobbi@applevision.com • info@giacobbi.com

Hasta 4 febrero
Miguel Ángel Campano

Desde 8 Febrero
Aitor Ortiz (fotografía)

Xavier Fiol

Montenegro, 4 • 07012 Palma de Mallorca
Tel/Fax: 971 71 89 14 • Fax: 971 53 07 00

ARCO 2001
**Dis Berlin, Richard Chiang, Geoff McEwan,
Joseph Heer**

B A L E A R E S

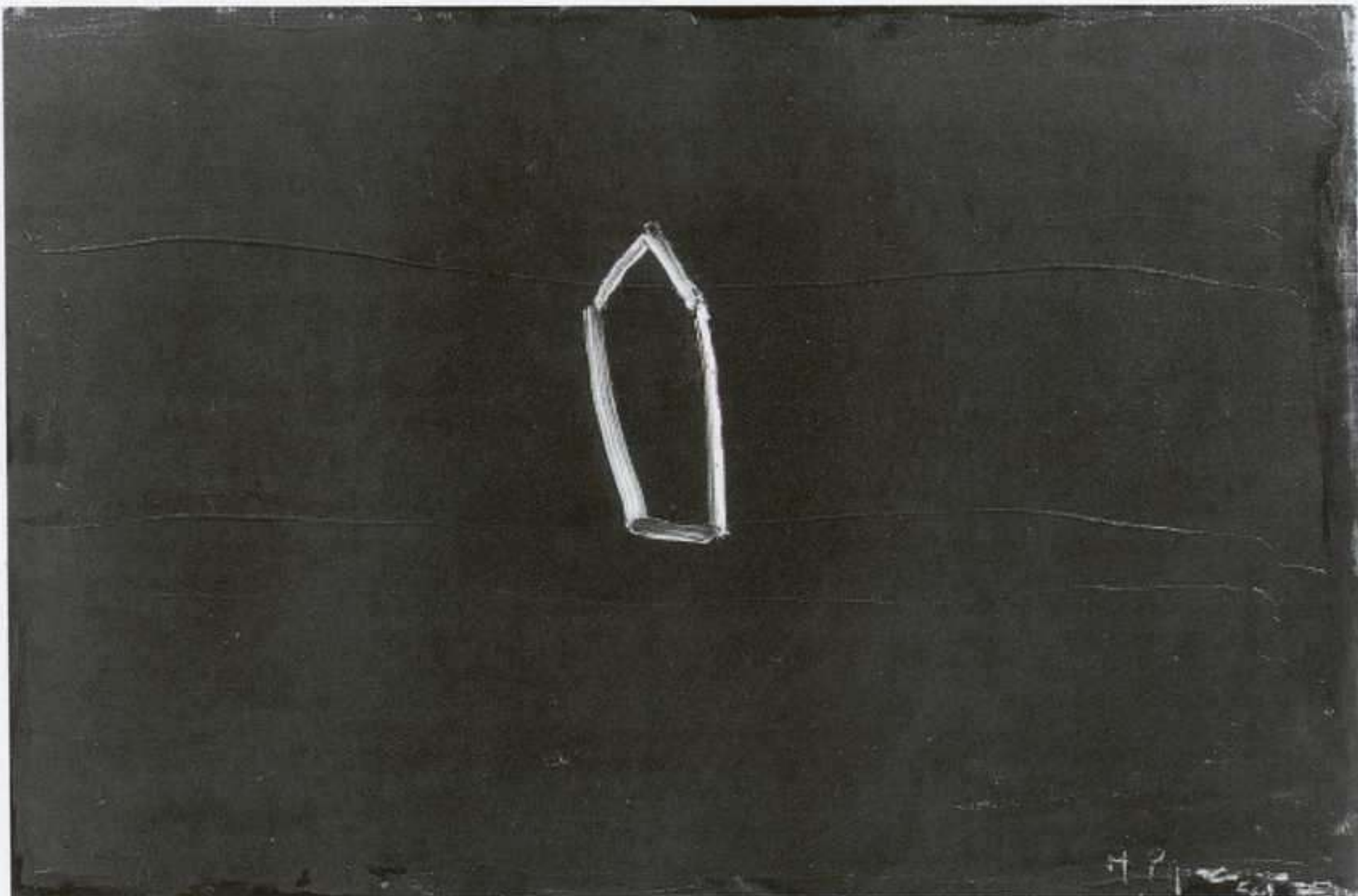
ARTISTAS EN ARCO 2001
pabellón 7 stand K 114

AMADOR
EUGENIO CANO
RICARDO CAVADA
JOAN CORTÉS
GARCIA SEVILLA
LUIS GORDILLO
XAVIER GRAU
GLÒRIA MAS
JÜRGEN PARTENHEIMER
SUSANA SOLANO
DARÍO URZAY

GALERIA MAIOR

Plaça Major, 4. 07460 Pollença, Mallorca. Tf. 971 530095 Fax 971 530700 galeriamaior@oninet.es

Joan Hernández
Pijuan: Casa
vermella, 2000.
Óleo sobre tela,
27 x 41 cm.



JOAN HERNÁNDEZ PIJUÁN

COLÓN XVI

COLÓN DE LARREATEGUI, 16. BILBAO

23 FEBRERO AL 20 MARZO

Espiritualidad y emoción marcan la trayectoria artística de **Joan Hernández Pijuan** (Barcelona, 1931). El artista expone en Bilbao donde ya en 1991 el Museo de Bellas Artes catalogó su obra gráfica desde 1982 a 1990. Ahora presenta obras últimas, pinturas y dibujos, en los que se transmite su particular universo de elementos mínimos, materia y color de aparente sencillez pero plena de contenidos. Es la suya una obra en la que se siente el ritmo, la huella de la memoria visual que hace posible que las superficies adquieran una entidad propia para recrear su experiencia vital del paisaje. Como describió Chus Tudelilla “Hernández Pijuan recorre constantemente el paisaje, acostumbra a mirar todo lo que sale a su paso y se detiene

en la percepción del instante, del espacio y del lugar que ocupan los sentimientos”. A base de pequeños gestos sus imágenes se convierten en espacios de meditación donde se insinúan los surcos de la labranza de un campo, el cruce de caminos o las más variadas interpretaciones de la naturaleza. *Espacios del silencio* fue el acertado título de la retrospectiva organizada por el MNCARS en 1993 pues, en efecto, su obra transmite la serenidad y el equilibrio que definen el silencio. Porque el espacio del cuadro se transforma en un espacio mental habitado por los elementos que el artista dispone a la mirada del espectador y es éste quien debe descubrir la esencia escondida tras la fingida sobriedad. Es revelador apreciar la compleja elaboración de las composiciones monocromas, mediante sucesivas capas de materia y color distintos. Sólo entonces se comprende el calado lírico y la profunda sensibilidad inscritas en cada una de las obras de Hernández Pijuan. A.F.

ALBERT MARQUET

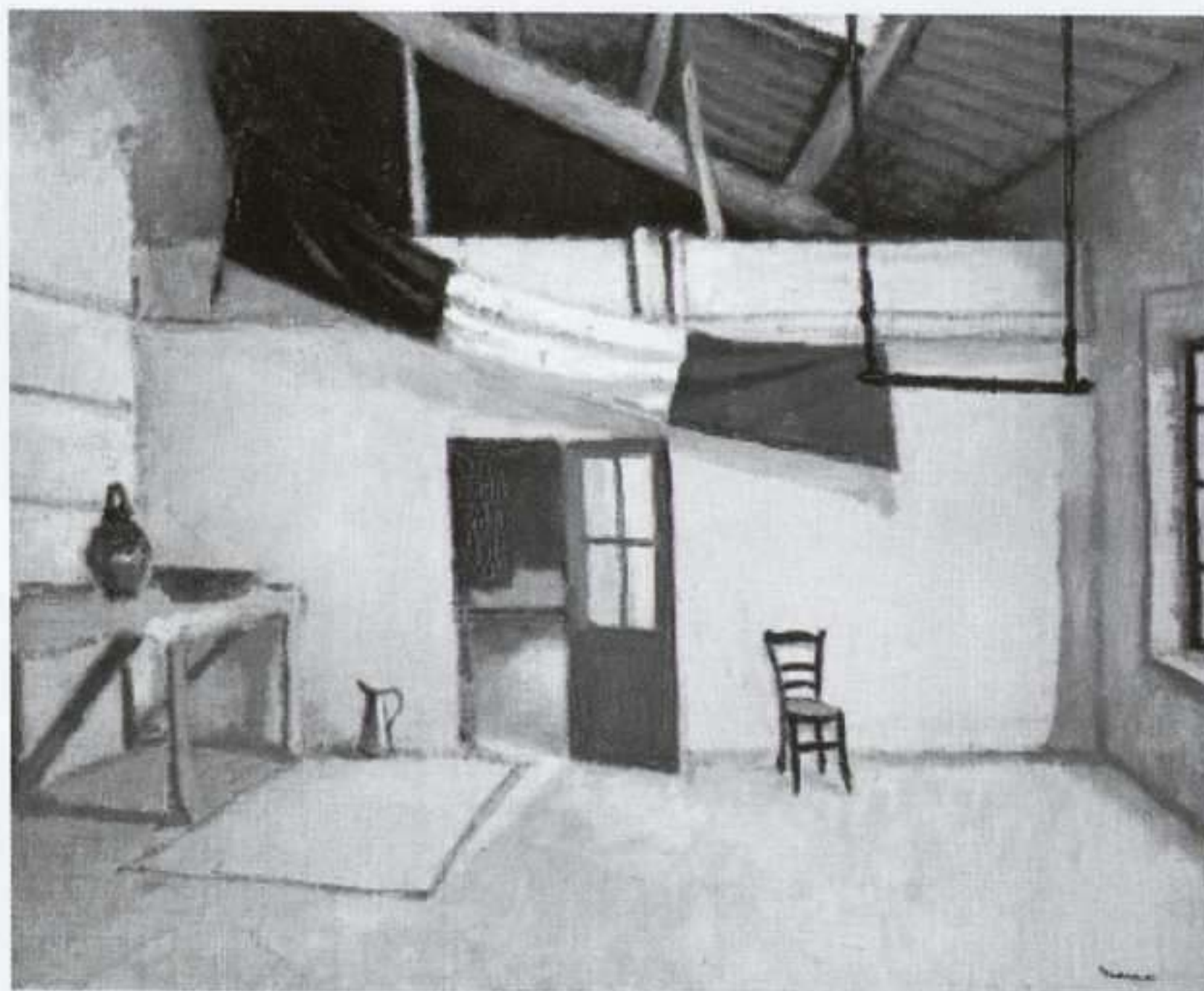
1875-1947

MUSEO DE BELLAS ARTES

PLAZA DEL MUSEO, 2. BILBAO

HASTA 14 ABRIL

Por primera vez se presenta en nuestro país una exposición del pintor francés **Albert Marquet** (Burdeos, 1875-París, 1947). La muestra, patrocinada por la Fundación BBK, reúne cerca de cuarenta óleos y más de cincuenta dibujos procedentes del Musée des Beaux-Arts de Burdeos donde se conserva la colección pública más importante de obras sobre el artista. Marquet fue, junto a Henry Matisse, uno de los principales representantes de los inicios del movimiento fauvista durante la última década del siglo XIX. El artista participó en París junto a Matisse, Rouault, Derain, Vlaminck y Van Dongen, entre otros, en el polémico Salon d'Automne del año 1905 donde el crítico Louis Vauxcelles acuñó el término "fauves" para definir la expresividad autónoma del cuadro, la intensidad y la fuerza cromática del nuevo estilo. El conjunto recorre todas las etapas creativas de Marquet así como su evolución entre el realismo y los presupuestos de la vanguardia, reflejados en sus luminosos paisajes y vistas urbanas. Marquet inició su formación en la École National des Arts Décoratifs de París, allí conoció a Matisse, con el que compartió taller de trabajo, y el magisterio de pintores como Charles Camión, Manguin y Gustave Moreau. Entre 1920 y 1939 viajó



por distintos países –como Túnez, Marruecos, Egipto, Suecia, Noruega, Rusia, Rumania y España–, que el pintor recogió en numerosas vistas de ciudades y puertos. A modo de biografía pictórica, Albert Marquet realizó numerosos dibujos con un trazo leve y rápido, casi oriental, que marcó su lenguaje personal a medio camino entre la figuración y la abstracción. Fue amigo de Pablo Gargallo y del ceramista Llorenç Artigas; este "fauvista de guante blanco", según señala sobre él el profesor Ángel González en el ensayo del catálogo de la exposición, destaca por su "manera nada estridente" para captar los efectos atmosféricos siempre con pincelada estilizada, color límpido y fluido. Paisajes marinos, rurales y urbanos traducen la modernidad de un lirismo contenido e interiorizado que pervive hasta sus obras finales como la obra que cierra la muestra, *El muelle Conti bajo la nieve* firmada en 1947, año de su muerte. A.F.

*Albert Marquet:
L'atelier à
Marseille, 1916.
Óleo sobre lienzo,
60 x 73 cm. Museo
de Bellas Artes de
Burdeos.*

187

P
A
I
S
V
A
S
C
O

Jorge Oteiza:
Retrato del Espíritu
Santo, 1959.
Hierro dorado,
22 x 28,5 x 20 cm.
Colección
particular.



JORGE OTEIZA

SALA KURSAAL

AVDA. DE LA ZURRIOLA. SAN SEBASTIÁN

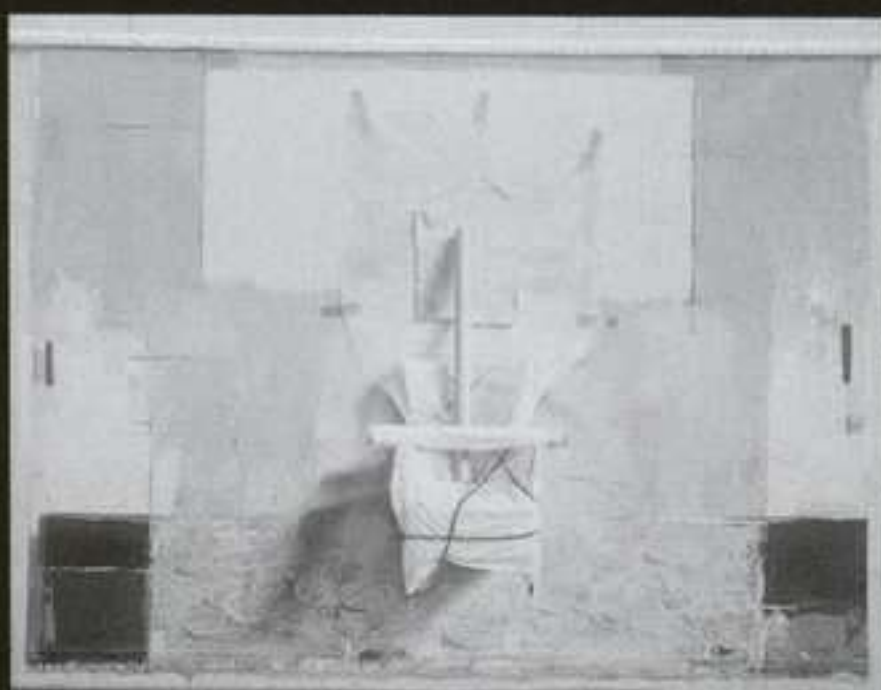
FEBRERO

La figura humana y la obra artística de **Jorge Oteiza** (Orío, 1908) centran la exposición que inaugura la sala Kubo Kutxaespacio del Arte en el Kursaal de San Sebastián. 88 esculturas y 230 piezas del laboratorio experimental de tizas y pequeñas maquetas de metal junto a los grabados de *La ley de los cambios* y los poemas, textos y esquemas gráficos, que recuerdan su labor teórica, conforman una muestra que recorre todas las etapas y facetas creadoras del artista vasco. Iñaki Moreno Ruiz de Eguino comisaría este merecido reencuentro con Oteiza y plantea de una forma inusual la experimenta-

ción del espacio mediante el diseño de un montaje cuidado que asemeja el aparente caos organizado existente en el taller del propio artista. Y es que para Oteiza "sin el caos no existiría el artista" porque "el artista es hijo del caos". Así pueden verse desde los principios figurativos y expresionistas de los 30 de las piezas en yeso, madera y cemento a las estatuas de la basílica de Aranzazu de mediados de los 50, pasando por los alabastros, los sucesivos homenajes a Leonardo, Velázquez, Mallarmé, Klee, Malevitch, sus cajas metafísicas, cubos vacíos y esferas desocupadas. Intensidad y experimentación se unen en el universo personal del artista. A sus 92 años el escultor espera la inauguración de la Fundación Oteiza en su caserío de Alzuza en Navarra. A.F.



Centro **Torrente Ballester**



FEBREIRO

Planta baixa

Realmente?

Quintana Martelo. Doroteo Arnáiz.
Rogelio Puente. Elena Fernández
Gago. Loureiro. Xurxo Martiño.
Manuel Vilariño. Guerreiro. Xurxo
Gómez Chao. Roberto González

Primeira planta

1990-2000

Caxigueiro

Terceiro espacio

Miradas virxes

Vicente Blanco

MARZO

Planta baixa

Roberto Matta

Terceiro espacio

Miradas virxes

Arturo Fuentes

Rúa Concepción Arenal • 15401 Ferrol • Tel.: 981 359 000 • Fax: 981 336 756

Centro **Torrente Ballester**



Concello de Ferrol CULTURA

Centro cultural **Casa del Cordón**

C/ Santander, 2 - 09004 Burgos

Tfno. 947258113 • Fax 947258161

CARMEN LAFFÓN

2 de Febrero - 1 de Abril

FRAGMENTOS

Colección Rafael Tous

3 de Mayo - 28 de Junio

espacio **Caja de Burgos**

Avda. Gral. Sanjurjo, s/n - 09004 Burgos

Tfnos.: 947258113 y 947278672

Concha Jerez

11 de Enero - 17 de Febrero

Julián Valle

22 de Febrero - 31 de Marzo

Mon Montoya

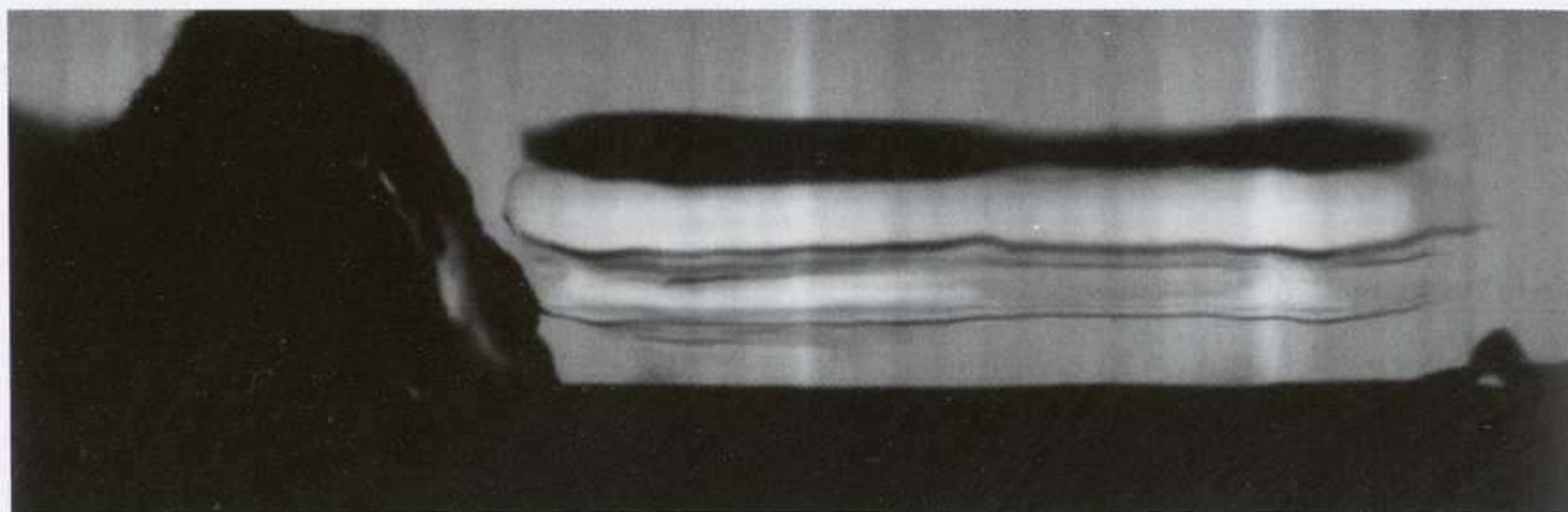
5 de Abril - 12 de Mayo

Rogelio López Cuenca

17 de Mayo - 23 de Junio



Caja de **Burgos**



José Luis Neto: O beijo, 1996. Papel gelatina y plata, 2,3 cm x 7,1 cm.

190

P
O
R
T
U
G
A
L

JOSÉ LUIS NETO

MUSEU NACIONAL DA CIÊNCIA E DA TÉCNICA
COLEGIO DAS ARTES. LARGO D. DINIS.
COIMBRA
MARZO

José Luis Neto (Sátão, Viseu, 1966) nos presenta una pequeña antología de la obra fotográfica que fue realizando a lo largo de la década de los 90, entrecruzando un universo personal de afectos y vivencias con un proceso de búsqueda y exploración del material genético de la *techné* fotográfica: la luz. Al fotógrafo le interesa escrutar los vértices de la oscuridad, que la utilización del blanco y negro transforma en elemento constitutivo, realizando una especie de grafía lumínica de los pormenores, del detalle singular, como para rescatar nuestra mirada hacia una dimensión introspectiva y cartográfica. Si trabajos como *Ideia de Luz I y II*, 1991, y *BRGYCM*, 1993, formulan un ejercicio particularmente imbricado en las variables de la revelación química, jugando con las posibilidades del espectro de luz mediante el culto del contacto, las series realizadas en 1996, también incluidas en la exposición, avanzan una complicidad onírica que es intrínseca a su propia imagen.

Los trabajos se detienen en la fotogenia de la realidad, abrazando parcelas de tiempo y espacio que se desarrollan ficcionalmente más allá de su configuración. Son imágenes alimentadas por acumulación de información en la película a través de un dispositivo mecánico que genera movimiento y que delinear una dislocación de identidades y presencias que coincide con la misma naturaleza polimorfa de la fotografía. Otros proyectos realizados ya en el 2000, como *22474* y *Carreira de Tiro*, inciden en la escala microscópica como expansión de los horizontes perceptivos de lo cognoscible o de lo referenciable, revistiéndose, en el primer caso, de una textura escultórica misteriosa y enigmática muy perturbadora. Se muestran, a su vez, en la exposición, *Irgendwo II (En cualquier sitio II)*, actualización de un registro de viajes devueltos en instantáneas de objetos, lugares y personas (la 1ª versión es de 1994/98), y *Sem título*, 2000, aproximándose más al formato de la instalación, lo cual le confiere a la imagen una dimensión objectual, asociándola al sonido de la respiración. La fotografía sigue persiguiendo un sentido vitalista en un concentrado de experiencia humana. L.M.



Renée Green:
Returns: Tracing
Lusitania, 1992-
2000. Imagen de
vídeo.

RENÉE GREEN

CENTRO CULTURAL DE BELÉM

PRAÇA DO IMPERIO, LJ 8. LISBOA

HASTA 11 FEBRERO

En trabajos como *Permitted* (1987) o *Mise-en-scène* (1991/92), la artista y ensayista norteamericana **Renée Green** analiza la problemática subyacente a una ensanchada noción de identidad encadenando múltiples condiciones relativas al individuo (la procedencia étnica, histórica y social, o el sexo), en una tentativa de ampliación y redefinición del campo tradicional del arte. *Returns: Tracing Lusitânia*, la instalación que ahora se presenta, se incluye en el ciclo *Project Room*, comisariado por Jürgen Bock, el cual propuso a varios artistas intervenciones que tomasen como punto de partida el diálogo con el propio espacio de Centro Cultural de Belém o con la identidad de la ciudad. La obra de Green remite a una primera estancia en Portugal, en 1992, año en que la ar-

tista entrevistó a la periodista de origen africana Diana Andringa a propósito de su documental *Geração de 60*. A ésta se añade ahora otra entrevista realizada el año pasado y otros documentos (mapas, fotografías, textos y varias películas) que forman un “puzzle” de situaciones y referencias relacionadas con la historia y con el presente post-colonial del imperio portugués. R.G. introduce, además, aspectos de naturaleza autobiográfica que enriquecen el asunto del “Mundo Portugués”, laboratorio natural de cuestiones como el multiculturalismo y la alteridad. El modelo expositivo elegido para esta intervención, enfrenta al espectador con una espesa acumulación de narrativas y de soportes, interacción que, sobre todo por las películas presentadas, se requiere demorada. Algunas de las películas, como la brillante *Paixão Nacional (Irreversible Metabolic Shock)*, 1994, de Karim Ainouz, por su atmósfera sensitiva y erotizada, merecen el tiempo dedicado. C.M.



Augusto Alves da
Silva: de la serie
Animais, 2000.
Fotografía en color
R3, 60 x 90 cm.

AUGUSTO ALVES DA SILVA

PROMONTORIO ARQUITECTOS

FÁBRICA DE MATERIAL DE GUERRA, 10. LISBOA

HASTA 2 MARZO

Habiendo iniciado su actividad expositiva al final de los años ochenta, el fotógrafo que nos ofrece Promontorio de Arquitectos, **Augusto Alves da Silva** (Lisboa, 1963) llamó tempranamente la atención de la crítica y del público por el extremo rigor y la incisividad que caracterizan sus propuestas en este dominio. En el año 1999 estuvo, además, entre los cinco finalistas del más importante premio inglés de fotografía (el Citibank Private Bank Photography Prize) y fue, por tanto, reconocida, a nivel internacional, la calidad y la pertinencia de los proyectos que iba realizando tanto si se trataba de encargos privados como institucionales. En el caso de la serie fotográfica que ahora nos presenta, constituida por 19 imágenes de color y genéricamente titulada *Animais* (2000), es la presencia de elementos disonantes en cada enfoque lo que volvemos a

encontrar como estímulo a la percepción visual, lo cual potencia un efecto de extrañamiento o de inquietud frente al asunto fotografiado. Lo que le interesa al fotógrafo no es tanto cuestionar el grado de verosimilitud del registro fotográfico de la realidad sino las posibilidades de estas incursiones en lo visible, enriqueciendo esta captación necesariamente fragmentaria con perspectivas inusitadas (como la del ciervo que en primer plano aparece proyectado en plena urbanización) y recontextualizadoras (es el caso del lagarto retratado en un ambiente artificial, mimetizando su habitat), y jugando frecuentemente con la proximidad respecto a lo que está fotografiado y que, produciendo una alteración de escala y de referente, deja un gran margen a las posibilidades de interpretación y derivación personal. A veces, la imagen insinúa una complicidad de miradas que compila fuerzas de diferente naturaleza, realizando, en el instante cristalizado, la misma dimensión psicológica del retrato. Como si cada fotografía pudiera diseñar no solamente el perfil, la fisionomía, sino también el carácter mismo de la especie objetivada, la imagen fija parece dejar latente la ferocidad de la pantera, la curiosidad del mono o la discreción del tiburón, dejando adivinar sus sonidos y olores con una vitalidad que, en definitiva, no deja de ser sugestionada por la perspicacia del mismo fotógrafo, contrariando ilusoriamente el abrazo de muerte que siempre será la fotografía. L.M.

KM

kulturunea

Sala de exposiciones KOLDO MITXELENA Kulturunea

Urdaneta 9,
20006 Donostia-San Sebastián
Tf.: 943 482750- Fax: 943 482755
E-mail: sala@kultura.gipuzkoa.net
www.gipuzkoa.net/kultura

2000 - 2001

IBILERAK
LAS REPRESENTACIONES DE ANDAR, (1962-1999) 27 Febrero - 21 Abril

XXXIX CERTAMEN DE ARTISTAS NOVELES 8 Mayo - 16 Junio

CONCHA JEREZ: "Del Lugar al no lugar" 5 Julio - 1 Setiembre

TONY OURSLER 20 Setiembre - 17 Noviembre



Gipuzkoako Foru Aldundia
Diputación Foral de Gipuzkoa

MEIPING. ARTE ASIATICO

ARTE ANTIGUO DE:

CHINA

TIBET

INDIA

JAPON



Serrano, 98, 28006 Madrid Tel/Fax: 915776330
E-MAIL: meiping@idecnet.com WEB: www.meiping.com

MÚSICO, D. HAN DEL ESTE (25-220 d.C.)
Terracota, Sichuan, China

GRABADOS
DE GIOVANNI BATTISTA

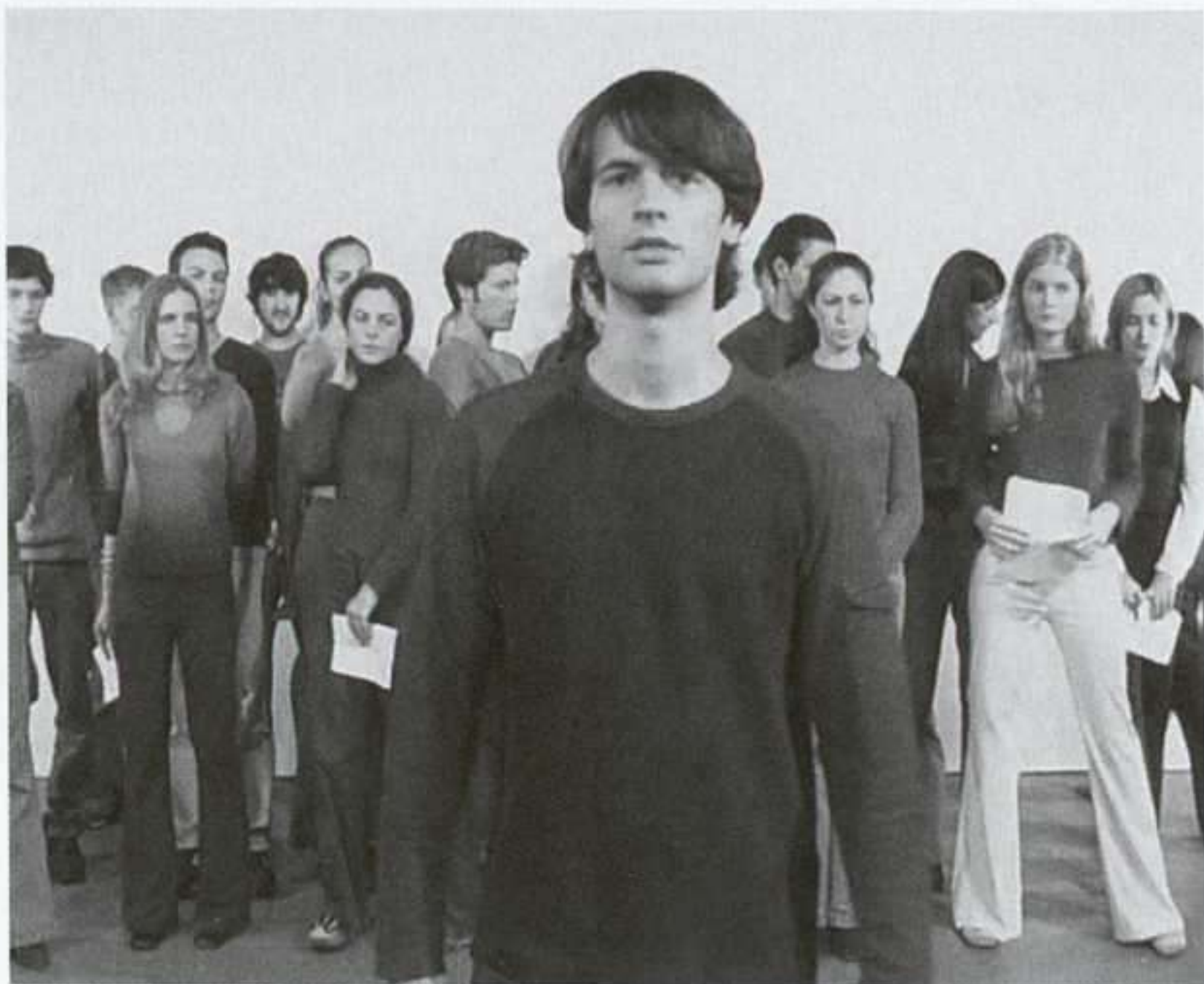
IRANESI



25 de enero, 28 de febrero de 2001. Sala de Exposiciones Palacio de Garcigrande, SALAMANCA

MUSEO **MN** NACIONAL

Caja Duero



João Onofre:
Imagem del vídeo
Casting, 2000.

DISSEMINAÇÕES

CULTURGEST

EDIFÍCIO CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS. ARCO
DO CEGO. LISBOA

HASTA 22 ABRIL

Comisariada por Pedro Lapa (director del Museo del Chiado), **Disseminações** (Diseminaciones) presenta a diez jóvenes artistas que destacaron, casi todos, en la segunda mitad de la década de los noventa y cuyo trabajo comenzó a hacerse sentir bien en exposiciones colectivas o en aquellas destinadas a revelar nuevos autores. Tratándose de creadores con intereses diversos y que exploran problemáticas distintas, su presentación conjunta se debe, en las palabras del comisario, al hecho de compartir “una actitud que, a partir de la experiencia de lo cotidiano, remite a una reconfiguración de sus significados” transportando sus trabajos de “fragmentos específicos de vida contemporánea hacia el territorio artístico”. Aunque

algunos de ellos se encuentren todavía en una fase muy inicial de madurez en sus proyectos estéticos, se puede decir que lo que identifica a todos estos autores es una actitud diferente respecto a la que mantuvo la generación anterior al principio de la década y que mostraba, en sus trabajos, un vínculo sociopolítico más evidente. Sin configurar exactamente una ruptura con estos artistas más veteranos, estamos ya delante de otro tipo de sensibilidad hacia la realidad y, a su vez, delante de otras estrategias, políticamente menos codificadas en su enfoque e inclinadas hacia cuestiones como el espacio y la memoria, considerados éstos como conceptos organizadores de la percepción de la realidad. En este contexto, destacan algunos trabajos, como las instalaciones de Filipa César, que recurren generalmente al soporte vídeo y que vienen a cuestionar el papel de las vacilaciones, de los momentos de “espera” en la economía narrativa del cine y del espectáculo en general. En *Letters*, 2000, la artista juega con el desdoblamiento simétrico de la visión de una taquilla de estación, provocando una ilusión de pequeños diálogos. Ana Pinto juega con fragmentos de películas, cuestionando las diversas modalidades de presencia y de invisibilidad de la imagen. En *After the Darkest Hour* recurre a la imagen y al sonido para desestabilizar la percepción del espectador respecto a su posición relativa en el interior del dispositivo que lo envuelve. João Pedro Vale tiende a



provocar una intensificación de las características de ciertos objetos utilitarios, enfatizando en ellos la dimensión del deseo. Ahora expone *Help*, 2000, instalación consistente en una cama en la que se proyecta un vídeo de la misma con la palabra “help” continuamente escrita y apagada sobre las sábanas, apostando por la posibilidad de-multiplicadora de la ambigüedad entre la realidad y lo virtual. La interacción humana en un contexto contemporáneo está en el centro de las preocupaciones de João Onofre, artista cuyas vídeo proyecciones encuadran habitualmente situaciones performativas, tal es el caso de *Untitled*, (1998 y 1999), trabajo en el que dos cuerpos efectúan juegos de atracción y repulsión. En esta exposición, se presenta *Casting*, 2000 un trabajo en el

que el artista reunió un grupo de modelos de publicidad para que declamasen un diálogo de la película *Stromboli* de Roberto Rossellini. Al invocar y decontextualizar un marco concreto como el cine neorrealista italiano, João Onofre alienta el desfase entre los contextos históricos de los intérpretes, así como sus consecuencias en los sistemas que utilizamos para dejar pasar un mensaje. Francisco Queirós trabaja sobre películas de animación, a partir de un género cinematográfico habitualmente dirigido a un público infantil. Ahora, presenta *The Forest* y *100 Acre*, dos trabajos de la serie titulada *Friezenwall*, en la que el artista explora la presencia mecánica de la violencia, banalizada como espectáculo automatizado para el consumo generalizado. C.M.

Leonor Antunes:
Funambulismo,
2000-2001.



Yoko Ono y John Lennon: War is over!, 1969.

LIVE IN YOUR HEAD

MUSEU DO CHIADO

SERPA DO PINTO, 6. LISBOA

2 FEBRERO AL 13 MAYO

Esta exposición que nos presenta el Museo do Chiado de Lisboa se propone, sobre la senda de una serie reciente de exposiciones internacionales que han venido reconsiderando el legado artístico de los años sesenta y setenta, como un enfoque, geográficamente circunscrito al contexto británico, de las múltiples tendencias de aquellas décadas. Coorganizada por la Whitechapel Art Gallery y por el Museo del Chiado, y comisariada por Clive Philpot y Andrea Tarsia, la exposición no incluye únicamente a artistas nacidos en Gran Bretaña, sino que, a su vez, toma en consideración a algunos creadores de otras nacionalidades que allí se trasladaron, estudiaron o empezaron a exponer sus trabajos, como David Lamelas (Argentina), Michael Craig-Martin y Susan Hiller (los dos de EE.UU.), Roelof Louw (Sudáfrica), Rasheed Araeen (Paquistán),

David Medalla (Filipinas) o Alexis Hunter (Nueva Zelanda). En el intento de representar la gran variedad de prácticas que caracterizan este periodo, la selección reúne obras con orientación, propósito y resolución bastante distintas entre sí, como en el caso del “trabajo especulativo de Art & Language” y la visión fuertemente íntima de Marc Chaimowicz, o bien el trabajo de orientación social de Conrad Atkinson y el referencial personal de John Hilliard. Otras presencias sustentan igualmente la amplitud de las manifestaciones desarrolladas en estos años, ciñéndose a movimientos que desbordan la propia designación de arte conceptual, justificando o cuestionando los límites de terminologías que se pueden ir desvirtuando o contaminando con su uso popular como arte povera, land art, arte experimental, process art y systems art. Artistas como Victor Burgin, Barry Flanagan, Hamish Fulton, Gilbert and George y Richard Long son figuras inclasificables cuyo trabajo aquí se expone, destacando todavía el pionerismo experimentalista de un Gustav Metzger o de un Stephen Willats. La exposición dedicará una atención especial al cine y a la poesía visual, centrándose en algunos de los espacios o instituciones que desempeñaron un papel crucial en el estímulo y creación de condiciones favorables a la actividad artística en la cosmopolita Londres: de la escuela de arte St. Martins al espacio Better Books hasta la Gallery House. L.M.

Almirante

Almirante, 5. 1º • 28004 Madrid
Tel.: 91 532 74 74 • Fax: 91 532 32 61

Hasta 22 febrero
Marcelo Fuentes

Desde 27 febrero
José María Corman

ARCO'01 Stand 5D043

Galerías de ArteMADRID

Helga de Alvear

Doctor Fourquet, 12 • 28012 Madrid
Tel. 91 468 05 06 • Fax 91 467 51 34
E-mail: galeria@helgadealvear.net
www.helgadealvear.net

Hasta 2 marzo
Jeff Wall
Estudio Helga de Alvear
Teresita Fernández
8 marzo al 21 abril
Jesús Palomino
Estudio Helga de Alvear
Katerina Vincourová

14-19 febrero **ARCO'01** Stand 7M 146

Project Room
Javier Vallhonrat Stand PR 12



GALERÍA ESTIARTE®

Almagro, 44. 28010 Madrid
Tlfs. 91 308 15 69 - 91 308 15 70
Fax 91 319 07 30

CIRIA

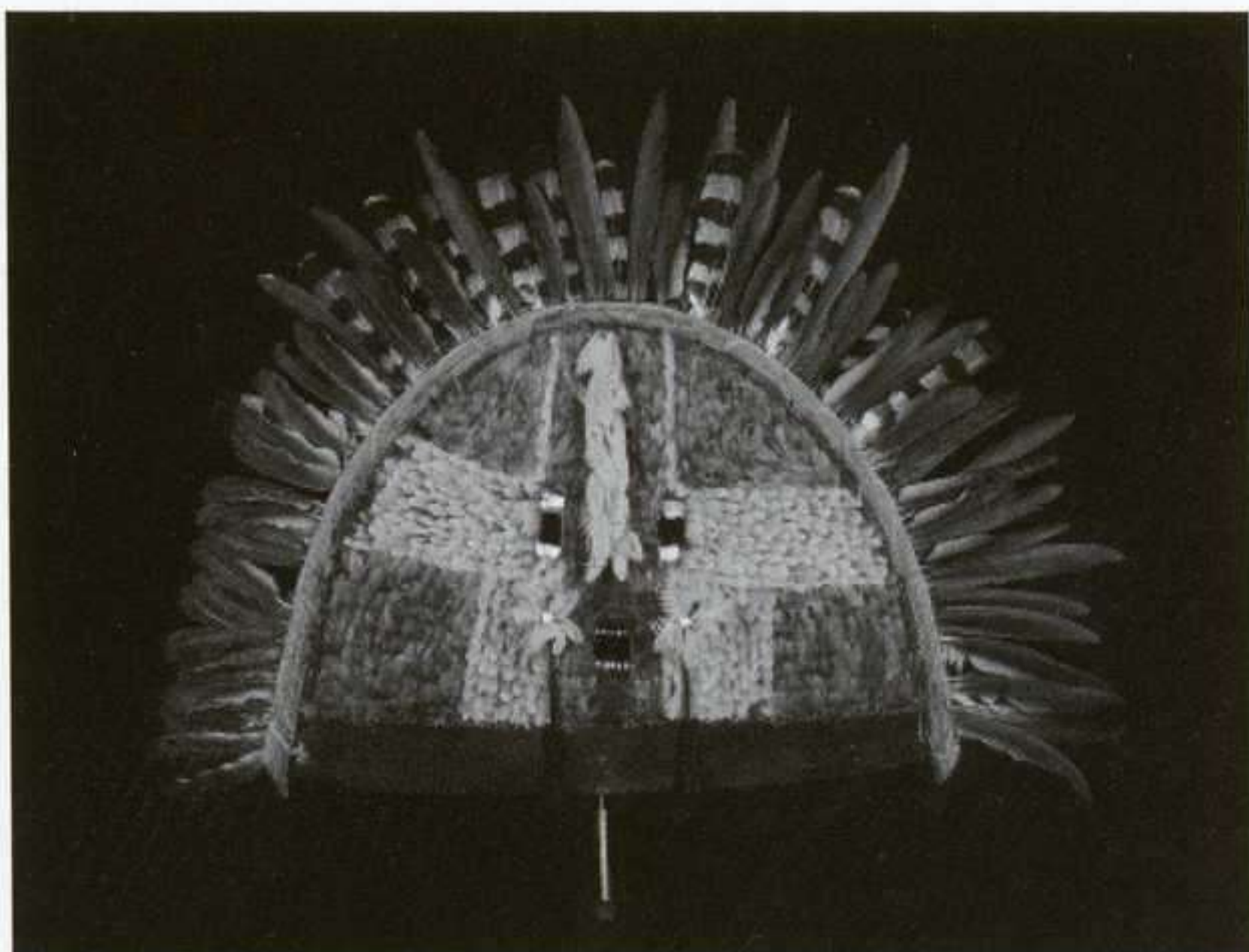
Compartimentaciones
Litografías / obra sobre papel
2 febrero - 15 marzo

ARCO 01

josé manuel ballester
josé manuel ciria
picasso
darío urzay
juan uslé

Pabellón 5
Stand E050

www.estiarte.com
galeria@estiarte.com



Máscara Cara-Grande (Ypé). Indios Tapirapé, Brasil. Colección Museo Nacional de Etnología, Lisboa.

OS INDIOS

MUSEU DE ETNOLOGIA

AV. ILHA DE MADEIRA. LISBOA

2 FEBRERO AL 13 MAYO

Coincidiendo con la reapertura del museo tras dos años de obras de ampliación y reformulación de sus instalaciones y equipamientos, esta audaz exposición vuelve a reclamar nuestra atención hacia el universo de los indios de Brasil, después de la que la Fundação Calouste Gulbenkian dedicó recientemente a la arqueología de las sociedades brasileñas antes del contacto con los europeos –*Entre o Espanto e o esquecimento, Entre el asombro y el olvido*, 2000/2001–. Es una exposición más entre las que la Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimientos Portugueses (Comisión Nacional para la Comemoración de los Descubrimientos Portugueses) viene patrocinando en estos últimos dos años, y que señala, a través de revisiones históricas o temáticas, tanto la llegada de los por-

tugueses a aquel continente como los cruces culturales entre las diferentes realidades existentes. Estructurando ahora este asunto en cuatro núcleos cronológicos (desde el siglo XVI hasta la actualidad), la exposición está centrada en la producción occidental de un discurso sobre el indio a partir del descubrimiento de América (sea para el “descubridor”, sea para el antropólogo) asumiendo una dimensión etnográfica bastante significativa. A partir de una iniciática *Carta* (1500) de Pero Vaz de Caminha, la visión acerca de las proyecciones míticas e imaginarias de los europeos en tierras “extranjeras” intenta acompañar la compleja (y poco pacífica) comparación con otras gentes, con otros hábitos y costumbres, apoyándose en otras descripciones históricas de viajes, en documentación iconográfica de variado orden y objetos procedentes de diversas instituciones museológicas portuguesas y brasileñas. Desde los diarios y cuadernos de campo de las primeras expediciones hasta los restos de arqueología india traídos entonces, pasando por un bosquejo de la controvertida red de intereses económicos, políticos y sociales que la historia intentó desentrañar, el viaje hacia la diversidad de las culturas indias a través de los 26 grupos indígenas aquí representados se complementa aún con ejemplos de otros contextos, estableciendo paralelismos más actuales de afirmación de identidad y de reivindicación de derechos constitucionales con los Estados Unidos de América y Canadá. C.M.



*Vista de la
exposición A
escrita: traços e
espaços.*

A ESCRITA: TRAÇOS E ESPAÇOS

MUSEU DAS COMUNICAÇÕES

LUÍS I, 22. LISBOA

HASTA 30 ABRIL

¿Qué es lo que tienen en común una inscripción apasionada en un árbol y las tablas de Moisés? ¿Qué relaciona una obra maestra de la literatura con el rótulo de un fresco? Letras, números, palabras –signos que rescatan la lengua de la oralidad y que pretenden mantenerla en el tiempo. La escritura nos acompaña desde hace ya tanto, y está tan presente en nuestra cotidianidad, que nos olvidamos, o simplemente ignoramos, el largo proceso cultural que le dio origen. De carácter didáctico **La Escritura: Trazos y Espacios** está destinada a un amplio público, donde la preocupación de legibilidad cohabita con la complejidad

del tema. Así, se analizan las diferentes facetas de la escritura, utilizando procesos digitales, objetos y réplicas (la famosa Piedra de Roseta y varias tablas mesopotámicas), procedentes de museos nacionales y extranjeros. El montaje se desarrolla en siete secciones donde los objetos son enfocados no sólo como joyas históricas, sino como reflejos significativos que establecen relaciones entre sí y trazan el mapa planetario de la escritura. La distinción entre lengua y escritura, los orígenes históricos de la escritura, las diferentes formas de ésta, sus soportes e instrumentos, los documentos y los códigos, son algunos parámetros que la exposición evoca para explicar de manera estimulante el papel de la escritura en la historia de la Humanidad, desde sus primeras manifestaciones, como en el Creciente Fértil, hace 5000 años, hasta nuestros días. C.M.



Claude Monet:
El Sena a su paso
por Vétheuil, 1878.
Óleo sobre tela.
Colección Museum
Boijmans Van
Beuningen,
Rotterdam.

IN THE ROUGH

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE
SERRALVES

JOÃO DE CASTRO, 210. OPORTO

HASTA 1 ABRIL

Abriendo el amplio ciclo de exposiciones que la Fundação de Serralves dedicará al tema del paisaje a lo largo de este año, y siendo una de las grandes apuestas en la programación de "Porto 2001", esta exposición empieza presentando una selección de cerca de 200 obras pertenecientes a la colección del Museo Boijmans Van Beuningen de Rotterdam, dando a conocer al gran público una parte significativa de uno de las más relevantes colecciones de arte en el ámbito museístico europeo. Además de cumplir con el deseado intercambio con la otra Capital Europea de Cultura de 2001 (Rotterdam), la exposición subrayará la importancia del tema, género o categoría, del paisaje en la historia del arte, dándole un enfoque particular a la pintura holandesa y fla-

menca. Parte, cronológicamente, de la Edad Media para llegar hasta nuestros días y comprenderá, entre obras seiscientistas de grandes maestros, como el virtuoso Rembrandt van Rijn o el destacado paisajista Salomon van Ruysdael, otras de figuras mayores, ya en el contexto de importantes movimientos artísticos del siglo XIX, como el realismo (Gustave Courbet) y el impresionismo (Claude Monet), ya sin olvidar la singularidad y el exotismo de Paul Gauguin. Además del moscovita Vassily Kandinsky y de los surrealistas Dalí y Magritte, destaca la participación de Willem De Kooning, Christian Boltanski, Lawrence Weiner y Christopher Williams, entre otros artistas representados. Otro tipo de propuestas podrán revelar diseminación de motivos y técnicas ampliando el enfoque sobre la naturaleza a diferentes campos del hacer artístico: desde acuarelas del siglo XVII representando insectos, a peras modeladas en cerámica de Delft, a paisajes pintados en servicios de vajillas de mesa, hasta el registro fotográfico de flores. Según las palabras de Piet de Jong, uno de los comisarios de la exposición, se han seleccionado obras "en las que la naturaleza no es apenas el escenario de una historia sino el asunto en sí", donde ésta está representada desde una perspectiva panorámica totalizadora o reinventada con un acto de construcción, según adelanta Nuno Faria en un curioso y pertinente texto incluido en el catálogo que acompaña la exposición. L.M.

G A L E R I A

S I B O N E Y

ARCO 2001
Stand J-100

- DIS BERLIN • FERNANDO BERMEJO • CHEMA COBO • ALBERTO GÁLVEZ •
- JOSÉ GALLEGO • GÓMEZ BUENO • EMILIO GONZÁLEZ SAINZ •
- CIUCO GUTIÉRREZ • SARA HUETE • SERGIO SANZ •

CASTELAR, 7 TELF. (942) 31 10 03 39004 SANTANDER

PROGRAMA DE ESCULTURA PÚBLICA

Adolfo Schlosser
Sin título
Piedra de Escobedo
2000 ø x 265 cm

Situación:
Ronda. Avda. de Palencia
Nueva Ciudad.
Torrelavega



AYUNTAMIENTO  TORRELAVEGA

*Grupo Acre:
Intervención en la
Torre dos Clérigos,
1975.*



PORTO 60-70

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE
SERRALVES

JOÃO DE CASTRO, 210. OPORTO

HASTA 29 ABRIL

A propósito de Porto 2001-Capital Europea de Cultura, y en el ámbito del ciclo “Artistas y situaciones afincados en Oporto en la segunda mitad del siglo XX”, Serralves presenta, en colaboración con la Cooperativa Árvore, una exposición que penetra en los caminos de la ciudad a través de la modernidad artística durante los años 60 y 70. El enfoque propuesto por los comisarios Fátima Lambert y João Fernandes adopta una perspectiva integradora, revisitando el ambiente cultural de la ciudad tanto en lo que respecta al cine como al teatro, música, fotografía, performance o arquitectura. Pero es a través de las artes plásticas como la exposición refleja las transformaciones acaecidas a lo largo de las dos décadas consideradas. Anclada

entre su afinidad portuguesa y su especificidad portuense, la exposición pone de manifiesto la progresiva reducción de la distancia entre la situación periférica portuguesa y los grandes centros internacionales –distancia dictada por el aislamiento político y la condición periférica– con la consiguiente recepción y digestión de autores, a veces con cierto atraso, y de las tendencias internacionales (el Pop y la nueva figuración durante los 60, los diferentes experimentalismos en la década siguiente), a través de sus principales protagonistas (Ângelo de Sousa, Eduardo Batarda, José Rodrigues, Alberto Carneiro, Manuel Casimiro, Albuquerque Mendes, entre otros) y experiencias colectivas (Grupo 21G7, Acre, 4 Vintes, Puzzle). Esta perspectiva se mantiene en la Cooperativa Árvore, institución emblemática de la actividad artística portuense que acogió la producción independiente y donde ahora exponen los artistas a ella se asociaron. C.M.

LUIS FERNANDO BENEDIT

RUTH BENZACAR

FLORIDA, 1000. BUENOS AIRES

FEBRERO

Uno de los núcleos de interés del arquitecto **Luis Fernando Benedit** en los últimos 30 años ha girado en torno a la oposición-integración natural artificial, pero sobre todo alrededor de las transformaciones y adaptaciones que estos dos polos, cada vez más distantes entre sí, se imponen mutuamente. Ésta vuelve a escena con el *Fitototrón II*, obra que recrea la misma concepción del *Fitototrón I*, de 1972. Allí instaló en una estructura de aluminio y acrílico transparente un sistema de cultivo sin tierra (hidropónico) en el que, gracias a la acción del agua y la luz artificial, crecían ejemplares de repollo japonés implantados en roca volcánica. Varios dibujos proyectos de carácter arquitectónico, que indicaban el funcionamiento del mecanismo, formaban parte de la obra. En esta nueva versión recupera ese viejo interés suyo por la presentación-representación de los sistemas constructivos que ordenan la adapta-

ción de los seres vivos a las condiciones de supervivencia artificial que impone el mundo contemporáneo. Pero esta vez la estructura, también de acrílico transparente, imita el esquema básico de una casa o un rancho argentino mientras en su interior crecen plantas de Chile, una planta originaria de México. Así crea un hábitat artificial para observar la conducta de los seres vivos ante nuevas condiciones de vida que no son las propias y naturales. Las pautas de comportamiento que estructuran plantas y animales le sirven, por extensión, para entender las conductas humanas. Otra de las cuestiones que abordó en el cruce con la historia argentina y sobre todo de la Patagonia, se vinculaba con las investigaciones de Darwin. Básicamente la obra de Benedit trata de la mirada; sus presentaciones y representaciones, que asumen forma de proyecciones arquitectónicas, no son sino los distintos puntos de vista posibles sistemáticamente anulados por la visión única de la perspectiva central. Distintos ángulos para el abordaje de una misma realidad que confrontan entre sí nuevas realidades con las que es preciso convivir, una vez modificadas. A.M.B.

203

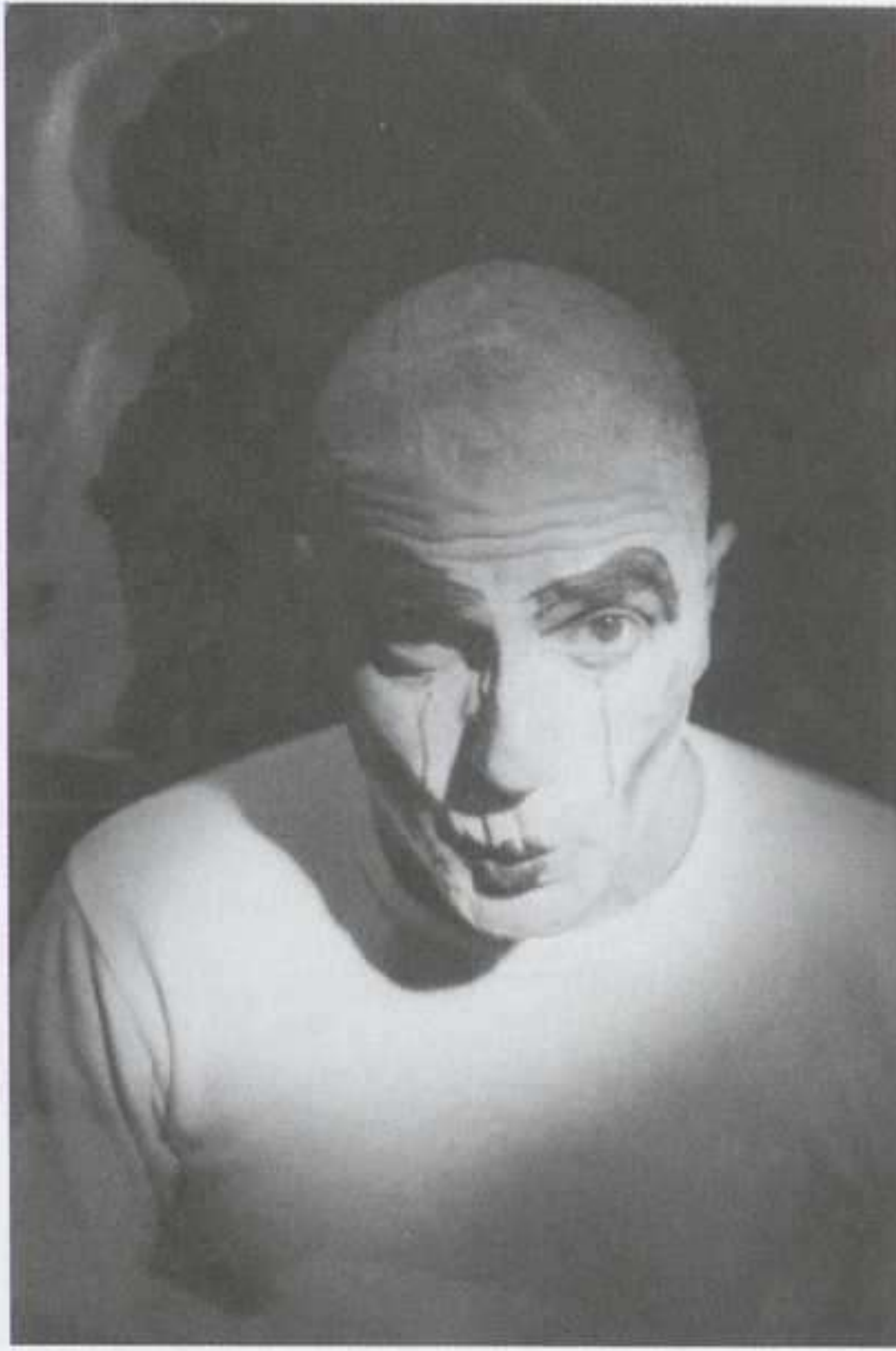
A
R
G
E
N
T
I
N
A**CONEXION®**

TRANSPORTE Y MENSAJERÍA

TE CONECTA CON EL ARTE**Tel. 900 512 512**

En Cantabria 942 35 50 90

Roberto Jacoby:
Clown, 1997.
Fotografía en
color, 9 x 11 cm.
Instalación Wo
sind die Klows.



ROBERTO JACOBY

BELLEZA Y FELICIDAD

ACUÑA DE FIGUEROA, 900. BUENOS AIRES

11 MARZO AL 6 ABRIL

Desde que el viejo mercado del Abasto de Buenos Aires, de riguroso diseño *art déco*, se convirtió en elegante centro de compras, varias galerías de arte se instalaron en sus alrededores. Belleza y Felicidad es quizá la menos convencional de todas y se ha caracterizado por acoger manifestaciones al margen de la producción legitimada por los circuitos institucionales argentinos. Quizá por ello haya sido el lugar elegido por **Roberto Jacoby** para realizar su primera individual. Conocido por haber integrado en los 60 el amplio grupo de artistas –Marta Minujin, Alberto Greco, David Lamelas y Lea Lublin, entre otros– que intervino en lo que se llamó “arte de los medios”, nunca fue lo que se dice un productor de objetos.

Lejos de ello, su producción consiste básicamente en acciones, las más conocidas pensadas para intervenir en los circuitos de comunicación. Es el caso del *Happening para un jabalí difunto*, acción de 1966 que logró difundir a través de los medios argentinos un happening que nunca tuvo lugar. Ese mismo año realizó el *Circuito automático* otra experiencia comunicacional en la que utilizaba una máquina que respondía a los llamados realizados por quienes a su vez llamaban a un número enigmáticamente distribuido junto a un par de fotos, por distintos puntos de la ciudad. Lo que Jacoby muestra aquí es una instalación, especie de cámara oscura, con una iluminación teatral que integra pequeñas fotos suyas, tipo polaroid, en las que aparece caracterizado de clown. Entre 1995 y 1997, el artista estudió actuación con destacadas figuras del teatro argentino, como Gabriel Chames, uno de los miembros del celebrado grupo de payasos argentinos “El clú del clawn”. Durante estos años realizó representaciones en una discoteca *under* porteña llamada Cemento. Aquellas representaciones podían ser para cien personas o quizá para nadie. El show debía comenzar igual. Esta instalación propone recrear ese clima de un espacio de actuación que puede funcionar con o sin público. Más aún en esta oportunidad hasta la presencia del artista ha sido sustituida. Las pequeñas fotografías de Jacoby payaso, iluminadas teatralmente construyen en la cámara oscura un clima de ausencias no exento de dramatismo. A.M.B.

Santander

Fernando Silió

Eduardo Benot, 8 • 39003 Santander
Tel.y Fax: 942 21 62 57

Febrero - marzo

Colectiva

Desde Marzo

Patrick M. Fitzgerald

Galería Santiago Casar

Daoiz y Velarde, 20 • 39001 Santander
Tel.: 942 36 40 89

Febrero - marzo

Colectiva

Málaga

Sala de la Sociedad Económica de Amigos del País

Avda. de Andalucía, 10-12 • 29007 Málaga
Tel.: 952 22 93 96

Febrero
Sangil

Marzo
Robert Harding

Navarra

Museo Gustavo de Maeztu

San Nicolás, 1 • 31200 Estella (Navarra)
Tel.: 948 54 60 37

9 febrero a 18 marzo

SALA 1

Isabel Villar

SALA 2

Pérez Villalta. Obra gráfica

Asturias

Centros Culturales Cajastur. Palacio de Revillagigedo

Plaza del Marqués, 2 • 33201 Gijón

Tel.: 98 534 69 21 • Fax: 98 535 81 23

Desde 8 marzo

48 Salón Internacional de Fotografía

Nadar, J. Álvarez Yagüe, José Esteban Naves

Cajastur - Oviedo

San Francisco 4, Oviedo

Desde 9 Febrero

Amador Esculturas, 1959 - 2000

Dasto Galería de Arte

C\ Cervantes, 31 • 33004 Oviedo

Centro de Arte. Tenderina, 30. • 33010 Oviedo

Tel.985 23 22 36 • Fax.985 25 13 44

GALERÍA

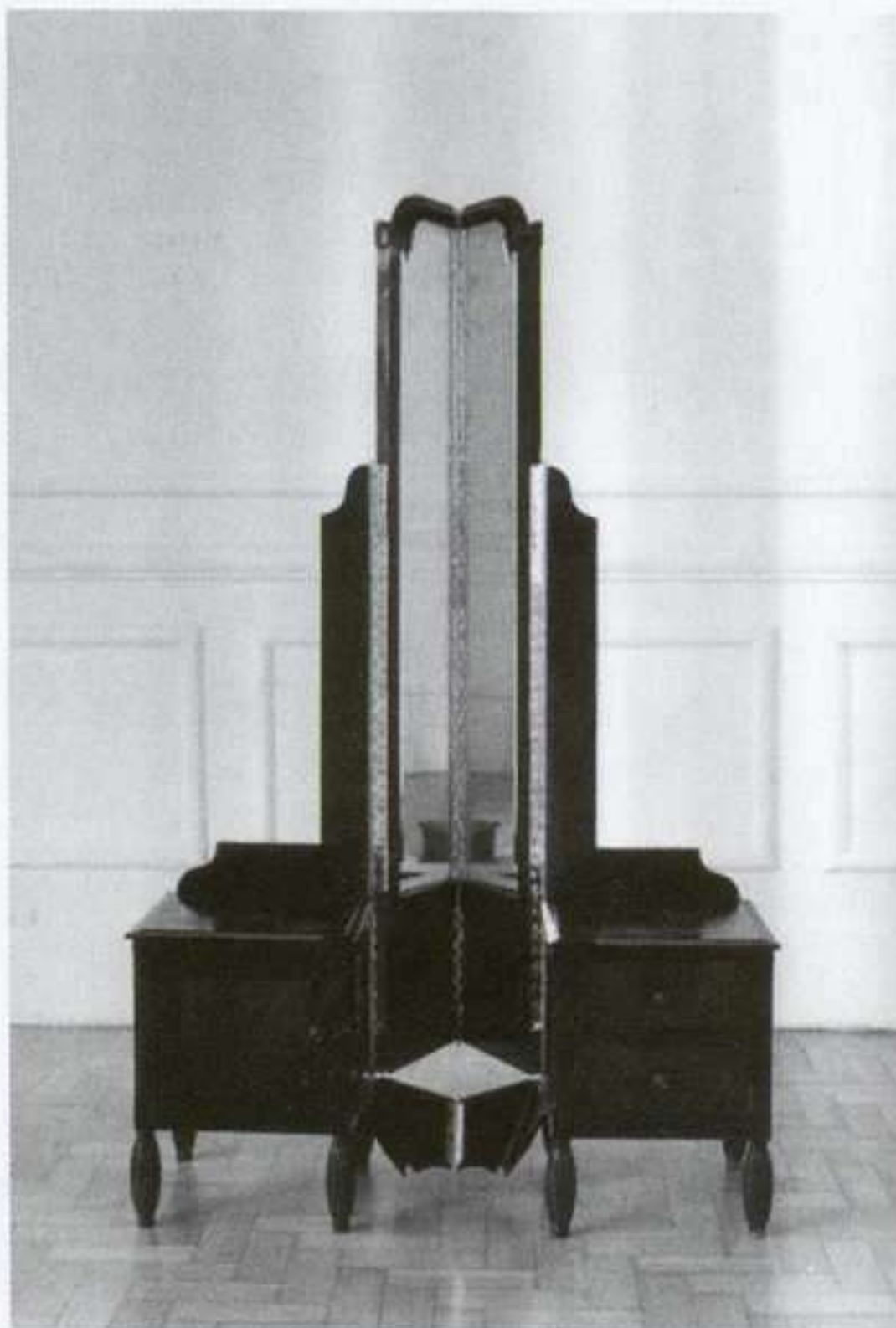
Alicia Bargo, Cuco Suárez, Agustín García

CENTRO DE ARTE

Inauguración 9 febrero

José Manuel Ciria, Maite Centol, Juan Hidalgo

Courtney Smith:
Pisichê
(penteadeira),
2000.



COURTNEY SMITH

CAMARGO VILAÇA

FRADIQUE COUTINHO, 1500. SÃO PAULO

MARZO

Un universo compuesto por relaciones antagónicas transita entre una inevitable subjetividad femenina y su opuesto (o complemento), la forma y fuerza masculina, en la obra de **Courtney Smith** (París, 1966), que ganó mayor visibilidad internacional con su participación en la XXIV Bienal de São Paulo, en 1998. Desde su llegada a Brasil en 1989, su obra se ha ido desarrollando cada vez más hacia un íntimo encuentro entre forma y significado, objeto y sujeto. Los muebles que expone en la galería Camargo Vilaça, São Paulo, adquiridos en anticuarios y reconfigurados en su taller en Rio de Janeiro en 2000, se alejaron de las referencias simbólicas casi siempre presentes en sus pinturas y trabajos anteriores con telas

sueltas y cintas, concentrándose en el potencial transformador que encuentra en la propia materia. Dos tocadores de los años treinta sufrieron rearticulaciones estructurales que subvierten la función utilitaria del mueble y le atribuyen nuevas lecturas. En *Pisichê (penteadeira)* [Pisichê (tocador)], el alto y elegante espejo central ha sido partido al medio y afixado en un ángulo agudo interno, dificultando la obtención de un reflejo íntegro de la señora a la cual hubiera pertenecido, o del espectador/sujeto que intenta mirarse. Su acentuada verticalidad adquiere una expresión fálica que también refuerza la masculinidad de la madera oscura antigua y de su geometría rígida. A su vez, la introversión triangular del espejo evoca el sexo femenino. Una situación inversa en *Pisichê Ondulada* tensiona la contracción a través del aplastamiento del espejo central, conteniendo el deseo y materializando la negación. Los muebles elegidos por la artista contienen un interior –son armarios, cómodas y tocadores, objetos formalmente más complejos que las sillas de la serie *Chair de fée* de 1999, con las cuales Smith inició su investigación de relaciones “ergonómicas” entre objeto y sujeto y las posibilidades de animación de una estructura originalmente inánime– el mueble como cuerpo. Esta “transformación mágica” ejecutada y personificada en los muebles actúa también conceptualmente en el título: *Pisichê* –antiguo término brasileño para tocador– refleja el aspecto híbrido y mutable de la cultura brasileña. v.c.

ANTONIO DIAS

MUSEO DE ARTE MODERNA

PARQUE DO IBIRAPUERA, 3. SÃO PAULO

8 FEBRERO A 8 ABRIL

Esta retrospectiva de **Antonio Dias** (Paraíba, Brasil, 1944) es la mayor exposición de su obra realizada hasta hoy en Brasil. Organizada por Sônia Salzstein, reúne 43 obras, entre instalaciones, pinturas y esculturas producidas de 1968 a 1999. Desde los 60, cuando se instaló en Rio y envolvió en las preocupaciones políticas y sociales de resistencia a la dictadura, Dias ha producido un repertorio artístico direccionado por dos vertientes: una investigación formal descendiente de la tradición constructiva, y otra esencialmente temática, con un desarrollo visual generalmente figurativo o relacionado al cuerpo-materia. Una de las características de su obra reside en un vínculo social con el momento por el cual pasa la sociedad. *KasaKosovoKasa* (1996), una instalación de un conjunto de columnas tubulares colgadas del techo y compuestas por imágenes fotográficas de piel y pelos humanos, surge como obra-comentario de la sangrienta guerra en la antigua Yugoslavia. El interés de Dias por la pintura y la geometría se manifiesta, a partir del final de los 70, en relación al soporte del lienzo y la necesidad de romper su rigidez cuadrada. Surgen así cuadros en formas de cruz y otras combinaciones geométricas, como rompecabezas de forma y color. En los 90 se concentrará principalmente en estudios sobre el color, el cuadro, la luz y el contraste. v.c.

Línea Abierta

la "Caixa",
donde
usted quiera



902 200 202

www.lacaixa.es

 "la Caixa"

207

B
R
A
S
I
L



Marco Paulo
Rolla: Oracle,
1999. Cerámica,
212 x 64 x 150 cm.

MARCO PAULO ROLLA

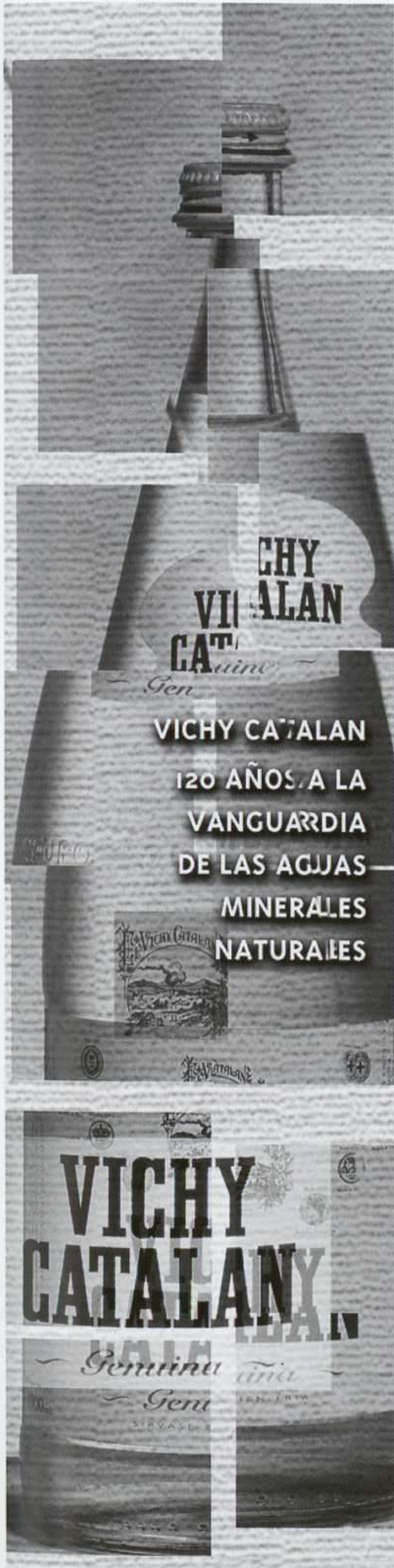
CASA TRIÂNGULO

BENTO FREITAS, 33. SÃO PAULO

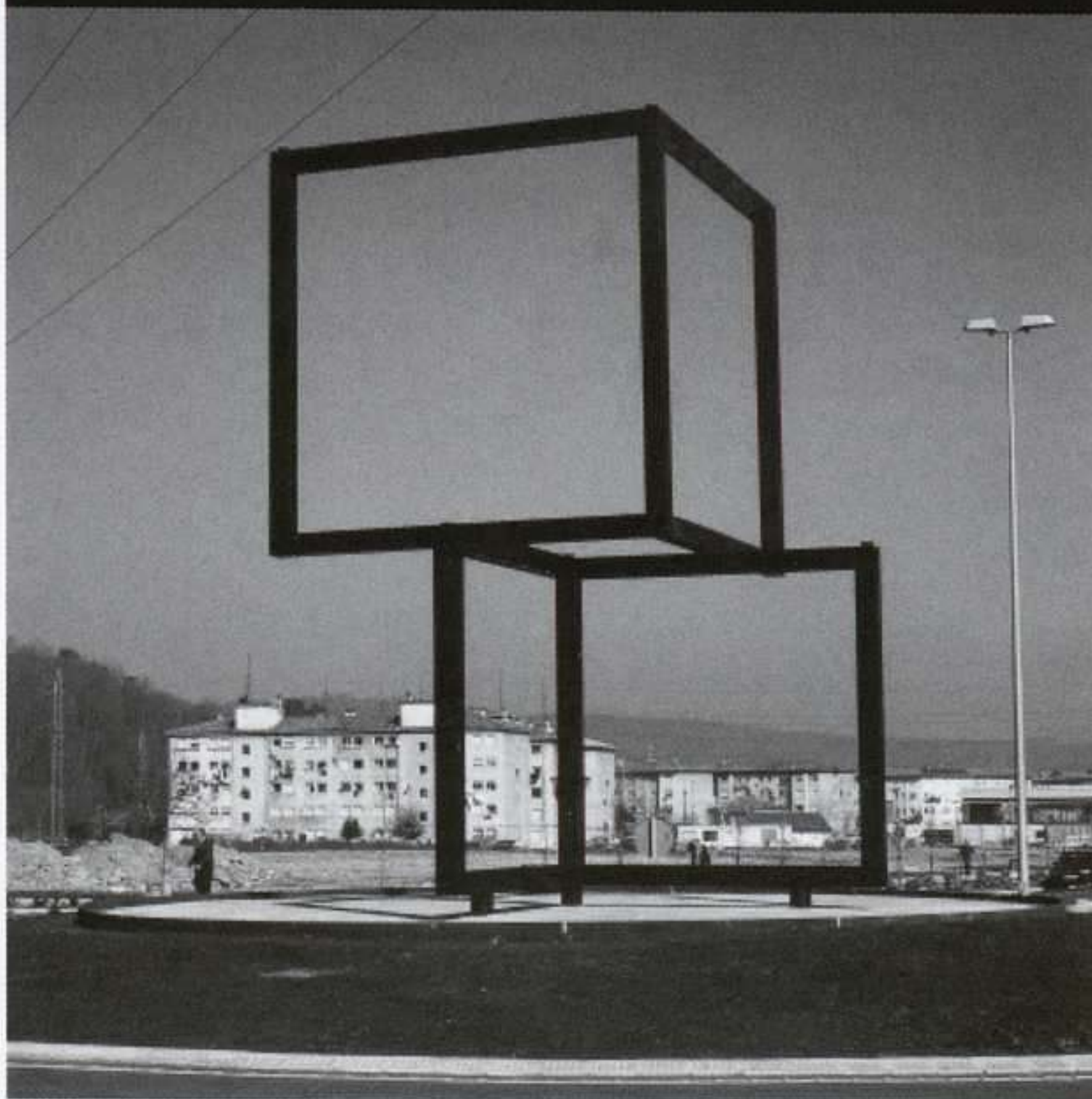
MARZO

Para **Marco Paulo Rolla** (Minas Gerais, Brasil, 1967), la técnica artística es apenas un medio para conseguir un determinado fin. En febrero de 2000, el artista expuso una serie de dibujos, pinturas, fotografías y objetos en la exposición *Da volúpia do desejo à simplicidade da morte* (*De la voluptuosidad del deseo a la simplicidad de la muerte*), realizada en el Palácio das Artes de Belo Horizonte, Brasil. En esa muestra ya se encuentran referencias eróticas a veces imbuidas de cierta morbidez –cuerpos humanos femeninos y masculinos con distorsiones “mutantes” físicas y aspectos andróginos. Inspirado por un repertorio esencialmente barroco, temas como la muerte y el deseo reaparecen y aluden a la “vanitas” o el “memento mori”. En esta exposición individual, Marco Paulo Rolla presenta la serie *Oracle* (*Oráculo*), trabajos en

cerámica y porcelana realizados en Holanda, y exhibidos en el *Keramiek Museum het Princessehof de Leeuwarden*, en el año 2000. En 1998, Rolla dejó Brasil para proseguir sus estudios en el *Rijksakademie van Beeldende Kunsten*, Amsterdam, academia de arte relacionada con el *Rijksmuseum* de la misma ciudad, cuya colección de artes decorativas e importantes piezas en porcelana fascinaron al artista brasileño de inmediato. De la serie *Oracle*, un figurín de tamaño natural en traje barroco es dispuesto acostado sobre el suelo. Moldeado por el artista en cerámica policromada, en el lugar de la cabeza se encuentra un agujero que alberga y revela un esqueleto, también de cerámica. Alrededor de la escultura están dispersos los pedazos rotos que corresponden a las partes ausentes –la cabeza, un brazo, costillas del esqueleto... Otras esculturas consisten en objetos encontrados de cerámica holandesa contemporánea que el artista rompe e interfiere con finos esqueletos blancos y residuos rotos. La muerte ya no posee el dolor sangriento típico del barroco de Minas Gerais que es tan familiar al artista. El esqueleto sustituye un alma representada por el vacío y desaparece la carne, pero no el deseo. Se produce un anacronismo inquietante de tiempo y espacio que realza simultáneamente el contraste y la unión no sólo de los temas investigados anteriormente como también de la relación entre el “buen gusto” y lo kitsch, entre el arte visual y el artesanato. v.c.



arte en CONSTRUCCIÓN



Chema Alvargonzález

Cuatro cuadros
900 x 400 x 400 cm

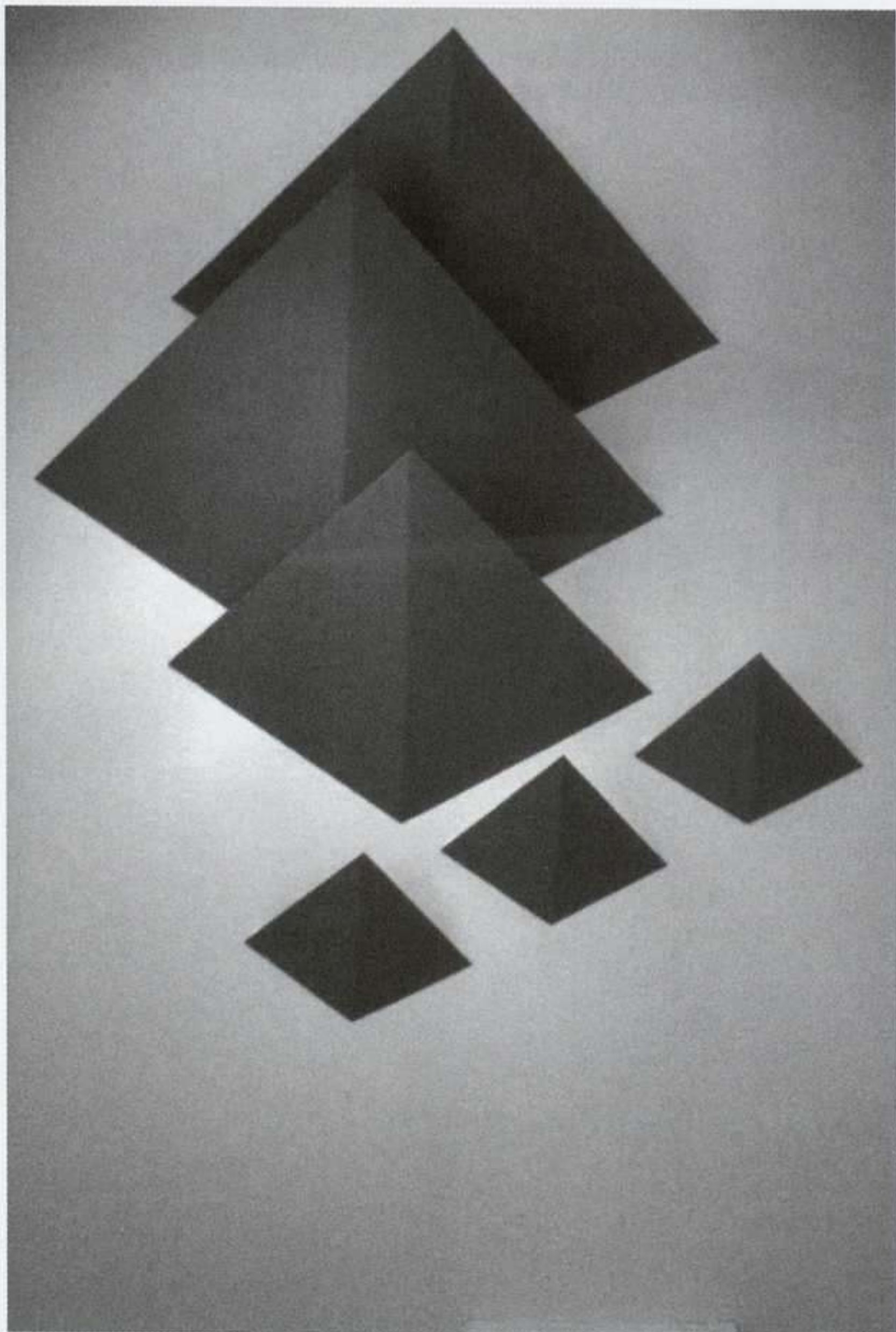
Situación:

Ronda Avda. de Palencia Bº Covadonga. Torrelavega

LANDALUCE



Apdo. 43. 38300 Torrelavega - España
Tel. +34 942 824 411 Fax +34 942 845 151
info@landaluce.com www.landaluce.com



Pablo Vargas Lugo: Piramid Panoram, 2000. Cartón y papel, dimensiones variables.

PABLO VARGAS LUGO

OMR

PLAZA RÍO DE JANEIRO, 54. MÉXICO D.F.

FEBRERO

Pablo Vargas Lugo (México, 1968) es un artista que se ha caracterizado por su trabajo en disciplinas como el dibujo, el collage, la instalación y la escultura. No obstante, él se considera a sí mismo como dibujante, señalando que su abordaje a las otras disciplinas tiene algo o mucho de dibujístico. Esta afirmación es una clave importante para acercarnos a su trabajo, que en primera instancia

nos parece tan diverso. Parece que Vargas Lugo intenta abordar un mismo asunto desde diferentes puntos de vista, evitando una visión frontal de las cosas. Su preocupación principal parece ser la condición del “soporte”, su calidad de superficie bidimensional y de objeto real al mismo tiempo, el doblez y la superposición como muestras de la objetualidad de una superficie. En ésta, su más reciente exposición individual, presenta 9 dibujos, 4 obras con impresiones digitales, 2 esculturas y una instalación. En sus dibujos Vargas Lugo utiliza una técnica que, desde el principio de su carrera, lo ha caracterizado: el papel calado. A través de recortes de papel y de la superposición de los mismos, vuelve significativos la superficie y su contorno, mostrando el doble carácter de material y signo que cada recorte tiene. El resto de las obras de la exposición (las impresiones digitales *Marinero*, *Viajero*, *Pionero* y *Explorador*, las esculturas *Visión estrábica* y la instalación *Piramid Panoram* –paráfrasis de las pirámides de Egipto realizada mediante la ilusión de profundidad que genera el doblez de un cartón) plantean la misma preocupación formal. Ya sea a partir de la superposición de soportes, de la intersección de imágenes, del doblez que permite a un plano actuar en un espacio real y del doblez que construye una ilusión de espacio, Pablo Vargas Lugo insiste en su obra en señalar la materialidad de sus superficies y la ambigüedad signíca que caracteriza a las mismas. A.C.



*Fernando Llanos:
Imagen del
videomail n°7
ABC, 2000.*

MOMENTA. ARTE ELECTRÓNICO

CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES

RÍO CHURUBUSCO, S/N. MÉXICO D.F.

HASTA 11 MARZO

En esta exposición se pretende generar una dinámica que permita explotar las posibilidades tecnológicas actuales en el arte. Productores plásticos con cierta experiencia muestran en su obra interés por estos medios (Gerardo Suter, Ximena Cuevas, Raymundo Sesma, entre otros), junto con jóvenes ligados desde un inicio a este medio (Fernando Llanos, Arcángel Constantini). El resultado es un espacio de experimentación de medios tecnológicos, coordinado por talleres de multimedia. Sin embargo aún nos encontramos con obras arraigadas a la tradición de la pintura, en las que el medio no resulta significativo. Junto a éstas aparecen otras, que tienden a explorar el medio, atacando los cinco sentidos, trabajando a un tiempo con el sonido,

el espacio, la visualidad y la conceptualización. Pero destacan las obras que, más que explorar el medio, lo asumen con toda naturalidad, como lo son los Videomails (vídeos digitales enviados semanalmente por correo-e) de Fernando Llanos (México, 1974). En ellos vemos una naturalidad propia de quien usa el vídeo y el internet cotidianamente. El artista trabaja íntimamente con el medio, convoca a una comunidad de gente que se identifica y amplía así el alcance de su obra. Llanos muestra una multiplicidad de ideas sueltas, de pequeños comentarios, que aluden a una libreta de apuntes en la que se registran ocurrencias que no arman, hasta este momento, un discurso mayor, pero que constituyen un futuro. Construye las condiciones de expresividad y de significación propias del medio, en un momento en el que se busca ejercitar de manera propositiva esta tecnología, para desarrollar las posibilidades culturales que están lejos de estabilizarse aún. A.C

Alejandra Echeverría: Segundas E-1, 2000. Foto (re)construida, 60 x 90 cm.



ALEJANDRA ECHEVERRÍA

ENRIQUE GUERRERO

HORACIO 1549-A, POLANCO. MÉXICO D.F.

1 FEBRERO AL 24 MARZO

Alejandra Echeverría (México, 1975) presenta en esta muestra una serie de 12 obras que ella llama fotos (re)construidas, haciendo alusión al trabajo que hace sobre las fotografías después de que han sido impresas. En principio las fotos destacan por su cotidianeidad, por su cercana referencia a México, que parece no considerar un encuadre particular. En este acontecer múltiple, destaca otro evento, otro encuadre. Estas fotos nos presentan una duplicidad de tomas: vemos en un primer plano una foto de un instante en la ciudad y, a través de una gran perforación a esta foto, vemos una segunda toma, que es parte de una fotografía adherida al reverso de la primera. Este empalme de fotos pone en evidencia dos actitudes distintas.

La primera fotografía nos muestra un interés por congelar, es una instantánea. La segunda, de la que sólo vemos un encuadre a través de la ventana que se le ha hecho a la primera foto ya impresa, nos muestra un segundo tiempo en el que Alejandra vuelve a encuadrar. Este ya no es un tiempo instantáneo, congelado; es un tiempo prolongado, deliberativo. Se produce una tensión entre la instantánea y la no instantánea, entre el tiempo detenido y el tiempo prolongado, dándole a la foto un carácter provocativo y extraño, que nos cuestiona. Las fotos están tomadas en el mismo lugar y desde el mismo punto de vista, con perspectiva y proporciones coincidentes. Esto hace que nos percatemos en la foto de la presencia del fotógrafo. La ubicación del fotógrafo les confiere un sentido de profundidad particular, que no se refiere a la perspectiva virtual que registra la foto, sino al sentido de profundidad real que vincula a Alejandra con la escena que fotografía. A.C.

TRADICIÓN DE CASTILLA

GROMEJÓN

Reserva

*Bodegas Valle de Monzón, S.L.
Quintana del Pidio - BURGOS
Telef 947 545694 - 656926696
E-mail: Valledemonzon@retemail.es*



Gertrud Goldschmidt: Líneas (visión de conjunto), 1968-70. Alambre de acero inoxidable, plumadas y plexiglás, dimensiones variables. Foto: Paolo Gasparini (Archivo Fundación Gego).

GERTRUD GOLDSCHMIDT

MUSEO DE BELLAS ARTES

PLAZA DE LOS MUSEOS, LOS CAOBOS.

CARACAS

HASTA ABRIL

Cierta crítica venezolana señala que Gego (**Gertrud Goldschmidt**, Hamburgo, 1912–Caracas, 1994) dejó una obra delicada y personal que fue el silencioso eslabón entre la modernidad y la contemporaneidad artísticas de este país donde la autora vivió los dos tercios más definitivos de su vida. Allí es recordada por quienes fueron sus allegados como mujer callada, iniciadora de su obra en una edad ya madura, severa en la enseñanza y dueña de unas manos siempre ocupadas en los hilos de metal que tejía o en los cigarrillos que fueron su continuo respirar. Por otra parte, en la última década ha crecido el interés de museos europeos y estadounidenses en su propues-

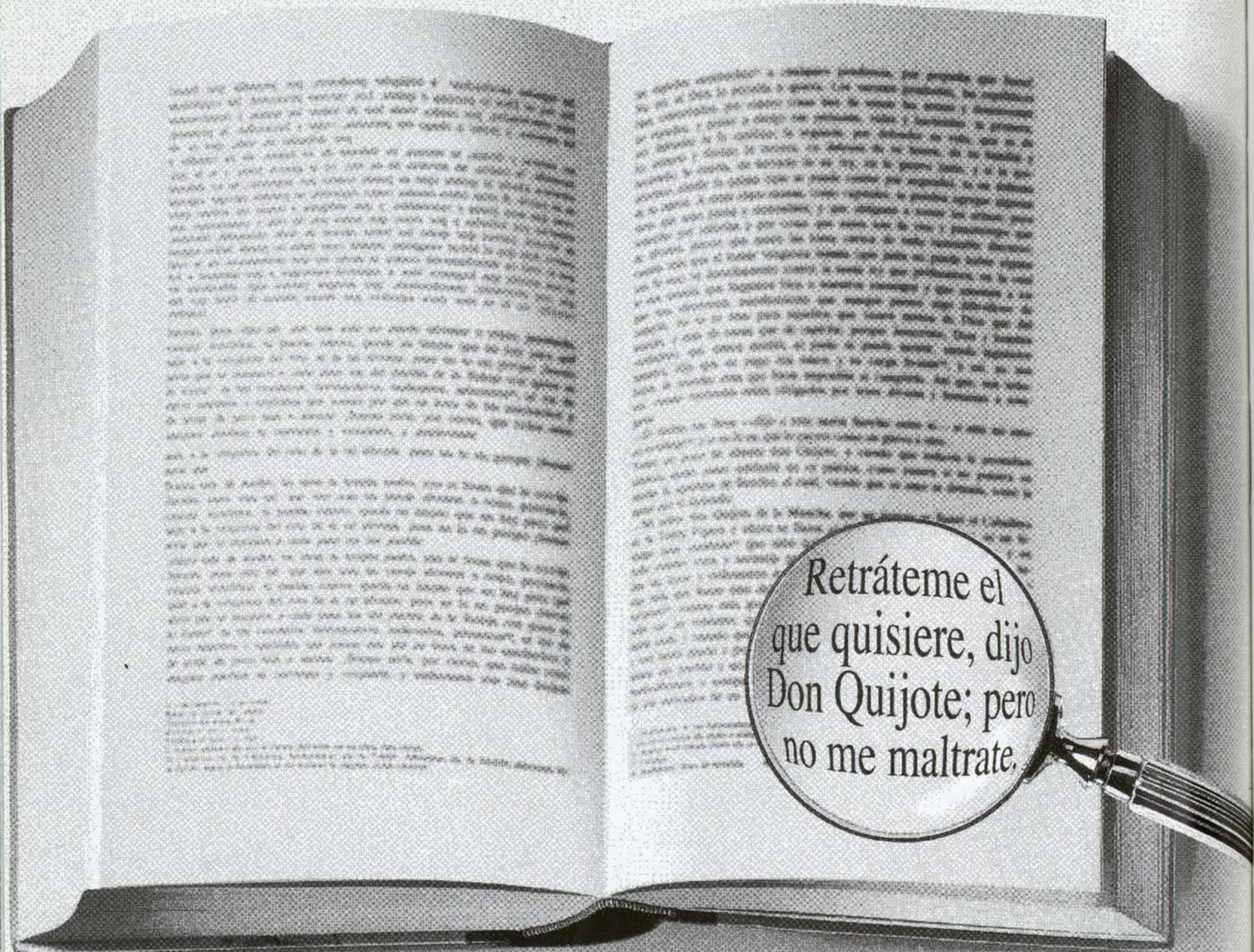
ta (actualmente en el Museo Reina Sofía se exhiben varias de sus creaciones en la amplia muestra *Visiones del Sur*), la que se iguala a las de otros latinoamericanos, como los puntales brasileños Lygia Clark y Hélio Oiticica. La retrospectiva que le tributa Venezuela abarca la totalidad de las formas expresivas que Gego ensayó de los años 1955 a 1990: escultura, dibujo, grabado, objetos y tejeduras. Hay allí 394 de sus obras dispuestas en una lectura cronológica de las etapas de su carrera, en la que todo lo que hizo fue dibujar. En tres dimensiones o en el plano. Con lápiz, planchas de grabado, tubos e hilos de metal o tiras de papel. Transparencia visual, cualidad aérea, levedad y espacio infinito son construidos aquí con materiales tan humildes como los alambres. Una alternativa a la opulencia modernista, cinética y constructivista que una vez dominaron el panorama artístico venezolano. E.A.-S.

giramós a tu alrededor giramos a tu alrededor
giramós a tu alrededor giramos a tu alrededor
giramós a tu alrededor giramos a tu alrededor
giramós a tu alrededor giramos a tu alrededor



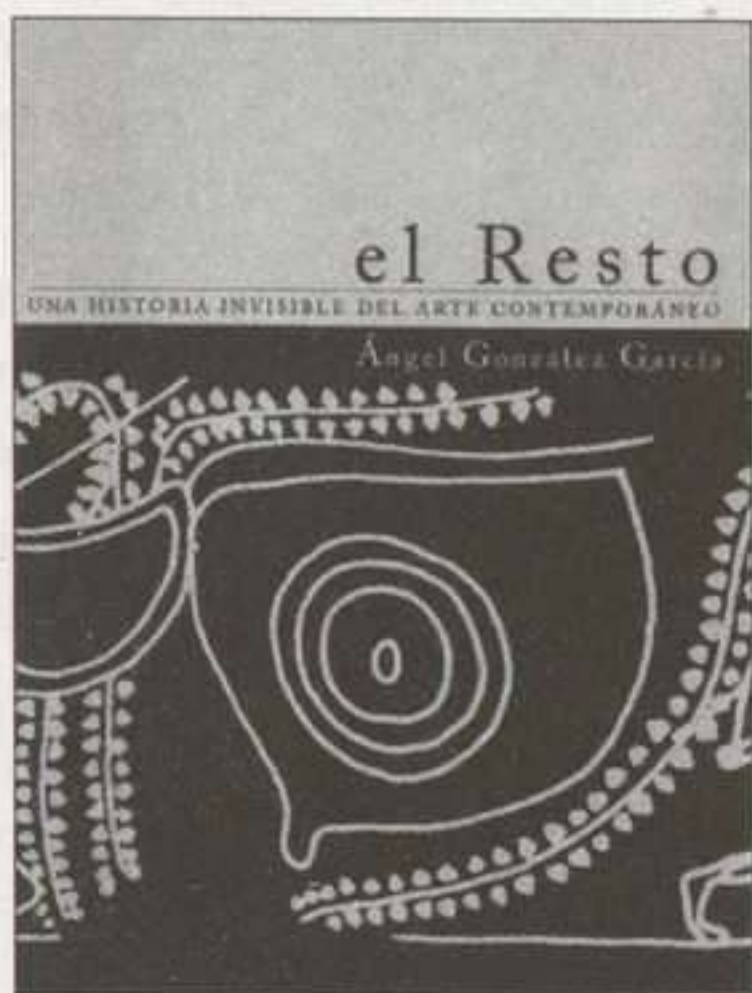
imprenta cervantina, s.l.

Pol. Industrial de Wissocq • Río Miera, 8 • 39011 Santander - Cantabria - España
Teléfono (0034) 942 334343* - Fax: (0034) 942 333822*
e-mail: imprensa@cer/cervantina.net • www.cervantina.net



No fotocopies sin permiso.
Puede ser delito. Exige la licencia.

CEDRO
Centro Español de Derechos Reprográficos
Entidad de Autores y Editores
<http://www.cedro.org>



Ángel González García
EL RESTO

UNA HISTORIA INVISIBLE DEL ARTE
CONTEMPORÁNEO

MUSEO DE BELLAS ARTES DE
BILBAO/MNCARS.

BILBAO/MADRID, 2000

564 PÁGINAS. 7.000 PESETAS

El Resto, el título del libro que, magníficamente editado –o sea, puesto en orden y en sentido– por Miguel Ángel García Hernández, acaba de publicar Ángel González, se aclara con un subtítulo que dice: “una historia invisible del arte contemporáneo”. Así que “el resto” se aclara en “lo invisible” de la historia de algo que ya conocemos, que –en fin– es bien famoso: el arte contemporáneo. No me extrañaría que hubiera quien, leyendo tal título, creyese encontrarse ante uno de esos libros que buscan desvelarnos documentos secretos, vidas extrañas, artistas marginados, vidas de artistas provincianos, obras magníficas sin embargo olvidadas, episodios de la historia del arte que claman justicia, la cara oculta de la luna...; uno de esos libros en los que el autor, por nostalgia o para encontrar algo que llevar al mercado, o por ambas cosas, que es

lo más probable –¡son tantas ya las instituciones que hay que contentar y que nos contentan!– se dedica a quitar el polvo de lo que fue “resto” y que ahora será “suma y sigue”, y a hacernos ver lo “invisible”, o sea, a hacer pasar por invisible lo que en realidad tan sólo se había traspapelado en algún depósito o en alguna estantería. Quien crea eso leyendo “resto” e “invisible” en el título –y me consta que ha habido ya más de uno– se llevará una sorpresa al ver el índice y hechar la primera ojeada a los textos o a las ilustraciones: en efecto, Ángel González habla en su libro de Manet y de Matisse, de Derain y de Picasso, de los futuristas, de las vanguardias soviéticas y de la Bauhaus, de Picabia y de Chirico, de Miró y de Dalí, de los surrealistas... Los escenarios que Ángel González pone ante nuestros ojos y los personajes que en ellos aparecen no son, precisamente, los que la historia canónica, sea cual sea, del arte contemporáneo considera marginales, sino todo lo contrario: sus grandes escenarios y sus grandes protagonistas, aquéllos de los que surge su homogénea autoridad como “historia del arte contemporáneo”, precisamente. Ángel González se mete por esos caminos trillados y bien trillados por la autoridad de la historia, sin necesidad de andar con la lupa para ver si encuentra esa brizna que aumente hasta el infinito –o, al menos, un poco más– el peso de la paja, aunque tampoco le preocupa ir al grano. Porque si Ángel González nos lleva a esos lugares establecidos de la “historia del arte contemporáneo” no es para demostrar nada, sino para mostrarnos sin

más la invencible e inagotable heterogeneidad del arte. Ángel González no busca pruebas que restituir para insistir en lo ya sabido, ni huellas nuevas para reconstruir la historia como un “otro”, “resto” o “invisible”, también homogéneo y por lo tanto siempre igual, sino que, bien al contrario, “cuenta” libremente lo que parecía imposible contar, aún, del arte en el corazón de su historia. Aún: porque ese cuento es un cuento sin “historia”; es decir: sin doctrina; o sea: lleno de historias. Yo me atrevería a describir el método de Ángel González, si es que podemos usar esa palabra para entendernos, del siguiente modo: en su cabeza hay un ovillo y él tira de algún cabo suelto. Va tirando y vamos viendo el hilo, y el ovillo, en vez de desenredarse, se enreda más y más. Siempre hay nuevos hilos de los que tirar. Tirando de ellos, Ángel González nos muestra que no se acaban. Contra la historia y la doctrina, contra el fantasma del conocimiento, contra su imagen, contra lo sabido y lo por saber de lo sabido..., tirad del hilo de ese ovillo portentosamente abundante, maravillosamente fecundo, y siempre enredado: eso nos dicen y a eso nos animan los escritos de Ángel González. Y lo que podemos encontrar haciéndolo, él nos lo demuestra, es tremendo: un arte que congela a veces, y otras que abrasa. Porque los caminos del resto, sus historias, puesto que no llevan a un fin –o sea: puesto que no reconstruyen “poder”– no son caminos de rosas, precisamente. Y hablando de “el resto”, no puedo dejar de pensar en aquel Leonardo que decía ser

quien llega tarde a los mercados, quien llena sus alforjas de lo que los demás, lo más madrugadores, no han querido. Leonardo se presentaba, así, no como el último o el más pobre, sino, radicalmente, como el más sabio: el que sabe el disfrute de las cosas no está, ni mucho menos contenido en su "valor de uso", sino en su "uso", en su provecho. Que las cosas aprovechen, que reluzcan gastadas por nuestras manos: en el mercado por el que Leonardo pasaba no sobraba nada, más bien faltaba —aunque allí estaba él para encontrarlo. Que lo adviertan los fantasmas dolientes, las almas en pena: lo que falta es lo que se toca, lo que se bebe, un cuerpo en el mundo, la abundancia, el arte. Y eso es lo que nos dice este esperado y generoso libro de Ángel González. "El resto" es, por si alguien no se ha enterado todavía, todo lo demás: lo que falta.

JUAN JOSÉ LAHUERTA



Michael Fried

EL LUGAR DEL ESPECTADOR
ESTÉTICA Y ORÍGENES DEL LA PINTURA
MODERNA

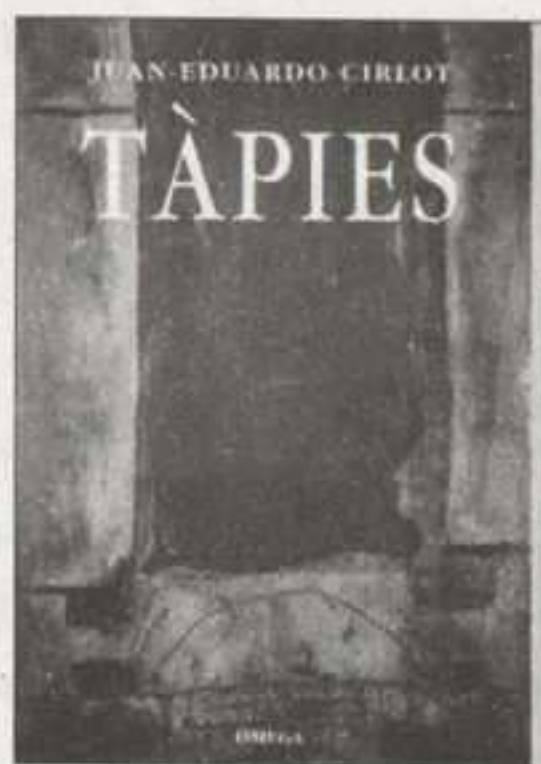
LA Balsa de la Medusa, ANTONIO MACHADO LIBROS. MADRID, 2000
276 PÁGINAS. 3.200 PESETAS

En 1767, Denis Diderot escribía a propósito de un retrato

suyo pintado por Louis-Michel Van Loo comentarios muy críticos, lo que, de entrada, podía resultar sorprendente. El escritor se describe a sí mismo tal como aparece en el cuadro, como "una vieja coqueta" difícil de identificar con su condición de filósofo. La "falsedad" que atribuye a la pintura no tiene que ver con el "parecido", sino con su actitud distraída por el espectador, por quien mira. En este caso, además, el espectador no es imaginario o virtual, sino que fue real, distraído al representado y al pintor que lo representaba. La culpa fue "de la loca de la señora Van Loo", que se ponía a charlar con él mientras le pintaba su marido. "Si se hubiera sentado al clavicordio... su mirada (la de Diderot)... se habría ido muy lejos... y Michel hubiera hecho algo bello". El ruido, la conversación, la necesidad de atender y escuchar al que observa iban, según Diderot, en demérito del pintor y de su pintura. Por eso, recomendaba incluso que los pintores y los actores pintasen y actuaran "como si el espectador no existiese", pidiéndoles que "imaginasen" la existencia de "un muro" que lo separara del público, tanto al actor como a lo pintado, resolviendo el drama de la pintura en el espacio del lienzo, construyendo la ficción de que no hay nadie observado. De este modo, desteatralizando la mirada, se conseguía ensimismar al espectador en la pintura también ensimismada. Es decir, Diderot, y con él algunos otros críticos de arte franceses de mediados del siglo XVIII como Laugier o La Font de Saint-Yenne, desvelan con sus comentarios a los Salones la aparición en la pintura

de la época de una nueva forma de resolver la relación entre pintura y espectador que afecta, fundamentalmente, a la invención de nuevos y modernos procedimientos y recursos plásticos, compositivos y formales capaces de contribuir a la secularización de la pintura, de lo pintado, inaugurando una nueva forma de acceso a la verdad y al conocimiento, tal como podían ser entendidos en la época de las Luces. La ficción de negar la presencia del espectador es paradójica ya que supone un pintar absorto y un pintar objetos, paisajes, figuras o historias también absortos en su quehaceres dentro del lienzo con el fin de atrapar al espectador, incluyéndolo, en ocasiones, dentro de la misma pintura. Ante esos cuadros, de Chardin, Greuze, Vernet o el primer David, el propio Diderot solía *entrar* en ellos, paseándose o participando de sus silencios, mientras que los que reclamaban su atención con gestos, con figuras que parecían mirarle para implicarle, le animaban a "pasar de largo". La historia y análisis de estos problemas, aislando las consecuencias artísticas de la relación entre pintura y espectador tal como se plantean en la pintura y en la crítica de arte francesas durante los años centrales del siglo XVIII, es el objeto de este espléndido y apasionante libro de M. Fried, uno de los historiadores del arte más importantes de nuestra época y cuya publicación original en 1980 causó una verdadera conmoción en la forma de entender los orígenes de la modernidad y la modernidad misma, de Courbet a Manet, como él mismo ha estudiado con posterioridad.

DELFIN RODRÍGUEZ



Juan-Eduardo Cirlot
TÀPIES

OMEGA. BARCELONA, 1999
280 PÁGINAS. 7.000 PESETAS

Para quienes empezamos a movernos en la escena artística española a finales de los años setenta, los libros de la editorial barcelonesa Omega, en su mayoría aparecidos durante la década anterior, constituyeron pronto una referencia ineludible. Junto a títulos de Rafael Benet, Juan Anonio Gaya Nuño o Alexandre Cirici Pellicer, el bloque más potente y atractivo de aquel catálogo editorial lo constituía el compuesto por nueve títulos de Juan-Eduardo Cirlot, títulos que merecieron los honores internacionales –Benjamin Péret dio cuenta de alguno de ellos en la revista surrealista *Medium*–, y que aquí corrieron peor suerte, pues antes de convertirse en los codiciados objetos de coleccionismo que son hoy, languidieron en los estantes de las librerías, a menudo provincianas, en las que quienes vinimos después, los rescatamos. Omega, felizmente resucitada, lanza lo que a primera vista podría parecer una reedición de la monografía cirlotiana sobre Tàpies, aparecida en 1960. Nada más lejos de la realidad. El libro que tenemos en nuestras manos consta de 258 páginas, mientras el de 1960 tenía sólo 99. Lourdes Cirlot, una de las dos hijas del poeta y críti-

co, ha sumado aquí a aquel texto el de otro volumen de su padre, aparecido en 1962 en la editorial Seix y Barral, *Significación de la pintura de Tàpies*. A continuación vienen una serie de artículos, que abarcan los años 1950 a 1973, y aparecidos en *La Vanguardia*, en *Papeles de Son Armadans*, en *Parpalló*, órgano del grupo valenciano del mismo nombre, en *Correo de las Artes*, y así sucesivamente. “En modo alguno puede pensarse que Cirlot se aproximó a la pintura tapiana como lo haría un crítico o un historiador del arte. No. Se trataba de algo mucho más profundo que implicaba una auténtica comunicación entre su yo interior y el del artista”. Hay que darle la razón a Lourdes Cirlot. Repasar estos textos equivale, efectivamente, a presenciar un diálogo de altura, que nos ayuda a entender paso a paso el proceso de constitución de una mirada, de un estilo crítico excepcionales, el de un poeta que además de considerar, ya en 1959, a su ex-compañero de *Dau al Set* como “el más importante pintor español, entre los que se han manifestado después de la Segunda Guerra Mundial”, se sentía preocupado, en lo más hondo, por las imágenes extremadamente austeras, y de una gran carga metafísica, producidas por su amigo. Compartían la búsqueda del despojamiento, el uno en pintura, el otro en poesía. El que nos brinda este volumen es un *corpus* crítico en el que, sobre el modo de la repetición, se formulan algunas intuiciones geniales. “Puede apreciarse –escribe Cirlot en un artículo de 1961– un refinamiento asombroso en la precisa *forma del material*, similar al existente en los bronceos chinos antiguos o a la serenidad de las superficies de los muros de Giotto”. Difícil

decir más con menos. “Parece inexplicable –leemos en el libro de 1960– cómo Tàpies puede lograr una poesía plástica tan profunda y turbadora, con su idioma abrupto, sordo, pensante”. Conectando, como era habitual en él, las distintas artes, el poeta-crítico compara sugerentemente, una y otra vez, ciertas búsquedas del pintor en el ámbito del monocromo, con las de cierto Schoenberg, del mismo modo que en otro de sus grandes aciertos críticos solía comparar a Rothko con Scriabin. Habla de la presencia de lo medieval en Barcelona. En un artículo de 1964, ve a Tàpies como “músico de la materia, metafísico de la música”. Otro, de 1967, lo escribe mientras escucha *Arcana* de Edgar Varèse, “obra tapiana en cierto modo –por la lejanía que busca y que encuentra–, antitapiana por su andamiaje heroico de armonías disonantes y faltas relaciones metálicas”. Único, siempre, Cirlot.

JUAN MANUEL BONET



José Manuel Pita Andrade/
Ángel Aterido
CORPVS VELAZQUEÑO
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE. MADRID, 2000
(2 VOLÚMENES)
994 PÁGINAS. 7.700 PESETAS

Una de las iniciativas más importantes y perdurables que se

llevaron a cabo en 1960 con objeto de conmemorar el centenario del nacimiento de Velázquez fue la publicación de la llamada *Varia velazqueña*. En dos volúmenes se recogía un numeroso grupo de ensayos sobre diversos aspectos de la vida, la obra y el contexto creativo del pintor, y se transcribían todos los documentos biográficos conocidos hasta entonces, además de una colección de los comentarios, opiniones críticas y acercamientos literarios más relevantes aparecidos con posterioridad a su muerte. De lo acertado de semejante iniciativa da fe la constante presencia de esa publicación en toda la bibliografía velazqueña posterior. Cuarenta años después, cualquier investigador sobre Velázquez o la pintura española del siglo XVII era consciente de dos cosas: por una parte, de la enorme utilidad de la *Varia*, que se había convertido en uno de los pilares sobre los que se basaba cualquier acercamiento historiográfico serio al artista. Por otra, de la necesidad de actualizarla para que siguiera cumpliendo esa función de instrumento imprescindible. El resultado de esa consciencia es *Corpus velazqueño*, que tiene como punto de partida el proyecto anterior, pero que lo supera no sólo porque, naturalmente, en estas cuatro décadas ha seguido apareciendo nueva documentación sobre el pintor, sino también por la incorporación sistemática de nuevos tipos de noticias, como son las menciones a obras del artista en inventarios de bienes y colecciones entre los siglos XVII y XIX. En total son 486 textos y documentos más los que se añaden, cifra que es suficientemente expresiva de la ambición de esta empresa y de lo imprescindible que se ha convertido ya esta

nueva obra para cualquiera que se quiera internar en el apasionante campo de la investigación sobre Velázquez. A ello hay que añadir que los textos incluidos en la *Varia velazqueña* de 1960 han sido cuidadosamente revisados, y tanto su transcripción como la de los nuevos documentos se ha realizado con un cuidado y una pulcritud impecables. Es muy interesante comparar en ambas obras el material documental generado en época de Velázquez. Quien lo haga se dará cuenta de que una buena parte de las noticias con que contamos para trazar las líneas generales de su biografía ya eran conocidas en 1960; y de hecho, las aportaciones más importantes que se han producido desde entonces en los estudios velazqueños han afectado más al campo de la depuración de su catálogo crítico o, sobre todo, al de las interpretaciones sobre sus obras, que al meramente biográfico y documental. Éstas, aunque no han faltado, como prueba el *Corpus velazqueño*, han servido sobre todo para completar cuestiones conocidas, aunque también se han descubierto nuevos aspectos. Conocemos ahora mejor los orígenes ambiguos del pintor, tenemos más datos sobre su carrera palaciega, podemos precisar más las características de su entorno familiar y de su economía doméstica, y se han añadido algunas noticias al relato (ya de por sí muy preciso) que hizo Palomino en el siglo XVIII de sus viajes a Italia. Pero también sabemos ya que en Roma engendró un hijo natural, o que su viaje a ese país provocó recelos y desprecios. Ya en vida a Velázquez se le reconoció un lugar principal en la historia de la pintura española, y él mismo impulsó la redacción de un libro de

biografías de artistas como instrumento para su propia exaltación. Más tarde Palomino le dedicó un extenso y detallado relato biográfico, y desde el siglo XIX constituye una de las personalidades artísticas españolas sobre las que ha habido una mayor presión investigadora. Eso hace que sean muchos los estudiosos ansiosos por encontrar un nuevo documento que arroje luz sobre algún aspecto de la obra o la vida del pintor, y muy pocos los que lo consiguen, pues casi todas las fuentes documentales en las que resultaría previsible hallar esas noticias ya han sido explotadas por las generaciones anteriores. Por eso, resulta sorprendente comprobar cómo en estas últimas décadas ha ido apareciendo un número destacable de nuevas noticias, lo que a su vez permite esperar que en el futuro este ritmo no se interrumpa, y dentro de treinta o cuarenta años sea necesario volver a realizar una labor tan excelente como la que han llevado a cabo los autores de esta obra.

JAVIER PORTÚS



Laura Claridge
TAMARA DE LEMPICKA
 CIRCE. BARCELONA, 2000
 488 PÁGINAS. 4.300 PESETAS

La autora de esta recomendable biografía de Tamara de Lem-

picka es la distinguida señora Claridge, un nombre ligado desde antiguo a la alta hostelería. Algo que está muy en consonancia con la biografiada, una extravagante pintora rusopolaca que frecuentaba siempre los hoteles de lujo en sus innumerables viajes por todo el mundo. Desde los exquisitos balnearios suizos y austríacos —su preferido era el Hotel Baur du Lac—, al magnífico Ritz de Place Vendôme, en cuyas *suites* solía encerrarse a dormir largas temporadas, pasando por el rutilante Waldorf Astoria de la Nueva York de los años treinta, o el Gran Hotel de Montecarlo donde se encontró una noche de su vejez con su imitador Andy Warhol, la Lempicka, nacida Gurwik-Gorska, fue mujer tan afortunada que incluso cuando decidió abandonar Europa huyendo de los nazis, temiendo que descubrieran que su padre era judío, fue una refugiada en Hollywood que vivía en Beverly Hills alquilando la mansión de King Vidor y dando fiestas semanales, bien regadas de champán, a más de doscientos selectos invitados. Algo más que una buena pintora, discípula brillante de André Lhote, algo más que un ejemplo de la mejor pintura *decó* y una retratista codiciada por toda la *crème* de Europa y por los millonarios norteamericanos, la Lempicka aparece en este libro como una mujer bellísima y elegante, pero también como un personaje atrabiliario, ambicioso, mitómano, y bastante mentiroso. Alguién tan fascinante como para encandilar al poeta Gabrielle D'Annunzio y mantener una fantástica relación sentimental con Greta Garbo, la mujer a la que quería parecerse. Su fórmula vital era perfecta:

casarse con ricos mayores e independientes, como el barón Raoul Kuffner, y vivir la fiebre de la noche con jóvenes briosos y bellas amazonas. Saboreó el éxito, llevó hasta el paroxismo la autopromoción, ideó formas y maneras inéditas de publicidad, y tuvo quizá mucha más fama de la que en realidad merecía pero sufrió después la hiel del olvido, y vivió lo suficiente como para ser un viejo juguete roto en su casa “Tres Bambús” de Cuernavaca, pese a todos los esfuerzos vindicativos de Alain Blondel y de Ricci. Su verdadera recuperación como artista vino un año después de su muerte, pero fue una auténtica resurrección que hizo justicia poética con su obra y su vida. ¡Cuánto hubiera disfrutado la Lempicka, fumando sin cesar pese a todas las prohibiciones, sentada en la sala de subastas de Nueva York el día en el que se disputaron su *Adán y Eva*, salida de la colección de Barbra Streisand, y que al fin se vendió en un millón ochocientos mil dólares a un coleccionista anónimo! Como pasó con Frida Kahlo, Tamara se transformó en una de las pintoras más codiciadas por Madonna, pero también está en abundancia en la colección de Jack Nicholson. Laura Claridge, profesora de literatura inglesa en una Academia Naval, ha escrito una buena biografía, en la que se subraya el punto de vista feminista pero en la que se nos da una imagen bastante compulsada y desprovista de benevolencias para con el decadente personaje y para la controvertida artista, que suscitaba a la revista *Newsweek* esta curiosa pregunta: “¿Quién tiene razón en el caso Lempicka, los críticos o las estrellas de cine?”.

MARCOS-RICARDO BARNATÁN

ROBERT HUGHES



El impacto de lo nuevo

El arte en el siglo XX



Robert Hughes

EL IMPACTO DE LO NUEVO

EL ARTE EN EL SIGLO XX

GALAXIA GUTENBERG/CÍRCULO DE LECTORES. BARCELONA, 2000

448 PÁGINAS. 9.900 PESETAS

Todo un clásico en la historia del arte del siglo XX, *El impacto de lo nuevo* en la actual edición revisada y actualizada conserva intacto su atractivo original, después de veinte años de su publicación como libro e inicialmente serie televisiva. Y esto seguramente porque se trata de una visión muy personal y antidogmática del arte del siglo recién concluido, en el que, si ha existido alguna certeza, ha sido precisamente la de la ausencia de certezas, de cánones incuestionables, sustituidos por una omnipresente clave de relatividad. Hughes, célebre crítico de la revista *Time*, es muy consciente de los revolucionarios cambios ocurridos en la cultura occidental en las últimas décadas, pero también de las a veces inconfesadas deudas del arte aparentemente más radical con la tradición. Por ello se aleja voluntariamente de planteamientos tradicionales de desarrollo cronológico y sentido enciclopédico, para afrontar este apasionado panorama del arte contemporáneo a través de una serie de temas cruciales que articulan el ciclo de cien años comprendido más o menos entre 1880 y 1980, caracterizado por la idea de “renovación social a

221

L
I
B
R
O
S

través del desafío cultural". Así, el libro se abre con un análisis del ilusionado deslumbramiento de la cultura europea ante el mito del futuro, cargado de optimismo y de esperanzada intensidad, y se cierra con otro del desencantado panorama artístico del último cuarto de siglo en el que todo ardor revolucionario parece haberse esfumado. Al final del ciclo, al acallarse el estruendo de las batallas anteriores, al disiparse la polvareda, nos dice Hughes, se hace visible una nueva y prosaica realidad: la del mercado, con la consiguiente institucionalización oficial de la modernidad a través de su principal institución, el museo de arte moderno. Entre ambos polos, Hughes despliega una chispeante visión del arte contemporáneo, deliberadamente provocadora, irónica y polémica, pero también fresca y lúcida, articulada a través de conceptos clave como "máquina", "futuro", "poder", "placer", "utopía", "libertad", "vacío", "cultura", o "naturaleza", que le permiten hablar de todo aquello —movimientos, artistas, obras, conceptos, contextos— que ha tenido importancia en el mundo artístico del siglo. Desde la Torre Eiffel hasta el land-art; desde el cubismo y el futurismo hasta el pop y el fotorealismo; desde el surrealismo hasta el expresionismo abstracto, desde dada hasta las vanguardias rusas, desde el arte de los regímenes totalitarios hasta el Guernica, desde el fauvismo hasta la abstracción lírica de los sesenta; todo ello tiene cabida en una narración alejada de todo convencionalismo académico. La tarea emprendida no era fácil. El propio autor del libro revela en la introducción a esta última versión sus reservas actuales sobre la pretensión inicial de abar-

car en un solo libro o en una serie televisiva todo el arte del siglo XX, así como sobre la posibilidad de transmitir las emociones estéticas propias de la contemplación directa de la obra de arte a través de medios mecánicos como las imágenes filmadas o las reproducciones del libro. A ello hay que añadir la dificultad obvia que supone la sistematización de algo aún en proceso de comprensión. Pero lo cierto es que el de Hughes es sin duda uno de los mejores modos de acercarse a algo tan plural y tan cambiante como el arte del siglo pasado: un estilo apasionado, desenfadado, claro, y unas brillantes, ingeniosas, incluso punzantes interpretaciones sobre la relación de los fenómenos contemporáneos con el arte de nuestro tiempo, hacen que, incluso cuando lo nuevo ha perdido parte de su impacto, este libro siga siendo una de las formas más estimulantes de acercamiento al arte del siglo XX.

M^a DOLORES JIMÉNEZ-BLANCO



Javier Navarro de Zuvillaga

MIRANDO A TRAVÉS

EDICIONES DEL SERBAL.

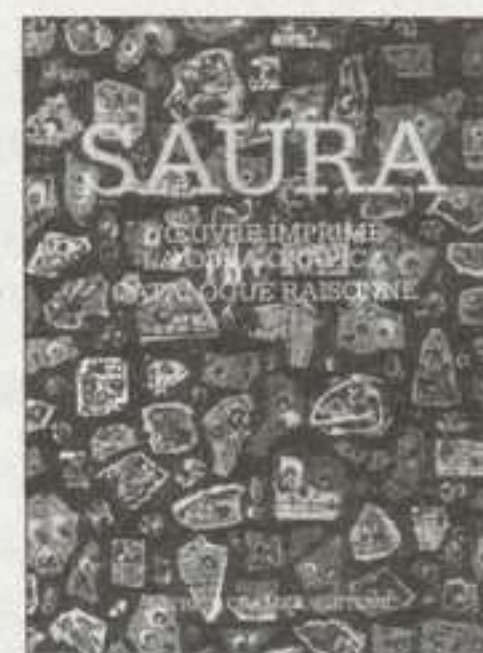
BARCELONA, 2000

243 PÁGINAS. 5.800 PESETAS

Se suma a las ya clásicas monografías de Panofsky (*La perspectiva como forma simbólica*), Gombrich (*Arte e ilusión*) o Arheim (*Arte y percepción visual*) este nuevo estudio sobre la per-

cepción visual y la perspectiva en la artes. Lo que aporta el libro de Zuvillaga es una ampliación del concepto de perspectiva, más allá de las artes visuales, a la arquitectura o al teatro y un análisis no cronológico de obras de diversos estilos bajo aspectos tan poco usuales como el espesor, el color, el movimiento o el tiempo, además de los términos tradicionales de punto de vista, de fuga y ángulo de visión.

ARTE Y PARTE



Olivier Weber-Caflish/

Patrick Cramer

ANTONIO SAURA.

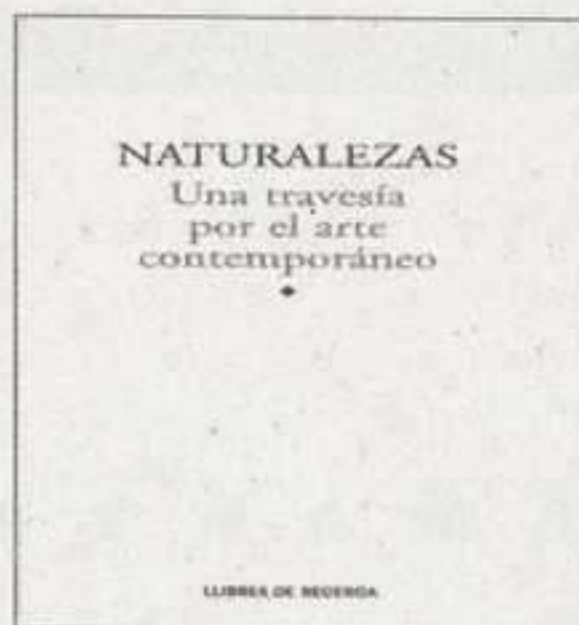
LA OBRA GRÁFICA

PATRICK CRAMER, ED. GINEBRA, 2000

771 PÁGINAS. 250 CHF

Tras la reciente aparición de dos de sus escritos, la colección de ensayos *Fijeza* (Galaxia Gutenberg, 1999) y el diario ilustrado *Nulle dies sine linea* (Patrick Cramer Éditeur), la misma editorial suiza publica ahora el catálogo razonado de su obra gráfica. 632 obras —entre grabados, litografías, serigrafías e ilustraciones para libros—, ordenadas cronológicamente y acompañadas de una exhaustiva descripción técnica y de espléndidas reproducciones, se recogen en una cuidada edición, que atiende tanto a la calidad impresa como al rigor científico, contando además con útiles índices e introducción y postfacio explicativos.

ARTE Y PARTE



NATURALEZAS
Una travesía
por el arte
contemporáneo

LIBRERÍA DE RECERCA

VV.AA.
NATURALEZAS.

UNA TRAVESÍA POR EL ARTE
CONTEMPORÁNEO

LIBRES DE RECERCA, MACBA.
BARCELONA, 2000
319 PÁGINAS. 3.500 PESETAS

Desde su condición de “*parergon*”, acompañando a otros temas principales, la naturaleza siempre a estado presente en el arte. De su papel en el arte contemporáneo habla este libro a través de diferentes textos: *land art*, *earth works*, arte povera, arte ecológico y sus creadores, son los protagonistas.

ARTE Y PARTE



Doris
Salcedo

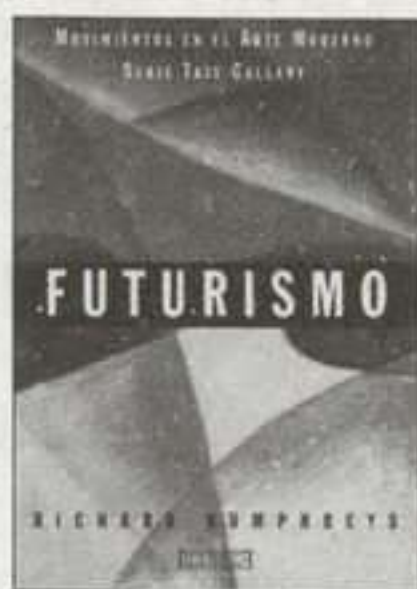
VV.AA.
DORIS SALCEDO

PHAIDON. LONDRES, 2000
160 PÁGINAS. £19.95

Un ejemplo de las fabulosas monografías editadas por Phaidon es este ejemplar de *Contemporary Artists*. Con fotografías a toda página, y el libro es de gran formato, una conversación con Carlos Basualdo, artículos de Nancy Princethal y Emmanuel Levinas, una entrevista con Charles Merewether, y los hermosos poemas de Paul

Celan, nos acercan a la vida y la obra de la ya célebre escultora colombiana Doris Salcedo.

ARTE Y PARTE



FUTURISMO

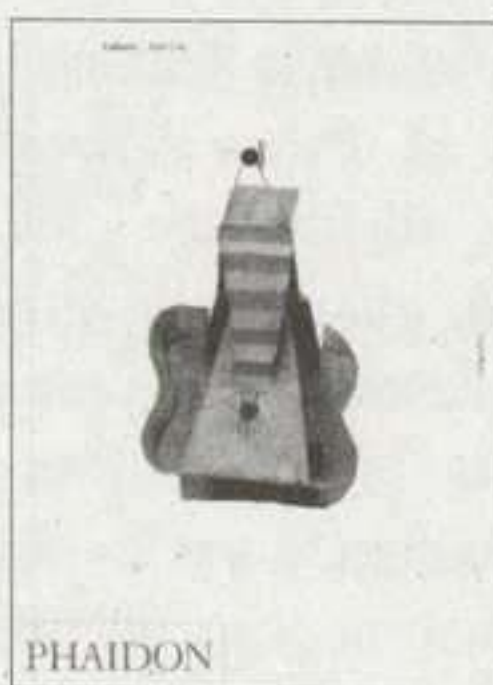
RICHARD HUMPHREYS

Richard Humphreys
FUTURISMO

ENCUENTRO. MADRID, 2000
80 PÁGINAS. 2.900 PESETAS

Publicado por la Tate Gallery de Londres, al igual que otros títulos de la serie *Movimientos en el Arte Moderno* (*Cubismo, Expresionismo, Minimalismo, Modernismo, Post-Impresionismo, Realismo y Surrealismo*) *Futurismo* sintetiza en un manejable volumen las claves de un movimiento definitivo en lo que supusieron la vanguardias de principios de siglo.

ARTE Y PARTE



Neil Cox
CUBISM

PHAIDON. LONDRES, 2000
447 PÁGINAS. £14.95

La editorial inglesa Phaidon cuenta entre sus publicaciones con un pormenorizado programa de títulos sobre arte. La colección *Art & Ideas* aborda la

historia del arte en tres bloques: diferentes perspectivas del mundo, movimientos estilísticos europeos desde la prehistoria hasta nuestros días y, por último, monografías de los grandes artistas. En *El cubismo*, mucho más que un manual y sin embargo para todos los públicos, Neix Cox analiza rigurosamente y con material gráfico de gran calidad las distintas etapas del movimiento y su trascendencia.

ARTE Y PARTE



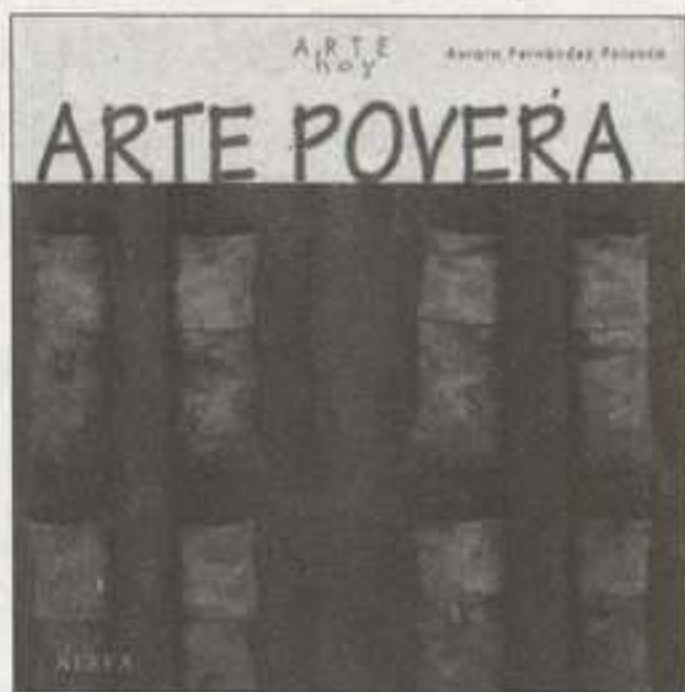
¿Construir... o deconstruir?
Textos sobre Gordon Matta-Clark

Darío Corbeira (ed.)
**¿CONSTRUIR... O
DECONSTRUIR?**

TEXTOS SOBRE GORDON MATTA-CLARK
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA.
SALAMANCA, 2000
304 PÁGINAS. 2.500 PESETAS

Coordinada por Corine Diserens, la Universidad de Salamanca ha publicado un libro de obligada referencia para todos aquellos que pretendan acercarse a la apasionante figura de Gordon Matta-Clark, “anarquitecto”, social, utópico, político... Se han recopilado textos de expertos y compañeros del artista que aportan su visión sobre diferentes aspectos de su producción, ideología, construcciones, fotografías, obra filmada, su relación con Duchamp o el constructivismo ruso, o su vertiente deconstructivista enlazando con Derrida y Smithson.

ARTE Y PARTE



Aurora Fernández
Polanco/Sagrario Aznar
Almazán/Tonia Raquejo

ARTE POVERA

Tonia Raquejo

LAND ART

Sagrario Aznar Almazán

ARTE DE ACCIÓN

ARTE HOY, NEREA.

HONDARRIBIA, 1998-2000

118/119/96 PÁGINAS.

1.700 PESETAS

Arte povera, *land art* o arte de acción, son términos ya de uso habitual incluso en el ámbito extra-artístico, quedando a veces, como sucede en estos casos, un tanto difusos sus orígenes y verdaderos fundamentos. La editorial Nerea de Guipúzcoa los aborda con gran claridad, aportando pertinentes textos históricos, análisis de obras y bibliografía básica comentada.

ARTE Y PARTE



Javier Arnaldo

YVES KLEIN

ARTE HOY, NEREA.

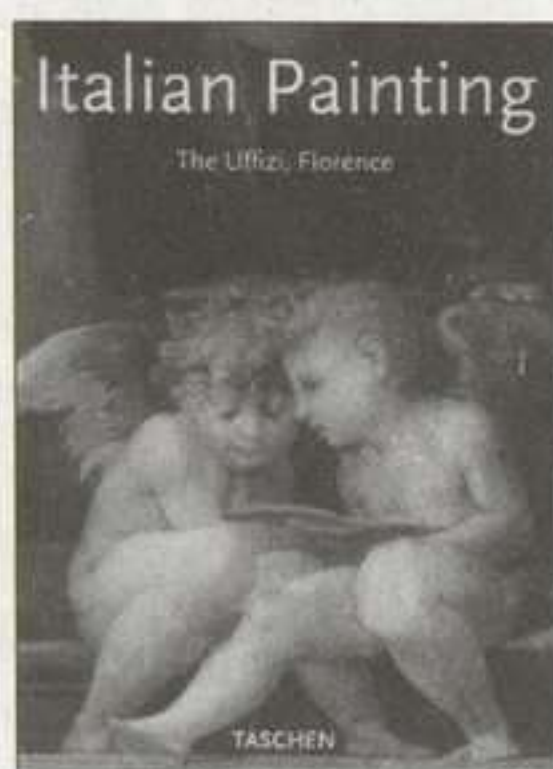
HONDARRIBIA, 2000

110 PÁGINAS. 1.700 PESETAS

ARTE Y PARTE

“En los siete años que duró la vida artística de Yves Klein (Niza, 1928-París, 1926), que van desde su primera exposición hasta el año de su muerte, este experto judoka tuvo tiempo suficiente para cambiar las cosas”. También perteneciente a la colección *Arte hoy*, en este título, Javier Arnaldo nos desvela todo lo imprescindible a la hora de comprender la trascendencia de tan carismático artista “azul”.

ARTE Y PARTE



Annamaria Petrioli Tofani

ITALIAN PAINTING

TASCHEN. KÖLN, 2001

669 PÁGINAS. 3.995 PESETAS

Taschen lanza al mercado uno de esos libros golosos y deseables. El tema, la Galería de los Uffizi y el tesoro artístico que contiene. El formato, casi como un cofre, guarda con mimo las obras maestras de la pintura que engrosan las colecciones mediceas, incidiendo en los aspectos más relacionados con el coleccionismo. Cada siglo lo trata un especialista, y en la introducción, se esboza una breve historia de cómo la “galería” –del soberbio edificio de Vasari–, llegó a ser la “galería” en el sentido actual de sala de arte. Destacable es la prioridad otorgada a las fotografías, de excelente calidad y belleza, máxime representando tan victorioso periodo artístico.

ARTE Y PARTE

ESPAÑA

ANDALUCÍA

PATROCINADOR DE LA AGENDA
DE ANDALUCÍA



ALGECIRAS (CÁDIZ)

MAGDA BELLOTTI
Fray Tomás del Valle, 7
Tel: 956660204
FRAM RAMÍREZ AL 17 FEB
JAVIER VELASCO 23 FEB/21 MAR
CARMEN MARCOS 23 MAR/25 ABR

ALMERÍA

CENTRO ANDALUZ DE LA FOTOGRAFÍA
Pablo Cazard, 1
Tel: 950264129
MUNDOS DIVERSOS AL 11 FEB

CENTRO CULTURAL CAJA GRANADA
Avda. García Lorca, 25
Tel: 950262696
EL DIBUJO EN EL S. XX
AL 17 MAR

MUSEO MUNICIPAL
Pza. de Barcelona, s/n
Tel: 950266112
EMILIO ZURITA AL 20 FEB
GINÉS CERVANTES 25 FEB/2 ABR

TORRE DEL HOMENAJE
Alcazaba de Almería
Tel: 950271617
MIMMO JODICE FEB/MAR

CÁDIZ

PALACIO PROVINCIAL
Pza. de España, s/n
Tel: 956240100
EVARISTO BELLOTTI AL 4 MAR
CHEMA COBO 19 MAR/29 ABR

MUSEO DE CÁDIZ
Pza. de Mina, s/n
Tel: 956212281
DISEÑO EN ANDALUCÍA
AL 11 FEB
HEARTFIELD
21 FEB/16 MAR
CHEMA COBO
19 MAR/29 ABR

SALA RIVADAVIA
Presidente Rivadavia, 3
Tel: 956225122
JAVIER BUZÓN FEB

CÓRDOBA

SALA COBALTO
José M. Martorell, 28
Tel: 957238570
JUAN LUQUE FEB
M^a JOSÉ BELLIDO MAR

SALA CAJA SUR
Ronda de las Tejas, 6
Tel: 957214425
VALDÉS LEAL AL 23 FEB

GRANADA

CARTEL
Pedro Antonio de Alarcón, 15
Tel: 95253798
DAVID SANCHO
9 FEB/6 MAR
FELIPE IGUÍÑIZ
9/27 MAR

CENTRO CULTURAL GRAN CAPITÁN
Gran Capitán, 5
Tel: 952224384
COLECCIÓN PREMIO L'OREAL
AL 18 FEB

CENTRO JOSÉ GUERRERO
Oficios, 8
Tel: 958247375/225185
WILLEM DE KOONING/JOSÉ GUERRERO
8 MAR/27 MAY

MUTUA DE SEGUROS PELAYO
Neptuno, 1 esq. Camino de Ronda
Tel: 958261530
ENRIQUE LARROY 8 MAR/2 ABR

PALACIO DE LOS CONDES DE GABIA
Pza. de los Girones, 1
Tel: 958 247375
ROGELIO LÓPEZ CUENCA/JESÚS ZURITA
AL 11 MAR
COLECCIÓN PATCHET/TUCHO MOLINA
22 MAR/6 MAY

SALA TRIUNFO.
Avda. Divina Pastora, 3
Tel: 958293650
CRISTÓBAL HARA AL 10 FEB

SANDUNGA
Arteaga, 3
Tel: 958273665
PINTURA DE CÁMARA AL 21 FEB
JORDI TEIXIDOR 24 FEB/28 MAR

JAÉN

MUSEO PROVINCIAL
Pº de la Estación, 27
Tel: 953250600
PINTURA ANDALUZA DE LOS SS. XVII Y XIX EN EL MUSEO DE LA HABANA
8 FEB/11 MAR

MÁLAGA

ALFREDO VIÑAS
José Denis Belgrado, 19
Tel: 952601229
COLECTIVA AL 20 FEB

CARTEL
Alameda Principal, 35
Tel: 952224248
JUAN PINILLA
FEB
RUSLAN VASKIEVISCH
MAR

COLEGIO DE ARQUITECTOS
Las Palmeras del Limonar, s/n
Tel: 952121097
MAIL ART
16 FEB/9 MAR

FUNDACIÓN PABLO RUIZ PICASSO
Pza. de la Merced, 15
Tel: 952060215
CARMEN FEB
CRISIS AL 25 FEB

MUSEO MUNICIPAL
Paseo de Reding, 1
Tel: 952225106
DÁMASO RUANO
23 FEB/21 MAR

PALACIO EPISCOPAL
Pza. del Obispo, s/n
Tel: 952602722
ENCUENTROS
19 MAR/30 ABR

SALA CISTER
Cister, 13
Tel: 952602191
DOMINIQUE VAN OSTA
AL 23 FEB

SALA DE LA SOCIEDAD ECONÓMICA
DE AMIGOS DEL PAÍS
Avda. de Andalucía, 10-12
Tel: 952229396
SANGIL FEB

MARBELLA
(MÁLAGA)

MUSEO DEL GRABADO ESPAÑOL
CONTEMPORÁNEO
Hospital Bazán, s/n
Tel: 952825035
VIII PREMIOS DE GRABADO

AL 28 FEB
ALLERES DE PARÍS
15 MAR/30 ABR

PUERTO DE SANTA MARÍA
(CÁDIZ)

MUSEO CASA DE LOS TIROS
Pavanera, 19
Tel: 958221072
PRENSA EN GRANADA AL 23 FEB

SANTA FE
(GRANADA)

INSTITUTO DE AMÉRICA
Pza. España
Tel: 958513004
TORRES-GARCÍA/M. OLIVER AL 25 FEB
**CUANDO LOS SANTOS HABLAN/
COLECCIÓN PATCHET** 22 MAR/6 MAY

SEVILLA

CAVECANEM
San José, 10
Tel: 954564271
NONO BANDERAS AL 10 MAR
ADRIANA TORRES 16 MAR/12 MAY

ARTE Y PARTE

CENTRO ANDALUZ DE ARTE
CONTEMPORÁNEO. CAAC.
Monasterio de Sta. M^a de las Cuevas
Avda. Américo Vespucio, 2
Tel: 955037070
PEDRO MORA/DOUBLE TROUBLE
FEB

FÉLIX GÓMEZ
Morería, 6
Tel: 954225320
JUAN VIDA 20 FEB/20 MAR
JAVIER BUZÓN 23 MAR/23 ABR
Castellar, 40
BENITO FONTANILLA
16 MAR/16 ABR

JUANA DE AIZPURU
Zaragoza, 26
Tel: 954228501
CINDY SHERMAN
FEB/MAR

MUSEO DE BELLAS ARTES
Plaza del Museo, 9
Tel: 954220790
25 AÑOS DEL MUSEO
AL 15 FEB
JOSÉ VILLEGAS
18 FEB/18 MAR

PEPE COBO
Pza. Cristo de Burgos, 5-6
Tel: 954500739
CRISTINA IGLESIAS
AL 24 MAR

RAFAEL ORTIZ
Mármoles, 12
Tel: 954214874
EUGENIO AMPUDIA
AL 3 MAR
ÁNGEL PADRÓN
6 MAR/17 ABR

SALA DE LA CASA DE LA PROVINCIA
Pza. del Triunfo, 1
Tel: 954563146
**COLECCIÓN TESTIMONIO DE LA
FUNDACIÓN "LA CAIXA"**
FEB

ARAGÓN

HUESCA

PELAYO MUTUA DE SEGUROS
Ps. Ramón y Cajal, 7
Tel: 974230906
COLECCIÓN SPECTRUM AL 18 FEB

TERUEL

MUSEO DE TERUEL
Pza. Fray Anselmo Polanco, 3
Tel: 978600150
CARLOS PAZOS
2 FEB/25 MAR

ZARAGOZA

ANTONIA PUYÓ
Madre Sacramento, 31
Tel: 976284238
LUIS MARCO
AL 20 FEB
AITOR ORTIZ
23 FEB/23 MAY
PENCK
27 MAR/5 MAY

BANCO ZARAGOZANO
4 de agosto, 42
Tel: 976470303
RICARDO CALERO
A MAR

CENTRO CULTURAL IBERCAJA
Antón García Abril, 1
Tel: 976767676
ENRIQUE TRULLENQUE
6 FEB/6 MAR

C. DE EXPOSICIONES IBERCAJA
San Ignacio de Loyola, 16
Tel: 976767676
SOROLLA PAISAJISTA
AL 14 ABR

FERNANDO LATORRE
Gascón de Gotor, 12
Tel: 976385050
CONFLUENCIAS
FEB/MAR

LAUSIN & BLASCO
Paseo Sagasta, 64
Tel: 976252444
MAITE DÍAZ
FEB/MAR

MUSEO DE IBERCAJA
CAMÓN AZNAR
Espoz y Mina, 23
Tel: 976397328
PILAR SALMERÓN FEB
SANTIAGO SERRANO ABR/MAY

MUSEO PABLO SERRANO
P^o María Agustín, 20
Tel: 976280659
NACHO BOLEA 7 FEB/11 MAR

SALA TORRE NUEVA DE IBERCAJA
Torre Nueva, 35
Tel: 976767676
PHILIPPE WALTER
8 FEB/10 MAR
JUAN ZURITA
15 MAR/14 ABR

SALA JUANA FRANCÉS
D. Juan de Aragón, 2
Tel: 976391116
LUIS MARCO
FEB

ZARAGOZA GRÁFICA
Paseo Constitución, 33, Ppal-izda
Tel: 976221076
ANTÓN LAMAZARES
FEB

ASTURIAS

AVILÉS

AMAGA
José Manuel Pedregal, 4
Tel: 985569433
RUFINO MINGO/DÍAZ DE OROSIA
FEB
COLECTIVA GRÁFICA/MOJARDÍN
MAR

SALA CAJASTUR ALFONSO VII
Alfonso VII, s/n
Tel: 985567339
DE LO NUEVO 2001
AL 17 FEB
AVELINO SALA
22 FEB/28 MAR

GIJÓN

CORNIÓN
De la Merced, 45
Tel: 985342507
JOSÉ M^º NAVASCUÉS
9 FEB/7 MAR
JOSÉ MANUEL NÚÑEZ
9 MAR/9 ABR

ESPACIO LÍQUIDO
Jovellanos, 3
Tel: 985175569
GUILLERMO SIMÓN/AVELINO SALA
FEB

MUSEO CASA NATAL DE JOVELLANOS
Pza. de Jovellanos, s/n
Tel: 985346313
FOTOGRAFÍA EN GIJÓN A FEB

PALACIO DE REVILLAGIGEDO
Pza. del Marqués, 2
Tel: 985346921
48 SALÓN INTERNACIONAL DE FOTOGRAFÍA 8 MAR/20 MAY

MIERES

C. C. CAJASTUR JERÓNIMO IBRÁN
Jerónimo Ibrán, 10
Tel: 985456014
RICARDO M. MORENO
AL 25 FEB
EDUARDO ALONSO
1/31 MAR

OVIEDO

C. C. CAJASTUR SAN FRANCISCO
San Francisco, 4
Tel: 985102228
AMADOR ESCULTOR
9 FEB/20 ABR

DASTO
Cervantes, 31
Tel: 985232236
CUCO SUÁREZ
16 FEB/10 MAR
AGUSTÍN GARCÍA
9/30 MAR

VÉRTICE
Marqués de Santa Cruz, 10
Tel: 985218482
MICHAEL HAAS
22 FEB/24 MAR
GLORIA RUBIO
25 MAR/ABR

BALEARES

IBIZA

MUSEU D'ART CONTEMPORANI
Ronda Pintor Narciso Puget, s/n
Tel: 971302723
IBIZAGRAFIC'OO/LIHIE TALMOR FEB

PALMA DE MALLORCA

ALTAIR
Sant Jaume, 23
Tel: 971716282
STEVE AFIF FEB

ANDREAS GRIMM
Sant Jaume, 7
Tel: 971725252
YOSHIRO SUDA FEB

CASAL SOLLERIC
Passeig del Born, 27
Tel: 971722092
PREMIO PINTURA ANTONI GELABERT
FEB

CENTRO DE CULTURA SA NOSTRA
Concepció, 12
Tel: 971725210
EL TORO Y EL MEDITERRÁNEO
AL 10 MAR
DAVE MCKEAN
6/31 MAR

ESPAI RAMÓN LLULL
Ramón Lull, 3
Tel: 971712301
SANTI CAMPS
AL 15 FEB

FERRÁN CANO
Carrer de la Pau, 3
Tel: 971714067
MIGUEL MONT
FEB
VANESSA PEY
MAR

FUNDACIÓN PILAR I JOAN MIRÓ
Joan de Saridakis, 29
Tel: 971701420
J. PALOMINO/A. PERAL
AL 25 FEB
EL ENTORNO PARISINO DE JOAN MIRÓ
AL 30 ABR

GIANNI GIACOBBI
Ribera, 4
Tel: 971720002
AITOR ORTIZ
FEB

JOAN GUAITA
Verí, 10
Tel: 971715989
DENNIS OPPENHEIM
FEB

JOAN OLIVER MANEU
Montcades, 2
Tel: 971721342
TERESA SILVA
AL 12 FEB

MUSEU D'ARTE ESPANYOL
CONTEMPORANI FUNDACIÓ
JUAN MARCH
San Miguel, 11
Tel: 971712601
RODCHENKO, GEOMETRÍAS
AL 15 ABR

SA LLONJA
Pza. Sa Llonja, 5
Tel: 971711705
N. PUGET VIÑAS/N. PUGET RIQUER
FEB

SALA PELAIRES
Pelaires, 5
Tel: 971723696
MANOLO BALLESTEROS
AL 10 MAR
TRES REALISTAS
13 MAR/ABR

XAVIER FIOL
Montenegro, 4
Tel: 971718914
JESÚS PALOMINO
AL 15 FEB
PETER LINKUIST
15 FEB/15 MAR

POLLENÇA
(MALLORCA)

MAIOR
Pza. Mayor, 4
Tel: 971530095
**CHEMA ALVARGONZÁLEZ/
DARÍO ÁLVAREZ BASSO**
FEB
LUIS VIDAL
MAR

CANARIAS

LANZAROTE

FUNDACIÓN CÉSAR MANRIQUE
Taro de Tachine, 35
Tel: 928843138
NILS-UDO
FEB/25 MAR

MUSEO INTERNACIONAL DE ARTE
CONTEMPORÁNEO CASTILLO DE S. JOSÉ
Puerto Naos, s/n
Tel: 928812321
PANCHO LASO, 1904-1973
MAR

LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO
CAAM
Los Balcones, 9 y 11
Tel: 928311824
EDUARDO GREGORIO
20 FEB/15 ABR

ARTE Y PARTE

MANUEL OJEDA
Buenos Aires, 3
Tel: 928361119
BEN SCHONZEIT FEB

TENERIFE

CENTRO DE ARTE
"LA RECOVA"
Pza. Isla de la Madera, 1
Tel: 922290770
PREMIO NACIONAL DE GRABADO
MAR

LA GRANJA
Comodoro Rolín, 21
Tel: 922202202
IMÁGENES DE UN TIEMPO
FEB

LEYENDECKER
Rambla Gral. Franco, 86
Tel: 922280053
GROUP SHOW
FEB

CANTABRIA

PATROCINADOR DE LA AGENDA
DE CANTABRIA



Banco
Santander

MIENGO

SALA ROBAYERA
Pza. Marqués de Valdecilla, s/n
Tel: 942577213
ROBERTO MATTA
FEB/MAR

SANTANDER

CENTRO CULTURAL CAJA CANTABRIA
"MODESTO TAPIA"
Tantín, 25
Tel: 942204300
RAPA NUI, TE PITO TE HENUA
FEB

CENTRO CULTURAL
DOCTOR MADRAZO
Casimiro Sáinz, s/n
Tel: 942310161
INGENIOS DE MADERA FEB

FERNANDO SILIÓ
Eduardo Benot, 8
Tel: 942216257
COLECTIVA

FEB
PATRICK MICHAEL FITZGERALD
MAR/ABR

GALERÍA CERVANTES
Cádiz, 14
Tel: 942311672
TENDENCIAS PLÁSTICAS DEL S. XX
FEB
DIBUJOS PARA COLECCIONISTA
FEB/MAR

MUSEO DE BELLAS ARTES
Rubio, 6
Tel: 942239485
GLORIA TORNER FEB

PALACETE DEL EMBARCADERO
Muelle de Gamazo, s/n
Tel: 942314060
LUCES DE ARTE
AL 11 FEB
JUAN MUÑOZ
16 FEB/18 MAR
MIQUEL NAVARRO
23 MAR/22 ABR

PARANINFO DE LA UNIVERSIDAD
Sevilla, 6
Tel: 942219666
DOROTEO ARNÁIZ
AL 24 FEB
**SESQUICENTENARIO DE INGENIERÍA
INDUSTRIAL** AL 24 FEB

SALA DE EXPOSICIONES LUZ NORTE
Ed. Simeón. Pasaje de Peña, 2
Tel: 942207403
MEMORIA DE UN FIN DE SIGLO
AL 9 FEB

SALA UNIV. DE MARINA CIVIL
Gamazo, s/n
Tel: 942201315
IMÁGENES PARA LA DIGNIDAD
AL 4 MAR

SANTIAGO CASAR
Daoíz y Velarde, 26
Tel: 942364089
COLECTIVA FEB/MAR

SIBONEY
Castelar, 7
Tel: 942311003
JOAQUÍN MARTÍNEZ CANO FEB
CARLOS GARCÍA-ÁLIX MAR

TRAZOS TRES
Magallanes, 3
Tel: 942371789
MARIO REY FEB/MAR

SANTILLANA DEL MAR

FUNDACIÓN SANTILLANA.
TORRE D. BORJA
Plaza Mayor, s/n
Tel: 942818203
MEMORIAS Y MIRADAS
A MAR

TORRELAVEGA

SALA MAURO MURIEDAS
Pedro Alonso Revuelta, s/n
Tel: 942890350
ESPACIOS DE CREACIÓN II
FEB
SUITE VOLLARD
MAR/ABR

CASTILLA LA MANCHA

ALBACETE

MUSEO DE ALBACETE
Parque Abelardo Sánchez, s/n
Tel: 967228307
LA CIENCIA EN EL DESVÁN
FEB

MUTUA DE SEGUROS PELAYO
San Agustín, 14
Tel: 967246502
JESÚS BONDÍA
15 FEB/20 MAR
COLECCIÓN SPECTRUM
22 MAR/20 ABR

ALCÁZAR DE SAN JUAN (CIUDAD REAL)

FÚCARES
San Francisco, 3
Tel: 926860902
ISIDRO BLASCO AL 20 FEB
FRANCISCO CELORRIO
24 FEB/22 MAR
GONZÁLEZ DE LA CALLE
24 MAR/24 ABR

CUENCA

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO
Casas Colgadas, s/n
Tel: 969212983
SEMPERE. PAISAJES 6 FEB/16 ABR

GUADALAJARA

CENTRO CULTURAL DE IBERCAJA
Dr. Fleming, 2-B
Tel: 949254284
VOTO FEMENINO ESPAÑA
22 FEB/3 MAR

TOLEDO

CASA DE LAS CADENAS
Bulas Viejas, 15
Tel: 925227871
LUIS ÁNGEL PRESTELL
8/25 FEB

GALERÍA DE LA PLATA
Plaza de la Merced, s/n
Tel: 925221592
ROBERTO CAMPOS
FEB

CASTILLA Y LEÓN

BURGOS

CASA DEL CORDÓN
Santander, 2
Tel: 947258100
CARMEN LAFFÓN
2 FEB/1 ABR

ESPACIO CAJA DE BURGOS
Avda. General Sanjurjo, s/n
Tel: 947258113
CONCHA JEREZ
AL 17 FEB
JULIÁN VALLE
23 FEB/31 MAR

LOURDES CARCEDO
Avda. General Yagüe, 3
Tel: 947268138
ROBERTO RUIZ ORTEGA
FEB
FERNANDO BERMEJO
8 MAR/25 ABR

MUTUA DE SEGUROS PELAYO
Avda. Cid Campeador, 7
Tel: 947208920
ROBERTO COROMINA
AL 23 FEB

LEÓN

INSTITUTO LEONÉS DE CULTURA
Puerta de la Reina
Tel: 987262423
20 DE 1000/MARIANO FORTUNY FEB

TRÁFICO DE ARTE
Serranos, 2
Tel: 987271305
LIDO RICO
FEB
YAMAOKA
MAR

PONFERRADA (LEÓN)

MUTUA DE SEGUROS PELAYO
Avda. Compostilla, 7
Tel: 987428964
ROBERTO COROMINA
29 MAR/22 ABR

SALAMANCA

ARTIS
Zamora, 44-46
Tel: 923217171
WALDO AGUIAR
FEB
MIGUEL PÉREZ
MAR

GALERÍA RAYA PUNTO
San Cristóbal, 1
Tel: 923264659
AMELIA MORENO/EMILI PUETTER
FEB
HILARIO BRAVO
2/25 MAR

PALACIO DE ABRANTES
San Pablo, s/n
Tel: 923294636
LOS CARPINTEROS
13 FEB/23 MAR
JESÚS ALONSO
27 MAR/27 ABR

SALA PATIO DE ESCUELAS
Patio de las Escuelas Menores, 1
Tel: 923294480
**FONDOS DE LA COLECCIÓN DE LA
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA**
AL 25 FEB
BLEDA Y ROSA
1 MAR/1 ABR

SEGOVIA

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO
ESTEBAN VICENTE
Plazuela de Bellas Artes, s/n
Tel: 921462010
**EL COLOR ES LA LUZ. ESTEBAN VICENTE
1999-2000**
9 FEB/15 ABR

TORREÓN DE LOZOYA
CAJA SEGOVIA
Pl. San Martín, 5
Tel: 921415096
ZURBARÁN MAR/MAY

VALLADOLID

GALERÍA ORON
Miguel Iscar, 19
Tel: 983308833
JORGE VIDAL MAR

MONASTERIO DE N^ª. SRA. DEL PRADO
Autovía Puente Colgante, s/n
Tel: 983411500
ELOISA SANZ
AL 28 FEB

MUTUA DE SEGUROS PELAYO
Santa Clara, 5
Tel: 983264860
L. BEJARANO/E. ANCHUELO
AL 13 FEB
ROBERTO COROMINA
27 FEB/25 MAR

PALACIO DE VILLENA. MUSEO
NACIONAL DE ESCULTURA.
Cadenas de San Gregorio, s/n
Tel: 983254083/983265760
LA PINTURA EN EL MUSEO
FEB/ABR

TERESA CUADRADO
San Agustín, 3
Tel: 983362142
JULIO TOQUERO
AL 28 FEB
GONZALO SARASQUETA
2 MAR /11 ABR

CATALUÑA

AGRAMUNT (LÉRIDA)

ESPAI GUINOVART
Pza. del Mercat, s/n
Tel: 973390904
LLUIS TREPAT AL 28 MAR

BARCELONA

3 PUNTS
Aribau, 75
Tel: 934512348
PEPE ENGUIDANOS
FEB
F.M.G MAR

ARTE Y PARTE

ALEJANDRO SALES
Julián Romea, 16
Tel: 934152054
MANEL ARMENGOL

FEB
ROSA BRUN
MAR

ALTER EGO
Doctor Dou, 11
Tel: 933023698
NÚRIA MEMBRADO
AL 10 FEB

ÀMBIT
Consell de Cent, 282
Tel: 934881800
ALBERT VEGUÉS
AL 20 FEB
ALBERT CASAÑÉ
22 FEB/27 MAR

ANTONIO DE BARNOLA
Palau, 4
Tel: 934122214
BERTA CÁCCAMO
FEB/MAR

ART AL REC
Rec, 41
Tel: 933196647
ENCARNA SEPÚLVEDA
8 FEB/8 MAR
UNA LOCURA
15 MAR/21 ABR

BACH QUATRE
Juan Sebastian Bach, 4
Tel: 932005462
PACO CELORRIO
AL 20 FEB
JOSÉ SANLEÓN
27 FEB/29 MAR

BARCELONA
Pza. Doctor Letamendi, 34
Tel: 933233852
MAESTROS DE LA ESCULTURA VASCA
FEB
ERWIN BECTHOLD MAR/ABR

BERINI
Pza. Comercial, 3
Tel: 933105443
SARA HUETE FEB

CAN FELIPA
Pallars, 277
Tel: 932664441
A PROPÓSITO DE PINTURA
8 FEB/24 MAR

CARLES TACHÉ
Consell de Cent, 290
Tel: 934878836
CONSULTAR GALERÍA

CARME ESPINET
Balmes, 86
Tel: 932160614
KHALID EL BEKAY
FEB
ALICIA IBARRA
MAR

CENTRE CÍVIC CAN BASTÉ
Passeig de Fabra i Puig, 274
Tel: 934206651
JOVAN HORVAR
AL 17 FEB
HISTÒRIA NATURAL
29 MAR/4 MAY

CENTRE CULTURAL
FUNDACIÓN "LA CAIXA"
P^º San Joan, 108
Tel: 932077475
ARMAN
AL 1 ABR
EL DESIERTO
AL 15 ABR

CENTRE D'ART
SANTA MÒNICA
Rambla de Santa Mònica, 7
Tel: 933162780
J. TEIXIDOR/BOARDING TIME
FEB/MAR
PERE NOGUERA
FEB/ABR
JORDI S. VALVERDE
FEB/JUN
OBRAS VIDEOGRÁFICAS
AL 24 MAR
BOARDING TIME
FEB/MAR

CENTRE DE CULTURA
CONTEMPORÀNIA DE BARCELONA
Montealegre, 5
Tel: 933064100
ARTE Y TIEMPO
AL 25 FEB
CANALETTO
21 FEB/13 MAY
MEMORIA DE UN ESPEJISMO
21 MAR/27 MAY

CERCLE 22
Marqués de Barberà, 8
Tel: 934420783
DANIEL RIERA
AL 10 MAR

CLARAMUNT
Ferlandina, 27
Tel: 934418817
ENRIC BALANZA FEB
FORMAS DE EXILIO MAR

COLEGIO DE APAREJADORES Y
ARQUITECTOS TÉCNICOS DE
BARCELONA
Bon Pastor, 5
Tel: 932402060
CONSTRUCCIONES METÁLICAS
12 FEB/12 MAR
INSTALACIONES DOMÉSTICAS
27 MAR/27 ABR

COTTHEM GALLERY
Dr. Dou, 15
Tel: 932701669
TALKING HEADS
MAR/ABR

ESPACIO PARA EL ARTE DE
CAJA MADRID
Pza. Cataluña, 9
Tel: 933014494
RE-ENCUENTRO TAWASSUL
AL 28 FEB

ESPAI 292
Consell de Cent, 292
Tel: 934875711
MIQUEL NAVARRO
AL 24 FEB
PILAR BELTRÁN LAHOZ
MAR

ESPAI BLANC
Antic de Sant Joan, 1
Tel: 933100171
J. M. POCH/ORFEO SOLER
AL 10 FEB

ESTRANY DE LA MOTA
Passatge Mercader, 18
Tel: 932157340
BEGIJNHOF I
FEB/MAR

FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES
Aragó, 255
Tel: 934870315
EULÀLIA VALLDOSERA
AL 25 MAR

FUNDACIÓN CAIXA CATALUNYA
LA PEDRERA
Provença, 261-265
Tel: 934845900
EL HUMOR Y LA RABIA
AL 22 ABR

FUNDACIÓN FRANCISCO GODIA
Valencia, 284
Tel: 932723180
ROMÁNICO Y GÓTICO
7 FEB/29 ABR

FUNDACIÓN JOAN MIRÓ
Parc de Montjuïc
Tel: 933291909
JOAN BROSSA
16 FEB/6 MAY

FUNDACIÓN JOAN MIRÓ
ESPACIO 13
Avda. Miramar, 71
Tel: 933291908
SANTIAGO MAYO AL 4 MAR

GALERÍA 44
Flassaders, 44
Tel: 933100182
KATRIN KORFMANN 8 FEB/MAR

GALERÍA DELS ÀNGELS
Àngels, 16
Tel: 934125454
LYNNE COHEN FEB/MAR
JAUME AMIGÓ MAR/ABR

GALERÍA METROPOLITANA
Torrijos, 44
Tel: 932843183
SEAMUS NICOLSON
AL 23 MAR
XAVIER DÉU
28 MAR/25 MAY

GRISART
Còrsega, 415
Tel: 934579733
LORENA OLIVER
AL 1 MAR

JOAN GASPAR
Pza. Doctor Letamendi, 1
Tel: 933230748
JOAN MIRÓ FEB

JOAN PRATS
Rambla Catalunya, 54
Tel: 932160290
JULIÃO SARMENTO
FEB
LUIS GORDILLO
MAR

JOAN PRATS-ARTGRÀFIC
Balmes, 54
Tel: 934881398
JORDI ALCARÁZ FEB
JIN BIRD MAR

KOWASA
Mallorca, 235
Tel: 934873588
RAMÓN MASACH
FEB/MAR

LLUCIÀ HOMS
Consell de Cent, 315
Tel: 934677162
CARMEN MARISCAL
FEB
CARMEN MICHAVILA
MAR

MARÍA JOSÉ CASTELLVÍ
Consell de Cent, 278
Tel: 932160482
DEL 1 AL 10
AL 26 FEB
JAUME BARRERA
27 FEB/1 ABR

MARÍA VILLALBA I BADIA
Bailén, 110
Tel: 934575177
ÁFRICA
AL 23 FEB
VALLS/DARDER/COLLET
27 FEB/23 MAR
MARZO-MART/NELSON
VARELA/PAULIRI
27 MAR/20 ABR

METRÒNOM
Fusina, 9
Tel: 932684298
T. BADIOLA/SANTOS MONTES
AL 9 MAR
MIRA BERNABEU
27 MAR/4 MAY

MIGUEL MARCOS
Jonqueres, 10
Tel: 933192627
CHEMA COBO FEB
CARLOS FRANCO
FEB/MAR
JUAN ANTONIO AGUIRRE
MAR/ABR

MUSEU D'ART CONTEMPORANI
DE BARCELONA-MACBA
Pza. dels Àngels, 1
Tel: 934120810
ZUSH AL 4 MAR
PERE PORTABELLA
AL 29 MAR
COLECCIÓN PRINZHORN
AL 25 MAR
A. RÀFOLS-CASAMADA
22 MAR/20 MAY

MUSEU FREDERIC MARÈS

Pza. de Sant Lu, 5-6

Tel: 933105800

BOSQUE DE PIEDRA

AL 25 FEB

ALEJO DE BAHÍA

21 MAR/3 JUN

M. NACIONAL D'ART DE CATALUNYA

Palau Nacional. Parc de Montjuïc

Tel: 934265386

RENACIMIENTO Y BARROCO

AL 25 FEB

REAL ACADEMIA DE SANT JORDI

FEB

RAMÓN CASAS F

EB/ABR

MUSEU PICASSO

Montcada, 15 y 19

Tel: 933196310

ALBERT GLEIZES

28 MAR/5 AGO

MUTUA DE SEGUROS PELAYO

Travessera de Gracia, 32

Tel: 932002283

JESÚS BONDÍA

AL 20 FEB

COLECCIÓN SPECTRUM

22 FEB/18 MAR

PALAU DE LA VIRREINA

La Rambla, 99

Tel: 933017775

CESC/C. SOLÉ VENDRELL

8 FEB/29 ABR

EDUARDO MUÑOZ ORDOQUI

AL 18 MAR

RENÉ METRÁS

Consell de Cent, 331

Tel: 934875874

SUGERENCIAS FEB

MIQUEL APARICI MAR

SALA DALMAU

Consell de Cent, 349

Tel: 932154592

ESCUELA DE PARÍS FEB

JOAN CAPELLA MAR

SALA ARTE JOVEN GENERALITAT

Calàbria, 147

Tel: 934838413

NÚRIA RION/JOAN COBOS 6/16 FEB

DANIEL MONTFORT 20 FEB/2 MAR

LAIA SOLÉ 20 FEB/9 MAR

G. LIRÓN/SÍLVIA ROSAURO 6/16 MAR

MERITXELL CASERO 20/30 MAR

MIRIAM RIBAS 13/30 MAR

ARTE Y PARTE

SALA MONTCADA. FUND. "LA CAIXA"

Montcada, 14

Tel: 933100699

SERGIO PREGO 16 FEB/1 ABR

SALA PARÉS

Petritxol, 5

Tel: 933187020

G. GOYTISOLO/J. MOSCARDÓ

AL 14 FEB

AGUSTÍ PUIG

15 FEB/12 MAY

ARTIGAU

20 FEB/14 MAR

GUERRARO MEDINA

15 MAR/4 ABR

SALA ROVIRA

Rambla de Catalunya, 62

Tel: 932152092

MARIONA SANNAHUJA

AL 24 FEB

SENDA

Consell de Cent, 337

Tel: 934876759

JEAN-MICHEL ALBEROLA

AL 24 FEB

AMADOR MAR

TONI TÀPIES

Consell de Cent, 282

Tel: 934876402

JAUME PLENSA FEB/MAR

TRAMA

Petritxol, 8

Tel: 933174877

AGUSTÍ PUIG

AL 24 FEB

JORDI FULLA

27 FEB/27 MAR

FIGUERAS

(GERONA)

MUSEU DE L'EMPORDÀ

La Rambla, 2

Tel: 972502305

COLECTIVA

3 FEB/11 MAR

GERONA

CENTRO CULTURAL LA MERCÉ

Pujada de la Mercè, 12

Tel: 972223305

CLAPAROLS 8 FEB/2 MAR

JOSEP M. SIMON AL 23 FEB

JOSÉ HUERTOS 8/30 MAR

CARLES DELCLAUX 8 MAR/27 ABR

ESPAIS. C. DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Bisbe Lorenzana, 31-33

Tel: 972202364

MEMORIA Y ESPECTÁCULO

FEB/MAR

FRANCESC ABAD

MAR/ABR

FUNDACIÓN CAIXA DE CATALUNYA

Rambla de la Llibertat, 1

Tel: 972223305

MARCEL-LÍ ANTÚNEZ

2 FEB/18 MAR

MARCEL DALMAU

23 MAR/6 MAY

MUSEU D'ART DE GIRONA

Pujada de la Catedral, 12

Tel: 972203834

MARCEL-LÍ ANTÚNEZ

2 FEB/18 MAR

SERGIO LAY

3 FEB/31 MAR

SALA GIRONA. FUND. "LA CAIXA"

Séquia, 5

Tel: 972215408

LA NEURONA

AL 4 MAR

JOSEP VILADOMAT

16 MAR/29 ABR

GRANOLLERS

(BARCELONA)

CENTRE CULTURAL "LA CAIXA"

Joan Camps, 1

Tel: 938706467

CAÍDOS DEL CIELO

AL 4 MAR

DISEÑO

21 MAR/3 JUN

HOSPITALET

DE LLOBREGAT (BARCELONA)

CENTRO CULTURAL TECLA SALA

Avda. Josép Tarradellas, 44

Tel: 933385771

ALBERTO GARCÍA-ALIX

AL 25 MAR

LÉRIDA

C. C. FUNDACIÓN "LA CAIXA"

Avda. Blondel, 3

Tel: 973270788

LA VIDRIERA AL 25 FEB

ESTACIÓN CIENCIA 7 FEB/18 MAR

CHRISTER STRÖMHOLM

14 MAR/22 ABR

SALA MUNICIPAL "EL ROSER"
Cavallers, 15
Tel: 973700393

COLECCIÓN HELGA DE ALVEAR

AL 25 FEB

PEP DURAN

1 MAR/ 8 ABR

**MATARÓ
(BARCELONA)**

CAN PALAUET
Carrer d'en Palau, 32
Tel: 937582361

DOMÈNEC DOMÉSTICO

16 FEB/ 25 MAR

**SABADELL
(BARCELONA)**

MUSEU D'ART DE SABADELL
Dr. Puig, 16
Tel: 937257144

FINA MIRALLES

AL 11 FEB

FINA MIRALLES

27 FEB/ 8 JUL

TARRASA (BARCELONA)

FUND. CULTURAL CAIXA TARRASA
Rbla. d'Egara, 340
Tel: 937804122

CONTEMPORÁNEO CATALÁN

AL 18 FEB

KÄTHE KOLLWITZ

AL 25 FEB

CARME ALIAGA

AL 4 MAR

MUSEU D'ART MODERN
Santa Anna, 8
Tel: 977235032

ARTE DEL S. XX TARRAGONA

AL 15 ABR

SALA DE ARTE ARIMANY
Rambla Nova, 20
Tel: 977237841

JOSÉ LULL 9/22 FEB

LEONARDO FERNÁNDEZ 23 FEB/8 MAR

MANUEL BARAONA 9/22 MAR

JOSÉ BAQUÉS 23 MAR/5 ABR

VIC (BARCELONA)

C. C. FUNDACIÓN "LA CAIXA"
Paseo de la Generalitat, s/n
Tel: 902223040

LA VIDA EN LOS CASTILLOS AL 4 MAR

PREMIOS LAUS DISEÑO 21 MAR/29 ABR

**VILAFRANCA DEL PENEDÉS
(BARCELONA)**

GALERÍA SICART
Carrer de la Front, 44
Tel: 938180365

R. CASADO/A. BORDONADA

AL 20 FEB

J. RAVENTÓS-ESTELLÉ

24 FEB/27 MAR

CEUTA

CEUTA

ESPACIO PARA EL ARTE DE
CAJA MADRID
Pza. de los reyes s/n

Tel: 956517314

SUITE VOLLARD AL 7 MAR

COMUNIDAD VALENCIANA

ALICANTE

FUNDACIÓN BANCAJA
Rambla Méndez Núñez, 4
Tel: 965200633

LUCEBERT

FEB/MAR

ITALIA

Italia, 9

Tel: 965120091

JACINTO SALVADÓ FEB

F.M.G MAR

CASTELLÓN

CÀNEM

Antonio Maura, 6

Tel: 964228879

ADRIÀ PINA FEB

JOSÉ M^º VELA MAR

ESPAI D'ART CONTEMPORANI DE
CASTELLÓ

Prim, s/n

Tel: 964723540

EL INSTANTE ETERNO

1 FEB/25 MAR

**SAN VICENTE DE RASPEIG
(ALICANTE)**

UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Ctra. San Vicente, s/n

Tel: 965909517

DIS BERLIN AL 1 ABR

VALENCIA

ATARAZANAS

Plaza Juan Antonio Benlliure, s/n

Tel: 963525478

TRAYECTORIAS

20 FEB/4 MAR

CENTRE DEL CARME-IVAM

Museo, 2

Tel: 963863000

TONY OURSLER/SOLEDAD SEVILLA

A ABR

CHARPA

Tapinería, 11

Tel: 963915782

FREDERIC AMAT

FEB

ESPAI LUCAS

Jofrens, 6

Tel: 963915655

SILVIA MARTÍ MARÍ

AL 24 FEB

GÜNTER SELICHAR

MAR

FUNDACIÓN BANCAIXA

Plaza Tetuán

Tel: 963875500

TRES VISIONES DE LA GUERRA AL 25 MAR

ARTE AFRICANO FEB/ABR

GALERÍA ALBA CABRERA

En Sala, 9

Tel: 963511400

FERNANDO LÓPEZ FEB

MOISÉS GIL MAR

IVAM. CENTRE JULIO GONZÁLEZ

Guillem de Castro, 118

Tel: 963863000

ALBERTO GIACOMETTI

AL 25 FEB

ALFRED JARRY Y LA PINTURA

AL 18 FEB

HERBERT LIST/ADOLF GOTTLIEB/

GEORG BASELITZ MAR/MAY

LABENEFICENCIA.

Corona, 36

Tel: 963883579

JOYAS AL 5 FEB

...Y ACUMULARON TESOROS

AL 30 ABR

LA GALLERA

Aluders, 7

Tel: 963521437

JEAN MITCHEL OTHONIEL FECHA

233

**A
G
E
N
D
A

E
S
P
A
ÑA**

LA NAVE
Nave, 25
Tel: 963511933
RUFO CRIADO FEB

LUIS ADELANTADO
Bonaire, 6
Tel: 963510179
FELICIDAD MORENO
2 FEB/4 MAR
DARÍO VILLALBA
6 MAR/28 ABR

MUSEO DE BELLAS ARTES
San Pío V, 9
Tel: 963693088
LOS BORJA
AL 28 FEB
RODRIGO, 100 años
21 MAR/6 MAY

MUSEO DEL SIGLO XIX
Calle del Museo
Tel: 963883579
ELISEO MEIFRÉN I ROIG
AL 28 FEB
REALISMO A MODERNISMO
27 FEB/1 ABR

MY NAME'S LOLITA ART
Avellanas, 7
Tel: 963911372
PEDRO ESTEBAN
FEB/MAR

NADIR
Pza. de San Nicolás, 3
Tel: 963924238
MARISA HERRÓN
AL 15 FEB
DORA CATIRINEO
MAR

NAVE 10
Nave, 10
Tel: 963523345
IVO STOYANOV
8 FEB/10 MAR
MUHADIN KISHEV
15 MAR/21 ABR

PUNTO
Avda. Barón de Cárcer, 37
Tel: 963510724
LUIS MOSCARDO
FEB/MAR

RAILOWSKY
Grabador Esteve, 34
Tel: 963517218
ALFONSO GARCÉS FEB/MAR

ARTE Y PARTE

RAY GUN
Bretón de los Herreros, 4
Tel: 963523293
JOANA PIMENTEL
AL 12 FEB

ROSALÍA SENDER
Del Mar, 19
Tel: 963918967
EDUARDO ARROYO
AL 24 FEB

THEMA
Cirilo Amorós, 87
Tel: 963339361
JARR & JARR Co.
1/25 MAR

TOMÀS MARCH
Aparisi i Guijarro, 7
Tel: 963922095
FEDERICO GUZMÁN
FEB

VISOR
Corretgería, 26
Tel: 963922399
JOXERRA MELGUIZO
AL 28 FEB
GONZALO PUIG
2 MAR/26 ABR

EXTREMADURA

BADAJOZ

MUSEO EXTREMEÑO E IBEROAMERICANO
DE ARTE CONTEMPORÁNEO
Museo, s/n
Tel: 924260384
FOTOGRAFICA DE CARNAVAL
FEB
SURREALISMO EN PORTUGAL
AL 19 FEB

CÁCERES

GALERÍA MARÍA LLANOS
Doctor Fleming, 10
Tel: 927242939
JOSÉ MANUEL VELA
AL 22 FEB

SALA DE ARTE EL BROICENSE
Doctor Marañón, 4
Tel: 927241633
JOSÉ LUIS INCHADO
FEB
EUGENIO ORTIZ
MAR

GALICIA

PATROCINADOR DE LA AGENDA
DE GALICIA

caixanova 

LA CORUÑA

ATLÁNTICA
Teresa Herrera, 3
Tel: 981227163
MARIVÍ NEBREDÁ
FEB
ANTONIO SUÁREZ
MAR/ABR

FUNDACIÓN BARRIÉ DE LA MAZA
Cantón Grande, 9
Tel: 981221525
ARTE ROMÁNICO
8 FEB/29 ABR

FUNDACIÓN LUIS SEOANE
Durán Lóriga, s/n
Tel: 981227355
TROMP LA MEMOIRE
FEB

KIOSKO ALFONSO
Jardines de Méndez Núñez
Tel: 981220000
PABLO IGLESIAS
AL 18 FEB
REPUBLICANISMO HISTÓRICO CORUÑÉS
8 MAR/15 ABR

MUSEO DE BELLAS ARTES
Pza. de Zalaeta, s/n
Tel: 981223723
FONDOS ORIENTALES
A FEB

PALACIO MUNICIPAL
Pza. de María Pita, s/n
Tel: 981220000
JANO MUÑOZ
20 FEB/18 MAR
CANTIGAS DA TERRA
21 MAR/15 ABR

SALA DE LA ESTACIÓN MARÍTIMA
Alfárez Provisional, s/n
Tel: 981220000
50 ANIV. EDITORIAL GALAXIA
AL 2 MAR
ARTE AFRICANO MAR/15 ABR

**FERROL
(LA CORUÑA)**

C. C. TORRENTE BALLESTER
Concepción Arenal, s/n
Tel: 981359000

VICENTE BLANCO
AL 25 FEB

ARTURO FUENTES
2 MAR/7 ABR

LUGO

CLÉRIGOS
Clérigos, 5
Tel: 982253924

SEBAS ANXO
AL 20 FEB
XURXO MARTIÑO
16 FEB/27 MAR

MUSEO PROVINCIAL
Pza. Soedade, s/n
Tel: 982242112
**VI BINENAL INTERNACIONAL DE GRABADO
CAIXANOVA** AL 18 FEB

ORENSE

AULA DE CULTURA CAIXANOVA
Avda. Pontevedra, s/n
Tel: 988389173
DISEÑO DE VANGUARDIA
AL 4 MAR

PONTEVEDRA

ANEXO
Charino, 10
Tel: 986896803
ITZIAR EZQUIETA
AL 12 FEB
IGNACIO CABALLO
2 MAR/2 ABR

ESPACIO PARA EL ARTE CAJA MADRID
Palacete Méndez-Núñez Mendoza
Avda. Santa María, s/n
Tel: 986864604
BENJAMÍN PALENCIA
AL 11 FEB

MUSEO DE PONTEVEDRA
Pasantería, 10
Tel: 986851455
JOAQUÍN VAAMONDE
AL 11 FEB
OVIDIO MURGUÍA
15 FEB/11 MAR
XAVIER GOSÉ
22 FEB/18 MAR

PAZO DA CULTURA
Alexandre Bóveda, s/n
Tel: 986833061
ESPAÑOLES EMIGRANTES AL 28 FEB

**SANTIAGO DE COMPOSTELA
(LA CORUÑA)**

CENTRO GALEGO DE ARTE
CONTEMPORÁNEA
Valle Inclán, s/n
Tel: 981546632

GARAJE
AL 25 FEB
S. BALKENHOL/V. CARAMÉS
AL 15 ABR
JUAN NAVARRO BALDEWEG
10 MAR/MAY

ESPACIO 48
Rua do Vilar, 48
Tel: 981575568

RENATA OTERO
AL 12 FEB
CRISTINA DURÁN
15 FEB/12 MAR

FUNDACIÓN EUGENIO GRANELL
Pza. do Toural
Tel: 981576394
WILFREDO LAM
AL 15 MAR
PEDRO MUIÑO
15 MAR/MAY

PALOMA PINTOS
Xelmírez, 23
Tel: 981576239
MAURO TRASTOY
AL 19 FEB

S. CAIXANOVA GAGOS DE MENDOZA
Gagos de Mendoza, 2
Tel: 986896371
AMORES DE CINE
AL 15 FEB

SALA DE CAIXANOVA SAN JOSÉ
Pza. San José, 1
Tel: 986896371
AMORES DE CINE
AL 15 FEB

SCQ
Xeneral Pardiñas, 10-12
Tel: 981596122
ESTÁN 6 AL 23 FEB
DARÍO ÁLVAREZ BASSO
27 FEB/24 MAR
CARLOS RIAL
27 MAR/23 ABR

TRINTA
Rúa Nova, 30
Virgen de la Cerca, 24 (desde mazo)
Tel: 981584623
ESTER PARTEGÁS/LAURA TORRADO FEB
COLECTIVA MAR

VIGO (PONTEVEDRA)

AD HOC
García Barbón, 71
Tel: 986228656
RAFAEL AGREDANO
AL 12 FEB
DANIELE BUETTI
16 FEB/19 MAR

CENTRO CULTURAL CAIXANOVA
Policarpo Sanz, 13
Tel: 986828200
**VI BIENAL INTERNACIONAL DE GRABADOS
CAIXANOVA** 22 FEB/25 MAR

VGO
López de Neira, 3
Tel: 986434333
CARLOS BARROS
AL 14 FEB
SERGI AGUILAR
FEB/MAR

VISUAL LABORA
López de Neira, 5
Tel: 986226552
ESTAMPADOS IMPOSIBLES
AL 8 FEB
MARIANO CASAS
9 FEB/1 MAR
APOLINAR BOLAÑO
2/29 MAR

LA RIOJA

LOGROÑO

CENTRO CULTURAL IBERCAJA
San Antón, 3
Tel: 941270059
MARY CARMEN CASARES
1/14 FEB
JESÚS INFANTE
15/28 FEB

MUSEO DE LA RIOJA
Pza. de San Agustín, s/n
Tel: 941291259
DOMUS A FEB
ANA SAN ROMÁN
23 FEB/15 MAR
FERNANDO JALÓN 16 MAR/15 ABR

SALA AMÓS SALVADOR
Once de Junio, 11
Tel: 941207688
RUFO CRIADO 8 FEB/4 MAR

MADRID

ALCALÁ DE HENARES

CAPILLA DEL OIDOR
Pza de Cervantes, s/n
Tel: 918819902
GIL DE HONTAÑÓN
AL 15 FEB

MADRID

AELE EVELYN BOTELLA
Puigcerdá, 2
Tel: 915756679
SOFÍA MADRIGAL
FEB
ALFREDO BARROSO
MAR

ALFAMA
Serrano, 7
Tel: 915760088
CITA CON EL DIBUJO

ALMIRANTE
Almirante, 5
Tel: 915327474
MARCELO FUENTES
AL 22 FEB
JOSÉ M^º CORMAN
27 FEB/31 MAR

ALTEA
Don Ramón de la Cruz, 25
Tel: 915776158
M^º TERESA ABRIL MARTOREL
FEB
JUAN CELAYA
MAR

AMADOR DE LOS RÍOS
Fernando el Santo, 24
Tel: 913100541
ANA MONTEJO
1/14 FEB
ISABEL BAÑAS
15/29 FEB

ÁNGEL ROMERO
San Pedro, 5
Tel: 914293208
CARLOS CAPELÁN FEB
MANUEL RUFO MAR

ARTE Y PARTE

ÁNGELA SACRISTÁN
Doctor Fourquet, 6
Tel: 915273369
HORCAJADA
7 FEB/15 MAR
TEJIDO
MAR/ABR

ÁNGELES PENCHE
Montesquinza, 11
Tel: 913085657
ROBERTO ORALLO
FEB
MARTÍN HANOOS
MAR/ABR

ANSORENA
Alcalá, 54
Tel: 915231451
ÁNGEL BUSCA
AL 16 FEB
FRANÇOIS LEGRAN
20 FEB/16 MAR
NINOSKA
21 MAR/20 ABR

ANTONIO MACHÓN
Conde de Xiquena, 8
Tel: 915324093
ALEJANDRO GARMENDIA
9 FEB/14 MAR
JUAN GUIRALT
16 MAR/25 ABR

ARLÉS
Alberto Bosch, 14
Tel: 914295665
JOSÉ M^º LÁZARO
AL 10 FEB
JULIO QUESADA
13 FEB/3 MAR
LOLA MONTERO
6/20 MAR

ARTE XXI
Lagasca, 105
Tel: 915642262
ALBERTO ROJAS
7/24 FEB
MIGUEL LÓPEZ REMIRO
7/25 MAR
CLAUDIO GONZÁLEZ
24 ABR/12 MAY

ASTARTÉ
Monte Esquinza, 8
Tel: 913194290
VICKY HERREROS
AL 10 FEB
HERMANOS ROSCUBAS 15 FEB/17 MAR
NACO FABRÉ 22 MAR/28 ABR

BAT. ALBERTO CORNEJO
Ríos Rosas, 54
Tel: 915544810
JORGE CABEZAS AL 22 FEB

BELARDE 20
Velarde, 20
Tel: 914440302
ALMUDENA ARMENTA A FEB

BLANQUERNA
Serrano, 1
Tel: 914310022
J.M. RAMÍREZ SUASSI
13 FEB/20 MAR
BIEL CALAFAT
22 MAR/3 ABR

BRITA PRINZ
Alfonso XII, 8
Tel: 915221821
PACA ZABALLOS
AL 10 FEB
EVA MIQUEL
14 FEB/6 MAR
**III PREMIO GRABADO FUND. DEUTSCHE
STIFTUNG** 8 MAR/31 MAR

BUADES
Gran Vía, 16
Tel: 915222562
JUNE PAPINEAU FEB
ELENA CABELLO/ANA CARCELLER
MAR

CALCOGRAFÍA NACIONAL
Alcalá, 13
Tel: 915321543
PREMIO NACIONAL DE GRABADO
FEB

CAMPOMANES 9
Campomanes, 9
Tel: 915476051
MARGARITA GONZÁLEZ
AL 23 FEB
ALFONSO BREZNES
FEB/15 ABR

CANAL DE ISABEL II
Santa Engracia, 125
Tel: 915802625
FOTOGRAFÍA BRITÁNICA 10 FEB/MAR

CARMEN DE LA GUERRA
San Pedro, 6
Tel: 914200355
SANTOS MONTES/FINBARR KELLEHER
AL 10 MAR
CONSUELO CHACÓN/ANA OLANO
15 MAR/ABR

CASA DE GALICIA
Casado del Alisal, 8
Tel: 915954200

PASTOR OUTEIRAL/CHEMA DA PENA

FEB

MARGARITA GONZÁLEZ VÁZQUEZ/JOSÉ FRANCISCO LÓPEZ NOYA "FRANCÉS"

5/28 MAR

CATARSIS
Santa María, 15
Tel: 913693580

IVO STOYANOV

1/16 FEB

MANUEL JURADO

17 FEB/7 MAR

MANUEL DUQUE

8/29 MAR

CENTRO CULTURAL CONDE DUQUE
Conde Duque, 11
Tel: 915885834

SIGFRIDO MARTÍN BEGUÉ/

EL HORTELANO/EL PAISAJE INGLÉS/

PIERRE BONNARD

FEB/ 4 MAR

CENTRO CULTURAL DE LA VILLA
Pza. del Descubrimiento, s/n
Tel: 915764551

JOSÉ VELA ZANETTI

AL 15 ABR

CRUCE
Argumosa, 28
Tel: 915287783

ÁNGELES AGRAELA

AL 10 FEB

CLAUDIO FABIÁN & RAÚL MANRIQUE

AL 14 FEB

CUATRO DIECISIETE
Príncipe de Vergara, 17
Tel: 914358546

JAVIER SAURAS

AL 17 FEB

DIONIS BENASSAR
San Lorenzo, 15
Tel: 913196972

ELENA SANZ 8 FEB/3 MAR

NELLY RIVKIN 8/31 MAR

DURÁN
Serrano, 30
Tel: 914316605

JOSÉ LUIS CHECA

AL 20 FEB

JOSÉ MANUEL FONFRÍA

22 FEB/13 MAR

PAZ FIGAREZ 15 MAR/7 ABR

EEGEE-3
Pelayo, 31 bajo
Tel: 915230841

JOSÉ LUIS FAJARDO

AL 24 FEB

MANUEL ALCORLO

1 MAR/14 ABR

EGAM
Villanueva, 29
Tel: 914353161

GUILLERMO LLEDÓ

6 FEB/10 MAR

ELBA BENÍTEZ
San Lorenzo, 11
Tel: 913080468

VICK MUNIZ FEB/MAR

ELVIRA GONZÁLEZ
General Castaños, 9
Tel: 913195900

DAN FLAVIN A MAR

ESPACIO MÍNIMO
Doctor Fourquet, 17
Tel: 914676156

ART & FASHION nº1 AL 24 FEB

ESPACIO PARA EL ARTE CAJA MADRID
BARQUILLO
Barquillo, 17

Tel: 915210701

GRABADO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

AL 10 FEB

ESTAMPAS
Justiniano, 6
Tel: 913083030

ANA LÓPEZ AL FEB

ESTIARTE
Almagro, 44
Tel: 913081569

JOSÉ MANUEL CIRIA

2 FEB/15 MAR

ESTUDIO FUENTES
Zorrilla, 21
Tel: 915328854

NATALIA RODRÍGUEZ LABOURDETTE

FEB

C. MARCHAL/A. SOUPART

MAR

FÚCARES
Conde de Xiquena, 12
Tel: 913080191

SOFÍA JACK AL 21 FEB

ISIDRE MANILLS 28 FEB/28 MAR

XISCO MENSUA 30 MAR/28 ABR

FUNDACIÓN CARLOS DE AMBERES
Claudio Coello, 99
Tel: 914352201

BOTÍ Y SUS MAESTRO

AL 18 FEB

EL GRABADO EN LOS PAÍSES BAJOS

27 FEB/15 MAR

FUNDACIÓN BSCH
Marqués de Villamagna, 3
Tel: 913377433

ARTE ISLÁMICO EN LA COLECCIÓN

GULBENKIAN

28 FEB/22 ABR

FUNDACIÓN CULTURAL COAM
Piamonte, 23
Tel: 913191683

**OBRA PLÁSTICA DE LOS ARQUITECTOS/
DIBUJOS DE LA GRAN VÍA**

AL 7 FEB

FUNDACIÓN JUAN MARCH
Castelló, 77
Tel: 914354240

DE CASPAR DAVID FRIEDRICH A PICASSO

AL 22 ABR

**LA PERMANENCIA DE LO EFÍMERO: ARTE
SOBRE PAPEL**

6 FEB/1 MAR

FUNDACIÓN "LA CAIXA"
Serrano, 60
Tel: 914354833

GILLIAM WEARING

9 FEB/1 ABR

FUNDACIÓN MAPFRE VIDA
Avda. General Perón, 40
Tel: 915811596

EL CÍRCULO DE LOS 20

FEB/ABR

FUNDACIÓN TELEFÓNICA
Fuencarral, 3
Tel: 915840878

7 x 7 x 7/VIDA 0.3

FEB

BLANCO MAR

GALERÍA 57
Columela, 3
Tel: 915775397

MATEO MATÉ

AL 24 FEB

GALERÍA GRÁFICA LA CAJA NEGRA
Fernando VI, 17
Tel: 913104360

BLANCA MUÑOZ

AL 28 FEB

237

A
G
E
N
D
A

E
S
P
A
ÑA

ARTE Y PARTE

GEMA LAZCANO
Conde de Aranda, 10
Tel: 915780801
OBJETOS DE CONTEMPLACIÓN
FEB/17 MAR

GUILLERMO DE OSMA
Claudio Coello, 4
Tel: 914355936
ÓSCAR DOMÍNGUEZ
FEB/ 9 MAR

HEINRICH EHRHARDT
San Lorenzo, 11
Tel: 913104415
HUBERT KIECOL
6 FEB/24 MAR
GÜNTHER FÖRG
29 MAR/28 ABR

HELGA DE ALVEAR
Doctor Fourquet, 12
Tel: 914680506
JEFF WALL/TERESITA FERNÁNDEZ
AL 2 MAR
JESÚS PALOMINO/KATERINA VICOVROVÁ
8 MAR/21 ABR

INSTITUTO DE LA JUVENTUD
SALA AMADÍS
José Ortega y gasset, 71
Tel: 913477700
ECOSOFÍAS
FEB

JAVIER LÓPEZ
Manuel González Longoria, 7
Tel: 915932184
LIAN GILICK
FEB/MAR

JORGE ALBERO
Claudio Coello, 28
Tel: 914316592
MIGUEL MACAYA
8 FEB/20 MAR

JUAN GRIS
Villanueva, 22
Tel: 915750427
MEDINA CAMPENY
FEB
ANTONIO VALDIVIESO
MAR/7 ABR

JUANA DE AIZPURU
Barquillo, 44
Tel: 913105561
MIGUEL ÁNGEL CAMPANO
FEB
ROGELIO LÓPEZ CUENCA MAR/ABR

LA FÁBRICA. PHOTO GALERÍA
Alameda, 9
Tel: 913601320
JOAN FONTCUBERTA
5/28 FEB

LEVY
López de Hoyos, 38
Tel: 915610016
PATRICIA GUERRESI
FEB
30 LEVY MAR

MARÍA MARTÍN
Pelayo, 52
Tel: 913196873
GABRIEL PEREZZAN
FEB
DE PAPEL
MAR

MARÍA DE OLIVER
Quintana, 26
Tel: 915423275
ALEXANDRA CABALLERO
AL 21 FEB
JOSÉ LUIS SEVILLANO
23 FEB/14 MAR
ANTONIO HIDALGO
16 MAR/6 ABR

MARLBOROUGH
Orfila, 5
Tel: 913191414
JAVIER MASCARÓ/MIQUEL NAVARRO
AL 5 FEB
VALDÉS/SAURA
8 FEB/13 MAR
NAGEL/VALDÉS
14 MAR/20 ABR

MARTA CERVERA
Pza. de las Salesas, 2
Tel: 913081332
PEDRO ÁLVAREZ
AL 10 MAR
GUILLERMO CONTE
17 MAR/21 ABR

MASHA PRIETO
Belén, 2
Tel: 913195371
ÁNGEL PADRÓN
FEB
RAMÓN HERREROS
MAR

MAX ESTRELLA
Santo Tomé, 6
Tel: 913195517
FERNANDO SINAGA FEB/MAR

MAY MORÉ
General Pardiñas, 50
Tel: 914028090
LAURA LÍO
AL 10 MAR
DIEGO MOYA
14 MAR/27 ABR

METTA
Marqués de la Ensenada, 2
Tel: 913190230
ANDREU ALFARO
FEB
EDUARDO ARROYO
MAR

MUSEO DE AMÉRICA
Avda. Reyes Católicos, 6
Tel: 915492641
MUJERES COSTARRICENSES EN EL ARTE DEL S. XX
AL 18 FEB

MUSEO MUNICIPAL DE MADRID
Fuencarral, 78
Tel: 915888672
EL RETRATO ELEGANTE
FEB

MUSEO DEL PRADO
Pº del Prado, s/n
Tel: 913302800
LOS DESASTRES DE GOYA
A MAR

MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA
Alfonso XII, 68
Tel: 915306418
EL MUNDO DE LAS CREENCIAS
A ABR

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA
Santa Isabel, 52
Tel: 914675062
VERSIONES DEL SUR
A MAR

COCTEAU EN ESPAÑA
6 FEB/16 ABR
RAFAEL CANOGAR/HUIDOBRO
20 MAR/28 MAY
PICASSO
LAS GRANDES SERIES
27 MAR/18 JUN

MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA
Pº del Prado, 8
Tel: 913690151
RENACIMIENTO MEDITERRÁNEO
AL 6 MAY

MUSEO TIFLOLÓGICO ONCE

La Coruña, 18

Tel: 915894200

FERNANDO TORRES

7 FEB/24 MAR

PEDRO TERRÓN

4 ABR/27 MAY

MY NAME'S LOLITA ART

Salitre, 7

Tel: 915307237

DAMIÁN FLORES FEB

TERESA TOMÁS

MAR

NIEVES FERNÁNDEZ

Montesquínza, 25

Tel: 913085986

EDUARDO CHILLIDA

AL 15 FEB

E. CHILLIDA BELZUNZE

15 FEB/MAR

OLIVA ARAUNA

Claudio Coello, 19

Tel: 914351808

CHEMA ALVARGONZÁLEZ

15 FEB

ORFILA

Orfila, 3

Tel: 913198864

CARMEN CUTILLAS

AL 17 FEB

RAQUEL WULLICH

19 FEB/10 MAR

ANTONIO CASTAÑO

12/31 MAR

PALACIO DE CRISTAL

Parque del Retiro

Tel: 914675062

EZTÉTIKA DEL SUEÑO

FEB/MAR

PALACIO DE VELÁZQUEZ

Parque del Retiro

Tel: 915746614

EZTÉTIKA DEL SUEÑO

FEB/MAR

PAZ CELIZ

Claudio Coello, 17

Tel: 915758686

JESÚS ROMÁN BROVIA FEB

SAID RAJABI MAR

PEIRONCELY

Don Ramón de la Cruz, 17

Tel: 914354610

SALVADOR MONTESA FEB

PILAR PARRA

Conde de Aranda, 2

Tel: 915762813

RAMÓN CANET

FEB

M^a LUISA PÉREZ PEREDA

6 MAR/11 ABR

PRÍAMO

Valverde, 35

Tel: 915226709

COLECTIVA

FEB

MORA REY

MAR

RADEL REY

Moratín, 52

Tel: 914203740

MANUEL JURDAO

AL 16 FEB

RAFAEL GARCÍA

Pza. de la Independencia, 10

Tel: 915215412

YOLANDA DEL RIEGO

AL 17 FEB

RAQUEL PONCE

General Pardiñas, 35

Tel: 915768321

MAYTE ALONSO

AL 10 MAR

LEANDRO SEIXAS

15 MAR/MAY

RINA BOUWEN

Augusto Figueroa, 17

Tel: 915222989

PACO PEPE POSADA

FEB

SILVINA SOCOLOVSKY

MAR

SALA DE CULTURA JUAN BRAVO.

CAJA DE AHORROS DE NAVARRA

Juan Bravo, 3

Tel: 914356645

BELÉN ARÉVALO

13 FEB/11 MAR

SALA DE EXPOSICIONES DEL

MINISTERIO DE FOMENTO

P^o Castellana, 67

Tel: 915977000

MELNIKOV FEB/MAR

SALA DEL BBVA

P^o Castellana, 81

Tel: 9137460000

SAGASTA AL 18 FEB

SALA PLAZA DE ESPAÑA

Pza. de España, 8

Tel: 915802625

CoMa, COPENHAGE-MADRID

FEB/MAR

SALVADOR DÍAZ

Sánchez Bustillo, 7

Tel: 915274000

FERNANDO PAGOLA FEB

MARINA NÚÑEZ MAR

SEN

Barquillo, 43

Tel: 913191671

SANZ RUEDA

AL 17 FEB

EQUIPO LÍMITE

20 FEB/23 MAR

SOLEDAD LORENZO

Orfila, 5

Tel: 913082887

VICTORIA CIVERA

AL 19 FEB

ANTONI TÀPIES

22 FEB/24 MAR

JUAN USLÉ

29 MAR/5 MAY

TORRE CAJA MADRID

Castellana, 189

Tel: 914235987

RELEVOS AL 4 MAR

VALLE QUINTANA

Campoamor, 17

Tel: 913083686

FERNANDO HERNÁNDEZ

FEB/MAR

ANTÓN CORBIJN

MAR/ABR

VERSIÓN

Fúcar, 17

Tel: 913600026

DOLORES GÁLVEZ

AL 10 FEB

MARCELLO ALIVIA 12 FEB/MAR

EQUIPO 57 MAR/ABR

MURCIA

MURCIA

ART NUEVE

Tte. Gral. Gutiérrez Mellado, 9

Tel: 968242430

LÓPEZ SOLDADO FEB

GERÓNIMO MAYA FEB/MAR

LA AURORA
Pza. de Aurora, 7
Tel: 968234865

CHILLIDA

AL 15 FEB

CARMEN BAENA

FEB/15 MAR

SEBASTIÁN NICOLAU

15 MAR/15 ABR

CLAVE

Del Pilar, 9

Tel: 968211986

PAISAJES CONTEMPORÁNEOS

AL 17 FEB

DANIEL SUEIRAS

22 FEB/21 ABR

SALA DE VERÓNICAS

Verónicas, s/n

Tel: 968215142

OTRAS NATURALEZAS

AL 25 FEB

T 20 ARTE CONTEMPORÁNEO

Trapería, 20

Tel: 968215801

MATEO MATÉ

AL 19 FEB

MANUEL SARO

22 FEB/26 MAR

NAVARRA

ESTELLA

MUSEO GUSTAVO DE MAEZTU

San Nicolás, 1

Tel: 948546037

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA

FEB

PAMPLONA

LA CIUDADELA

Avda. del Ejército, s/n

Tel: 948228237

PABELLÓN DE MIXTOS

PATXI EPELDE

AL 25 FEB

EXPOSICIÓN COMIC

2 FEB/4 MAR

JOKIN MANZANOS

AL 17 FEB

POLVORÍN

GRUPO GARDENA

AL 25 FEB

EL CAMINO EN PAMPLONA

1/25 MAR

ARTE Y PARTE

SALA DE ARMAS

DISEÑO EN NAVARRA AL 18 FEB

MOISÉS PÉREZ DE ALBÉNIZ

Larrabide, 21

Tel: 948291686/666447970

COLECTIVA

FEB

ANTONIO MUNTADAS

MAR

SALA CASTILLO DE MAYA

CAJA DE NAVARRA

Castillo de Maya, 72

Tel: 948237254

CRISTÓBAL RUIZ

AL 25 FEB

SALA GARCÍA CASTAÑÓN.

CAJA DE NAVARRA

García Castañón, 1

Tel: 948425262

JOAN BROSSA FEB

SALA DESCALZOS 72

Descalzos, 72

Tel: 948222008

CIUDADES HISTÓRICAS

19/31 MAR

SALA ZAPATERÍA 40

Zapatería, 40

Tel: 948211764

XURSO LOBATO

AL 25 FEB

CARLOS SÁENZ DE TEJADA

1 MAR/15 ABR

PAIS VASCO

BILBAO

ABAD AGIRRE

Ajuriaguerra, 23

Tel: 944237217

MANU LOPETEGI

AL 20 FEB

ITZIAR GARIALDE

AL 20 FEB

AULA DE CULTURA BBK

Elcano, 20

Tel: 944220683

GORKA LEJARCEGUI

FEB

BERTA BELAZA

Pza. Arriquirar, 5

Tel: 944440779

IBON BASAÑEZ FEB

BILKIN

Heros, 22

Tel: 944243380

IGNACIO GOITIA

AL 17 FEB

COLÓN XVI

Colón de Larreategui, 16

Tel: 944234725

ANDONI EUBA

AL 12 FEB

J. HERNÁNDEZ PIJUÁN

23 FEB/20 MAR

JAVIER ALCAÍN

23 MAR/17 ABR

EDERTI

Alameda Rekalde, 37

Tel: 944430844

XAVIER AGUIRRE

FEB

MUSEO DE BELLAS ARTES

Pza. del Museo, 2

Tel: 944419536

ALBERT MARQUET

AL 16 ABR

MUSEO GUGGENHEIM-BILBAO

Abandoibarra, 2

Tel: 944232799

COLECCIÓN PANZA

A ABR

GIORGIO ARMANI

31 MAR/2 SEP

SALA BILBAO BIZKAIA KUTXA

Gran Vía, 32

Tel: 944877904

JOAQUÍN TORRES-GARCÍA

AL 25 FEB

SALA DE CULTURA DEL BBVA

Plaza de San Nicolas, 4

Tel: 944875622

DE GOYA A ZULOAGA

FEB

SALA REKALDE

Alameda Rekalde, 30

Tel: 944208755

TRANSFER

8 FEB/25 MAR

VANGUARDIA

Alameda Mazarredo, 19

Tel: 944237691

CONCHA ARGÜESO

FEB

COLECTIVA

MAR

WINDSOR KULTURGINTZA
Juan Ajuriagerra, 14
Tel: 944238989
PABLO MILICUA
AL 27 FEB

EIBAR
(GUIPÚZCOA)

TOPALEKU
Zulogatarren, 3
Tel: 943202299
ANTONIO IRIZARRI/MUJERES
2/11 FEB
M. FUENTES/ETEGI PRIETO
16/25 FEB

SAN SEBASTIÁN

ART. CO
Secundino Esnaola, 3
Tel: 943281199
DORA SALAZAR
FEB
J.L. BAROJA COLLET
MAR

D.V.
San Martín, 5
Tel: 943429111
OJEIKERE
AL 4 MAR
MAIDER LÓPEZ
9 MAR/15 ABR

DIECISÉIS
Pza. del Buen Pastor, 16
Tel: 943466916
DAVID RODRÍGUEZ
23 FEB/7 ABR

KOLDO MITXELENA KULTURENEA
Urdaneta, 9
Tel: 943482750
ESCENARIOS DOMÉSTICOS
AL 20 FEB

SALA KURSAAL
Avda. de la Zurrriola
Tel: 943012400
JORGE OTEIZA
FEB

VITORIA-GASTEIZ

ARCHIVO DEL TERRITORIO
HISTÓRICO DE ÁLAVA
Miguel de Unamuno, 1
Tel: 945181926
TERE ORMAZABAL
AL 18 FEB

FUNDACIÓN CAJA VITAL KUTXA
SALA FUNDACIÓN
Postas, 13-15
Tel: 945162155
VASCOS Y EUROPA

1 FEB/4 MAR
SALA LUIS DE AJURIA
General Álava, 7
Tel: 945162155

LUIS CRUZADO BASÁÑEZ
19 FEB/4 MAR
SALA ARABA
Centro Comercial Dendaraba
Tel: 945162381

AMORES DE CINE
19 FEB/4 MAR
COLECTIVA GRABADO
7/21 MAR

TRAYECTO
Ramiro de Maeztu, 10
Tel: 945132542
COLECTIVA
AL 24 FEB

P O R T U G A L

BRAGA

MÁRIO SEQUEIRA
Quinta da Igreja. Parada de Tibães
Tel: 253-602550

**NATACHA MARQUES/
FIGURAÇÕES/
ANDREAS M. KAURMANN**

MAR

COIMBRA

MUSEO NACIONAL DA CIÊNCIA
E

DA TÉCNICA
Colegio das Artes
Largo D. Dinis
Tel: 239-851140
JOSÉ LUIS NETO MAR

**FOZ DO DOURO
(OPORTO)**

EPICENTRO
Cam. da Fonte de Cima, 30, l. 130
Tel: 22-6168749

LINHA DE RISCO

AL 24 FEB
SOFIA BEÇA
2 MAR/7 ABR

FUNCHAL

PORTA 33
Rua do Quebra Costas, 33
Tel: 291-743038

JOÃO PENALVA

FEB/MAR

LAGO

CASTELO 66
Castelo dos Governadores, 66
Tel: 282-763490

MANUEL VIERA

AL 8 FEB

LISBOA

ANTÓNIO PRATES
Travessa do Pasteleiro, 22
Tel: 21-3968996

ANTONIO JIMÉNEZ

FEB

ARTE Y PARTE

CENTRO CULTURAL DE BELÉM

Praça do Império, Lj 8
Tel: 21-3019606

RENÉE GREEN AL 11 FEB
HENRI CARTIER-BRESSON

AL 22 MAR

MUSEOS DEL FINAL DEL MILENIO

6 FEB/19 ABR

NATHAN COLEY

21 FEB/ABR

KWY. 1958-1963

16 MAR/18 JUN

CESAR GALERIA/FILOMENA SOARES

Garcia de Orta, 17
Tel: 21-3954109

PIERRE GONNORD

A FEB

VASCO ARAÚJO

FEB/MAR

XANA

22 MAR/ABR

CULTURGEST

Edifício Caixa Gral. de Depósitos
Rua Arco do Cego
Tel: 21-7953000

DISSEMINAÇÕES

AL 22 ABR

DIFERENÇA

Rua San Filipe Neri, 42, cv
Tel: 21-3832193

ANDRÉ GCMES

AL 3 MAR

ENES

Padre Américo, 20
Tel: 21-7110022

COLECTIVA

FEB

ANA PIMENTEL

MAR

GALERIA 111

Campo Grande, 113
Tel: 21-7977418

MIGUEL REBELO

AL 3 MAR

JOSÉ MOURA-GEORGE

AL 10 MAR

JOÃO GRAÇA

Rua de Santiago, 15
Tel: 21-8874323

CANDICE BREITZ/MARK SELIGER

AL 3 MAR

LUIS SERPA PROJECTOS

Rúa Tenente Raul Cascais, 1 B
Tel: 21-3977794

2001 ODISEA EN EL TIEMPO

AL 3 MAR

MÓDULO

Cç. Mestres, 34 A-B
Tel: 21-3885570

GERCO DE RUIJDER

FEB

MARTA SOARES

MAR

MONUMENTAL

Campo Mártires da Patria, 101
Tel: 21-3533848

LUCIO DE MIRANDA

AL 4 FEB

MANUEL SANPAYO

10 MAR/ABR

MUSEU DE ETNOLOGÍA

Av. Ilha de Madeira
Tel: 21-3041160

OS INDIOS

2 FEB/13 MAY

MUSEU DAS CAMUNICAÇÕES

D. Luís I, 22
Tel: 21-3432148

A ESCRITA: TRAÇOS E ESPAÇOS

AL 3 MAR

MUSEU DO CHIADO

Rua Serpa Pinto, 6
Tel: 21-3432148

LIVE IN YOUR HEAD

2 FEB/13 MAY

PALMIRA SUSO

Rua das Flores, 109
Tel: 21-3427242

FÁTIMA PINTO

AL 3 MAR

PROMONTORIO

Fábrica de Material de Guerra, 10
Tel: 21-8620970

AUGUSTO ALVES DA SILVA

AL 2 MAR

SÃO BENTO

Rua do Machadinho, 1
Tel: 21-3974325

ROBERT BRANDY

AL 5 MAR

Oporto

ALVAREZ
Avda. Boavista, 707
Tel: 22-6065771

MÁREIA LUCAS

AL 16 MAR

ANDRÉ VIANA
Miguel Bombarda, 410-A
Tel: 22-3395090

MIGUEL PALMA/ROSA ALMEIDA

FEB

SUSANA MENDES SILVA

17 MAR/ABR

CANVAS

Miguel Bombarda, 552
Tel: 22-6093930

MANUEL GANTES

AL 10 FEB

ACCROCHAGE

24 FEB/10 MAR

ELIANE DUARTE

17 MAR/ABR

CENTRO PORTUGUÉS DE FOTOGRAFÍA

Rua Antonio Cardoso, 175
Tel: 22-6064284

ALBERTO PLÁCIDO

AL 28 FEB

GABRIELE BASILICO

AL 16 MAR

DARÍO RAMOS

Rua do Padrão, 99
Tel: 22-6176346

RUI AGUILAR

FEB

M^{ra} João OLIVEIRA MAR**FERNANDO SANTOS**

Rua Miguel Bombarda, 526-536
Tel: 22-6061090

VIDEÓNICA

AL 14 MAR

RENÉ BERTHOLO

17 MAR/9 MAY

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE SERRALVES

Rua D. João de Castro, 210
Tel: 22-6156514

DAN GRAHAM/JÚLIA VENTURA

AL 25 MAR

IN THE ROUGH: IMÁGENES DE LA NATURALEZA A TRAVÉS DEL MUSEO**BOIJMANS VAN BEUNINGEN****(ROTTERDAM)** AL 1 ABR**ARTISTAS DE OPORTO EN LOS AÑOS 60-70** AL 29 ABR**GALERIA 111**

Rua D. Manuel II, 246
Tel: 22-6093279

JOSÉ MOURA-GEORGE

FEB

MINIMAL ARTE CONTEMPORÂNEA

Rua do Rosário, 125
Tel: 22-2086252

ANA EFE

AL 15 MAR

PEDRO OLIVEIRA

Calçada de Monchique, 3 y 7
Tel: 22-2002334

JULIA VENTURA

AL 24 FEB

RITA MAGALHÃES

2/31 MAR

POR AMOR À ARTE

Rua Miguel Bombarda, 572
Tel: 22-6063699

JAIME ISIDORO

FEB

PRESENÇA

Rua Miguel Bombarda, 570
Tel: 22-6060188

PEDRO GOMES

FEB

PEDRO CALAPEZ

17 MAR/ABR

QUADRADO AZUL

Rua Miguel Bonvarda, 435
Tel: 22-6097313

EVA LOOTZ

AL 21 FEB

RUI PATACHO

17 MAR/20 ABR

SALA POSTE-ITE

Rua Miguel Bombarda, 457
Tel: 22-6091417

ILDA DAVID

AL 13 FEB

SERPENTE

Rua Anibal Cunha, 84
Tel: 22-2080368

MARÍA CALVES RIBEIRO

AL 10 MAR

FERNANDO AGUIAR

17 MAR/5 MAY

TRINDADE

Rua Miguel Bombarda, 200
Tel: 22-2088528

MANUEL RIVERA AL 14 MAR**PAULA RUELLA** 17 MAR/MAY**VILA NOVA DE CERVEIRA**

PROJECTO-NUCLEO DE
DESENVOLVIMENTO CULTURAL
Miguel de Unamuno, 1
Tel: 251-794633

ISABEL BRAGA AL 17 FEB**ANTONIO BRONZE** 24 FEB/24 MAR**VILA NOVA DE FAMALICÃO**

FUNDAÇÃO CUPERTINO DE MIRANDA
Praceta Cupertino de Miranda
Tel: 052-312971

CRUCEIRO SEIXAS MAR

243

ARGENTINA

BUENOS AIRES

BELLEZA Y FELICIDAD
Acuña de Figueroa, 900
Tel: 4867-0073

ROBERTO JACOBY 11 MAR/6 ABR

CENTRO CULTURAL BORGES
Viamonte y San Martín
Tel: 4319-5359

COLECTIVA DE MUJERES 6/25 MAR

CENTRO CULTURAL RECOLETA
Junin, 1930
Tel: 4813-4010

25 AÑOS DE GOLPE MILITAR 6/25 MAR

VANGUARDIAS RUSAS 25 MAR/22 ABR

FUNDACIÓN KLEMM
Marcelo T. De Alvear, 626
Tel: 4312-2058

COLECTIVA DE VERANO
FEB/MAR

MUSEO DE ARTE MODERNO
San Juan, 350
Tel: 4300-1448

ANTONIO SEGUÍ 8/30 MAR

RUTH BENZACAR
Florida, 1000
Tel: 4313-8480

LUIS F. BENEDIT/COLECTIVA FEB.

BRASIL

SÃO PAULO

BARÓ SENNA
Alda Gabriel Monteiro da Silva, 296
Tel: 4319-5359

G. REZENDA/CRISTINA MORAES
MAR

CASA TRIÂNGULO
Bento Freitas, 33
Tel: 2205910

MARCO PAULO ROLLA MAR

CAMARGO VILAÇA
Fadrique Coutinho, 1500
Tel: 30327066

COURTNEY SMITH/LOS CARPINTEROS
6/31 MAR

ARTE Y PARTE

C. C. BANCO DO BRASIL
Primeiro de Março, 66
Tel: 8082020

TEMPO INOCULADO AL 25 MAR

ESPAÇO AGORA/CAPACETE
Joaquin Silva, 71
Tel: 92668315

HANS CHRISTIAN DANY/DUCHA FEB/MAR

HÉLIO OTTICICA
Luís de Camões, 68
Tel: 2421012

MIGUEL RIO BRANCO AL 11 MAR

MUSEU DA CHÁCARA DO CÉU
Murtinho Nobre, 93
Tel: 2248524

BEATRIZ MILHAZES AL 9 ABR

MUSEU DE ARTE MODERNA
Parque de Ibirapuera, 3
Tel: 55499688

ANTONIO DIAS 8 FEB/8 ABR

MÉXICO

MÉXICO D.F.

CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES
Río Churubusco, s/n
Tel: 55426198

MOMENTA AL 11 MAR

ENRIQUE GUERRERO
Horacio, 1549. Polanco
Tel: 5280.2941

ALEJANDRA ECHEVARRÍA AL 27 MAR

JUAN MARTÍN
Dickens, 33. Polanco
Tel: 5280.0277

M. ÁLVAREZ BRAVO 10 FEB/MAR

ALBA ROJO 25 MAR/ABR

MUSEO DE ARTE CARRILLO GIL
Revolución 1680.San Ángel
Tel: 55506260

REVISIONES DE LA COLECCIÓN AL 25 MAR

ART CLUB 200 AL 4 MAR

IÑAKI BONILLAS/BOUTIQUE AL 18 MAR

MUSEO DE ARTE MODERNO
Paseo de la Reforma y Gandhi
Bosques de Chapultepec
Tel: 5553.6211

VLADY. EL MODELO INTERIOR AL 25 MAR

MUSEO DE LA CIUDAD DE MÉXICO
Pino Suárez, 30. Centro
Tel: 5522.9936

BORIS VISKIN/JOSÉ MIGUEL CASANOVA/CARMINA HERNÁNDEZ FEB

MUSEO RUFINO TAMAYO
Reforma y Gandhi
Bosques de Chapultepec
Tel: 52866519

JAVIER TÉLLEZ 8 MAR/27 MAY

MUSEO JOSÉ LUIS CUEVAS
Academia, 13. Centro histórico
Tel: 55426198

ARTE ESPAÑOL EN MÉXICO AL 25 MAR

LOS GRABADOS GOYA AL 11 MAR

MUSEO UNIVERSITARIO DEL CHOPO
Dr. Enrique González Martínez, 10
Santa Mª de la Ribera
Tel: 5546.5448

ICHIGO ICHIE AL 18 MAR

NINA MENOCA
Zacatecas, 93
Roma

Tel: 5564.7443

C. A. MORALES/LUCIO MUNAIN FEB

R. VILA/G. ARTIGAS/G. LEÓN MAR

OMR
Pza. Río de Janeiro, 54
Tel: 55111179

PABLO VARGAS LUGO FEB

VENEZUELA

CARACAS

MUSEO ARTURO MICHELENA
Esquina de Urupal, La Pastora
Tel: 8625853

JOSÉ Mª VERA LEÓN FEB/MAR

MUSEO DE BELLAS ARTES
Plaza de los Museo, Los Caobos
Tel: 5762507

GERTRUD GOLDSCHMIDT A ABR

La información recogida en esta agenda, cerrada el 20 de enero, está sujeta a posibles cambios de última hora ajenos a nuestra voluntad

INDICE DE ANUNCIANTES

AGUA DE VICHY	PAG.209
ARTE Y PARTE	PAG.8
ASSOCIACIÓ INDEPENDENT DE GALERIAS D'ART DE BALEARS	PAG.173
AYUNTAMIENTO EL FERROL	PAG.189
AYUNTAMIENTO PAMPLONA	PAG.161
AYUNTAMIENTO TORRELAVEGA	PAG.201
BANCO SANTANDER	PAG.228
BANCO ZARAGOZANO	PAG.141
CAIXANOVA	PAG.234
CAJA BURGOS	PAG.189
CAJA DUERO	PAG.33 Y 193
CAJA MADRID OBRA SOCIAL	PAG.119
CAJA NAVARRA	PAG.153
CAJASTUR CENTROS CULTURALES	PAG.205
CAJASUR	PAG.225
CEDRÓ	PAG.216
CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA	PAG.121
CERVANTINA	PAG.215
COCA COLA	PAG.97
CODORNIU	PAG.87
CONSEJERÍA DE CULTURA DE CANTABRIA	PAG.133
DIPUTACIÓN DE GRANADA	PAG.125
DIPUTACIÓN DE ZARAGOZA	PAG.131
ESPAI CONTEMPORANI DE CASTELLÓ	INT. CONTRAP.
FUNDACIÓ JOAN I PILAR MIRÓ	PAG.73
FUNDACIÓN LAXEIRO	PAG.181
FUNDAÇÃO CUPERTINO DE MIRANDA	PAG.127
GALERÍA AD HOC	PAG.145
GALERÍA ALMIRANTE	PAG.197
GALERÍA ANGELES PENCHE	PAG.129
GALERÍA ANTONIO MACHÓN	PAG.137
GALERÍA ART AL REC	PAG.177
GALERÍA BAT	PAG.157
GALERÍA CANVAS	PAG.169
GALERÍA CARLES TACHÉ	PAG.149
GALERÍA CARMEN CLARAMUNT	PAG.177
GALERÍA CESAR / FILOMENA SOARES	PAG.127
GALERÍA COTTHEM	PAG.149
GALERÍA DARIO RAMOS	PAG.139
GALERÍA DASTO	PAG.205
GALERÍA ESTIARTE	PAG.197
GALERÍA FERNANDO LATORRE	PAG.177
GALERÍA FERNANDO SANTOS	PAG.169
GALERÍA FERNANDO SILIÓ	PAG.205
GALERÍA FÚCARES	PAG.137
GALERÍA GEMA LAZCANO	PAG.129

GALERÍA GIANNI GIACOBBI	PAG.185
GALERÍA HELGA DE ALVEAR	PAG.111 Y 197
GALERÍA JAVIER LÓPEZ	PAG.137
GALERÍA JOAN PRATS	PAG.149
GALERÍA JUANA DE AIZPURU	PAG.137
GALERÍA LUIS ADELANTADO	PAG.165
GALERÍA LLUCIÀ HOMS	PAG.177
GALERÍA MAIOR	PAG.185
GALERÍA MÁRIO SEQUEIRA	PAG.127
GALERÍA MARLBOROUGH	PAG.137
GALERÍA MAY MORÉ	PAG.129
GALERÍA MEIPING	PAG.193
GALERÍA METTA	PAG.129
GALERÍA MINIMAL ARTE CONTEMPORÁNEA	PAG.139
GALERÍA PEDRO OLIVEIRA	PAG.169
GALERÍA PELAIRES	PAG.185
GALERÍA PILAR PARRA	PAG.129
GALERÍA QUADRADO AZUL	PAG.169
GALERÍA RENÉ METRÁS	PAG.177
GALERÍA SA NOSTRA	PAG.185
GALERÍA SANTIAGO CASAR	PAG.205
GALERÍA SENDA Y S-292	PAG.149
GALERIA SIBONEY	PAG.201
GALERÍA SOLEDAD LORENZO	PAG.41
GALERÍA TONI TÀPIES	PAG.149
GALERÍA TRAMA	PAG.11
GALERÍA TRINDADE	PAG.169
GALERÍA XAVIER FIOI	PAG.185
GENERALITAT VALENCIANA	INT. PORTADA
GESTIÓN CULTURAL Y COMUNICACIÓN	PAG.10
HELIOS	PAG.9
INSTITUTO VALENCIANO DE ARTE MODERNO	PAG.159
JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN	PAG.11
JUSTO ROMÁN	PAG.145
KOLDO MITXELENA KULTURENEA	
PAG.193	
L'ORÉAL	CONTRAPORT.
LA CAIXA	PAG.207
LANDALUCE	PAG.209
MUSEO EXTREMEÑO E IBEROAMERICANO DE ARTE CONTEMPORÁNEO	PAG.157
MUSEO DE ALAVA	PAG.117
MUSEO GUSTAVO DE MAEZTU	PAG.205
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA	PAG.4
MUSEO THYSSEN BORNEMISZA	PAG.7
MUSEU SERRALVES	PAG.151
NUEVA REVISTA	PAG.12
RED DE CENTROS DE INTERPRETACIÓN DEL PATRIMONIO ASÓN-AGÜERA	PAG.9
SALA DE LA SOCIEDAD ECONÓMICA AMIGOS DEL PAÍS	PAG.205
SALA REKALDE	PAG.173
SEGUROS PELAYO	PAG.171
TDM	PAG.10
UNICAJA	PAG.27
UNIÓN FENOSA	PAG.55
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA	PAG.181
VÍA CONEXION	PAG.203
VINO GROMEJÓN RESERVA	PAG.213
VIÑA ALBALÍ	PAG.13

sumarios

1 André Derain Balthus Ana Mendieta Louise Bourgeois Miquel Barceló Pierre Roy Jürgen Partenheimer Arte y poder - **2** Siglo XIX Carmen Thyssen-Bornemisza James Ensor Julio González Postrimerías Realistas Hernández-Pijuan Primavera Fotográfica Joseph Cornell - **3** Arquitectura: Rafael Moneo Congreso Internacional de Arquitectos Gerardo Rueda Rafael Canogar Alfredo Alcáin Isabel Baquedano Cristina Iglesias Fotografía: Hannah Collins Ciudades. Libros. fotografías, Ediciones - **4** Palabras para el arte: La Biblia Poe Elizondo Balzac Monterroso Yourcenar Auster Borges Gómez de la Serna Böll Proust Calvino Flaubert Diderot Wilde Baudelaire D'Ors Valle-Inclán Arroyo - **5** Robert Motherwell Pintar para sí mismos, últimas obras Francisco Leiro Cuba Siglo XX Hermann Nitsch Edward Kienholz Manuel Saiz Ramón Herreros - **6** Alex Katz Miró y los surrealistas La Muerte del Arte Miquel Navarro América Prehispánica Pompeya Palabras para el arte: Maupassant Denevi - **7** Luis Gordillo Giorgio Morandi Marcel Duchamp Juan Soriano Rachel Whiteread Durer Grabador Palabras para el arte: Nerval Monterroso - **8** Darío Villalba Martin Kippenberger Los años 30 Vicente Rojo Jordi Teixidor Palabras para el arte: Vargas Llosa - **9** Carmen Calvo Bienal Whitney Città Natura Joan Brossa George Grosz Juan Hidalgo Mirosław Balka Colección Cambó Elie Faure Palabras para el arte: Yorgos Seferis - **10** Palabras para el arte: Chejov Wackenroder Beckford Poe James Yourcenar Bierce Papini - **11** Philip Guston Guggenheim Kassel y Münster Goya Tàpies Saura Palabras para el arte: Strindberg - **12** Martin Puryear Hergé y Tintín Léger Felipe II DiCarcia Palabras para el arte: Foscolo - **13** Adolfo Schlosser Gerardo Burmester Carlos Alcolea Morris Louis y Rico Lebrun Tony Oursler Xavier Veilhan Souza Cardoso Palabras para el arte: Giovanni Papini - **14** Arte y confección Meier Graefe contra Velázquez Henri Michaux R.B. Kitaj Palabras para el arte: Roberto Arlt - **15** Shirin Neshat Ferron García Sevilla Bernard Plossu y Humberto Rivas - **16** Palabras para el arte: STERNE Andersen Poe Hawthorne Papini O'Hara Apollinaire Tanizaki Foscolo Leopardi - **17** Sensation Hans

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

SUSCRIPCIONES POR CORREO: Tres de Noviembre, 13-15. 39010 Santander/ FAX: 942 37 31 30/ E-mail: revista@arteyparte.com O Llamando al Tel: 942 37 31 31.
www.arteyparte.com

6 NÚMEROS: **9.000 pesetas (España)** 12.000 pesetas (Europa) 15.000 pesetas (América)

A

R

T

E

Y

P

A

R

T

E

Nombre y Apellidos: _____

Empresa / Institución: _____ Nif: _____

Calle / Plaza: _____

Código Postal / Población: _____

Teléfono: _____ Fax: _____

Forma de Pago:

- Cheque a nombre de ARTE Y PARTE, S. L., adjunto al boletín de suscripción.
- Tarjeta de Crédito: Visa nº _____ Caduca: _____
- Transferencia a nombre de Editorial Arte y Parte S. L. "la Caixa" nº C/C: 2100.2346.71.0200062227
- Domiciliación Bancaria: Banco / Caja _____

ENTIDAD _____ OFICINA _____ CTRL _____ NÚM. CUENTA _____

Desde el Número: _____ Fecha: _____ Firma: _____

NÚMEROS ATRASADOS

Número: **1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30**

● TOTAL PTA _____ ● 1.200 PTA CADA UNO

POR FAVOR, MARQUE CON UN CÍRCULO LOS NÚMEROS QUE DESEA RECIBIR

Hemmert Arte y Acción Terry Winters Arte y Tecnología Elena del Rivero **18** Tracey Moffatt Valldosera Robert Longo Bernini Octubre en un vagón Palabras para el arte: Papini - **19** Giuseppe Penone Mario Merz Marijke van Warmerdam James Casebere Michel François El taller del artista Snapshots Premios Turner Grecia y el Ultraismo - **20** Ernst H. Gombrich Walter Benjamin Palabras para el arte Julio Cortázar - **21** Andy Warhol Orazio Gentileschi Georgio Morandi Ángel Ferrant Miguel Ángel Campano - **22** Pérez Villalta Delacroix Cézanne Chatwin Arroyo Goethe Torres-García Partenheimer Gauguin Man Ray Barceló Charris Morris Klee - **23** Caravaggio Simbolismo ruso Roy Lichtenstein Antoni Abad Louise Bourgeois Julião Sarmiento - **24** Naturalezas muertas Chardin La naturaleza muerta contemporánea Arroyo-Gordillo Octavio Paz Rafael Pérez Minguez Peter Halley - **25** Tàpies Dubuffet Heinrich Anton Müller Henri Darger Artaud Polke Leiro Alcaín Plensa Clemente - **26** Ettore Spalletti Avigdor Arikha John Berger Mircea Eliade Jose Pedro Croft Gary Hume - **27** Victor Hugo Matt Mullican Zush Juan Uslé Fischli & Weiss Dokoupil De pisis - **28** Bataille Cornell Dalí Hopper Picabia Brodthaers Huelsenbeck Marinetti - **29** Mark Rothko Duchamp Sonia Delaunay Michael Craig-Martin Máquinas - 30 Alfred Jarry Gaston Bachelard Carlos Pazos Darío Urzay Victor I. Stoichita - 31 Javier Campano Eulàlia Valldosera Dan Flavin Meraud Guevara Antropofagia Esteban Vicente Luis Claramunt Ángel González García

EACC

**ESPAI D'ART
CONTEMPORANI
DE CASTELLÓ**

**SEMINARIOS
CONFERENCIAS
CONCIERTOS
CICLOS DE VIDEOS
CICLOS DE PELICULAS
VISITAS GUIADAS**

EL INSTANTE ETERNO

Arte y espiritualidad en el cambio del milenio

Proyecto de Gloria Picazo

1 Febrero - 25 Marzo

Marina Abramovic & Ulay

Joseph Beuys

Walter de Maria

Mona Hatoum

Wolfgang Laib

James Lee Byars

Ana Mendieta

Gina Pane

Antoni Tàpies

Bill Viola

James Lee Byars "The Planet sign", 1981

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA

castelló
MUSEU
D'ART
I D'ARQUITECTURA

C/Prim, s/n 12003 Castellón Tel.: 964723540 Fax: 964260771 eacc@culturalcas.com
De 11 a 20h. de Martes a Domingo. Lunes y festivos cerrado

LA BELLEZA SIN FRONTERAS

SENTIRSE GUAPA, SENTIRSE BIEN, ES UN DESEO COMPARTIDO POR TODAS LAS MUJERES DEL MUNDO. POR ESO EN L'ORÉAL DEDICAMOS NUESTRO ESFUERZO A CREAR PRODUCTOS QUE RESALTAN LA BELLEZA DE LA PIEL, DEL CABELLO Y DEL CUERPO. LA BELLEZA ES PARA NOSOTROS UN AUTÉNTICO RETO CIENTÍFICO.

LOS LABORATORIOS L'ORÉAL LLEVAN A CABO UNA INVESTIGACIÓN DE VANGUARDIA DESTINADA A CREAR PRODUCTOS

INNOVADORES DE CALIDAD SUPERIOR Y TOTALMENTE INOCUOS. NUESTROS EQUIPOS SE ANTICIPAN A LAS DEMANDAS DE LOS CONSUMIDORES CON RIGOR E IMAGINACIÓN, RESPETANDO SIEMPRE SUS NECESIDADES Y PREFERENCIAS.

NUESTRO ÚNICO PROPÓSITO ES SER ÚTILES A LAS MUJERES DE HOY Y HACERNOS MERECEDORES DE SU CONFIANZA. UNA CONFIANZA BASADA EN LOS VALORES SIN FRONTERAS ADQUIRIDOS DÍA A DÍA POR L'ORÉAL.

L'ORÉAL

