

ART E Y PARTE

REVISTA DE INFORMACIÓN ARTÍSTICA DE ESPAÑA Y PORTUGAL
Nº 25 febrero - marzo 2000

1.800 pta • 10,82 euros • 2.195\$00

TÀPIES

ARNAU PUIG ★ JOSÉ-MIGUEL ULLÁN ★ JUAN ARIÑO

ALCAÍN JOSÉ LUIS CUERDA

LEIRO MANUEL RIVAS

PLENSA

POLKE

LUIS FERNÁNDEZ JOSÉ BERGAMÍN **CLEMENTE**

DUBUFFET

HEINRICH A. MÜLLER

HENRY DARGER

ARTAUD

Z-698

Colección

Arte, Estética y Pensamiento

C O L E C C I O N
ARTE, ESTÉTICA Y PENSAMIENTO

LA MIRADA CAUTIVA Formas de ver en el cine contemporáneo

Juan Miguel Company / José Javier Marzal



La labor de promoción y difusión del arte contemporáneo emprendida desde la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, se dirige tanto hacia el ámbito plástico como al teórico.

Junto a ciclos expositivos dedicados a jóvenes artistas valencianos, se está llevando a cabo una importante tarea en el ámbito de la investigación estética desarrollada en la Comunidad Valenciana. Como consecuencia de ello se ha creado la *Colección Arte, Estética y Pensamiento*. A través de esta línea editorial se busca reflexionar sobre aquellos aspectos más relevantes que inciden en la teoría artística y estética de fin de siglo.

Volumen 7

La mirada cautiva

Formas de ver en el cine contemporáneo

Juan Miguel Company Ramón / Javier Marzal Felici
175 pags. Ilustraciones b/n y color. Precio: 2.500 pts.

En este séptimo volumen los profesores Juan Miguel Company y Javier Marzal efectúan un recorrido por el panorama cinematográfico de los últimos años. Alejados de cualquier voluntad *omniabarcadora* parten de una aproximación que, sabiéndose subjetiva, indaga en la crítica en la cautividad a través de la que los medios mediáticos someten a la mirada contemporánea. En este panorama, la posibilidad de un cine de resistencia que invite a ver supone una de las pocas salidas que pueden ser

Los pedidos pueden realizarse a:
LLIG (Librería de la Generalitat)
Plaza Manises, 3 / 46003 Valencia
Tel.: 96 386 6170 / Fax: 96 386 3478
E-mail: llig.llibreria@cap.m400.gva.es

 **GENERALITAT VALENCIANA**
CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I CIÈNCIA
DIRECCIÓ GENERAL DE PROMOCIÓ CULTURAL I PATRIMONI ARTÍSTIC

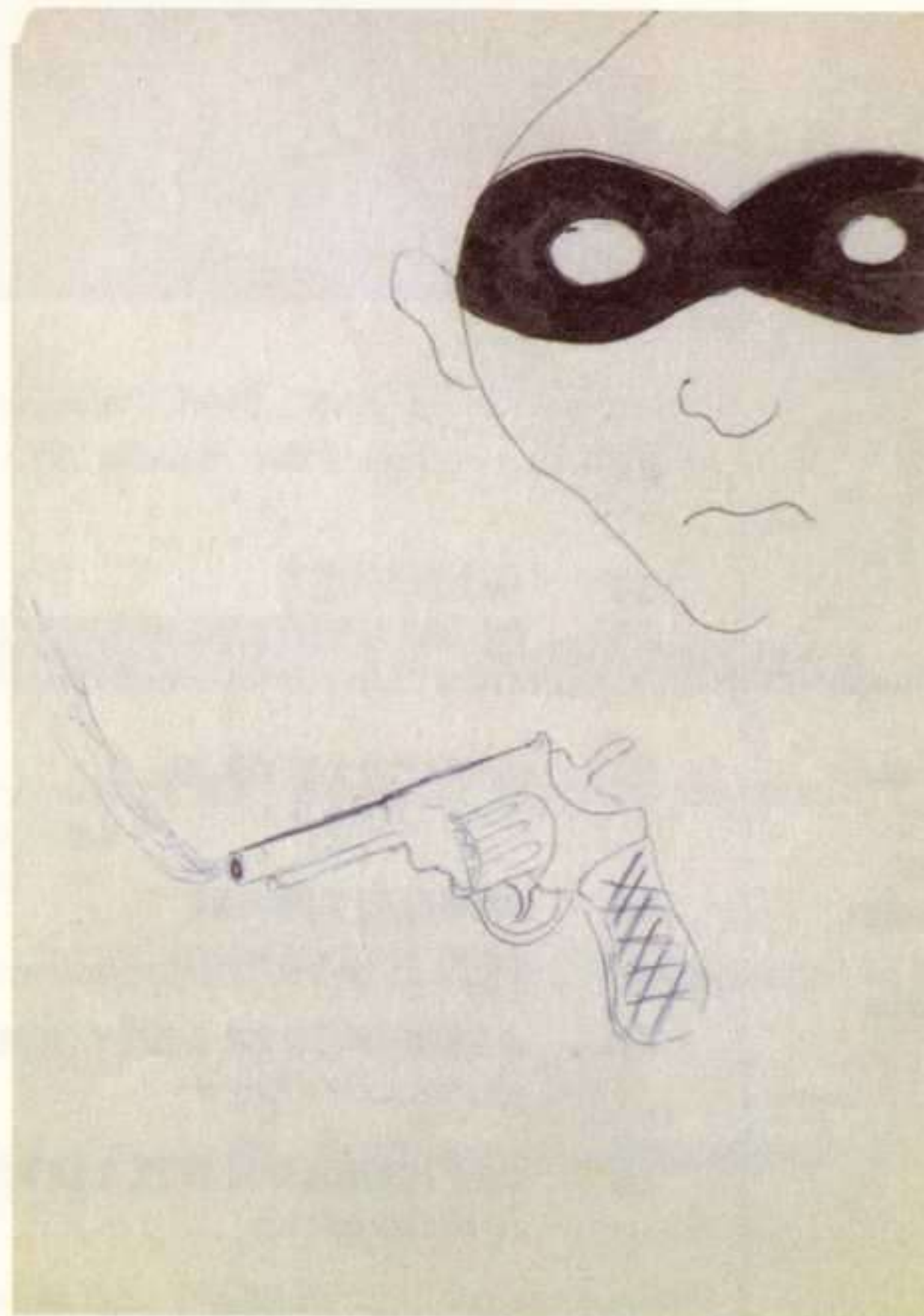
Sig.: Z 698
Tít.: Arte y parte : revista bimestra
Aut.:
Cód.: 1059954



ARTE Y PARTE

ESPAÑA Y PORTUGAL

Número 25 febrero - marzo 2000



*Sigmar Polke: Sin título, ca. 1963.
Técnica mixta sobre papel, 29,8 x 21,3 cm.*

ARTEYEDITOR
Fernando FrancésDIRECTOR
Fernando HuiciREDACTORA JEFE
Rosa GutiérrezREDACCIÓN
Óscar Alonso Molina, David Barro, José Luis Clemente, María Escribano, Alicia Ezker, Alicia Fernández, Rosa Gutiérrez, Héctor Márquez, Juan Carlos Rego, Gabriel Rodríguez, Jaume Vidal OliverasAGENDA Y EXPOSICIONES
Lidia GilSUSCRIPCIONES Y ADMINISTRACIÓN
Lara PontonesPUBLICIDAD
Lola Rodríguez-JalónDISEÑO
Xesús VázquezIMPRESIÓN
Imprenta CervantinaFOTOMECÁNICA
Fotomecánica CamusCOLABORAN EN ESTE NÚMERO
Juan Ariño, Juan Pérez de Ayala, Juan Manuel Bonet, José Luis Cuerda, Estrella de Diego, Eduardo Fernández-Abascal, Vicente Jarque, M^a Dolores Jiménez-Blanco, Juan José Lahuerta, Guillermo Pérez Villalta, Javier Portús, Arnau Puig, Manuel Ribas i Piera, Manuel Rivas, Delfín Rodríguez, José Andrés Rojo, José Miguel UllánEsta revista es miembro de
ARCE. Asociación de
Revistas Culturales de España

© de las reproducciones autorizadas:

VEGAP, Madrid 1997

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: arteypar@teleline.es

ISSN: 1136-2006

DEP. LEGAL: M-3085-1996

PARTTE**ARTE Y PARTE****5 TIEMPO NUEVO**
*Fernando Huici***TEXTOS****10 ANTONI TÀPIES**
12 LOS AMULETOS DE ANTONI TÀPIES
*Arnau Puig***28 ESTO**
*José-Miguel Ullán***38 TEMPESTAD EN UNA TAZA DE TÉ**
Juan Ariño*Antoni Tàpies: EMC, 1995. Polvo de mármol, pintura y collage sobre madera, 65 x 81 cm.***50 DUBUFFET**
51 EN LOS LÍMITES DE DUBUFFET
*Juan Pérez de Ayala***56 HEINRICH ANTON M.**
*Jean Dubuffet***64 DIBUJAR, DIBUJAR**
*Juan José Lahuerta***70 A PROPÓSITO DE HENRY (DARGER)**
*Estrella de Diego***78 LUIS FERNÁNDEZ O EL SANTO OFICIO DE PINTOR**
*José Bergamín***80 SIGMAR POLKE**
81 LO QUE GOYA LE DIJO A POLKE
*Vicente Jarque***90 RELACIÓN APROXIMADA DE COSAS QUE NUNCA SABREMOS**
*José Luis Cuerda***96 FRANCISCO LEIRO**
97 ¡LEIRO A LA VISTA!
*Manuel Rivas***97 POR EJEMPLO CLEMENTE**
*Guillermo Pérez Villalta***100 EL ESCULTOR ENAMORADO DE LAS IDEAS**
Juan Carlos Rego

EXPOSICIONES DE ESPAÑA Y PORTUGAL

- 112 **ANDALUCÍA**
- 116 **ARAGÓN**
- 119 **ASTURIAS**
- 121 **BALEARES**
- 127 **CANARIAS**
- 128 **CANTABRIA**
- 132 **CASTILLA LA MANCHA**
- 133 **CASTILLA Y LEÓN**
- 135 **CATALUÑA**
- 147 **COMUNIDAD VALENCIANA**
- 158 **GALICIA**
- 161 **LA RIOJA**
- 162 **MADRID**
- 185 **NAVARRA**
- 188 **PAÍS VASCO**
- 193 **OPORTO**
- 194 **LISBOA**
- 198 **FUNCHAL**

LIBROS

- 201 **Peter Cherry: ARTE Y NATURALEZA. EL BODEGÓN ESPAÑOL EN EL SIGLO DE ORO**
Javier Portús
- 202 **Jürgen Partenheimer : ORFEO SE VOLVÍA. ANTOLOGÍA DE ESCRITOS**
Juan Manuel Bonet
- 203 **Francisco Calvo Serraller: EL GUERNICA DE PICASSO**
Delfín Rodríguez
- 204 **Patricia Bosworth: DIANE ARBUS, UNA BIOGRAFÍA**
José Andrés Rojo
- 205 **Rosalind E. Krauss: LOS PAPELES DE PICASSO**
M^a Dolores Jiménez-Blanco
- 206 **Anatxu Zabaldekoa: LAS CASAS DEL SIGLO**
Miguel Ruano: ECOURBANISMO
Eduardo Fernández-Abascal
- 207 **VV.AA.: REHACER PAISAJES**
Manuel Ribas i Piera

AGENDA DE ESPAÑA Y PORTUGAL

- 209 *Exposiciones de febrero y marzo en España.*
- 223 *Exposiciones de febrero y marzo en Portugal.*



Antonin Artaud: Le théâtre de la cruauté (El teatro de la crueldad), 1946. Lápiz y tiza de colores sobre papel, 62 x 46 cm. Centre Georges Pompidou, Paris.

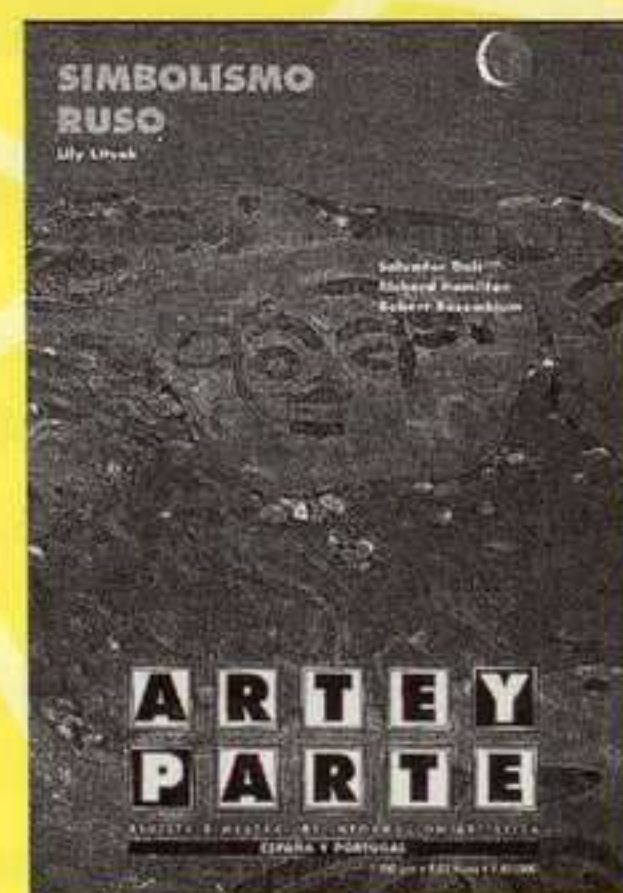
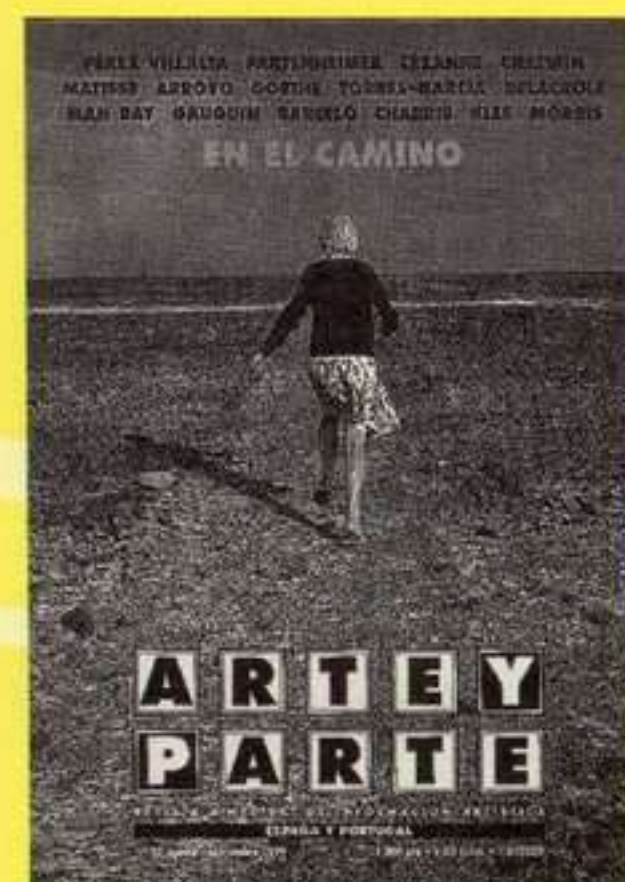
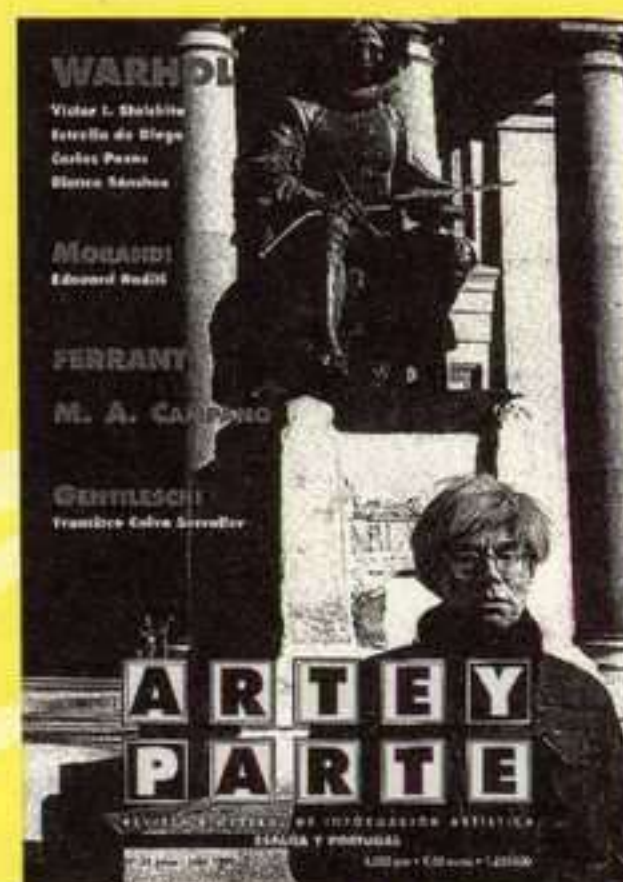
Con el compromiso de seguir manteniendo el alto nivel de colaboraciones y el número de páginas actuales, Arte y parte ha visto la necesidad de modificar, por primera vez en la historia de la revista, sus precios.

ARTE Y PARTE no mantiene correspondencia sobre originales no solicitados



Sigmar Polke: Schwarzer Mann (Negro), 1982.

www.arteyparte.com





Sigmar Polke: Le jour de gloire est arrivé (El día de gloria ha llegado), 1988.

TIEMPO NUEVO

Llegó finalmente el día primero del tan cacareado 2000 y, como era de esperar, *fuese y no hubo nada*. Para desconsuelo de la legión apocalíptica que hemos padecido, ni una mísera catástrofe que echar al puchero. Y sin embargo, eso no quiere decir que no enfrentemos en efecto, para bien o para mal, la urgencia de un tiempo nuevo. Tiempo nuevo que hará de inmediato viejas no pocas supersticiones modernas, las de esa modernidad que hemos vivido apasionadamente como nuestra y que, desde este punto, será, al igual que las postrimerías que la han erosionado, aquello

que el mordaz Antonio Saura ironizaba acerca de sí mismo: a saber, cosa del arte del pasado siglo. Habrá que pensar pues todo desde cero, lo que nos impone el reto de esforzarnos por acoger en estas páginas aquellas apuestas que, con menores inercias y prejuicios, mejor parezcan ir desbrozando las claves de ese tiempo por venir.

A falta, por el momento, de novedades de envergadura auténticamente mayor, anticiparemos hoy, al menos, algunas circunstanciales que afectan, en esta ocasión, a la revista. Así el anuncio, servidumbre de los tiempos, de



Jean Dubuffet: Pisseur à droite V D43 (Hombre haciendo pis hacia la derecha V D43), 1961. Tinta china y aguada sobre papel, 50 x 33,5 cm.

que abrimos una página web donde el curioso podrá encontrar diversa información sobre el presente y el pasado de Arte y parte. La oferta, en este balbuceo inicial, es todavía reducida —aunque, esperamos, útil— pero prometemos ir complicando, sin tardanza, las claves del juego. Celebramos así el hecho de que la revista alcance su número 25, quinto de la nueva etapa emprendida la pasada primavera, con lo que se completan cuatro años de andadura, asunto nada baladí en la vida de una publicación dedicada a la reflexión e información sobre los terrenos del arte.

Y, tal como ocurrió con el nacimiento de esta aventura en febrero del 96, el nº 25 vuelve

a presentarse al lector, coincidiendo con la celebración de Arco. La feria de arte madrileña, que llega este año a su edición nº 19 y tiene como país invitado a Italia, se ha consolidado sin duda como el acontecimiento de mayor peso y envergadura en el calendario anual del circuito profesional del arte en nuestro país, con una espectacular resonancia en los medios de comunicación, una incidencia porcentual en el balance de resultados de nuestro mercado artístico inusualmente alta para lo que suele ser habitual en otros contextos nacionales y una respuesta de público, en perfil y cifras, que tiene rasgos de auténtico fenómeno sociológico.

Por todo ello, y porque Arco deberá enfrentar asimismo con imaginación el reto de ese tiempo de cambio, resultaría deseable que la feria madrileña acertara a resolver al fin algunas cuestiones engorrosas que distorsionan en parte su identidad, como instrumento específicamente centrado en las interrelaciones del mercado artístico, o le suman tensiones adicionales que en nada favorecen a su imagen de rigor profesional. Así, por ejemplo, el desbocado crecimiento del espacio dedicado a stands institucionales, querencia del todo inhabitual en las grandes ferias internacionales. Del mismo modo como resulta por entero injustificable que se deniege la incorporación a Arco a galerías de la talla de Leandro Navarro, Almirante, Juan Gris o Felix Gómez, cuya solvencia profesional e interés en la línea de actuación están fuera de toda duda, y cuyo nivel supera con creces el de la franja de perfil más bajo dentro del espectro de participantes.

FERNANDO HUICI

Iniciada en 1993, la Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación Coca-Cola España entra en el año 2000 con los objetivos que la propiciaron cumplidos.

Una de las ramas operativas mediante las cuales la Fundación Coca-Cola España materializa su labor social de apoyo a la juventud española en los campos del arte, la cultura y la educación, la Colección de Arte Contemporáneo ha alcanzado, en tan breve periodo de tiempo, gran prestigio y reconocimiento. De hecho es hoy considerada como crónica viva del panorama del arte actual nacional.

La Colección cuenta con un fondo de 200 obras, que se incrementa año tras año con nuevas adquisicio-

nes en la Feria Internacional de ARCO. La Colección ha sido contemplada por miles de visitantes en las diversas exposiciones organizadas anualmente en distintas ciudades del país. Asimismo, ha realizado su primera salida internacional al sur de Francia recientemente.

Para la Fundación Coca-Cola España, ARCO –escaparate del mercado del arte contemporáneo en su sentido más amplio– las galerías profesionales y el coleccionismo corporativo son su punto de referencia. Su objetivo, en suma, es servir de estímulo a los creadores actuales.

La Fundación Coca-Cola España está con el arte contemporáneo de vanguardia también en este milenio.



*Fundación
Coca-Cola España*

IV FERIA INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORANEO DE CASTILLA Y LEON



20000

DEL 22 AL 27 DE MARZO DEL 2000
SALAMANCA, Palacio de Congresos y Exposiciones de Castilla y León

SU CITA CON EL ARTE



Excmo.
Ayuntamiento
de Salamanca



Junta de
Castilla y León



EXCMA. DIPUTACION
DE SALAMANCA



FUNDACION
CRISTOBAL
GABARRON

Caja Duero



Transportes y
montajes de Arte

Logística de
exposiciones.

Todo tipo de
tratamientos de obras
de arte para su
exposición o traslado:

- embalajes
- transporte
- instalación
- cámara de seguridad

Vargas 57 c, 1º n
39010 Santander

Tel.: 942 37 16 00
942 23 88 86



**GESTIÓN CULTURAL
Y COMUNICACIÓN, S.L.**

EXPOSICIONES
arte, arquitectura,
ciencia y temáticas

**SEMINARIOS/CURSOS
Y CERTÁMENES**
arte, literatura, cine...

GESTIÓN
museos, salas de
exposiciones...

**COMUNICACIÓN
CULTURAL**

DISEÑO Y EDICIÓN
libros, catálogos,
revistas...

Tres de Noviembre, 13-15
tel. 942 37 22 22
fax 942 37 22 00
39010 Santander
e-mail: info@gestion-cultural.com

Librería
especializada en

Catálogos de
exposiciones
españolas

A virtual bookstore
specializing in

exhibition
Catalogues
from Spain

Tel.: 91 528 84 05 ¥ Fax: 91 467 16 98 ¥ E-mail: art@muchoarte.com

mucho **Arte**

www.muchoarte.com

ANTONI TÀPIES

Antoni Tàpies ha publicado en Siruela el libro *El arte y sus lugares* y presenta actualmente su obra última en la Pace Gallery de Nueva York. El 17 de febrero expondrá en el Monasterio de Silos y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía ofrecerá, del 7 de marzo al 8 de mayo, otra gran muestra del artista.

Antoni Tàpies: Libro con dos manos, 1997. Pintura y barniz sobre papel, 108 x 145 x 7 cm.

LOS AMULETOS DE ANTONI TÀPIES

ARNAU PUIG

12

A
N
T
O
N
I

T
À
P
I
E
S



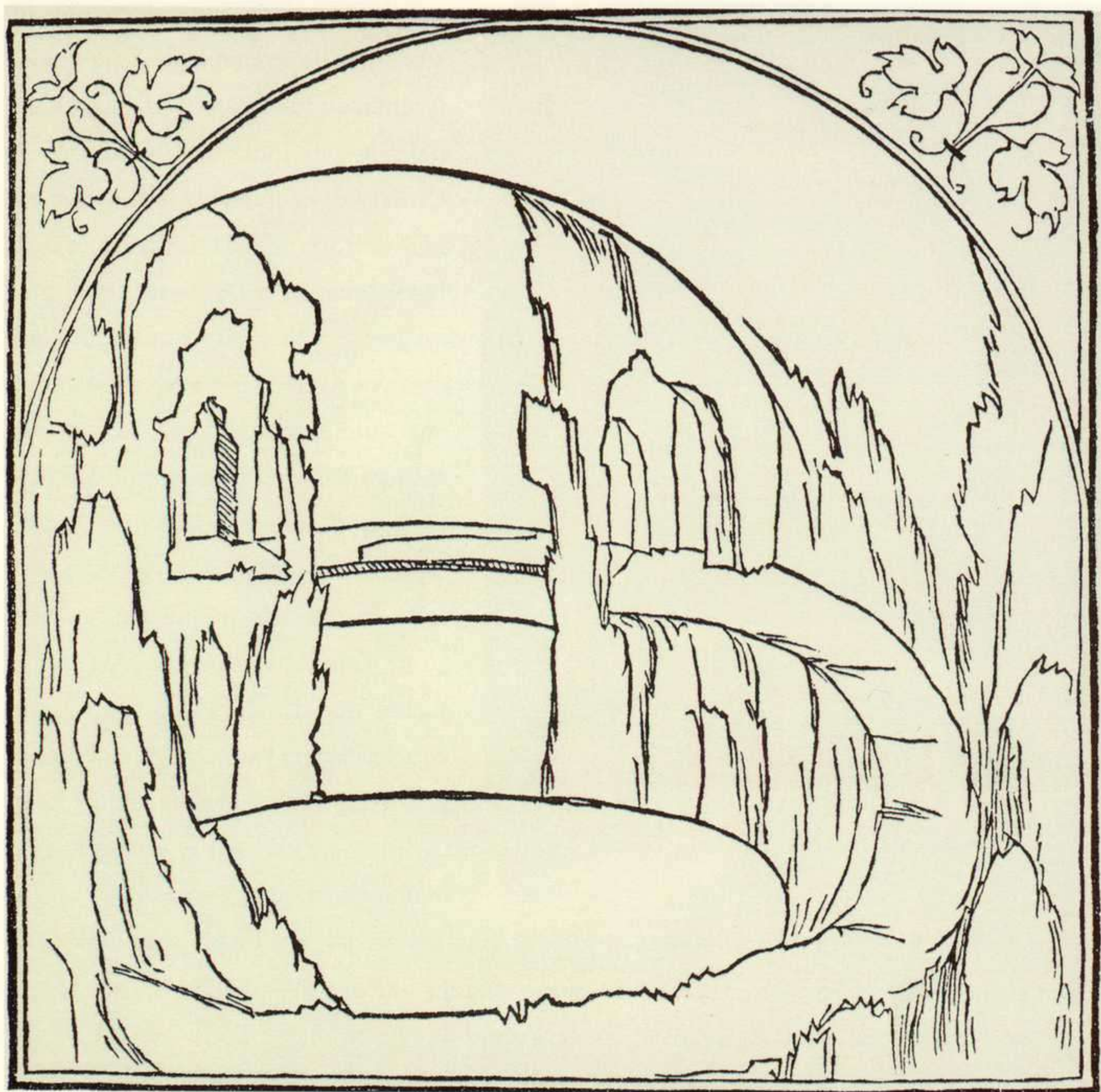
Máscara grebo, Guinea.

de cuestiones y problemas, trascendentales o baladíes, pedía que se le trajera el cofre en donde los guardaba y mirándolos o tocándolos, tomaba las decisiones, esperando que de un flujo y una corriente material y espiritual entre el amuleto y su persona, lo decidido era lo acertado.

Ahí reside el secreto y el sentido de la obra de Tàpies. Pero este libro no es para mostrarnos sus obras. Excepto las guardas de protección, la portada y la contraportada y, por supuesto, el texto, ninguna de las ilustraciones que configuran el libro –269 en total– son obra de su autor, que sólo se ha limitado a “escogerlas” (*il en a fait le choix*, muy significativa esta expresión

Hojeo y leo con atención ese impresionante libro –demasiado oscuro, para mi gusto, en la parte de la ilustración, pero volveremos a ello porque en todo lo que sale de Tàpies nada es gratuito– que Antoni acaba de lanzar al mundo con el título *El arte y sus lugares*, bajo la responsabilidad de edición de Ediciones Siruela, Madrid, 1999. Nos encontramos, pues, ante dos pesos fuertes –Antoni Tàpies y Siruela– en el ámbito del arte y en todo lo que le concierne.

Conocido el texto y visto el conjunto de las ilustraciones, todas ellas escogidas por Tàpies a lo largo del tiempo y perteneciéndole materialmente como entorno de visión, vida y acompañamiento, según parece no sólo en lo visual sino incluso como impulso espiritual, súbitamente me vino a la mente aquello que se cuenta de Felipe II, el creador de El Escorial, que se hallaba siempre rodeado de amuletos, cuya colección y posesión gustaba de aumentar constantemente y, en su inmensa soledad ante las decisiones que tenía que tomar respecto de toda clase



Francesco Colonna: Hypnerotomachia Poliphili, Venecia, 1499.

francesa), es decir, posesionarlas espiritualmente, que es la “intención” de haberlas reunido, como si todo ello y a partir de ello se constituyera su fondo energético, aquello que le lanza a crear su obra. Aunque, y es muy paradójico, lo que aquí se nos muestra sólo muy poco y ocasionalmente, nos recuerda los “Tàpies”, sus Tàpies. Es como si en un momento de su vida el gran artista –el taumaturgo de las “materias” y de los “objetos”, el gran colorista (en el sentido de “pintor”, como incluso se ha llegado a decir– tuviera una necesidad más que de revelarnos los secretos de su enigmática obra, mostrarnos sus fuentes, más que las doctrinales aquellas que él “siente” como propias y auténticas. Aquellas que él nota que emanan de su contacto con la vida real, de sus simplicidades y de sus pequeñeces, como, al parecer, siempre han pretendido que así sea los grandes místicos, los grandes trascendentalistas que, para no dar a escándalo emplazaré entre el socarrón Sócrates –que siempre hablaba a partir de lo más inmedia-



Techo del Mausoleo de Gala Placidia, Rávena, ca. 450.

Entre todos esos espíritus, sensibilidades, mentes, o lo que se quiera, citados parece que esté todo. Lo que ahora con su libro *Tàpies* hace es recordarnos que no sólo entre ellos, esos “europeos”, hay apresadores de la energía del conocimiento directo —el saber por contacto, por inmersión, por intuición, por invocación, o por cualquier otro medio o procedimiento, o sin procedimiento— sino que en otras culturas, o vías o maneras de haber entendido por la práctica del vivir el mundo que les entorna, esas sendas son, también, o aún más, válidas que las de aquellos. No hay que poner nada en duda. Los deseos y los intentos de saberse cogido, atado, unido, relacionado con este mundo —el que sea, porque nada sabemos acerca de en qué consiste la autenticidad de lo real (extraño término que, por otra parte, no quiere decir nada más que *cosa*)— *Tàpies*, con su sensibilidad, lo ha encontrado en todas partes, en las obras de sus artistas, de sus artesanos, de los que escriben, pintan o hablan, de aquellos que hacen cosas o sueltan palabras siempre que para hacer algo haya la intención de sentirse unido, atado, imbuido, impregnado con y en lo hecho, que, en realidad, creo que ésa es otra condición que siempre *Tàpies* exige, es lo realmente válido para él: lo hecho, la obra.

En su texto especulativo ante los tesoros de su colección privada de iconos o, como yo prefiero señalar, amuletos, *Tàpies* dice expresamente que él reúne obras “de arte”, dotadas de “*poderes universales*” que, normalmente, se acostumbra a cualificar de “*trascendentes*”

to—, la iluminada Santa Teresa de Jesús —que de los utensilios de cocina le saltaban los destellos de la trascendencia—, el ínclito San Juan de la Cruz que, al parecer, buscaba la razón de todo tras la sinrazón real de las palabras, o Descartes, que, para buscarse a sí mismo, no apelaba a otra cosa que al sentirse existente o, aún quiero añadir a ese otro, a Emmanuel Kant, el prusiano de Königsberg, que nunca se alejó más de 40 leguas de su casa natal, pero que creó todo un tramado intelectual, una red (una *web* actual, pero no de circulación sino de “caza”, es decir, poseer es conocer) para atrapar lo que a él le parecían los fantasmas de lo ignoto, el maravilloso e inexplicable mundo en el que vivimos.



Detalle de puerta baulé o senufo, Costa de Marfil.

(las cursivas son del propio Tàpies). Y ello después de preceder estas palabras de una cita que dice que “la obra de arte, para que tenga valor, ha de estar engranada a la vida contemporánea”, lo que puede ser porque así sea o porque procedentes del pasado las incorporamos a nuestra consciencia del presente. Efectivamente, esas palabras definen el arte de Tàpies: todo su arte, el de ahora y el de antes, es un permanente compromiso con su entorno y hecho con medios inmediatos. Pero lo que en otros artistas puede quedar en un complejo formal en Tàpies asume –el observador se da cuenta inmediatamente de ello– *un poder universal transcendente*. La obra “clama”, “emana”, aunque no se sepa qué, pero se nota que incide, actúa. En ello, señala Tàpies con mucho acierto, interviene más el “contexto” que el “obje-



Conciliator.

Salencia. 1499

M. Doctor ~~Alonso~~ ~~de~~ ~~Castro~~
 Casado's Futer Seruendonis

apud Sancti Petri de Salencia

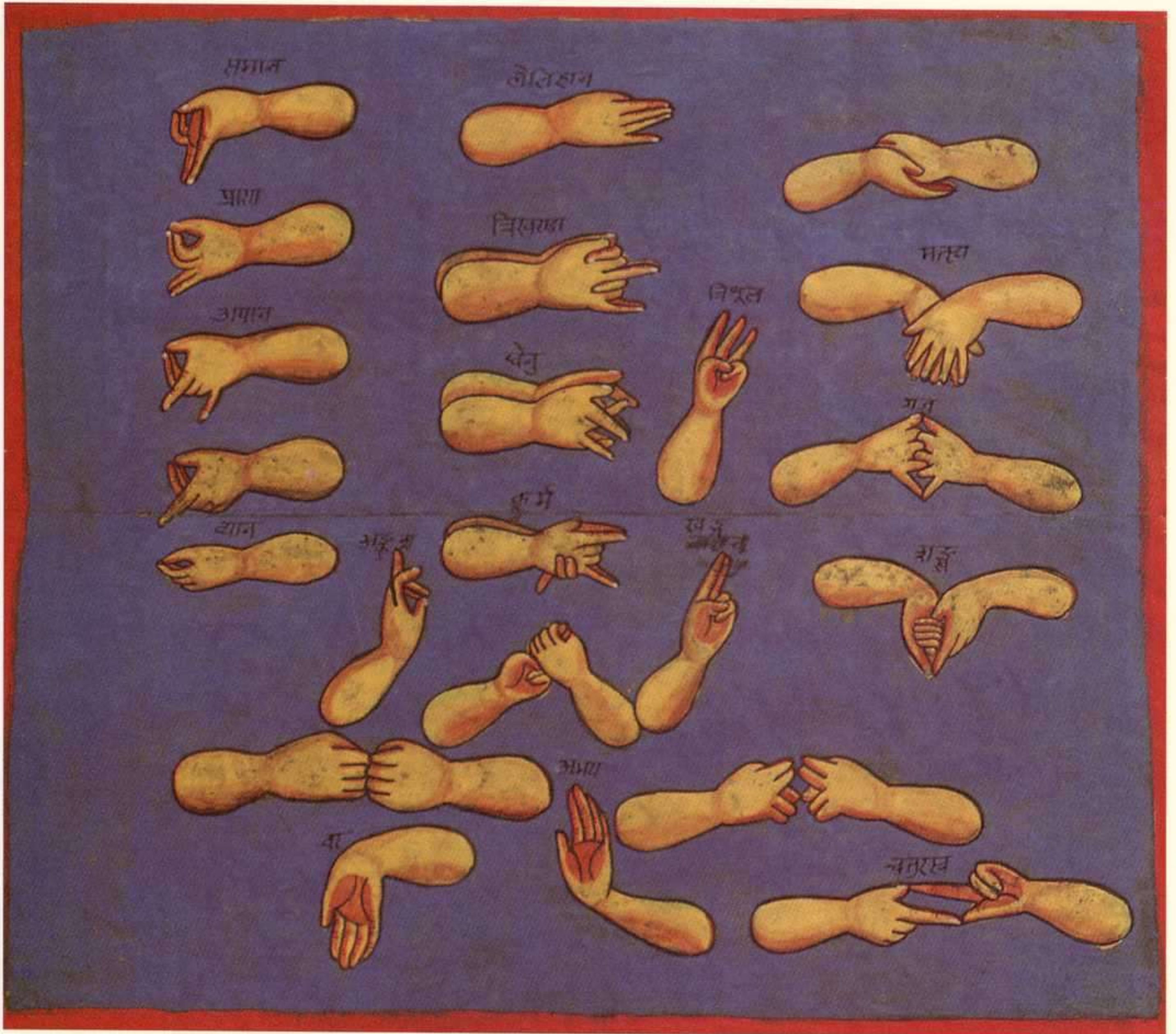
Petri de Abano: Conciliator, 1496.



Carl Theodor Dreyer, fotograma de *La pasión de Juana de Arco*, 1927-1928.

to” mismo (marcando así fuertes distancias, aprovechemos la ocasión para decirlo, con algunos conceptos medievales que atribuían la fuerza a la rareza o escasez del material –oro, lapislázuli–, como pretendía el Abate Suger, menospreciando la ocasión, la circunstancia, que es como aún lo entienden los pueblos aborígenes, o lo que pasmaba a los indios de América cuando la conquista española, porque la mayoría de sus componentes no pensaban ni se fijaban en nada más que en el oro, su sueño y mito de *El Dorado*). Es en donde hay la huella de lo humano, viene a decir Tàpies, que allí reside el arte. La materia, hollada, impregnada por la mano y el sentimiento del hombre es el único “valor”.

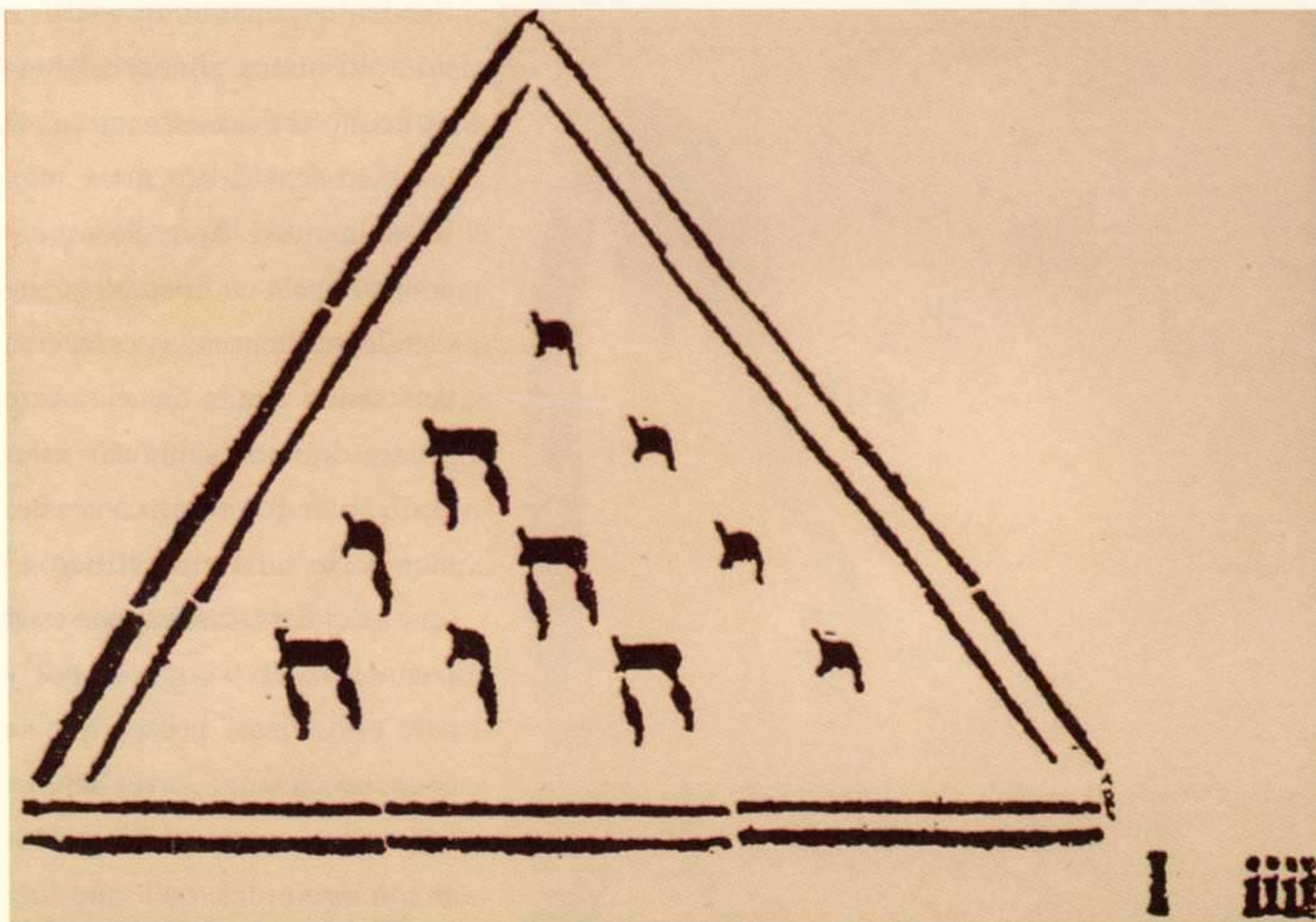
Y ahora esto va a mostrárnoslo con su “colección”. Ahí hay de todo, pero está porque en todo lo que hay se muestra la huella humana. Sin más empezando con aquel *Conciliator* de Petri de Abano (1946), un documento en el que vemos plasmada la célebre cruz que nos hemos acostumbrado a entender como el signo por excelencia de Tàpies, pero que el mismo artista, en otras páginas de este mismo texto que comentamos –en las que se recupera el discurso que leyó en la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona, 1994, y que ahora son incluidas como complemento del texto actual– que no es un signo que él tenga en exclusividad porque no co-



Libro tántrico, Nepal, siglos XVIII-XIX.

responde a ninguna cabalística o ciencia arcana sino que señala la estructura del universo, la “descripción de una realidad humana”, ciertamente muy generalizada. Un punto cálido, podríamos añadir nosotros, un instante en el que lo horizontal y lo vertical se encuentran, en donde las separaciones se reúnen, se tocan, el centro de todo desde donde cada cosa recibe su fuerza proyectiva, la propia, pero siempre participada.

Porque en Tàpies lo que es fundamental, lo que le ha inclinado tanto hacia el ámbito de lo oriental, porque es en donde a él le parece que lo que él cree y siente es más explícito, es la vía del “Tao”, la intuición o vivencia –que no conocimiento intelectual– de lo radical, que por no tener nombre se llama vacío, de donde todo puede surgir y en realidad todo surge, como la obra de arte nace de lo insondable del espacio vacío o surge con un sentido otro que el de su soporte, de algo de lo que lo ya surgido no habla ni a ello se refiere, pero si que transporta, arrastra la vivencia temporal del que genera la acción. Expresión lo de temporal que más alude que al cronómetro a la necesaria interacción entre una cosa y otra, entre el artista y el soporte



Agrippa von Nettesheim: *De occulta philosophia*, 1533.

en el que va a plasmar su acción creadora, la intención que une el propósito del sujeto y el objetivo alcanzado o, si se quiere, la dualidad que hay en la cruz de dos tensores o, también, la estrecha relación entre el *yang* y el *yin*. Las cosas, es una manera de indicar lo que “encontramos”, “hacemos” o sobre lo que reflexionamos, encierran siempre una acción, un proyecto humano sin lo cual nada son porque su contenido no les viene de un fuera de ellas sino de que ellos son el testimonio o el producto de una acción, de una vivencia humana. Ahí está el humanismo que respira la obra de Tàpies y de lo que a veces tanto cuesta darse cuenta si se la considera desde cábalas, simbologías o vademécumes de interpretación o de adivinación, olvidando que ante todo y en primer lugar la obra de este artista es y corresponde a sus afectos, a sus iras, a sus empeños, a sus intenciones, que de él emanan, cierto, y que no siempre es fácil atrapar ni adivinar pero que dan testimonio de su acción, de su actitud ante el mundo y ante todo lo que en el mundo se hace y él, el artista, también hace.

Tàpies se sabe hombre de su tiempo aunque en el decurso de su vida, de sus curiosidades y de sus viajes haya descubierto que existen, simultáneamente al nuestro, tiempos diferentes del nuestro porque son formas de cultura –tratos con la naturaleza o con el entorno– que parten de lo que nosotros entendemos como otros parámetros y que esas otras “culturas” entienden como ecosistemas diferentes –de los que los ecologistas actuales y los antropólogos nos están advir-



Hakuin: Bodhidharma, siglos XVII-XVIII, Japón.

pa ver en nada de todo ello un *ersatz* de adscripción religiosa a ningún culto establecido. Todo ello, es una variante más de la célebre cruz tapiana de la que estamos hablando y que el artista mismo dice que no es de él su forma, aunque se adscriba a ella, pero sí que lo es su “rasgo”, su especial manera de incidir en el plano plástico, en el soporte, sea el que fuere, pictórico o mático, esa cruz que aparece, pues, hace proclamar a nuestro artista que “no es extraño que algunos intelectuales y artistas se entusiasmen por esa gran intersección dinámica que estructura nuestra existencia”, así es de contundente Tàpies al respecto. No sé cuál fue la intención o impulso de la cruz de Petri de Abano mencionada, pero es evidente que allí, desde ahora, desde Tàpies, vemos, percibimos, captamos voluntad, presencia, imperio, humildad, sencillez, contundencia, calor, un estar ahí, un indicar ahí hay vida y ahí se dice, se hace, se quiere o se niega algo. Quizás todo al mismo tiempo, aunque cada circunstancia haga o invite a escoger, alguna dimensión, algún tensor en particular, diferente, variante de los demás, pero contenido, implícito en el todo. Qué diferente esta cruz, aunque observadas simultáneamente la una a la

tiendo— que entran en conflicto no sólo materialmente, como principio de subsistencia, sino también sensitivamente e intelectualmente. Tàpies lo sabe y por eso apela en los prolegómenos de su “museo” o colección personal, a que la ciencia no se separe de una “sabiduría integral” en la que actúe constantemente su “instinto-intuición” (que es el darse cuenta, que es el comunicar, el “vivir”, en por y para el “objeto” u obra que se hace, se ejecuta, se realiza, se concretiza —como el viejo Machado decía del vaso que hay que ver en él la posibilidad y la realidad de dar de beber con él agua al hermano—) que a veces viene a ser como una “visión mística”, un “sentimiento religioso” o, simplemente, un “culto de la naturaleza”, sin que quepa ver en nada de todo ello un *ersatz* de adscripción religiosa a ningún culto establecido. Todo ello, es una variante más de la célebre cruz tapiana de la que estamos hablando y que el artista mismo dice que no es de él su forma, aunque se adscriba a ella, pero sí que lo es su “rasgo”, su especial manera de incidir en el plano plástico, en el soporte, sea el que fuere, pictórico o mático, esa cruz que aparece, pues, hace proclamar a nuestro artista que “no es extraño que algunos intelectuales y artistas se entusiasmen por esa gran intersección dinámica que estructura nuestra existencia”, así es de contundente Tàpies al respecto. No sé cuál fue la intención o impulso de la cruz de Petri de Abano mencionada, pero es evidente que allí, desde ahora, desde Tàpies, vemos, percibimos, captamos voluntad, presencia, imperio, humildad, sencillez, contundencia, calor, un estar ahí, un indicar ahí hay vida y ahí se dice, se hace, se quiere o se niega algo. Quizás todo al mismo tiempo, aunque cada circunstancia haga o invite a escoger, alguna dimensión, algún tensor en particular, diferente, variante de los demás, pero contenido, implícito en el todo. Qué diferente esta cruz, aunque observadas simultáneamente la una a la

otra se comuniquen horror de aquella que figura con el objeto *Esfera y cadena* del año 99. La calidez matizada de la de Abano se muta en imperio de muerte en la que culmina la “esfera” mencionada. (Otro incisivo antes de seguir: inmerso como estoy ahora en las cruces de Tàpies me encuentro que cada una de ellas “habla” diferente, proclama, como su campana, “letras ni palabras”).

Según como esté hecha, según en qué soporte, dice Tàpies, las cosas, las obras, las acciones, se manifiestan. Su obra es un ejemplo de todo ello. Pero ahora vamos a reseguir esos Tàpies –lo son porque él lo ha escogido, ya lo hemos dicho–, además queremos hacer unos



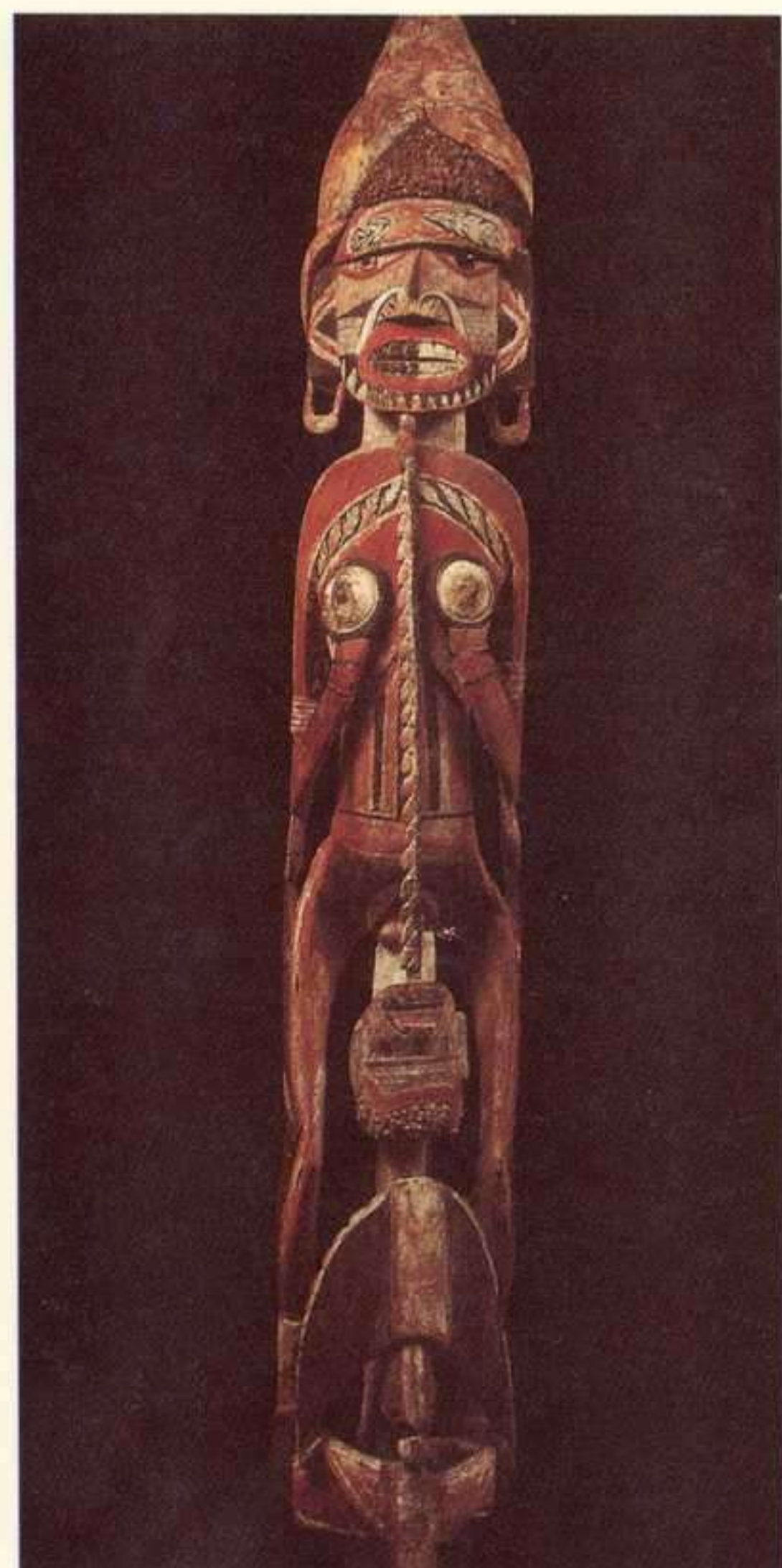
Jean Fautrier: Sin título, 1947.

pinitos filológicos diciendo que en la palabra francesa antes mencionada de *choisir, choix*, hay la raíz germánica que significa probar, gustar, en el sentido del paladar, es decir inclinarse más por una cosa que por otra, con el objeto de “tomarla”, preferir, quedarse con ella. Hay, pues, todo un empeño de la persona en ello. Lo mismo vale en las expresiones inglesas *to choose, to select*, en las que hay el sentido, de tomar, separar unas cosas de entre las otras, quedarse con aquello con lo que uno se siente atado, atraído, viviente. Y así podríamos encontrar en lo coleccionado, poseído, apropiado, la proyección, la relación entre su “escogedor” y la cosa escogida.

¿Por qué escoge Tàpies aquella página del tratado *De oculta philosophia*, 1553, de Agrippa von Nettesheim, en donde sobre un fondo blanco hay un doble triángulo inscrito en el interior del cual están escritos unos caracteres hebreos? Aun sin saber nada de nada, por ahí se capta el impacto, o si se quiere la belleza, del signo que pone en evidencia el vacío y lo llena con significación pudiendo, si es imposible dar un paso hacia delante, quedarnos en que nos hallamos ante algo que nos atañe, puesto que nos pone en tensión y nos hace vibrar. ¿Y la foto de Brassai? Tàpies ante lo que aporta Brassai, siempre se sintió aludido: materia que se expresa, proclama. Lo que no está muy lejos del japonés, *Bodhidharma* de Hakuin (s. XVII-XVIII), que son unos rasgos a tinta, diluidos, que también aluden al extraño estado de la inocencia estúpida



Alberto Giacometti: Home, 1929.



Escultura tokok, Nueva Irlanda, Melanesia.

o de la temerosa inquietud o de la actitud pasmada. ¿No correspondería eso, aunque plasmado con otra sensibilidad, al Jean Fautrier, sin título, del 1947, aquel no se sabe qué de qué pero que lo anuncia todo, lo bueno y lo malo y del que te queda sólo por agarrarte la sensibilidad maltrecha que se le ha escapado al artista?

Hay en esta colección unos papeles de Motherwell que evidentemente son manchas, rabias, de una sensación, tal vez sollozos o incompresiones. Amorfa, informe, insubstancial; ahí reside la fuerza de esos grafitti de Motherwell. Pero es que su fuerza también reside en ellos porque hay otra sensibilidad, la de Tàpies –puede también ser la de otra persona– que los ha escogido, los ha, al apropiárselos, humanizado. Extrañísima parece la escultura de Giacometti, del 1929. ¿Giacometti “copiando” los ídolos de los pueblos primitivos? No sé, pero es una extraña cosa, que sólo aporta cuestiones y más cuestiones inexplicables. ¿Esquematismo, estructura, camino para la invención? O nada de todo eso, como sucede con las “esculturas” de los pueblos aborígenes, primitivos o modernos, porque de todo hay en la producción de ídolos o de iconos a los que nos es dable acceder en la actualidad y que figuran en las debidas proporciones en esa colección de nuestro artista. Lo que sí es evidente es que se trata de una controversia de códigos que se ignoran, que se sobreponen, que se complementa. Es como si de pronto consideramos



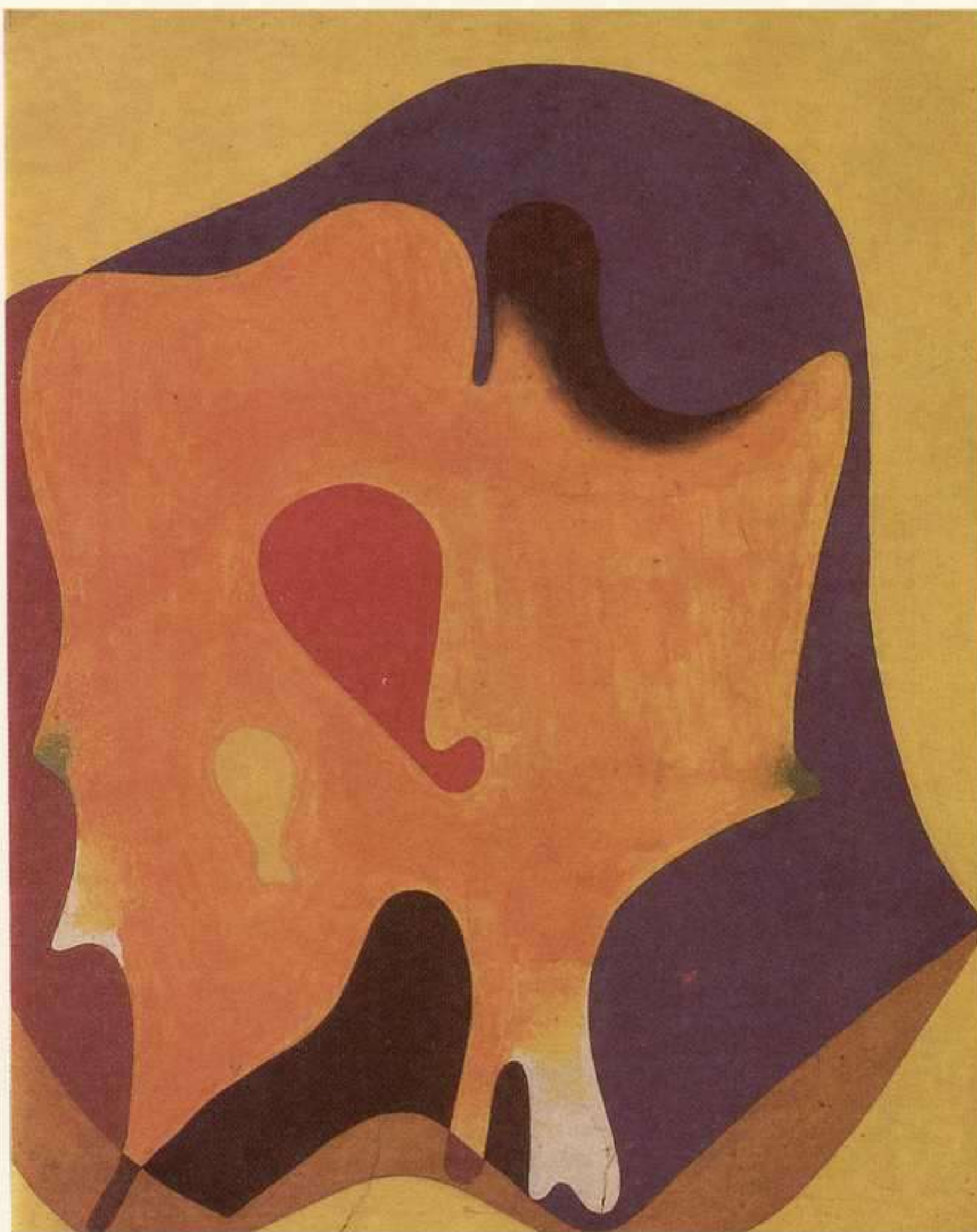
Pablo Picasso: *Femme couchée* (Mujer acostada), 1970.

consideramos este otro amuleto de la colección de Tàpies que es la *Femme couchée*, 1970. El visonador es el que tiene que crear la obra realizada por Picasso. Se “ve”, se “percibe”, no desde la obra de autor –que tiene sus impulsos y sus energías, su intuición vital, para que la “cosa” salga como sale– sino desde la cultura, la que sea, desde la que se está, como sucede con la *Máscara dogon*, de Mali, cruz, animal o estandarte, o amuleto, en el sentido de protector y de identificación con algo no representable por el espejo, o la *Escultura tokok*, de Nueva Irlanda, Melanesia, que tanto puede ser invocativa, protectora, preventiva o descriptiva de prácticas tribales favorables o desfavorables –sólo se sabe el valor de estos conceptos occidentales desde el contexto en el que actúan–, aunque, descontextualizada, situada en un museo de formas creadas y creativas, puede ser un impulso para provocar la libertad de creación formal. ¿Y esa *Máscara grebo*, de Guinea, de esquematismo y cromaticidad extremas, qué hace al lado de la Melanésica? *Personatges i ocells celebrant l'arribada de la nit*, 1968, de Miró, ¿respondería a la misma vivencia de la máscara de Guinea, puesto que formalmente casi son idénticas? Tàpies dice en su texto que “el esquematismo, lo inacabado, el gesto, el proceso, la abstracción, los proyectos... parece que responden mejor a aquel afán de libertad y de relación estrecha de su mente y de su mano con la vida”. Por ahí coincidirían Miró y el artesano-artista guineano porque, como también anota Tàpies –y de eso él sabe mucho porque tiene una larga



Manuscrito procedente de Bali.

experiencia de vivencia (valga la redundancia)– “el potencial mágico, hipnótico, curativo, provocador del tránsito contemplativo que siempre se ha buscado con determinadas líneas, formas y colores, determinados materiales y composiciones, determinadas imágenes y signos”, todo eso es en lo que coinciden, ahora, para nuestra sensibilidad nueva, moderna, contemporánea, los artesanos-artistas aborígenes –aunque trabajen en New York o Londres, San Francisco o Tokio, o en las selvas o en los desiertos de Asia, América, África o Australia, ahora o hace mil años– y Miró, como su *Tête d’homme*, 1932, creación unificadora de culturas.

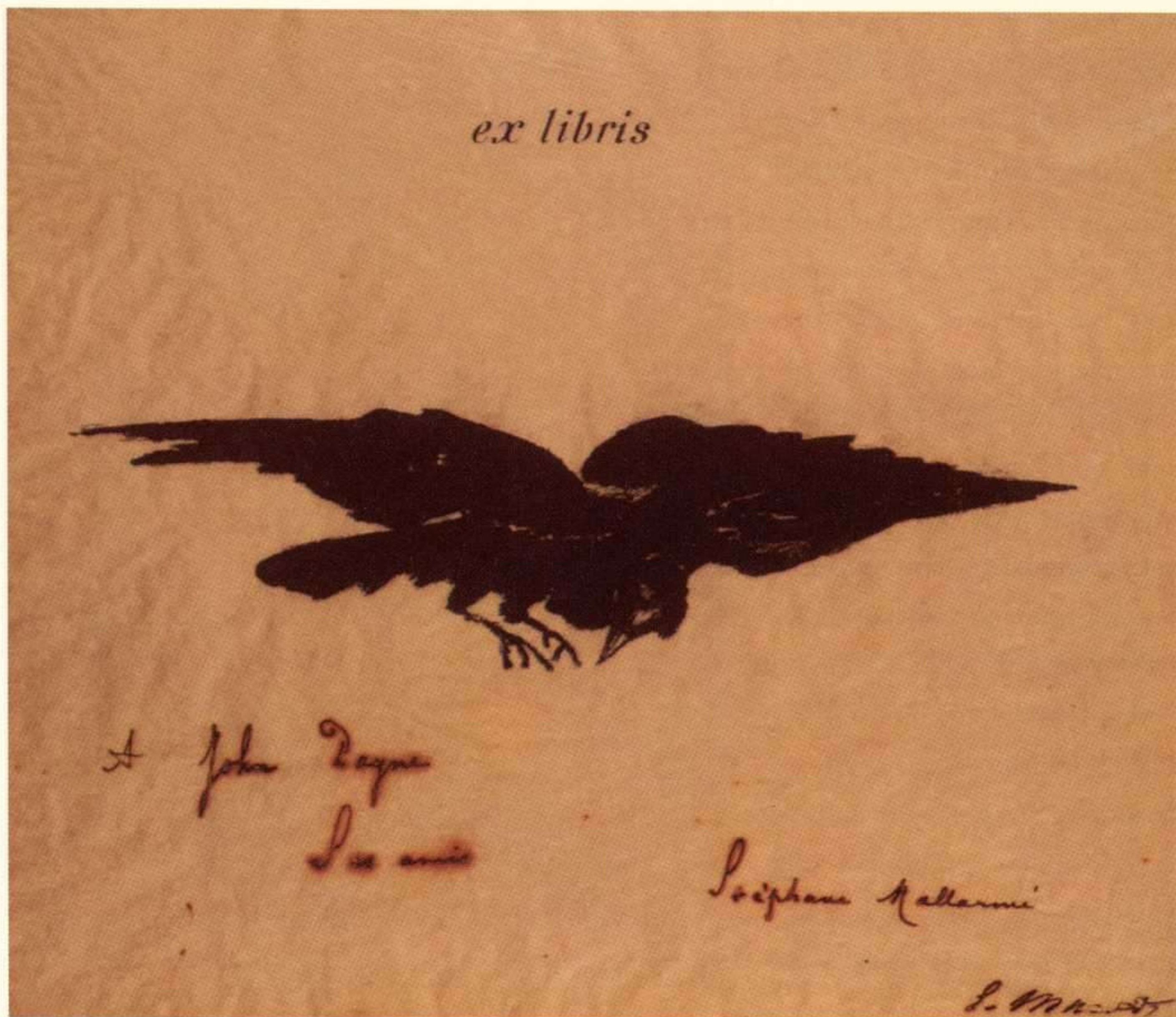


Joan Miró: *Tête d’homme*, (Cabeza de hombre), 1932.

Tàpies también, habla de mestizaje. Pero alerta sobre ello. Mestizaje no consiste en sumar o restar o ensamblar. Por ahí no se va a ninguna parte. El mestizaje consiste en que uno penetre en el otro, no en el mantenimiento de las autonomías. Para poder mezclar hay que saber abandonar lo que cada cosa es para que salga lo que Hegel decía su “Síntesis”, palabra extraña y sin sentido actualmente puesto que ha perdido el significado de que el resultado nada tiene que ver con sus componentes. Algunos artistas contemporáneos sí que han llegado a ello.

Entre otras muchas cosas de ese inagotable libro de reflexión quisiera entresacar una indicación de Tàpies que lo hace suponer un sádico del espíritu y, casi con seguridad, también de la materia (de ahí sus obras “matéricas”). Dice: “para tatuar unas rayas es imprescindible disponer de una piel y –para que el tatuaje haga realmente el efecto– tal vez del erotismo de un cuerpo humano entero”. Sus cuadros, sus inmensas obras ¿no son realmente eso, cuerpos vivos?

Concluyo casi hilvanando con lo que dije al principio pero, ahora, cambiando de rey, Felipe IV, el de Velázquez, no el de los “huevos fritos”, o el de los “botijos” sino las extrañas obras de “Las Meninas”, o de los retratos de las Infantas María Teresa o Margarita o de su malogrado hermanito, y otras de sus últimos 20 años, y las relaciones de ese rey protector del artista con la monja María Jesús de Agreda (Soria, 1602-1665), abadesa, confidente y consejera del rey



Édouard Manet, dibujo para *Le corbeau* de Edgar A. Poe, traducido por Stéphane Mallarmé, 1875.

entre 1643 y 65, perseguida por la Inquisición, menospreciada por la *Sobornne*, pero que escribió *La mística Ciudad de Dios o la Historia de la Reina de los Ángeles* a más de una inmensa correspondencia cruzada con Felipe IV. Ahí se debían hablar y discutir las más extrañas cosas, como en la pintura de Velázquez, pero sin que nada trascendiera a la realidad brutal. Un poco como sucede en este libro acerca de *El Arte y sus lugares*. En donde, no obstante, encontramos la clave de muchos de los matices de nuestra sensibilidad contemporánea.

Para que el conjunto, y la conclusión, quede como un poco más *modern*, esos diálogos íntimos, esas conversaciones debían coincidir, según se dice, con las que se mantenían en los “martes” de Mallarmé o con el diálogo lento, pausado y casi monosilábico que, también en París, mantuvieron durante un buen tiempo James Joyce y Samuel Becket.

Esas deben ser las vías de la creación. No lo parecen pero lo son.

P.S. Recuerdo el especial aprecio que Eugenio D’Ors, creyente en los ángeles, tuvo siempre desde el primer momento que atisbó obra suya (1949), por las creaciones de Tàpies.

F r a n c e s c T o r r e s

CIRCUITOS CERRADOS

i n s t a l a c i o n e s

Del 27 de Enero al 26 de Marzo.
Fundación Telefónica. C/ Fuencarral, 3. Tel.: 91 522 66 45

Martes a viernes de 10 a 14h. y de 17 a 20h.
Sábados, domingos y festivos de 10 a 14h. Lunes cerrado.
Entrada gratuita, previa exhibición del D.N.I.

Internet: <http://www.fundaciontelefonica.org>

FUNDACIÓN

Telefónica

*Conoce este hombre la vida del júbilo,
ha vivido el instante que dura la vida del júbilo,
ha sido la forma corpórea del júbilo aniquilador.
Sus ojos lo han visto. Sus manos lo han tocado
—y por eso, este hombre sabe.*

Jaime Sáez

Tiene Antoni Tàpies una determinación porfiada, aunque sin estridencia en el gesto y llena de atenciones en el trato, a la hora de proponerse cambiar —“de la mejor manera posible”— los bienes y los males convencionales que asfixian a las simples, laberínticas y arrinconadas cosas. Tal vez para que éstas no lleguen a perder, por temor o descuido de nuestro ánimo, el azar germinal que las mantiene en vilo, ambiguas e inclinadas a darle otro saber contagioso a cada nueva forma de ser (algo más y algo menos) y a transformarse en síntesis o símbolo de la palpable imagen desprendida de aquello tan oscuro que altera nuestros pasos, camino del morir, con su acompañamiento movedizo y fiel: al mismo y corto tiempo, desolado y ameno; tupido, por fortuna, de impensables demoras y de reconfortantes escapadas. Aquello, quebradizo, que golpea; y que no se descifra con nombrarlo. Aproximaciones. Reiteraciones. Tanteos.

Con distinto trazo, algo de eso atestigua lo conversacional, mientras pasamos del estudio al almacén para elegir las piezas que han de quedar expuestas, sepulcro incorporado, en la abadía benedictina de Santo Domingo de Silos, donde hará de antesala providencial el sobrecogedor claustro románico: “Sabemos, por lo menos desde Heráclito, que todo está cambiando a cada instante. Por eso mismo me resulta normal que, mientras trabajo, tenga siempre la sensación de que soy inconsciente de lo que hago, como si me moviera, vigilante y a ciegas, entre dos sueños”. Matiza: “No, tampoco es un delirio o un navegar sin rumbo”.

La niebla relativa no elimina la doble tentación: “Parto de la idea de que la obra de arte ha de tener un contenido importante, trascendente y revelador. Sin embargo, al ponerme a trabajar, lo cierto es que me vuelvo muy formalista; me obsesionan las formas que se van creando, su emplazamiento, los relieves, las sombras, la intensidad...”. Habla de formas: no de reproducciones voluntariosas, ocurrencias de espuma o decorativos traeres. Es decir, habla de la única forma de decirse: “¡Al fin nos vemos!”. Ni antes ni después; a cualquier giro, envuelto todo en el temblor perplejo de un presente sin centro, melancólico.

Y, por otra parte, que viene a ser la misma, el espíritu de la alquimia moldea allí lo informe de la masa, hace presa: “Voy haciendo combinaciones de materiales, mezclo colores, enfrento formas, pruebo a ver qué ocurre. Como el boticario que realiza pruebas con los específicos hasta obtener la fórmula del remedio. Sí, yo hago algo parecido; hasta que me doy cuenta de



Antoni Tàpies: *Sábana blanca*, 1988. *Técnica mixta sobre cartón encolado sobre tela*, 150,5 x 206,5 cm.

que lo que aparece, ¿para qué negarlo?, me sorprende de pronto, ¡caray!, me produce una especie de sobresalto, una emoción que me detiene, que me sugiere una pausa”. Vigila de continuo, ensimismado en tal quehacer –y ausente. Que lo probado al término, como Blake apuntara, empezó por ser pura imaginación. De ahí, el desconcierto: ¡hacerse cruces!

Tàpies hace lo que hace desde esa lucidez (ciencia y arte) que se asoma a lo otro de la lógica; desde la confusión absoluta entre belleza y verdad, lobreguez y luminiscencia, permanecer y ausentarse; desde el deseo de apresar por un momento, “de la mejor manera posible”, el más acá y el más allá, sin medida, de ese poder que adquieren las cosas, pues pasan, cuando son revestidas de innovación, llevadas a buen fin y estabilizadas en la hospitalidad del asombro, de la gratitud compartida. Desde cierto límite de libertad, sin mermarla; ése que Antoni Tàpies llama “telón de fondo”, tejido con las leyes de una actitud determinada (cuidado, lucidez, confusión y deseo) que le permite pasar, “sin pensar” (música de fondo/tela de juicio), a trabajar con lo impreciso. Que es donde en ocasiones las cosas, sometidas a un júbilo aniquilador, terminan por cedernos su misterio.

Sin que sepamos a las claras cuál, ni tampoco por qué, ni casi nada, que es lo que no se cansa Tàpies de precisar. Y sin apenas confianza, además, en las explicaciones de amistad y tránsito, a las que se resigna cuando conversamos; y luego: “¿Vas a hilvanar esto?”. El pintor dice



Antoni Tàpies: Triángulo y collage, 1991. Pintura, barniz y collages sobre cartón. 56,5 x 77,5 cm.

con frecuencia “esto”: a propósito de lo que acaba de decir o de aquello que hizo. Y a buen seguro que eso le sale solo, sin querer; pero, asimismo, *sín* querer decir en exceso “este cuadro” o “esta obra”. (Otra palabra que repite mucho: “quizá”). *Esto* es hecho.

...Y puede esto ser campana, titularse **Campana** y, no obstante, quedarse, al rodearla, en “una especie de campana, gastada o rota”, muda de voz preconcebida, tocada de memoria a fuego y duelo, manchada por los pájaros calígrafos y por los huracanes; hasta oír: “Te puedes meter dentro”. Y entonces, sin dejar de ser campana, convoca a entrar en ella en pensamiento: en el terror de la caverna, en la cabaña del sosiego. Reclamo hecho morada.

Esto otro, **Drap blanc**, acaso fue al principio, al principio de esto, cartón liso. Y, una vez desgarrado, desentrañado, reclamó garabatos e incisiones (nacimiento, conocimiento, muerte) y se expresó, canalizado y tranquilo, conforme a cabecera de cama. Pudo bastarle con ser cartón, desgarradura y cabecera. No hubo, en cambio, quietud: “Sentí la necesidad de añadir algo”. Algo relacionable, emanación de lo manifiesto: “Algo, no sé, que saliera de la propia cama”. Esto: “no sé”. Ese párrafo aparte, insinuación y latido aéreo. Ese adiós pendular, incorpóreo. Ese mal que no guarda cama: devanarse los sesos sobre la almohada.

Lo negativo. Lo positivo. Libro abierto ahí: **Llibre amb dues mans**. Firmeza en el abrirse,

de espaldas a lo obvio, y naturalidad, de frente, con tan sólo reconocer: “El material con que lo hice es barniz; no se puede dominar muy bien, hace lo que quiere...”. Y eso impone un respeto: el debido a las formas que prefieren hacerse a su antojo.

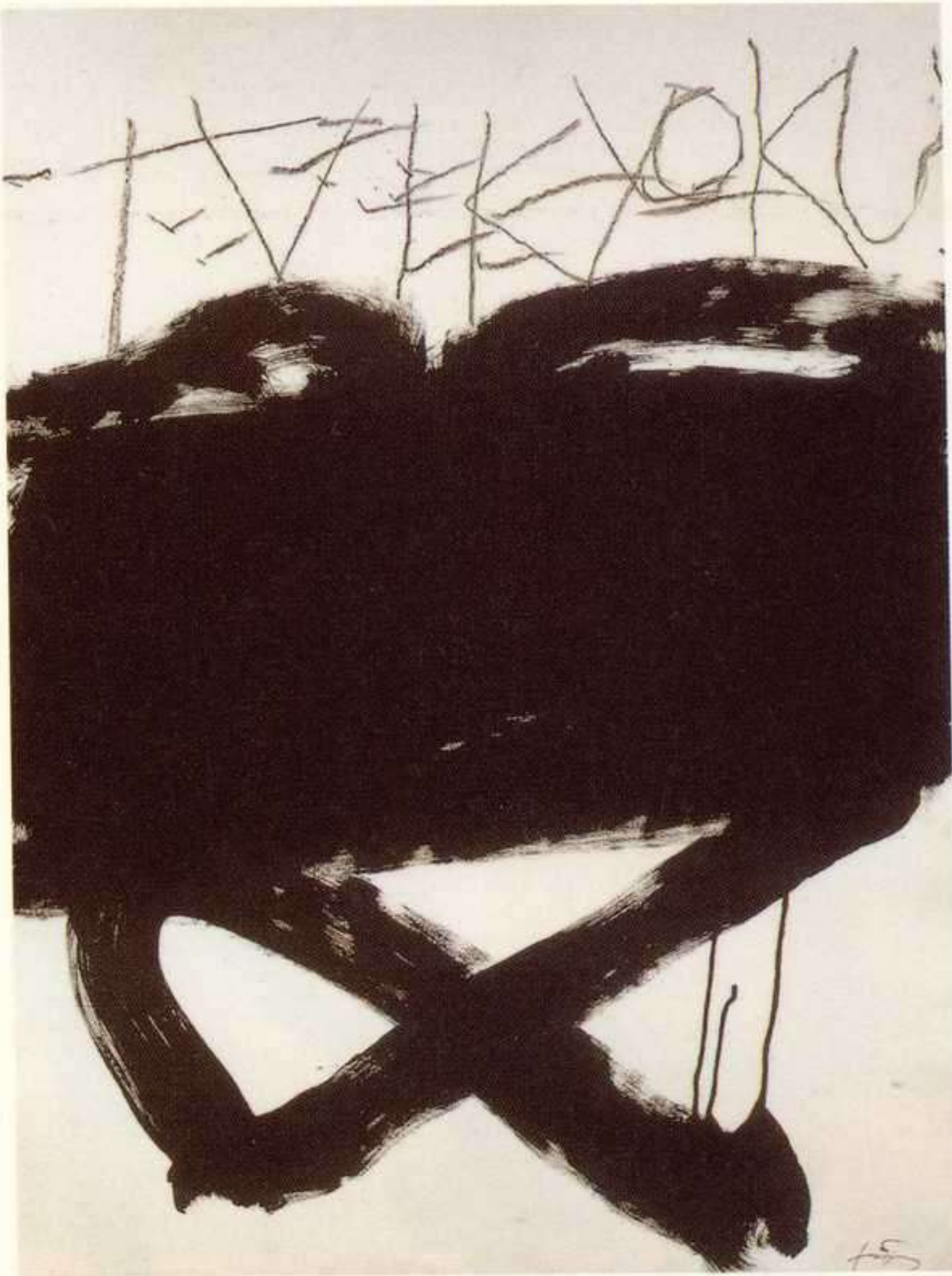
Uno por uno, más uno, **Gran vertical II**. Espejo, silueta de humo, del tamaño del rostro que se refleja en él al surgir. Con unas trébedes por corona. Se sorprendió al verlas: “Tres peus”. Ahí están. Y casi se excusa: “¿Te servirá tan poco?”. Juan Ramón Jiménez murmura: “Tú, lo grande, anda, descansa,/ en honor de lo pequeño;/ que su mundo está en su hora/ y tu hora es el universo”.

Ese otro objeto finge. Se ha disfrazado de papel, llega a desempeñar esa función; al igual que es de tela la piedra de los bajorrelieves románicos: gracias a sus pliegues. Metal plegado, doma de esto para experimentar lo contrario: **Planxa, paper i cub**. Dureza: tigre de papel. Y el autor se pregunta lo mismo que insinúa: “¿Será un juego?”. Caja de sorpresas. Caja de alianzas.

Otro tanto, extendido. Otro juego. La lámina se ablanda (“me costó mucho esfuerzo conseguir este efecto”) para llegar a ser esto que es y no es, según nos mire: ropa, puerta, camilla de hospital, colchón... Abolladas, se despliegan las confianzas; no encuentran acomodo seguro. Y persiste la trampa en confundir a la mirada, en hacerse sedante eco de aquel proverbio chino que Tàpies no ha olvidado: “Sólo con los ojos la pintura no se ve del todo”. Y,



Antoni Tàpies: Gran vertical II, 1987. Pintura y lápiz sobre papel montado sobre tela, 208,5 x 113 cm.



Antoni Tàpies: Taykyoku, 1993. Pintura y lápiz sobre papel, 107 x 79,7 cm.

sin venir a cuento, “cuando lo tuve hecho y lo contemplé un rato, me dio como un ataque de risa y, realmente, lancé esa carcajada”: **Ha, ha, ha.** Júbilo aniquilador. O tradición de una alegría en el conocimiento directo: “Mas muy mucho más me alegré cuando le comencé a tratar; porque, según me contentó, no me parecía le habían conocido los que me le habían loado” (Teresa de Jesús, *Libro de las Fundaciones*).

El origen. El fin. Reunidos de golpe y porrazo: Taykyoku. Feraz signo de encuentro, de cruce con un rostro nunca visto o, como se decía, que canta el credo. Negro sobre blanco: “La tinta necesita un trato especial...”. Negro sobre blanco: orientación zanjada. Con su gota de epílogo en su punto: “El Tao que se puede explicar ya no es un Tao”.

Trapo rojo; suma y sigue; triángulo en blanco: **Triangle i collage.** Inapresable y nítido. Participando, en línea recta, este efecto de aquella causa: “Me conmovió”.

Hemos permanecido largo rato en silencio, a media tarde de un invierno de luto, pendientes del gran díptico que, desde el *bocadillo* salido del teclado (¿se subraya al aislarse?), describe lo que pasa cuando el insomnio sueña que ve cómo algo sólido se eleva, se separa del hábito, deja la gravedad y, boquiabierto, se cae de levedad hacia lo alto, aletea, se encima y se derrama, ondea en transparencia, al tiempo que le infunde dinamismo al oído de quien sigue su impulso desusado —ya con la vista allí, ya con el corazón en las manos— y advierte que, a su sombra, unas notas, subiendo por lentísima escala (que antaño apalabró Guido de Arezzo), se mudan en pintura del prodigio. Otra música: hija del viento calcinado, representación fulgurante de todo el perder ser de la materia tras ésta echar de menos un soplo de real elevación, de raíz, de armonía vertiginosa y de ímpetu desatado. ¿Olor a chamusquina? Desciende Tàpies con rotundidad: “Todo esto fue un poco más consciente que de ordinario”. Por eso habla con agradecimiento y entusiasmo de las composiciones de Brahms; y de cómo se sorprendió, en su día, al enterarse de que el músico, “al que yo tenía por un personaje *bon vivant*, degustador de los mejores manjares y fumador empedernido de buenos puros”, poseía,

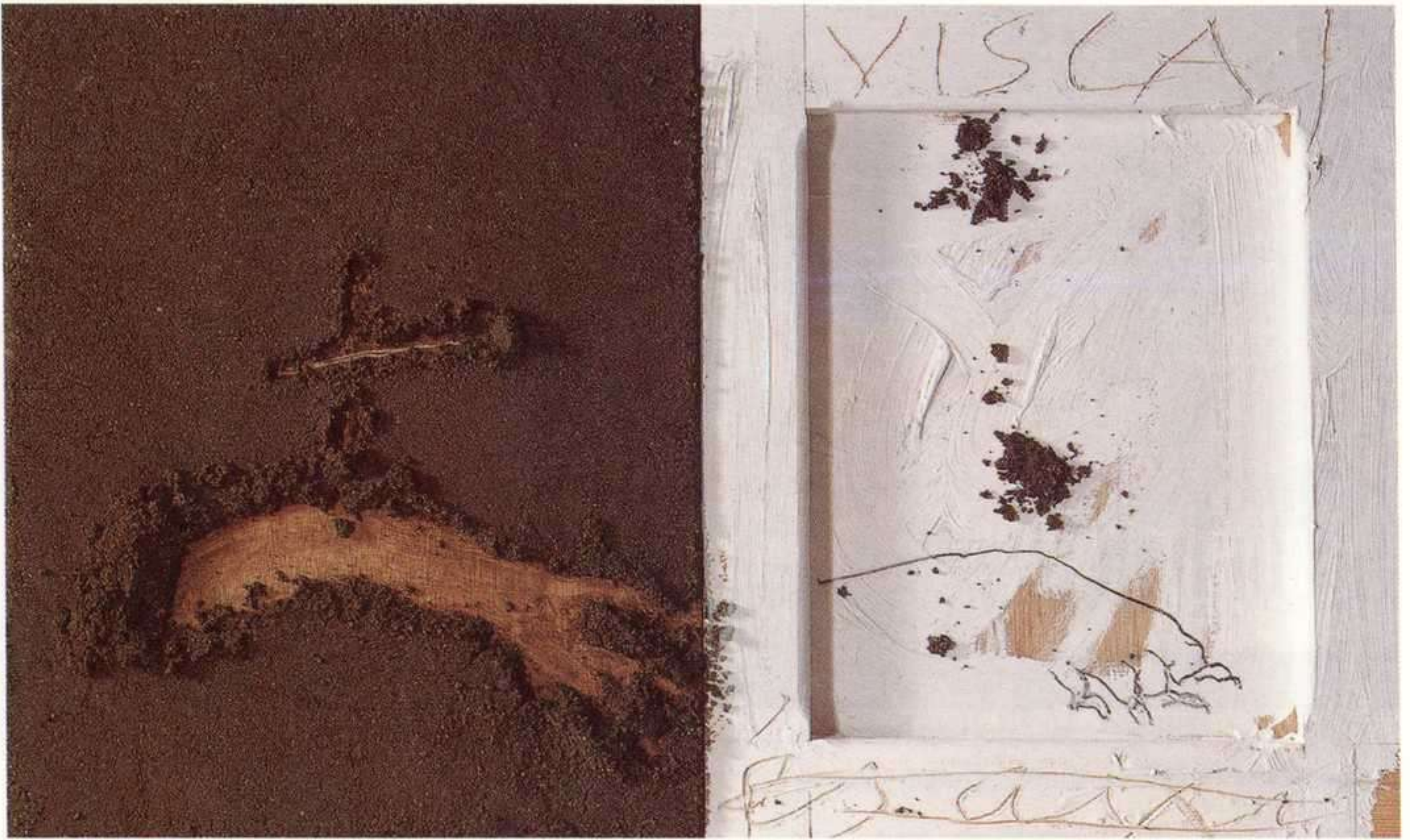


Antoni Tàpies: *Brahmsiana*, 1997. Pintura y barniz sobre tela, 150,5 x 300 cm.

además, “una espiritualidad tremenda, se sabía la *Biblia* de memoria y, tan creyente era, que hasta creía en la levitación”. Tiempo de teosofía: “Quizá aquellas creencias no resultaran completamente nocivas para la época, pues sirvieron de aliento para ciertas obras de arte”. Pero levitar, levitar... Sólo en pintura: “En fin, Brahms no vio nada de eso. Lo que sucede es que un amigo suyo, violinista excelente, le aseguró una vez que acababa de ver levitar a un señor, a un tipo que, en efecto, de buenas a primeras, ¡zas!, salió volando. Y Brahms jamás dudó de las palabras de su amigo íntimo”. *Brahmsiana*: ensalmo al que conviene asomarse; desde el barniz, que, ya se sabe, “hace lo que quiere”.

Esto es así: excavar, imprimir, hacer memoria, darle viveza y vida a aquel postrer rasguño de un animal de buena compañía. Elegía hogareña. Con no poco pudor al aceptar: “Sí, tienes razón, pesa mucho la tierra sobre el homenaje. Quizá porque la enterramos aquí, en el jardín. Y como se removió al escarbar...” (Trasfondo. Recuerdo de la gata, recogida del lado de Teresa. Y recuerdo de María Zambrano, rodeada de gatos y evocando la caza de Zurbarán: *Ecce Agnus...*). Reconoce también, de vuelta a la materia, que, en los últimos meses, utiliza la tierra, “directamente tierra”, bastante más que el polvo de mármol: “Es curioso; a veces algo simplemente técnico te ayuda a expresar mejor lo que andabas buscando con otros medios. Descubrí que este barniz sintético pega muy bien, porque permite que todos esos granitos de arena se queden –clac, clac, clac– como recién removidos, cada uno en su punto”. Diferenciación: para que las partículas participen del Uno sin renunciar a su desprendimiento, a su vibrante soledad. Clac, clac, clac. Y Mineta, con uñas sigilosas, parece desplazarse al compás. De la tierra al sudario.

Se entreabre o se oculta allí un poema:



Antoni Tàpies: Mineta, 1999. Técnica mixta sobre madera, 55 x 92,5 cm.

GARABATO FELINO

A Teresa Tàpies

Para acabar hablando solo
no
se necesita entrenamiento

(“¡Éste,
no!”)

—no
bromeabas:
maullido posesivo,
adelantándose—);

y es que trepa de suyo el escarmiento:
en pos del nudo,
en tromba
y siempre en forma
(de desatarlo),
¡zape!,

si a su debido tiempo
(“lo siento”
—es un deliz,
y a lo mejor muy antiguo,
de madre /
Mineta pone la pelota en juego:)

llegaste por sus huellas a tus huellas a tus labios,
que miran al vacío:

“¿No te acuerdas?”

Y, al acordarme, de repente cedés.

Deletrea: **emc**. ¿Porque sí? “Puede ser...” Pero conlleva aquí lo minúsculo un truco terapéutico: “Esa abreviatura... ¡Qué memoria!”. Y la memoria canta su “ya está”, reconecta de carterilla: “Efecto modificador de la conciencia. Eso es. ¡No me venía! Se trata de una expresión que utilizan los psicólogos cuando quieren curar a una persona que está trastornada”. En la imagen confluyen diferentes materias, que el índice recalca: “Esto lo hice con tierra, esto con polvo de mármol, luego está el metal, y todo va adherido a la madera. Creo que la diversidad contribuye a darle una forma un tanto talismánica”. Nos detenemos. Jugamos. ¿Medalla? ¿Pectoral? ¿Nube condecorada? “Puede ser...” Se centra en la constante de su trabajo: “Lo que más me interesa es que no se sabe muy bien si esto se está deshaciendo o empieza a hacerse”. Modificación en suspenso.

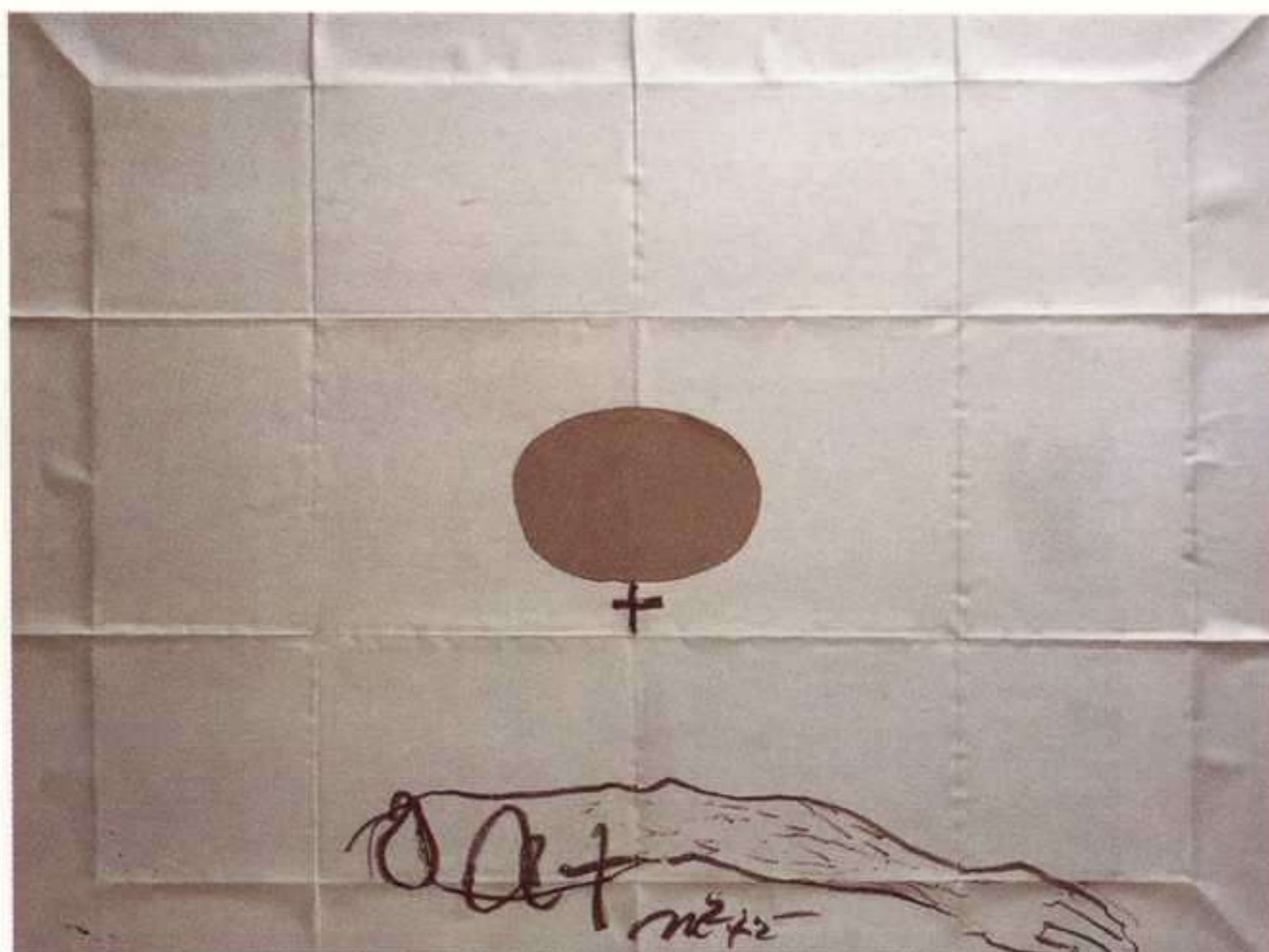


Antoni Tàpies: Manta, 1995. Pintura y collage sobre madera, 146 x 114 cm.

“No sé...” Ficha escueta. Descripción semicircular: **Terra d’ombra II** (añadido del pintor: “tierra de sombra es un color”). También caligrafía de lo tantas veces pintado: el arco, el abanico, el respaldo de silla, la pupila... O esa mancha de miel, redondeada, para que alguien contemple lo indefenso del caso, seguido de un reproche afectuoso: “Has elegido lo más difícil de explicar”. Tratándose de Tàpies, ¿había otra elección?

Afligida, impactante: **Manta**. Un revuelo imprevisto: “Esto tuvo una historia muy curiosa”. Y reconstruye que primero fue solamente manta, que luego transformó en escultura informe y que figura como tal en un volumen, catalogada. Tiempo después, Tàpies comenzó un cuadro, este cuadro, donde surgió “una especie de mesa” (añadido del visitante: “o acaso otra cabecera de cama”); y por lo uno o por lo otro pensó “en las cruces desnudas que ponen en los dormitorios de los hospitales”. Hasta que, en un momento dado, se dijo: “Esa mesa me pide que ponga encima de ella unos trapos”. Y, sin darse cuenta, “cogí esta manta que era ya escultura, obra independiente, y la pegué aquí”. Conjunción. Dependencia.

Algo se cierra al leer, en la base de lo pintado, el título del cuadro (**Matèria espai-temps**), por más que Tàpies diga más: “Ya está dicho todo”. Eso que no termina de ser caja. Aquello



Antoni Tàpies: Óvalo de cartón, 1997. Técnica mixta sobre papel montado sobre madera, 120 x 159 cm.

pecé con papel... Como sabes, he usado muchas veces papeles sucios o medio rotos, papeles de embalar o de periódico, cartones destrozados... Y me entraron ganas de hacer toda una serie con un papel muy blanco, limpio y puro. La hice, claro, pero, cuando quise hacer grandes formatos, vi que el papel se iba a estropear enseguida. Por eso me pasé al metal. Traté una lámina fina como si fuera papel, doblándola aquí y allá. Y después la pinté de blanco, para que todavía pareciera más papel, papel de verdad". Cuando alcanzó ese parecido, se fijó en los pliegues: "¡Caray! Esto tiene algo de angelical". Con Mallarmé, sencillo envolvimiento: *Il a ployé son aile indubitable en moi*; "y entonces lo escribí: **Natura**" (A/ prolongación y anuncio inacabado: "lo que sigue, si miras por detrás..."). Mira hacia abajo: "Qué extraño que esta cruz de barniz haya quedado ahí, en medio de una especie de bragueta. Fíjate: a la derecha hay tres botones y, a la izquierda, tres ojales". ¿El sexo de los ángeles? "No sé... Con las asociaciones nunca se sabe, ¿verdad?"

Antoni Tàpies en Silos. Incluso aparentando lo contrario —"imagínate a un visitante que, por azar, te acompañara en este mismo recorrido, y al que le diera por preguntarte, de buena fe, supongo, *tu parecer* sobre lo expuesto"—, hemos partido, en realidad, de un preámbulo, inserto en ese firme "telón de fondo" del que habla Tàpies: "Cuando miráis, no debéis pensar nunca lo que la pintura —o cualquier otra cosa de este mundo— ha de ser, o lo que muchos quieren que se limite a ser. La pintura puede serlo todo. Puede ser una claridad solar en medio de un soplo de viento. Puede ser una nube de tormenta. Puede ser la huella del pie de un hombre en el camino de la vida, o un pie que ha golpeado el suelo —¿por qué no?— para decir "¡basta!". Puede ser un aire dulce de alborada, lleno de esperanzas, o un aliento agrio que despide una cárcel. Puede ser las manchas de sangre de una herida, o el canto en pleno cielo azul, o amarillo, de todo un

que tampoco termina de dejar de ser etiqueta. Esto a punto de ser colgado de una pared. Esto a punto de ser descolgado: "Y no sé qué más".


¿Ágape? "Quizá..." Y compartimos pausa, que de la imagen y de sus dobleces procede. Hasta apuntar: "Sí, quizá por eso se me ocurrió poner abajo un brazo cortado, como se hace en los ex-votos... Poco más te puedo decir". Es ahora: **Oval de cartó**.

Mira hacia arriba: "Esto forma parte de aquella serie que em-

pueblo. Puede ser lo que somos, el hoy, el ahora y el siempre". (Estaba dicho: 1967).

Por lo demás, para ponerse a trabajar sin pensar en nada, en nada de todo esto, Tàpies nunca descuelga de su "telón de fondo tres o cuatro ideas básicas": la de luchar contra "la amoralidad, frivolidad y comercialidad en que está cayendo gran parte de la "cultura" en las 'sociedades de bienestar'"; la de la no dualidad; la del cambio incesante; la de tener que incorporarle una energía a cada objeto.

Silos en Tàpies. O el arte y sus lugares: "¿No has elegido demasiadas cruces para llevar a un monasterio?". Y en mi interior, aun sonriéndome, no consigo evitar el envés de la misma pregunta: "¿Cuántas obras creará que ha hecho en su vida desprovistas de cruz?". No hay, pues, premeditada insistencia. Hay encuentro imperioso. Como hubo un tiempo, le recuerdo a Tàpies, en que sólo adquiriría poder de voluntad un juramento si alguien echaba mano de la siguiente expresión: *Por éstas, que son cruces*. En esto consistía, con determinación y "por lo más sagrado", jurarse la verdad: en dejar para siempre entrecruzadas, de palabra y signo, la promesa y el cumplimiento.

Esto fue. Esto es 

GALERIA ■ HELGA DE ALVEAR

DOCTOR FOURQUET, 12 28012 MADRID
TEL: (34) 91 468 05 06 FAX: (34) 91 467 51 34
e-mail: dealvear@w3art.es
http://w3art.es/dealvear

28 Ene. - 11 Mar.

PEP AGUT

ESTUDIO ▲ HELGA DE ALVEAR

ALEXANDER TIMTSCHENKO

10 - 15 Feb.

ARCO 2000

STAND 7 M 156

DANIEL CANOGAR
JÜRGEN KLAUKE
MITSUO MIURA
TRACEY MOFFATT
THOMAS RUFF
KARIN SANDER
FRANK THIEL
EULÀLIA VALLDOSERA
JAVIER VALLHONRAT

17 Mar - 30 Abr.

KAZUO KATASE

37

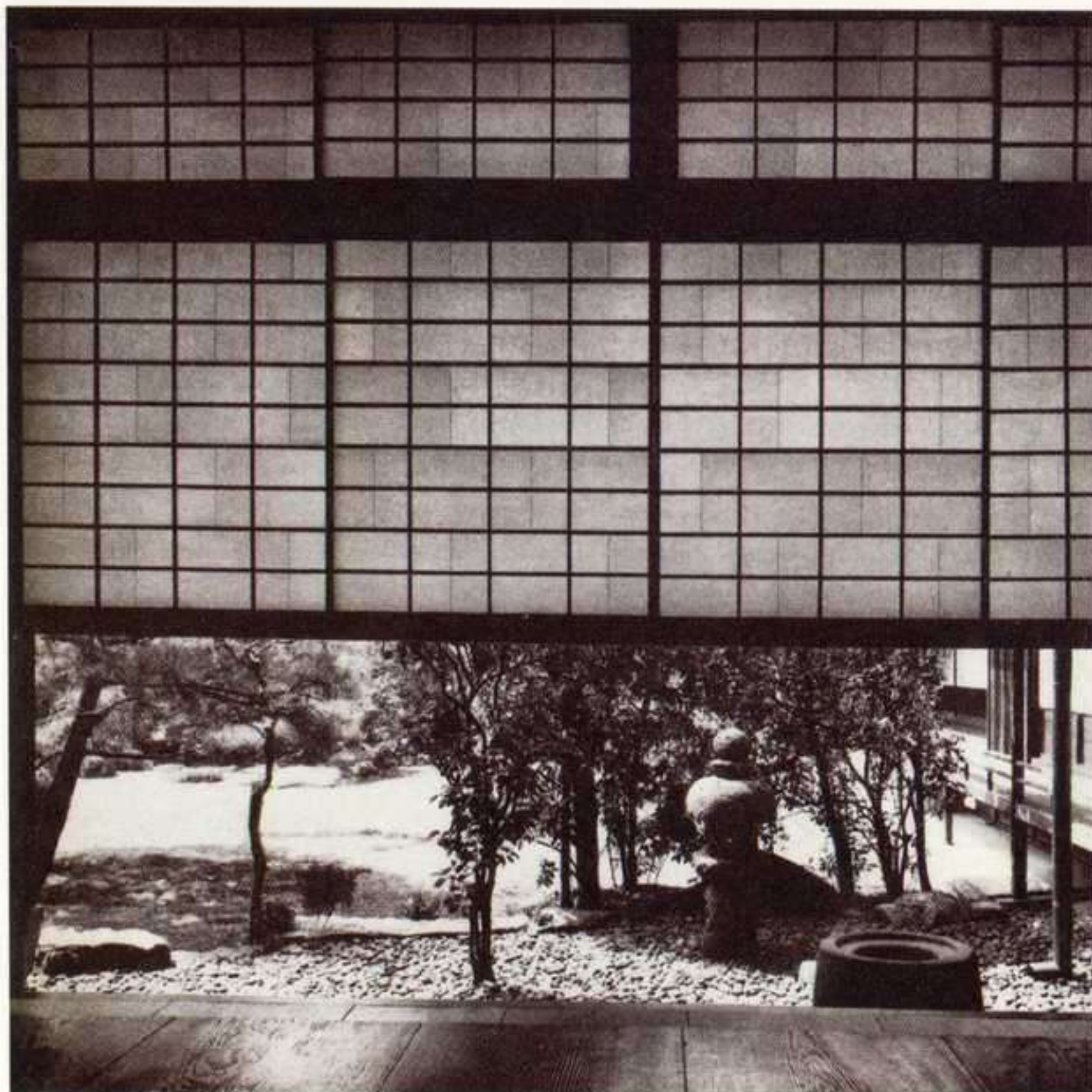
A
N
T
O
N
I
T
À
P
I
E
S

TEMPESTAD EN UNA TAZA DE TÉ

JUAN ARIÑO

38

A
N
T
O
N
I
T
À
P
I
E
S



Interior-exterior. Daitokuji, Kyoto.

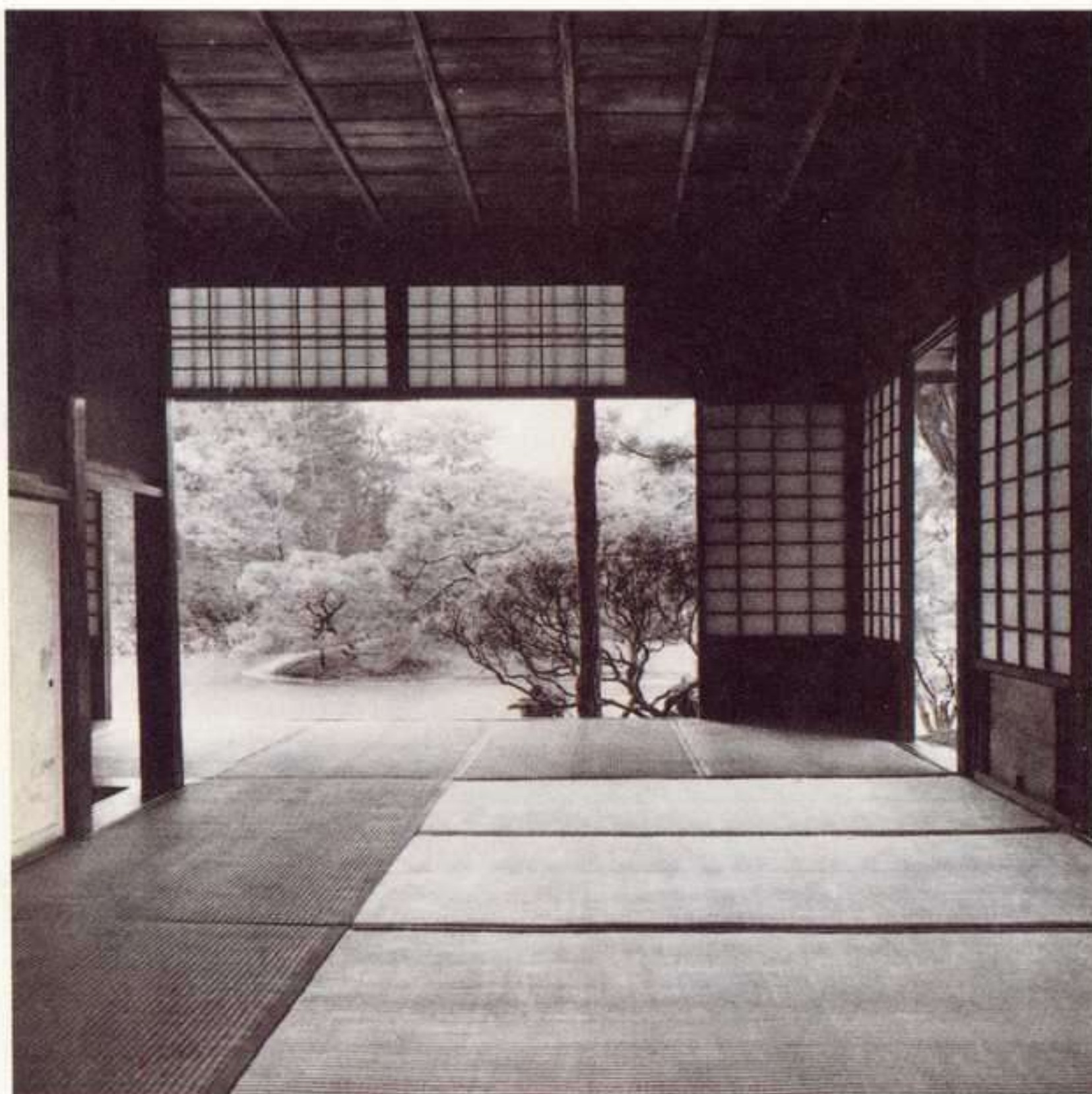
A Tàpies, que me pasó la antorcha.

Hace casi treinta años que comencé mi actividad profesional en Madrid asociado a Diego Lara en un estudio de arquitectura interior y diseño gráfico. Como la falta de trabajo era frecuente, nos pasábamos los días viendo libros y exposiciones. En una de aquellas excursiones a las librerías, en las que entrábamos poseídos por la pasión de un cazador por su pieza, encontré un libro sobre Katsura y Daitokuji publicado por la Polígrafa de Barcelona, cuyo contenido eran unas espléndidas fotografías realizadas por el arquitecto y fotógrafo japonés Yukio Futagawa. Acompañaba las imágenes un breve texto de M^a Luisa Borrás en el que se explicaba que Daitokuji es un conjunto de monasterios zen del siglo XVI, y que en uno de ellos, Daisen-in, preparó el té el más grande de sus maestros, Sen Rikyu, a su amigo y señor Toyotomi Hideyoshi, dictador del Japón de su tiempo. Rikyu, también creó una nueva casa de té, inspirada en las chozas campesinas, que se convirtió en modelo de los palacios residenciales que se hicieron a partir de él. Katsura, construido para el príncipe de la familia imperial Norihito, a su vez maestro del té, es el espacio arquitectónico japonés más representativo y su mejor ejemplo.

Las bellísimas imágenes de la arquitectura zen me conmovieron. Aquello, tan lejano y desconocido, me hacía sentir una indefinible afinidad, que tal vez tuviera que ver con mi infancia rural y la necesidad de contacto con la naturaleza que nunca me ha abandonado, así como con uno de mis juegos preferidos que consistía en la construcción de cabañas y chozos a base fundamentalmente de palos, piedras, paja y barro. También pudiera ser que viniera de

todo aquello la preferencia casi precoz por Frank Lloyd Wright y su arquitectura orgánica, y que unas cosas llevaran a otras, como si un hilo invisible las engarzara.

Durante las semanas siguientes a hacerme con el libro, en cuanto tenía tiempo y podía sentarme solo, no hacía otra cosa que mirar sus imágenes. Me fascinaba la relación del interior con el exterior: los jardines, a veces húmedos y umbríos, cerrados sobre sí mismos, prolongaban la penumbra del interior proyectada hacia afuera por los generosos aleros. Otras veces, el jardín abierto y luminoso,



Jardín desde el interior del Ghokintei. Katsura, Kyoto.

realizado principalmente con arena rastrillada y hermosas rocas cubiertas por musgos y líquenes, penetraba abruptamente en el interior convirtiéndose en parte integrante de él. No había dentro ni fuera. El espacio, el vacío, el *ku* de los japoneses, era el verdadero protagonista. Fluía sin ninguna traba, serenamente, sin estridencia alguna, borrando suavemente como la niebla que envuelve frecuentemente Kioto, esa frontera entre el cobijo del hombre y la naturaleza.

“Lo importante en una rueda, no son los radios, sino el vacío que hay entre ellos.

Lo que nos permite usar un cuenco es su vacío,

no es la arcilla con la que se modela,

lo que nos permite habitar una casa

no son sus paredes sino su espacio interior”

Lao Tse. *Tao Te King*, XI

La sutilidad del tratamiento espacial iba acompañada de una no menos sensible y magistral utilización de los materiales. Piedra, madera, bambú, fibra, barro y papel –materiales ligeros como conviene a una zona de movimientos sísmicos– coincidían en su austera sencillez, casi literalmente con los humildes y rústicos materiales de los juegos de mi infancia. El resultado era una textura natural, que los integra perfectamente en el paisaje. Su disposición horizontal, esa línea de reposo, al aceptar la gravedad sin desafío alguno, me transmitía sensación de serenidad y bienestar.



Cerramiento de bambú en Daitokuji, Kyoto. Foto: Juan Ariño.

La exposición de Tàpies que realizó la galería Biosca en el 66, fue todo un acontecimiento para mí. Allí estaban aquellas texturas rústicas y naturales organizadas con el mismo tratamiento espacial de los japoneses: la arena, el sentido casi monocromo del color, los signos que al igual que las rocas desvelaban con toda claridad aquel magnífico vacío. El silencio y la gravedad luminosa. La paja y otras fibras. Las grietas y hendiduras. El polvo y la tierra. Las huellas del hombre. Y sobre todo... el misterio, que me obligaba a pensar y sentir.

Unos meses más tarde tropecé con la versión castellana de *La práctica del arte*, en la que encontré la siguiente frase:

“Los recuerdos del *Libro del té*... En el esmalte de una taza en que bebemos el té hay detalles casi imperceptibles que hay que saber descubrir y apreciar”

Tàpies. *La práctica del arte*.

Y así fue como Tàpies, reclamando la atención sobre los insignificantes detalles en el esmalte de una porcelana y el silencio solemne de sus cuadros, me pasó la antorcha que a su vez se la había pasado Kakuzo Okakura con su *Libro del té*. Era el complemento perfecto de las potentes imágenes de Katsura y Daitokuji. Su mejor explicación. La lectura del libro asociada íntimamente a la contemplación de esas imágenes, pusieron fin a mi particular temporada en el infierno, de desconcierto ideológico y búsquedas estéticas a palo de ciego.

“Los que entre nosotros ignoran el secreto de pilotar inteligentemente su propia existencia a través de esta mar tumultuosa de inquietudes insensatas que llamamos vida, viven en un estado de angustia permanente, aunque se esfuercen en vano por aparecer contentos y felices. Fracasan nuestros intentos de mantener nuestro equilibrio moral, en cada nube flotante en el horizonte vemos un emisario de la tormenta. Hay, con todo, un goce y una belleza en el tumulto de las olas que barren la eternidad. ¿Por

qué no penetrar su espíritu, o, como Lieh Tsú, por qué no montar a caballo del mismo huracán?”

Kakuzo Okakura. *Libro del té.*

Y así lo hice. Me dejé arrastrar dócilmente por aquella tempestad. Ya no había que buscar. El hilo que unía todas aquellas afinidades conducía a mi mismo. Entendí en toda su profundidad esa frase de Picasso: “yo no busco, encuentro”, y así había sido. Sólo hacía falta tener el valor de ser uno mismo.

Años mas tarde encontré una cita mucho mas explícita de Tàpies sobre este libro. A la pregunta de Barbara Catoir sobre cuándo comenzó a ocuparse del pensamiento oriental, responde:

“Mi interés proviene de un pequeño libro que me familiarizó con el mundo oriental en mi infancia, el *Libro del té*, de Kakuzo Okakura. Aún no he encontrado otro que se le pueda comparar.”

Barbara Catoir. *Conversaciones con Tàpies.*

Comparto plenamente su opinión. A lo largo de estos años he aprovechado toda oportunidad que se me ha presentado para seguir profundizando en la ceremonia del té y en todos sus aledaños. He encontrado libros con descripciones minuciosas, pero el elevado tono poético de Okakura resulta mucho más eficaz para transmitir el espíritu que llevó a los maestros del té a habitar una atmósfera estética tan elevada. Su lenguaje danza como de puntillas alrededor del tema, arrojándonos un poco de luz con cada circunvolución y llevándonos casi sin darnos cuenta a imaginar y completar su discurso. Su delicadeza y melancolía es tal, que da la sensación de alguien que tuviera la necesidad imperiosa de caminar por encima del más frágil de los musgos, y sin embargo estuviera absolutamente decidido a preservarlo.

El *Libro del té* es en su totalidad una desesperada incitación a participar en el arte que los maestros de la ceremonia del té habían heredado del taoísmo: el arte de vivir.

“El té, entre nosotros, más que una idealización de la forma de beber, fue o devino una religión del arte de vivir. Esta poción tornóse un pretexto para entregarse al culto de la pureza y del refinamiento,



Antoni Tàpies: Paja prensada a la x. 1969.



Jardín de rocas, templo de Ryoanji, Kyoto.

para ejercer una función sagrada en que el anfitrión y el huésped consiguen la más alta beatitud de la vida mundana. El salón de té fue un oasis en el triste desierto de la existencia, donde los viajeros fatigados podían reunirse y abrevarse en la común fuente del amor y del arte. La ceremonia del té trocóse en un drama improvisado, el enredo del cual se enmarañaba en torno al té, las flores y las sedas pintadas. Ningún color chillón descomponía la suave tonalidad del salón, ningún gesto perjudicaba a su armonía, ninguna palabra estridente rompía la unidad del conjunto; todos los movimientos se hacían simple y naturalmente: tales eran las finalidades de la ceremonia del té”.

Kakuzo Okakura. *El libro del té.*

Okakura nos advierte sin embargo que la filosofía del té no es simplemente una estética. Es también una ética y una higiene que exige pulcritud. Una economía que liga el bienestar con la sencillez, rechazando toda complicación. En fin, una concepción integral del hombre y la naturaleza, que tuvo una fecunda influencia sobre la totalidad de la cultura japonesa.

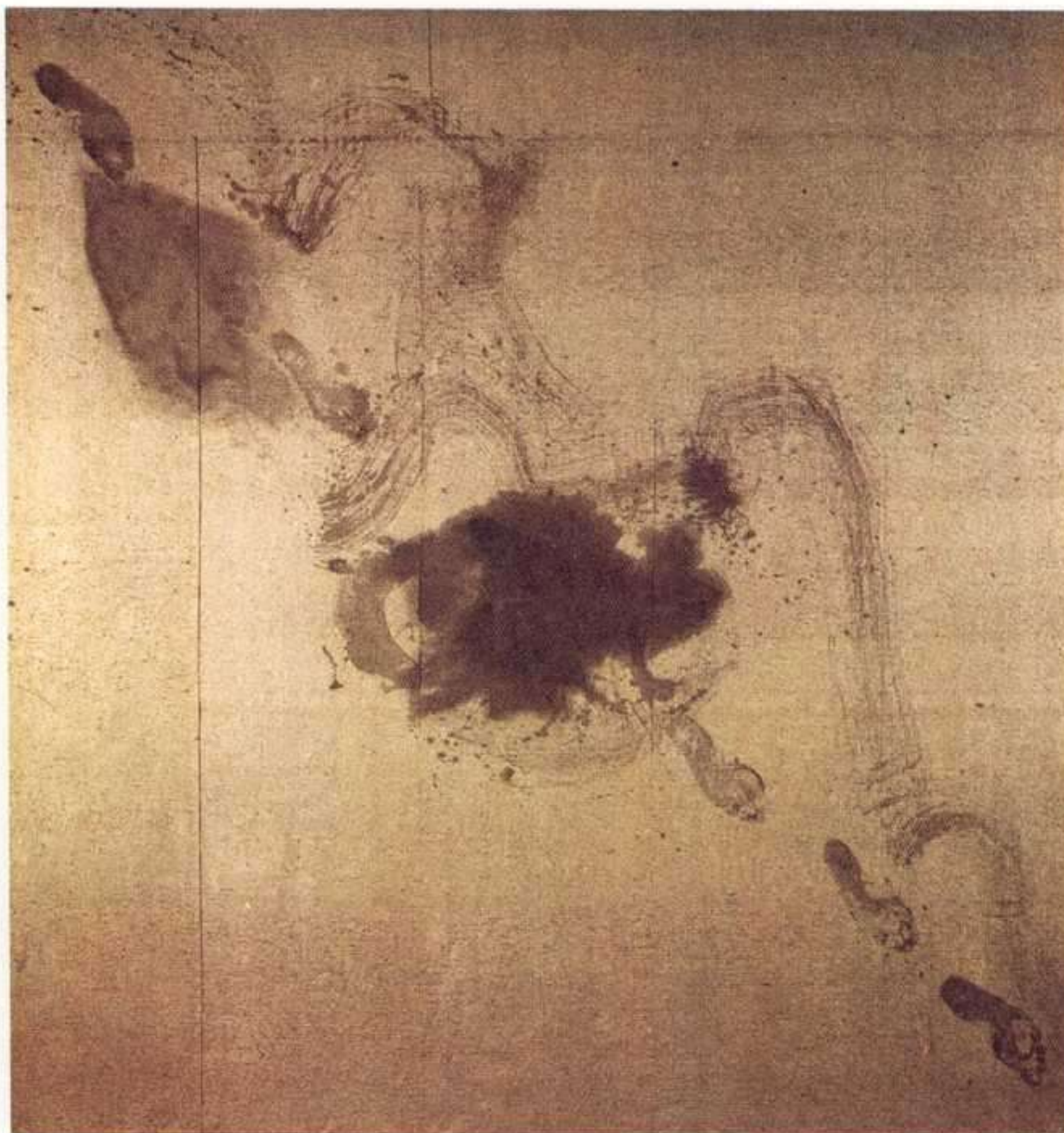
“Nuestras casas y nuestras costumbres, nuestra manera de vestir y nuestra cocina, nuestra porcelana y nuestra laca, nuestra pintura y nuestras letras nacionales mismas; todo, en suma, en nuestro país, ha sido ungido por su influjo. Nadie que conozca los rudimentos de la cultura japonesa, puede ignorarlo. Ha penetrado esa influencia lo mismo en las mansiones más señoriales y elegantes, que en las más humildes chozas. Ha enseñado a nuestros jardineros el arte de cultivar las flores. Ha educado al más modesto trabajador rural en el respeto al agua y a las rocas”

Kakuzo Okakura. *El libro del té.*

Esta influencia, para nuestra suerte, ha traspasado el ámbito oriental. En *La práctica del arte*, Tàpies se refiere a esta relación del arte y la vida, de una forma casi literal:

ARTE Y PARTE

“Lo más sorprendente de toda la estética del Extremo Oriente [...] es la concepción de la actividad artística como un comportamiento total en la vida, hasta en los más pequeños detalles de la vida de cada día. El arte no ha de ser la única actividad que se enfrenta con las cosas con la elevación espiritual que lo caracteriza, sino que todas las actividades profesionales [...] han de participar en un *arte de vivir* más general. Creo que no se precisan aclaraciones para caer en la cuenta de que nos hallamos en las antípodas de muchas versiones actuales en las cuales algunos necios han entendido que se trata de la liquidación de la pintura y la escultura.



Antoni Tàpies: Composición con tinta china, 1979.

[...] Lo que se precisa es que cada uno eleve la propia actividad a la categoría de obra de arte y que todas las profesiones convivan con aquel sentido espiritualizado que los artistas dan a la suya.”

Este concepto ampliado del arte, que también reclama Beuys, es tan fácil de entender como difícil de practicar, especialmente hoy en día que el desarrollo extraordinario de la tecnología ha permitido una velocidad que nos ha convertido en seres estresados, apresurados, incapaces de poner toda nuestra atención en casi nada.

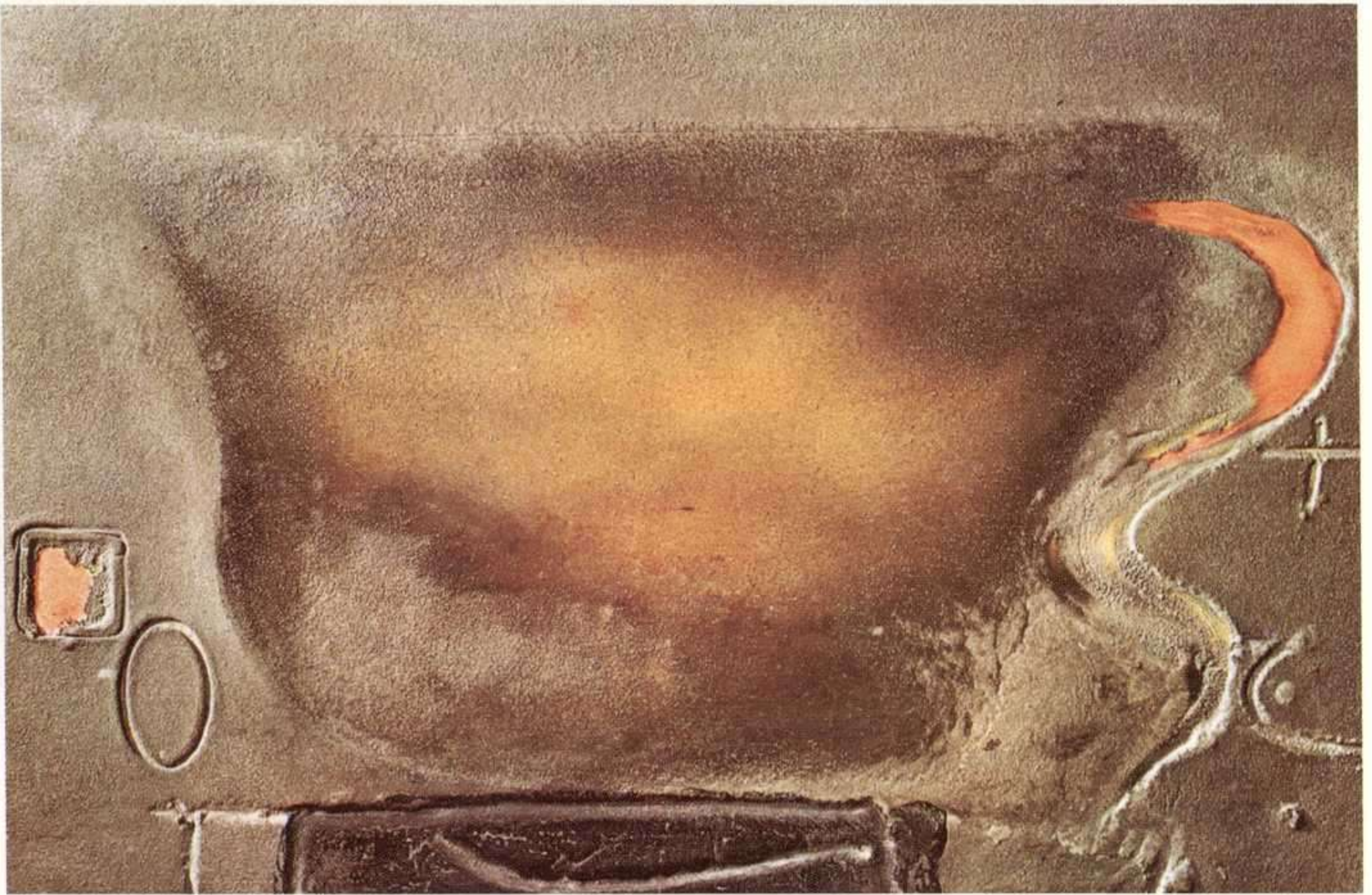
“Para empezar, nosotros ya casi no sabemos ver las cosas ni tenemos tiempo para ello. Los sentidos nos resbalan sobre el exceso de preocupaciones, de coloridos, de aturdimientos y de ruidos que siempre nos rodean. Debemos conquistar y aprender lo más primordial: poder y saber contemplar, poder y saber concentrarnos en lo que hacemos, tener tiempo para meditar, tener un mínimo de decencia y de libertad en nuestras vidas, con las horas de reposo suficientes para poderlo practicar.”

Tàpies. *La práctica del arte*.

“Vosotros os habéis expansionado fantásticamente a costa de vuestra tranquilidad.”

Kakuzo Okakura. *Libro del té*.

El origen de la ceremonia del té está en el uso que hacían de él los monjes zen, para ayudarse a mantener la atención, fundamento y esencia de la meditación o *za-zen*. Este adiestramiento práctico y asiduo en mantener la máxima concentración, suscitó el interés de los sa-



Antoni Tàpies: Taza. 1979.

murais por el zen. Para un guerrero, el asunto de la atención-distracción, es un asunto de vida-muerte. Por otra parte, si su mente no está vacía, está pre-ocupada por el miedo, no está lista para reaccionar en fracciones de segundo al ataque de su enemigo.

“¡Crea en tí la perfecta vacuidad!

¡Guarda la más completa calma!

Entonces, todo puede surgir a la vez,

Contempla su cambio.”

Lao Tse. *Tao Te King XVI*.

La finalidad del zen es el logro de una mente despierta. Si deseamos que un espejo refleje una imagen cualquiera con nitidez, lo primero que debemos hacer es limpiarlo. De igual manera hay que vaciar la mente de esas turbulencias emocionales que engendran el miedo y el deseo, para permitir a la conciencia enfrentarse eficazmente con cada aquí y ahora.

El arte de la vida de origen taoísta, junto a la suprema atención del zen, sin despreciar el más insignificante de los detalles, constituyen el fundamento de la ceremonia del té.

“Todos nuestros grandes maestros del Té fueron adeptos del zen y se esforzaron en impregnar las cosas más triviales de la vida, del espíritu del zen.”

Kakuzo Okakura. *El libro del té*.

Pero el espíritu subyacente a las formas es lo más difícil de preservar, cuando su uso se

extiende socialmente y se vulgariza. Okakura seguramente despreciaba la mayoría de las ceremonias de su tiempo, fanáticamente ritualizadas y despojadas de su auténtico espíritu.

“El té es una obra de arte y necesita una mano maestra para brillar en todo el esplendor de sus más nobles cualidades. Hay un buen té y un mal té, como hay buena y mala pintura –más mala que buena– y no existen más recetas para hacer un Té perfecto que para producir un Tiziano o un Sesson”

Kakuzo Okakura. *El libro del té.*

Sospecho que Okakura trata de evitar la beatería de la imitación de las formas externas, evitando la descripción de los utensilios y su uso concreto. Se centra en la explicación de lo fundamental y en la descripción general del marco formal en que se desarrolla, dejando abierta la ceremonia a la creatividad personal de cada individuo.

“Es preciso recordar que el taoísmo, así como su legítimo sucesor, el zenismo, representa el esfuerzo individualista del espíritu de los chinos meridionales en oposición al comunismo de la China septentrional, que tiene su expresión más gráfica en el confucianismo.”

Kakuzo Okakura. *El libro del té.*

También Rikyu, artífice máximo de la ceremonia tal como ha llegado hasta nosotros, trata de evitar cualquier estéril ritualización de la ceremonia:

“Disponga usted el carbón de leña de tal manera que el agua hierva como es debido y vigile que el té tenga un gusto agradable. Coloque las flores de la misma manera en que aparecen en la naturaleza. En verano cree una impresión de frescura, en invierno una impresión de bienestar. No hay otro secreto. [...] si hay alguien que sabe todo eso, yo sería muy feliz de ser su alumno.

La esencia de la Vía:

hervir el agua,

batir el té y

beberlo... ¡no más!

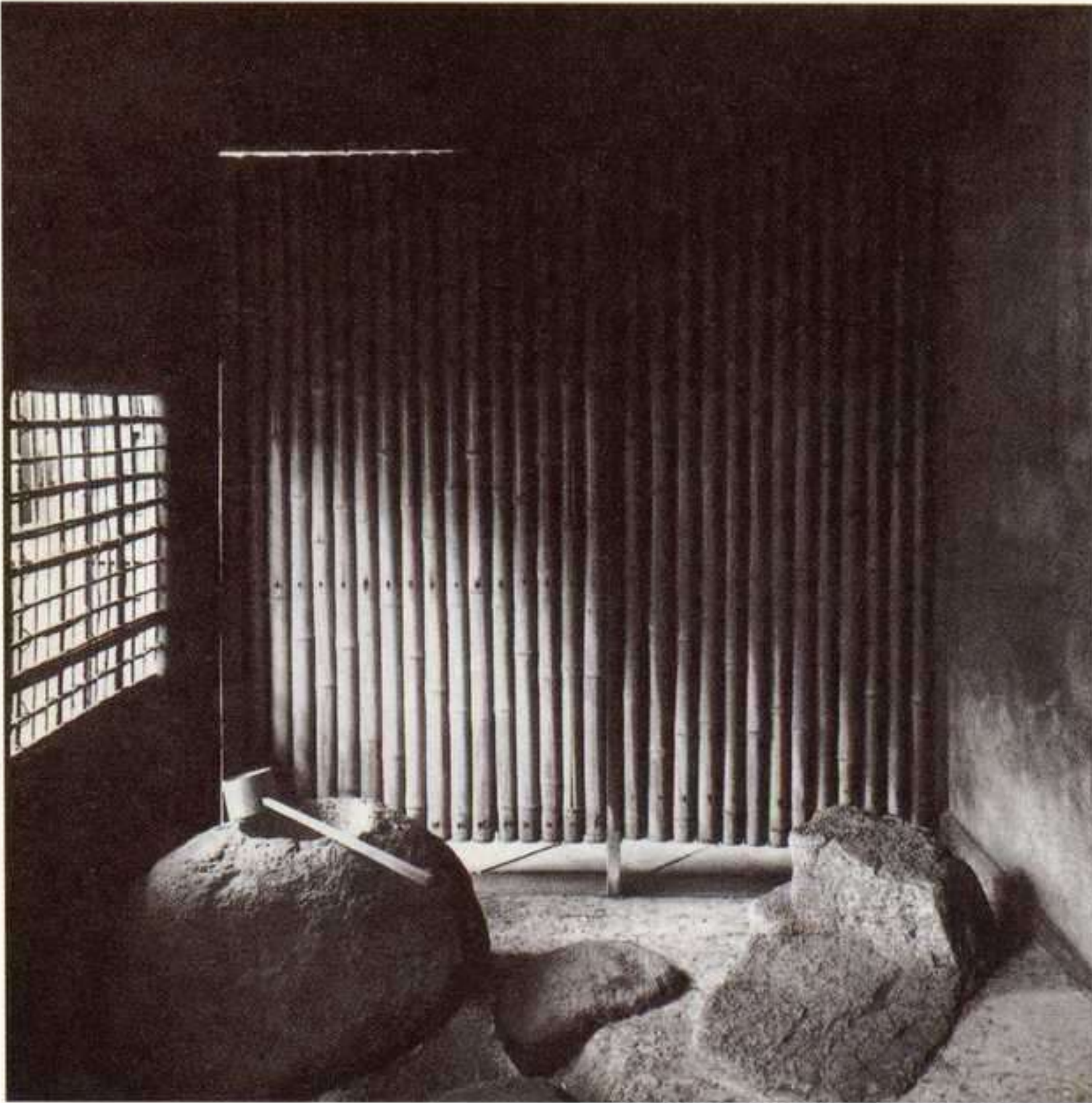
Es todo cuanto se debe saber.”

Raymond Thomas. *Sabi-Wabi-Zen. El Zen y las artes japonesas.*

M^a Luisa Borrás, en su introducción a *Katsura y Daitokuji*, resume eficazmente la aportación fundamental de Rikyu a la ceremonia del té :



Tskubai, pila de piedra para abluciones con una única inscripción: “Yo sólo aprendo para estar contento”, en el templo de Ryoanji, Kyoto.



Casa de té, Shinjuan, Daitokuji, Kyoto.

un pequeño edificio independiente o sólo una estancia, simple, sencilla, austera, la techumbre de paja—era el techo el elemento más importante de la casa campesina, verdadero símbolo de unión entre cielo y tierra, que durante la estación húmeda protegía las delgadas paredes de la lluvia— apoyada sobre postes de madera lisos y sin acabado. El espacio interior, suficiente para cinco invitados más el maestro, aparecía vacío; sólo el *tokonoma* donde colgar una pintura y colocar un jarro de flores, un hoyo en el suelo donde hacer fuego y calentar la marmita. El refinamiento de lo sencillo en que nada se deja al azar y todo es producto de premeditada voluntad artística: en que se rechaza lo simétrico porque entraña repetición.

La casa de té de Sen Rikyu, inspirada en la choza campesina, pasó a representar para la alta sociedad de la época el ideal arquitectónico y dando origen al *shoin*—estancia mínima que tiene imprescindiblemente un *tokonoma*, un *chigaidana* (estantería)— venció la tradición aristocrática y su suprema sencillez pasó a representar el prototipo de palacio residencial. El más puro ejemplo fue Katsura, el segundo de los complejos arquitectónicos que hemos elegido...”

M^a Luisa Borrás. *Katsura y Daitokuji*.

En la cultura japonesa, nos encontramos muchas disciplinas o artes que añaden el sufijo *do* al nombre que le es propio: *Judo*, *Kyudo* o arte del tiro con arco, *Kado* o arte de las flores, etc. *Do* es la traducción japonesa de la palabra china *Tao*, que se suele traducir como vía o camino, con una sobreentendida referencia espiritual. Recordemos el nombre del texto clásico del taoísmo: *Tao-te-king*, atribuido a Lao-Tse.

“La idea de arte como *Tekan*, como *gnosis*, como camino (*Tao*) para llegar al conocimiento, fue fun-

“Comenzó por suprimir en la ceremonia del té que como maestro presidía, todo aquello que, teniendo origen chino, resultaba enigmático e incomprensible a sus invitados; todo lo mimético y rutinario, para conseguir que aquel momento de reposo y meditación se convirtiera en un enfrentamiento de cada individuo consigo mismo, en una oportunidad para cada uno de los invitados de reflexionar profundamente sobre su propia persona hasta lograr situarla en el lugar que le correspondía en el universo.”

M^a Luisa Borrás. *Katsura y Daitokuji*.

“A Sen Rikyu se le atribuye la creación de la *sukiya* o *chashitsu*, la casa de té,

damental no solo para mí sino también para otros muchos artistas”.

Tàpies. *La práctica del arte.*

El objetivo último del *Cha-do* o vía del té, es el mismo que el del *za-zen*, en el que como hemos visto anteriormente, tiene su origen. Pero como en todos los *do*, éste no se practica, lo que se practica es el arte asociado a él, en este caso varios, pues en el *cha-no-yu* o ceremonia del té, están implicadas la arquitectura y la jardinería, la pintura y la poesía, la caligrafía e incluso el *ikebana* o arreglo floral.

Hay que advertir en este punto que la clasificación o división tipo-

lógica de las artes en Japón, y en general en todo Oriente, es mucho más abierta que entre nosotros, que consideramos a muchas de estas disciplinas como mera artesanía. Pero entre los japoneses un pintor y un ceramista siguen la misma vía, el mismo *do*, por eso aun cuando el resultado de la práctica de su arte sea diferente, el valor estético y espiritual es idéntico.

Pero volvamos a la *sukiya* o choza donde se prepara el té. Está situada en un hermoso jardín que debiera ser lo más parecido a un umbrío bosquecillo, con la apariencia más natural posible. El jardín está separado del exterior por un muro de barro cocido de color de té o por vallas de bambú gigante atado con cuerdas de seda negra. Desde la puerta de entrada, unos caminos de piedras sueltas muy característicos llamados *roji*, conducen al espectador desde el portón de entrada:

“El *roji* se destinaba a romper todo vínculo con el mundo exterior y a preparar con una sensación de frescura al visitante para el goce de las más **puras fruiciones estéticas** que le esperan en la sala de té. Nadie que haya pisado el suelo de la avenida que atraviesa el jardín, olvidará la emoción que experimenta su espíritu, cuando se eleva por encima de la vulgaridad cotidiana, mientras pasea a la sombra crepuscular de los árboles de follaje siempre verde y salvando las regulares irregularidades de los guijos recién regados sobre los cuales se extiende una alfombra de agujas de pino secas, entre los fanales de granito cubiertos de musgo. Puede suceder que os encontréis en medio de una gran ciudad y que, sin embargo, tengáis la sensación de estar entre las espesuras de una selva lejos del polvo y del vértigo de la civilización.

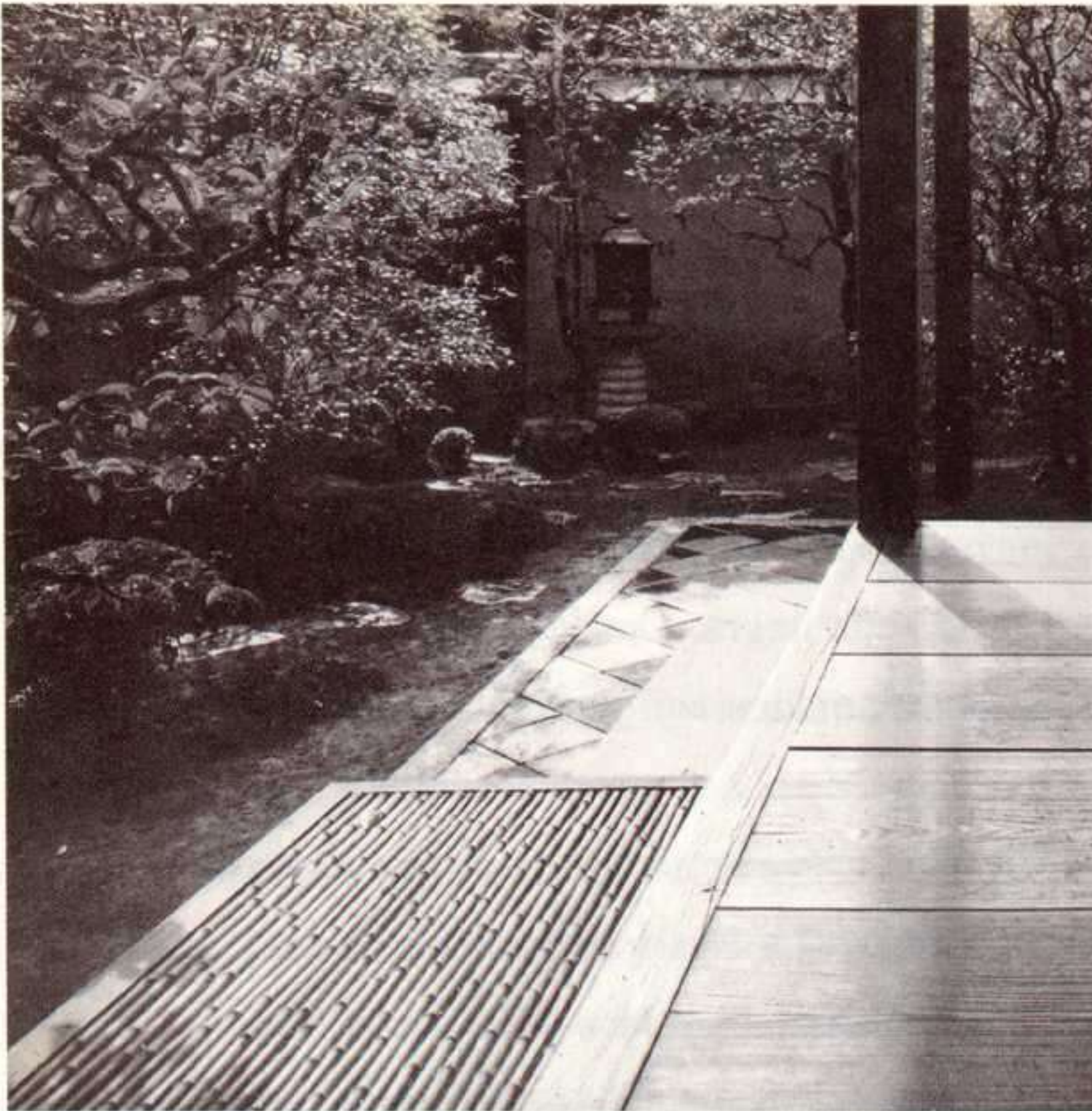
Sí, el ingenio derrochado por los maestros del té para generar estas sensaciones de serenidad y



Roji o camino de acceso a la Casa de té, Daitokuji, Kyoto.



Jardín de rocas, Daitokuji, Kyoto.



Exterior-interior, Shinjuan, Daitokuji, Kyoto.

cuentas, ¿no es nuestra propia imagen la que vemos en el Universo y no es nuestro propio temperamento el que nos impone sus maneras propias de percibir? Los maestros del té no coleccionaban más que objetos que rimasen con su manera personal de gustar el arte.”

“Un coleccionista se preocupa sobre todo de adquirir ejemplares de una escuela o de una época y olvida

pureza, fué extraordinario.”

Kakuzo Okakura. *El libro del té.*

Además de ponernos los dientes largos, Okakura nos da la clave del *cha-no-yu* o ceremonia del té: la contemplación del arte. Ese es el objetivo final de los maestros del té, que misteriosamente, y a través de ese hilo que lleva de un encuentro a otro, ha acabado siendo también el de mi propio trabajo.

Okakura escribió el libro en 1906, siendo conservador-jefe del Departamento de Arte Chino y Japonés del Museo de BB.AA. de Boston. No es ajeno, sino todo lo contrario, a que este museo posea hoy día una de las colecciones más importantes de arte oriental que existen en el mundo. Revestido de esa autoridad, y ya en el comienzo de este siglo que acaba ahora, nos advierte:

“No olvidemos con todo que la obra de arte se cotiza únicamente en la medida en que habla a nuestro corazón. Puede llegar a hablar un lenguaje universal, si nosotros mismos somos capaces de universalizar nuestras simpatías... De otra parte, es indiscutible que la cultura ensancha nuestro sentido del arte y que cada día devenimos más sensibles al goce de nuevas expresiones de belleza, ante las que antes permanecíamos indiferentes. Pero, a fin de



Antoni Tàpies: Tríptico amb peus (Tríptico con pies), 1981. Barniz sobre papel, 140 x 279 cm.

que una sola obra maestra vale más que una gran cantidad de pastiches mediocres de una época o de una escuela determinadas. Clasificamos demasiado y valoramos demasiado poco. El hecho de haber sacrificado el método de presentación estética de las obras de arte a un pretendido método de exhibición científica, ha causado la muerte de muchos museos.”

Kakuzo Okakura. *El libro del té.*

No quiero finalizar, sin recomendar dos libros editados en castellano cuya lectura resulta complementaria y esclarecedora de la del *Libro del té: El zen y el arte de la ceremonia del té*, de Horst Hammitzsch, y *Sabi-Wabi-Zen. El Zen y las artes japonesas* de Raymond Thomas, ambos publicados en Visión Libros.

“Un extranjero se admirará quizá de que nosotros levantemos tan grande polvareda en torno de una bagatela. ¡Qué tempestad en una taza de té!, dirá. Si se tiene en cuenta, no obstante, cuán pequeña es la copa del goce humano, qué pronto rebosa de lágrimas, con qué facilidad la apuramos hasta las heces en nuestra sed o ansia inextinguible de infinito, no se nos reprochará que hagamos tanto caso de una pequeña taza de té.

Kakuzo Okakura. *El libro del té* 🍵



Taza de té, siglo XV-XVI.

DUBUFFET

A black and white photograph of Jean Dubuffet in his studio. He is seated in the center, wearing a patterned jacket, looking directly at the camera. The studio is filled with his characteristic thick, black, gestural line drawings. In the foreground, a large, abstract drawing of a hand is prominent. To the right, a large abstract drawing is mounted on the wall. In the background, a table is covered with various objects and more drawings.

La Sala de Exposiciones Banco Bilbao Vizcaya Argentaria presenta en Madrid, hasta el 27 de febrero, la exposición *Los Dubuffet de Dubuffet*, que se exhibirá posteriormente en el Museo de Bellas Artes de Bilbao del 7 de marzo al 23 de abril.

Jean Dubuffet delante de L'Hourloupe, 1970. París, fondation Jean Dubuffet.

EN LOS LÍMITES DE DUBUFFET

JUAN PÉREZ DE AYALA

Cuenta Jean Dubuffet que durante una conversación telefónica se entretuvo, mientras charlaba, en dejar correr libremente su bolígrafo rojo y azul sobre las hojas de una pequeña libreta. Y que una vez terminada la charla se detuvo a mirar estos dibujos semiautomáticos, los recortó y los pegó sobre una cartulina negra. El resultado le llamó tan poderosamente la atención que empezó a desarrollar las ideas que le iban surgiendo de la contemplación de estos dibujos a los que Dubuffet no dudó en conferirles una naturaleza de verdaderas construcciones mentales.

Estamos en el mes de julio de 1962 y Dubuffet acaba de iniciar la senda que le llevará al universo de *L'Hourloupe* en el cual vivirá hasta finales de los años setenta: más de una década sumergido en un mundo que irá creciendo vertiginosamente dejándole instalado, y finalmente aislado, en una vida paralela y extremadamente mental.

Lo que no cuenta Dubuffet, y es lástima, es con quién estaba hablando, cual era la naturaleza de esa charla telefónica que hizo correr libremente su mente y su mano. ¿Discutía de arte con su interlocutor?, con lo cual podríamos pensar que estos dibujos se basaban en algún presupuesto teórico, o ¿fue un simple escapismo mental a una conversación banal, cuando no aburrida, a la que se asiente o en la que se escucha sin estar realmente presente en la conversación?

El caso es que los fantasmas de *L'Hourloupe* se materializaron y empezaron a exigirle atención. Una atención que se convertirá en posesión o tiranía de la que tardará, ya he dicho, muchos años en liberarse.

Pero Dubuffet estaba “a punto”. Puedo creer que él mismo no se extrañó demasiado de la aparición de esas nuevas y sorprendentes criaturas que, además, exigían el fondo negro para manifestarse en toda su compleja naturaleza. Diría más, Dubuffet respiraría aliviado.

Tres años atrás, sólo tres años, Dubuffet, el pintor austero, adorador de suelos y tierras, estaba llegando a un camino sin retorno. Su larga estancia alejado de la ciudad, viviendo en un pueblecito de los Alpes marítimos, le había ido abstrayendo y ensimismando tanto en la naturaleza que empezaba a ser tentado por soluciones peligrosamente radicales: “me sentía tan interesado por el suelo de los caminos y las calzadas que me propuse recortar algunos trozos con una taladradora para colocarlos, una vez enmarcados, en la pared de casa. El proyecto acabó por darme miedo. Implicaba la renuncia a la creación, que dejaría paso a la contemplación extática del mundo físico, algo típico de los lamas. Era una abdicación”.

Otra cosa muy distinta eran las experiencias musicales que se derivaban, relacionaban o,



Jean Dubuffet: Peuplement au sol (Asentamiento a ras de tierra), 1952. Óleo sobre isorel, 66 x 81 cm.



Jean Dubuffet: Texturologie XLVI aux clartés ocrées (Texturología XLVI con transparencias ocres), 1958. Óleo sobre lienzo, 96 x 130 cm.

simplemente, se complementaban con sus obsesivas *Materiologías*. La música, con la novedad que implicaba experimentar en un nuevo campo, le abría las posibilidades a seguir buscando ese “dibujo interno difuso e indiferenciado”, característico de sus pinturas de tierras y suelos, que se traducía, ahora, en “el surgimiento espontáneo de sonidos en el que los ritmos y las melodías de la música convencional sean sustituidos por una profusión de ruidos internos e indistintos”. Dibujo interno difuso e indiferenciado, música con profusión de ruidos internos e indistintos. La música sí podía ser un buen complemento o una forma útil con la cual luchar contra la tentación hacia la pasividad a la que le estaba llevando su excesiva fijación hacia las materias. Además, en la elección de los instrumentos variados para conseguir esos ruidos internos, Dubuffet volvía, siquiera en espíritu, a sus añoradas estancias en el desierto argelino de las que existen fotografías en las que el artista toca música en compañía de bereberes.

Pero sus experiencias musicales fueron un breve paréntesis, aunque quedasen registradas

en disco. El regreso a la ciudad, a la fiesta de caos y ruido que es toda gran urbe supone un gran revulsivo para Dubuffet. Celebra, otra vez, el reencuentro con el caos en sus siguientes obras que son radicalmente opuestas. Dubuffet ha encontrado, parece, un nuevo camino. Ha logrado vencer la contemplación extática del mundo físico. Pero... comienzan a adivinarse ya y a aparecer tímidamente, subconscientemente, los duendecillos y fantasmas que se corporeizarán durante esa charla telefónica.

Y este nuevo mundo que acaba de aparecer supone, en un principio, una liberación, un nuevo camino o impulso hacia algo todavía no adivinado que Dubuffet emprende con el entusiasmo y la obsesiva tenacidad que le caracteriza.

L'Houloupe le exige mayores formatos, Dubuffet empieza a pintar sobre grandes telas pero, pronto, el nuevo mundo se sale de los límites del lienzo, comienza a crecer, a tomar presencia, a agigantarse, a exigir su propio espacio vital. Dubuffet amplía su estudio, compra un local de di-



Jean Dubuffet: *Mécannique musique (Música mecánica)*, 1966. Vinilo sobre lienzo, 125 x 200 cm.

mensiones gigantes, se hace con terrenos junto al nuevo taller. *L'Hourloupe* se materializa, primero, en el *Gabinete Logológico*, especie de cámara del pensamiento, luego se extiende en los *Jardines* y acaba estableciendo su propio emplazamiento en la construcción de la Villa Falbala.

Este nuevo mundo, extraño y mental, produce una gran sensación entre el público y la crítica. Es el Dubuffet de aceptación masiva, el más popular, el más admirado por el gran público. Pronto, las esculturas que poblaban sus jardines, su villa o que, simplemente, formaban parte del entorno, son reclamadas por las autoridades civiles para que se integren en el paisaje urbano de las grandes ciudades. Y Dubuffet, complacido, acepta estos encargos.

En 1972 se inaugura en Nueva York, en la Chase Plaza, su primera escultura monumental de doce metros de altura, *Grupo de los cuatro árboles*. La primera escultura monumental realizada por Dubuffet, la de mayor altura y no deja de ser lógico que fuese la primera ciudad en tenerla en sus calles precisamente Nueva York, la capital del mundo. Una escultura –hay que decirlo– tan calurosamente recibida por el ciudadano que, según cuentan, jamás ha sufrido agresiones de los graffiteros.

Pero imaginémonos un momento a Dubuffet en su *Villa Falbala*, paseando por su *Jardín de invierno*, encerrado en su *Gabinete Logológico* echándose los naipes de su propia baraja *El álgebra de L'Hourloupe*.

Detengámonos un poco más. Entremos en su gabinete, sintamos que, como explicó Dubuffet, “el mecanismo que se pretende lograr es el de desmontar la organización de nuestra área men-



Jean Dubuffet trabajando en una creación de L'Hourloupe, 1967. Paris, fondation Jean Dubuffet.

tal y dotarla de movilidad para desorientarla, inducirla a perder el rumbo o, mejor dicho, inducirla a enfrentarse al número infinito de direcciones que pueden servirle de rumbo”. Estamos, pues, dentro de un rumbo “temporal, relativo y cambiante”. Y echemos los naipes al azar después de haber barajado. Juguemos a interpretar las correspondencias que nos evocan las Casas, las Escaleras, o figuras tan enigmáticas como El Asesino, como La Cantante...

No es extraño que Dubuffet comience a sentirse prisionero de este nuevo mundo que se ha creado. Encerrado entre sus fantasmas, encerrado en esos infinitos rumbos cambiantes a los que fuerza su mente, Dubuffet vuelve a encontrarse a un palmo de la completación extática. Esta vez, mental, no física, pero igual o mucho más peligrosa.

Y vuelve a ser el azar, o quién sabe, su propia mente —¿provocaremos nosotros mismos nuestro propio azar?— la que toma un rumbo cambiante, quien le pone ante otro nuevo reto.

Vuelve a contar Dubuffet que un buen día, sí, realmente tuvo que ser un buen día, contempló esparcidas por el suelo de su estudio de forma casual pinturas de series anteriores. Y el conjunto volvió a despertar su mente. En esta otra salvación a perderse en lo extático, Dubuffet irá recuperando y recomponiendo su memoria. Este largo proceso de escenificación de sus recuerdos que le irá curando y apartando del mundo de *L'Hourloupe* se traduce en su serie *Teatros de la memoria*.

Pero ya se sabe que recuperar la memoria, escenificar nuestros logros pasados, contrarrestarlos, enfrentarlos, mostrarlos simplemente para poder reflexionar sobre ellos no tiene por qué ser un proceso gozoso. Por estas o por otras razones Dubuffet comienza a sentir graves dolores en las vértebras que le obligan a mantenerse separado de la pintura durante meses.

Molestias y dolores, según cuentan, que ya no le abandonarán en sus últimos cuatro años de vida que quizás le obliguen a plantearse un epílogo, un final a su medida. El caso es que las nuevas series que irá creando cierran un largo y obsesivo trabajo artístico en un círculo que se me antoja ejemplar. Sus *Non-Lieux* (los no-lugares o los lugares vacíos) en los que Dubuffet pone en tela de juicio tanto la noción de lugar como la noción de existencia, no dejan de recordarme sus primeras grandes obras de los años cuarenta; sobre todo, sus espléndidos *Seis mensajes*.

Ahora hay muchos mundos dejados atrás, ahora esta mirada al vacío está profundamente cargada de la naturaleza herida y filosófica de Dubuffet. Pero el joven artista que se apasionaba por las grafías, por los jeroglíficos maya-quiché, que intentaba descifrar y estudiar los jeroglíficos egipcios del Obelisco desde la isleta central de la plaza de la Concorde de París, el interesado en los ideogramas chinos, el estudioso del árabe y creador de un lenguaje-jerga del francés, de su propio idioma, el artista apasionado siempre, todos los Dubuffet, todos los lugares que transitó, se encuentran condensados, sintetizados en esos no-lugares. En esos espacios vacíos llenos —



INVERSIONES EN ARTE Y NATURALEZA



REVALORIZARTE

OBRA GRÁFICA ORIGINAL

Serigrafías sobre soportes novedosos: lienzo, piedra fósil.	Certificado de autenticidad	Ediciones limitadas
--	--------------------------------	------------------------

Rodríguez San Pedro, 13. 6ª plta. Tlf/fax. 91-594 03 0028015 MADRID.
aynmad@intercom.es

Delegaciones en: Barcelona • Bilbao • Logroño • Ontinyent • Santa Cruz de Tenerife • Sevilla
Valladolid • Zaragoza

HEINRICH ANTON M.

JEAN DUBBUFFET

56

H
E
I
N
R
I
C
H

A
N
T
O
N

M
Ü
L
L
E
R

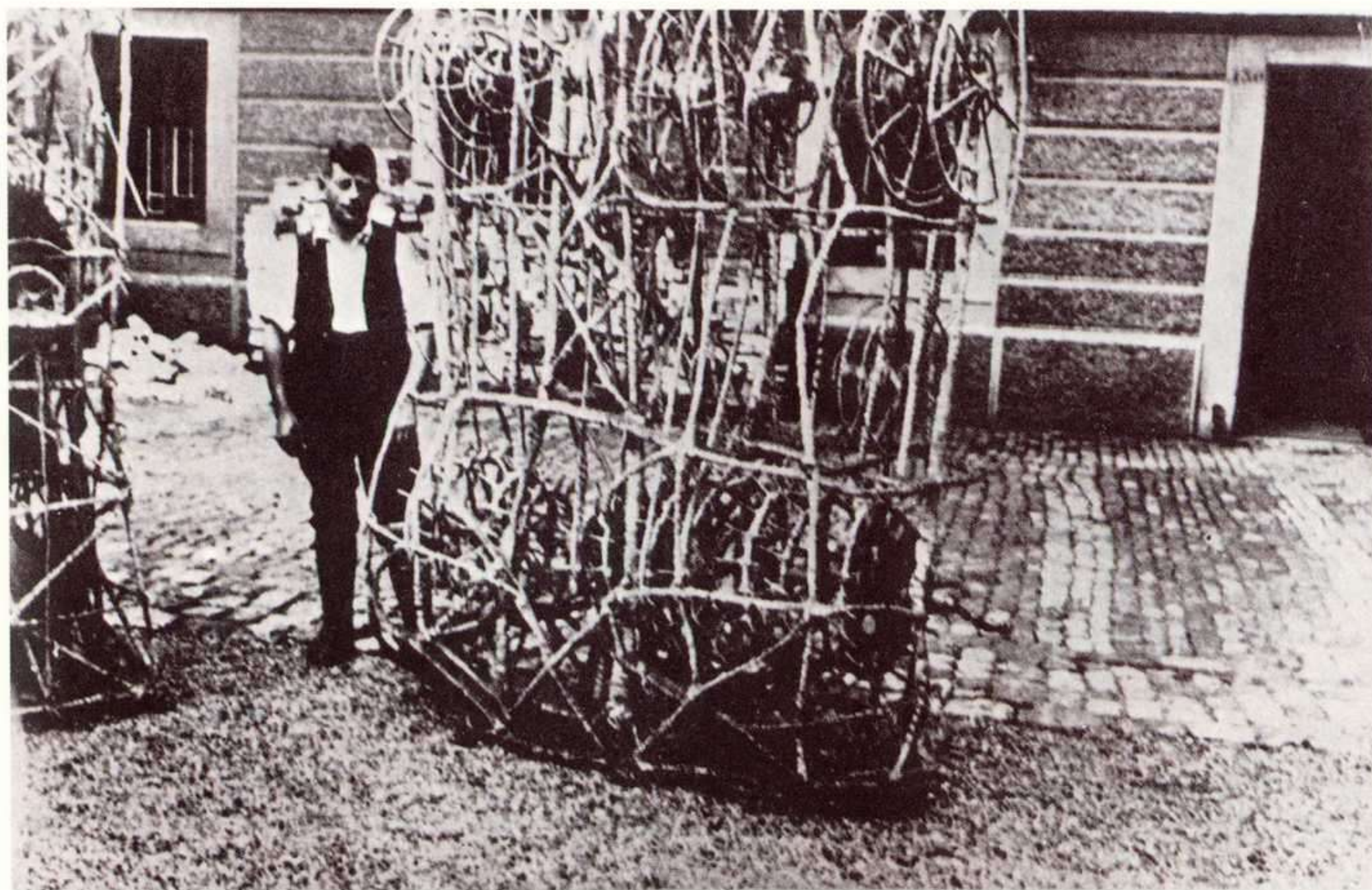


Heinrich Anton Müller: El hombre de la gota en la nariz, 1917-1922. Pintura al agua y tiza sobre papel de embalaje, 75,4 x 45 cm. Lausane, colección de L'Art Brut.

Nacido en 1865 en el cantón de Berna (en la Suiza alemana) y hospitalizado cuarenta años después, y para el resto de su vida, cerca de la misma ciudad, Heinrich Anton M., a pesar de sus dos nombres de resonancia germánica, era de lengua francesa y en ella están redactadas las inscripciones que encontramos en sus dibujos o al dorso de los mismos. Su apellido paterno es también alemán. Nos abstenemos de mencionarlo por deferencia a las reglas que prescriben –secreto médico– silenciar el apellido de las personas que padecen enfermedades acompañadas de rarezas mentales. Por la misma razón, a lo largo de las presentes publicaciones, hemos cambiado o abreviado el nombre de aquellos que en mayor o menor medida frecuentaron el hospital psiquiátrico. Y no lo hacemos sin lástima cuando se trata, como es el caso, de obras admirables que merecerían que el nombre de su autor, lejos de permanecer oculto, fuera por el contrario ilustre. El viejo y absurdo oprobio ligado a la *sinrazón*, que está en la base de esta prohibición, nos parece en estas circunstancias especialmente inicuo.

De su familia, de su infancia e incluso de toda su vida anterior al internamiento, no se sabe casi nada. Nada en particular de su grado de instrucción. Fue probablemente una especie de autodidacta. De su máquina de podar viñas no se desprende ninguna aberración; era totalmente ingeniosa y funcional; la idea le fue robada y comercializada y es, a lo que parece, esta frustración lo que le precipitó en el rencor y la *alienación*. Entendemos esta palabra en su verdadero sentido: el de una distancia tomada con respecto a las gentes y al mundo, y un rechazo de lo usual en todas sus concepciones y en todos los dominios –esto último entendido de una vez para siempre como vía sin salida– y la pertinaz edificación, para reemplazar lo usual, de un nuevo sistema de puntos de vista y de prácticas que, en lugar de desembocar –como ocurre con

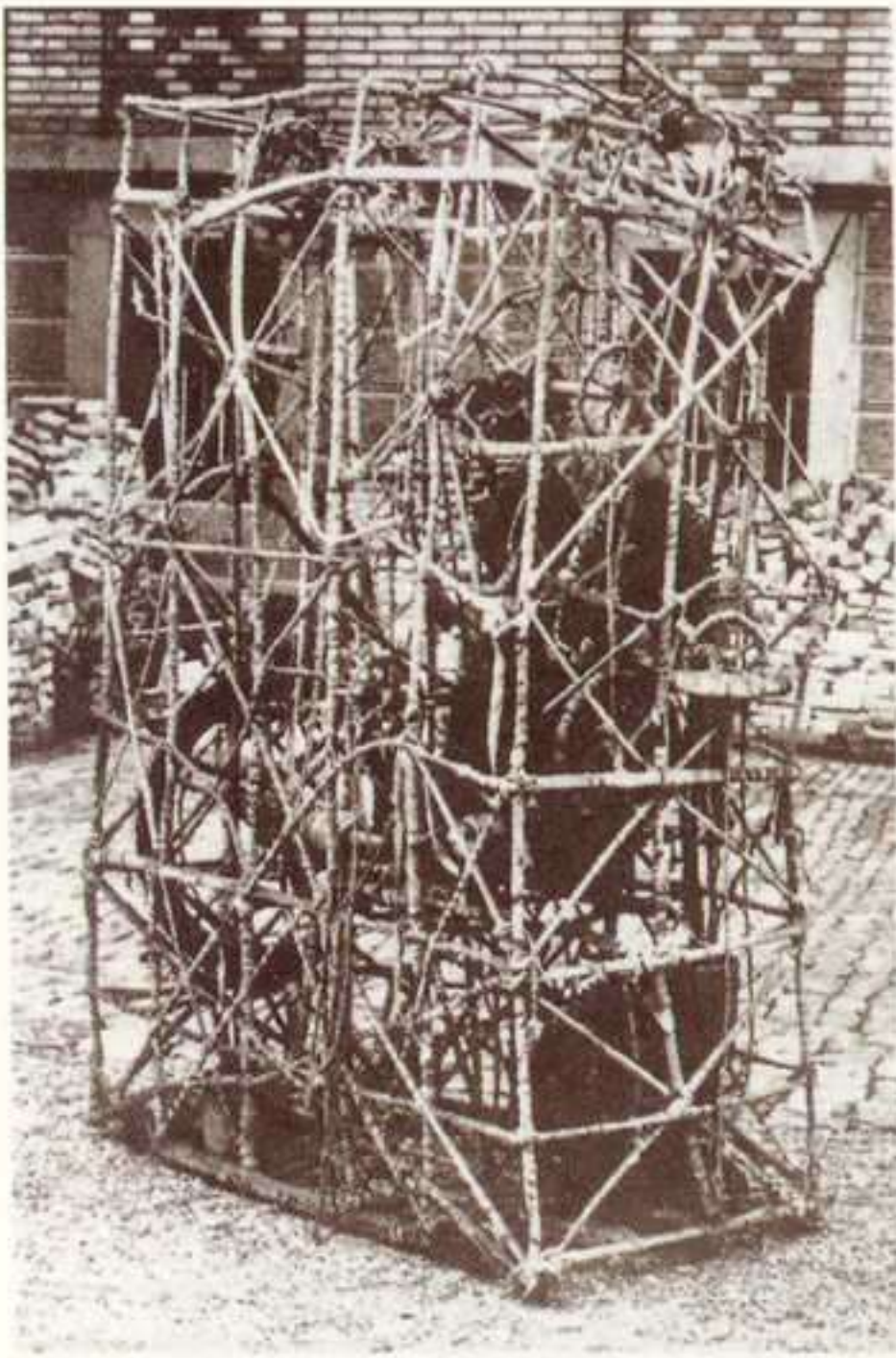
Este texto se publicó originalmente en 1964, en el N° 1 de la revista L'Art Brut. Agradecemos a Michel Thévoz y a Emmanuel Guigon el habernos facilitado copia de la edición original.



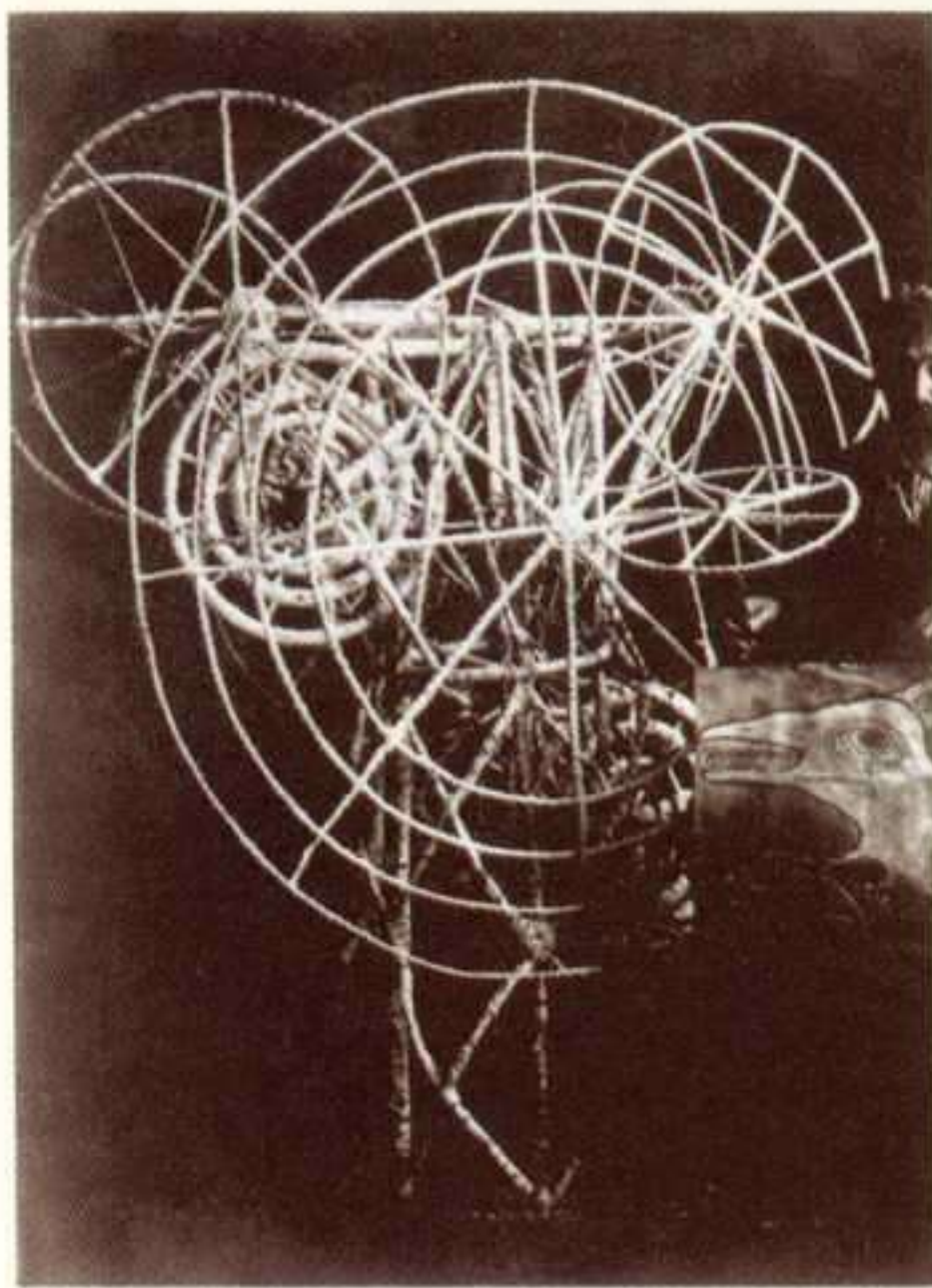
Fotografía de Heinrich-Anton Müller (1865-1930) cerca de una máquina de su invención.

lo *usual*— en un constante fracaso y en su aceptación resignada, se abre hacia la exaltación y el júbilo. Es hacia el júbilo a donde apunta el alienado. Todo lo que le altera procede a sus ojos de visiones erróneas que hay que reformar. El alienado es reformador, inventor de sistemas, embriagándose de invención. Comienza inventando una máquina de podar viñas y, tras ello, otras que apuntan más lejos: construcciones mentales, edificadas por entero con sus manos, capaces de dotar a la existencia de una intensa virtud. Es eso precisamente lo que se espera del artista y por ello la creación artística es tan irrisoria cuando no parte de una *alienación* y no propone una nueva mirada sobre el mundo y los principios de una nueva existencia.

Heinrich Anton no comenzó a dibujar hasta cumplir los cincuenta y dos años, sin que jamás antes hubiera intentado nada de ese estilo. Y esto nos lleva a señalar aquí, aunque la cosa no le concierna solamente a él, sino que tiene un alcance más general, que casi todas las creaciones más imponentes encontradas en el curso de nuestras investigaciones, y que se han presentado en esta publicación, han tenido por autores a personas mayores, a menudo muy mayores, y que en su mayor parte no habían pensado en una actividad de esta naturaleza antes de alcanzar los cincuenta años y, más frecuentemente, los sesenta o setenta. Se diría que la creación artística es, salvo excepciones, un fruto tardío y que se forma cuando se invierte la posición de espíritu de todo aquel que, en el momento en el que se cambia de puesto receptor a puesto emisor, cesa de esperar que las maravillas le sean concedidas y toma la decisión de fabricárselas él mismo:



Heinrich Anton Müller: Máquina, 1917-1922. Lausanne, colección de L'Art Brut.



Heinrich Anton Müller delante de una de sus máquinas. Lausanne, colección de L'Art Brut.

mejor dicho, en el momento en el que todo lo que se le presenta le parece inadecuado y se pone entonces el mismo manos a la obra. No hay que perder de vista que la vejez se acompaña casi siempre de *alienación* o al menos de una conducta que se le parece mucho.

Encontraremos a continuación un informe, que tuvo a bien redactar en 1945, para que figurase en nuestras publicaciones, el profesor Wyrsh, director del hospital de la Waldau, en Berna. En este hospital se conservan una treintena de dibujos de Heinrich Anton de los que la Sociedad Suiza de Psiquiatría nos ha facilitado fotografías y autorizado a reproducirlas.

Heinrich Anton M., nacido en 1865 en Boltigen (Suiza), obrero agrícola. No se sabe nada de su juventud. Ha vivido siempre en el cantón de Vaud, estaba casado, tuvo dos hijos, trabajaba en las viñas. Hacia 1903 inventó una máquina de podar viñas pero su idea fue explotada por otros para gran decepción suya y a esta circunstancia se ha vinculado poco a poco su enfermedad mental. Desde ese momento no trabajó más que intermitentemente; erraba a menudo sin rumbo y en 1905 pasó ya varios meses en un establecimiento psiquiátrico; sin embargo, le dejaron salir a continuación. El 20 de abril de 1906 fue enviado al hospital de Münsingen. Manifestaba muchas ideas sin sentido, afirmaba que era francés originario de Marsella, que con su máquina ganaba muchos millones. En el hospital su estado primero empeoró. Tenía alucinaciones e ideas de grandeza. Se tenía por enterado de los secretos diplomáticos de todos los estados europeos. Se autodenominaba Dios, firmaba sus cartas: "El Eterno" y hablaba de su mujer como de "la Virgen divina". En algunas ocasiones se llamaba a sí mismo "Papá Dios".

A partir de 1912, aproximadamente, se volvió más abordable y exteriormente más ordenado y comenzó a dedicarse a realizar invenciones y también a dibujar. Se hizo en el jardín una profunda caverna donde podía esconderse. Otra vez se construyó una hamaca de ramas. Más tarde una especie de casco de trapos. Se dedicó sobre todo mucho tiempo al movimiento continuo. En 1917 se anota en su boletín de observación médica que pinta todas las imágenes simbólicas posibles y que cubre con ellas las paredes de su habitación; el mismo año se habla



Heinrich Anton Müller: Tres mujeres en una carretilla, 1917-1922. Lápiz, pastel y tiza. Lausanne, colección de L'Art Brut.

mucho también de sus alucinaciones corporales y ve, ya sea en un enfermo ya en otro, a su perseguidor. En 1924 abandona sin ninguna razón pintura e invenciones. Sin embargo su estado mental no parece presentar agravamiento. En 1925, de repente, pide de nuevo papel, lápices de color y dibuja una nueva serie de cuadros muy complicados. En el curso de los años siguientes construye de nuevo máquinas, en particular una especie de antejo. Parece que esta productividad duró hasta el 11 de mayo de 1930. Murió de una congestión pulmonar.

Para completar este documento añadiremos algunas informaciones de las que hemos tomado nota durante nuestras entrevistas con el profesor Max Müller, y particularmente durante nuestra visita al hospital de Münsingen, en 1950. Recordamos que este establecimiento próximo a Berna, es donde vivió Heinrich Anton durante veinticuatro años, y el profesor Max Müller, que era en esa fecha el director, le había conocido y cuidado allí no mucho antes. Era, nos dice el profesor, muy *desaseado* y de aspecto *absolutamente demente*. A continuación, algunos hechos ordenados cronológicamente:

1912-Acondiciona un agujero en el jardín y pasa allí largos ratos.

1912-Se dedica a la construcción de máquinas singulares.

1917-Empieza a hacer dibujos con el material que su familia le ha enviado a petición suya, empapela con sus dibujos las paredes de su habitación.

1918-Continúa haciendo dibujos.

1919-Continúa haciendo máquinas y cuadros, y escribe mucho.

1920-En octubre de este año, y después de que se le retiraron los cuadros de las paredes de su habitación, vuelve a empezar a dibujar, tras un año de interrupción. Firma sus cuadros: DIOS. Continúa escribiendo mucho.

1923-En enero de 1923 se dedica a sus máquinas, pero ha cesado completamente de dibujar y de escribir.

1924-Ha cesado completamente todo tipo de producción. Debilitamiento psíquico. Ha adelgazado.

1925-Bronconeumonía. En la primavera de 1925, pidió espontáneamente papel y lápices y realiza una serie de cuadros muy complicados, bastante diferentes de los anteriores (en algunos casos sin embargo dan la impresión de copias agrandadas de cuadros antiguos). Esto hasta que el tiempo permite salidas al jardín: entonces se dedica de nuevo a sus máquinas.

1926-Ha construido en el jardín un telescopio desmesurado, por el cual contempla, día tras día y durante horas, un objeto singular de grandes dimensiones fabricado por él mismo con piedras y toda suerte de materiales y que, se dice, se asemejaría al órgano sexual femenino (esta interpretación simplista bien podría ser falsa). Rechaza proporcionar una explicación sobre este asunto.

1927, 1928-Ya no hace nada. Permanece todo el día en la ventana o en el jardín y mira mucho tiempo por el telescopio.

1929-De nuevo ha adelgazado; continúa mirando por el telescopio.

1930-Cada vez más débil, siempre en la cama, amarillo, enflaquecido, pero no se queja de sus dolores. Muerto el 11 de mayo de 1930 sin agonía. Al entierro asistieron un hijo y una hija.

En ausencia de indicaciones precisas sobre los dibujos reproducidos sabemos al menos, por las notas anteriores, que fueron hechos entre 1917 y 1922, salvo en cambio el de la figura donde intervienen los lápices de color y que pertenece al período tardío de 1925-1927, cuando el estilo ha cambiado radicalmente. Al principio los dibujos están hechos sobre grandes hojas confeccionadas por el autor reuniendo trozos de espeso papel de embalar (gris o amarillo) cosidos someramente los unos a los otros y Heinrich Anton no emplea en ellos a menudo más que un grueso lápiz negro y tiza blanca (usa también gustoso el grueso lápiz azul que utilizan los carpinteros y los albañiles), pero moja después sus dibujos a lápiz y produce, diluyéndolos, efectos sorprendentes. Ciertos dibujos llevan en el dorso textos como el de este ejemplo:

REPÚBLICA LA LIBRE

República La Libre En Parte Quebrada o La Sin Error La Sonámbula Somnolienta. Es una barraca absoluta que nadie comprende y que nada tiene que ver con nosotros, es un pueblo secreto y soñador tienen a veces ideas barrocas y diversas dicen también la buena ventura son una especie de brujos son altos como ingleses altos de aspecto esbelto y espigado de ideas imaginarias. No están todos locos pero poco falta es sin embargo un error.



Heinrich Anton Müller: Cabra, 1917-1922. Tiza y mina de plomo sobre cartón, 44,5 x 66,5 cm. Berne Kunstmuseum.

¡Oh! ¡Oh! Oh. Qué error, ven a mi dicha. ¡Oh!, Oh. Bella República La Libre En Parte Quebrada. ¡Oh! Oh. Bella República La Sin Error La Sonámbula Somnolienta sé mi enamorada.

Ellos son así por idea es una moda suya y no lo pueden evitar no saben lo que quieren son sin embargo tan finos como nosotros siguen una política de allanadores. Es como decir torno o garlopa, tienen esta precisión en el alma y es una idea suya son nuestros hijos de seguro no hay error. ¡Oh! ¡Oh! Oh. Qué error, ven a mi dicha. ¡Oh! ¡Oh! Oh. Bella República La Libre En Parte Quebrada. ¡Oh! Oh. Bella República La Sin Error La Sonámbula Somnolienta, sé mi enamorada.

Es una Bella República fundada sus modas son los hijos de sus padres tienen en el alma secretos e ideas barrocas no hay que jugar con ellos, pueden valerse de armas blancas. Su secreto de guerra no está escrito y ellos lo guardan en sus espíritus. Es un fusil de precisión último modelo que nadie conoce son fusiles de brujo en madera, no os equivoquéis.

¡Oh! ¡Oh! Oh. Qué error, ven a mi dicha. ¡Oh! ¡Oh! Bella República La Sin Error Sonámbula Somnolienta, sé mi enamorada.

Es una generación nueva de armas blancas sin pólvora y sin humo marchan sobre la tierra sin ruido es un capricho suyo es un honor que rendirles.

El texto que precede, estrictamente organizado en forma de virelai con su ritornelo que vuelve tres veces al enunciado de la palabra error, es tan desconcertante como lo son sus dibujos.



Heinrich Anton Müller: *A mi mujer/ envío/ este/ vientre/ hace tanto tiempo/ que ella está/ privada de mí*, 1917-1922. Mina de plomo, tiza y tinta sobre cartón, 76,8 x 39 cm, Berne, Kunstmuseum.

El énfasis dado a la palabra error y la elección que de ella se ha hecho para dar entrada a las tres vueltas del estribillo de la Bella República son en sí mismos sorprendentes. Pero lo que nos parece más relevante en este texto es –y sin duda debe a esto (lo mismo que sus dibujos) su capacidad de desconcertarnos– es el hecho de que no está de ningún modo escrito a vuela pluma por un hombre que dominara mal su pensamiento sino, todo lo contrario, de forma muy muy deliberada, muy elaborada y controlada. Tuvi- mos antaño en nuestras manos un trozo desgarrado de papel de embalar sobre el que aparecía en borra- dor, de la mano de Heinrich Anton, un fragmento de texto rayado donde varias palabras tachadas y reem- plazadas por otras (estas últimas elegidas visible- mente por ser más inesperadas y más desconcertan- tes que aquellas a las que sustituían) mostraban de manera chocante cuán premeditados eran estos bre- ves escritos y cuán consciente era el autor de su sin- gularidad y se complacía en ella. Nos parece seguro que ni un solo trazo de los dibujos de Heinrich An- ton, ni una sola palabra de sus textos, ni un rasgo de su impresionante (y tan aplicada) caligrafía, es deja- do por él al azar ni escapa a su vigilancia. Quiere

–con toda lucidez a lo que nos parece– producir objetos de gran extrañeza. Desea la extrañeza con fuerza; está prendado de ella; le colma de gozo. Quizá sea esta aspiración a lo muy insólito, con la embriaguez de progresar de más en más sin cesar, lo que constituya lo esencial de la *alienación*. Y si hay que pronunciar a propósito de ello la palabra enfermedad, digamos enton- ces que es, a un tiempo, el mal y el remedio. Como es evidente, Heinrich Anton no amaba nada tanto como su locura: constituía la razón de vida; nada le encantaba tanto como proyectar sobre sus hojas, para después fijarlas en la pared y mirarlas, los frutos y llamas de aquélla, y elaborar (con gran ingenio y cuidado) imágenes que fueran adecuadas para confirmarle en su vía y le permitieran ir siempre más allá. ¿Debemos, ante un hombre que vive con tal satisfac- ción, hablar de un mal que sería deseable curar? ¿Dónde está el remedio que procuraría seme- jante plenitud vital, cuando el interesado ha encontrado espontáneamente el camino por el me- dio de cultivar amorosamente su extrañeza (en lugar de obstaculizarla) y de proyectar hacia ese plano todo su ser? —

> Repsol YPF. Una Compañía que avanza día a día ■



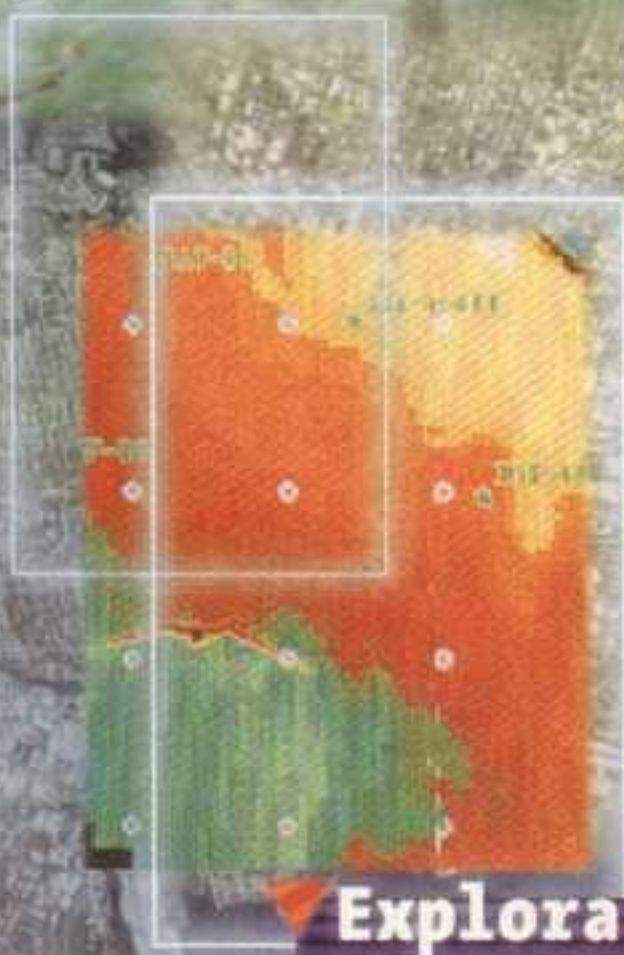
Cotiza en los mercados financieros más exigentes.



Participa en la distribución de gas a tres de las ciudades más grandes de Latinoamérica.



Desarrolla las tecnologías más innovadoras en productos y servicios.



Explora y desarrolla yacimientos en 16 países.



Produce gas y petróleo desde África a América.

Así es Repsol YPF. Una multinacional que ya opera en más de 25 países. Presente en las áreas de mayor potencial económico. Una compañía cuyo objetivo es crecer para aumentar la rentabilidad de sus accionistas.

**REPSOL
YPF**



“UNA DE LAS MAYORES COMPAÑÍAS PETROLERAS DEL MUNDO”

www.repsol.es

DIBUJAR, DIBUJAR

JUAN JOSÉ LAHUERTA

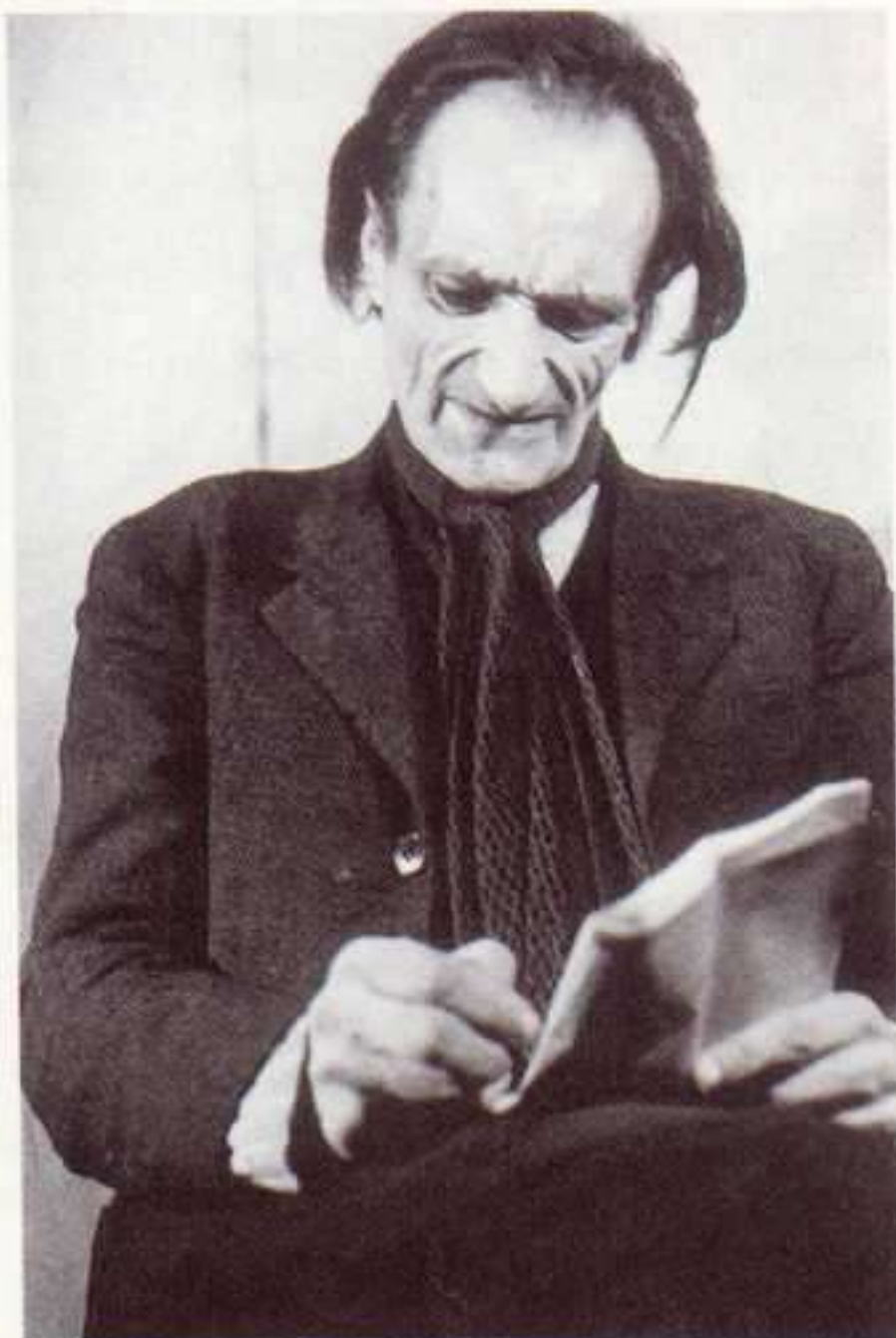
“Se puede proclamar la buena salud de Van Gogh, quien durante toda su vida sólo se hizo asar una de las manos y, fuera de esto, no pasó de cortarse la oreja izquierda”.

A. Artaud, Van Gogh, el suicidado por la sociedad,

64

A
N
T
O
N
I
N

A
R
T
A
U
D



Antonin Artaud, diciembre, 1946.
Foto: Denise Colomb.

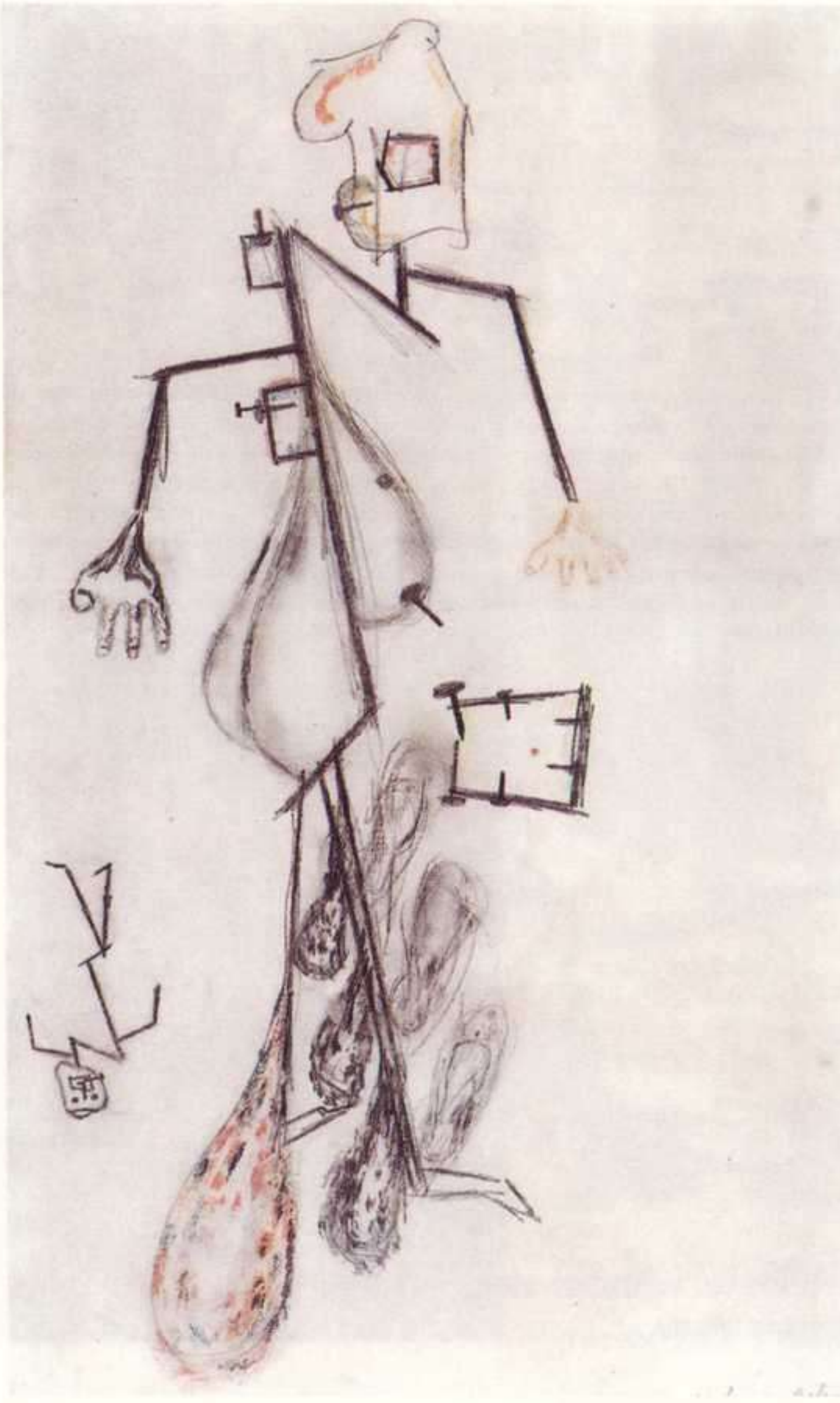
Van Gogh se asó la mano, se cortó la oreja y, según cuentan las leyendas, no consiguió vender un cuadro en su vida. De ese modo se convirtió en el gran chivo expiatorio, el sacrificado a cuya vida y a cuya muerte, a cuya pasión se encomienda el arte cada vez que necesita revelar su excepcional importancia, exhibir su radical necesidad. La vida, pasión y muerte de Van Gogh son el otro Banco de la Mona Lisa, aquel contra el que giran sus valores los momentos más colosales y tremendistas del arte, y muchos artistas han vivido y vivirán aún de las rentas proporcionadas por aquel excepcional suicida, la imagen de cuyos cuadros, gracias a la publicidad, se multiplica infinitamente ante los ojos impresionables de las multitudes, al mismo tiempo que, en estricta proporción inversa, sus cuadros, propiamente sus cuadros, se esconden en las cajas fuertes o bajan a las tumbas para permanecer para

siempre sellados e invisibles tras su incalculable precio. Pero Artaud, que había sido acusado por los surrealistas de “solazarse con la materia de su espíritu” —¡de su espíritu!— sabe muy bien, justamente a causa de su bestialidad, que no hay peor trampa, o mayor infamia, que confundir precio y valor. La buena salud, viene a decirnos, tiene poco que ver con las metáforas que el arte proporciona, y más bien se enfrenta a ellas, o, como mal menor —“no pasó de...”—, las rehuye. El Van Gogh de Artaud goza, sin duda, de buena salud: no es, ni más ni menos, que un cuerpo dolorido y ensangrentado, asediado no por fantasmas, sino por su médico y por su hermano, es decir, por la sociedad que acabará suicidándolo. Y suicidándolo miles de veces tras la primera: al fin y al cabo, Artaud está escribiendo su texto sobre Van Gogh justo en el momento —inicios de 1947— en que se celebra la gran retrospectiva del pintor en l’Orangerie, en el momento preciso del gran triunfo, en el instante en que se dispara hacia el infinito de la autocomplacencia y el precio la *folie Van Gogh*. Pero la “locura Van Gogh”, su fenómeno, no es más que el inmenso festín caníbal de la cuerda, y muy cuerda, sociedad: la pasión de Van Gogh es un plato bien servido cuando se confunde con la “pasión Van Gogh”. Suicidado por la



Antonin Artaud: La projection du véritable corps (La proyección del verdadero cuerpo), 1946-1947/1948. Lápiz y tiza de color sobre papel, 54 x 75 cm. Centre Georges Pompidou, Paris.

por la sociedad, suicidado por la sociedad...: a ese festín Artaud opone su salmodia, una angustiosa y terrible música de fondo. Por eso escribe Artaud: porque está triunfando la “locura Van Gogh”. Y para eso: para proclamar, contra esa *folie*, la buena salud, la saludable enfermedad de la locura. ¿Quién se asará la mano, quién se cortará la oreja? Sólo para eso. El arte no es más que una apacible metáfora que conduce a la gloria del precio; la palabra o el dibujo de Artaud, en cambio, son la huella dejada por una desposesión y un exilio sufridos en el cuerpo mismo, allí donde no hay representación posible. Son lo que queda: cuando la palabra o el dibujo son resto, detritus, no puede haber sublimación. ¿Qué podemos decir de lo que surge como necesidad, como resistencia a la insulina y al electro-shock, a los delirios triunfales de la sociedad, el propósito de la cual no es otro que suicidar a sus corderos? Aunque, aún más cruel: ¿qué podía hacer él ante el triunfo social del suicidado por la sociedad, ante la demoladora visión del precio póstumo, sino gritar y gritar, hasta salirse del cuerpo estirándose del cuello, estirando ese cuello de pollo descarnado y mocho que vemos en alguno de sus autorretratos? Salirse, pero ¿para ir a dónde? ¿También al redescubrimiento, al homenaje, al discurso de bienvenida? ¿Para volver al redil del arte? Aunque sea un arte que se olvida de su nombre, como dijo, poniendo el punto final, Dubuffet.



Antonin Artaud: *L'homme et sa douleur* (El hombre y su dolor), 1946. Lápiz y tizas sobre papel, 65 x 38,5 cm. Musée Cantini, Marseille.

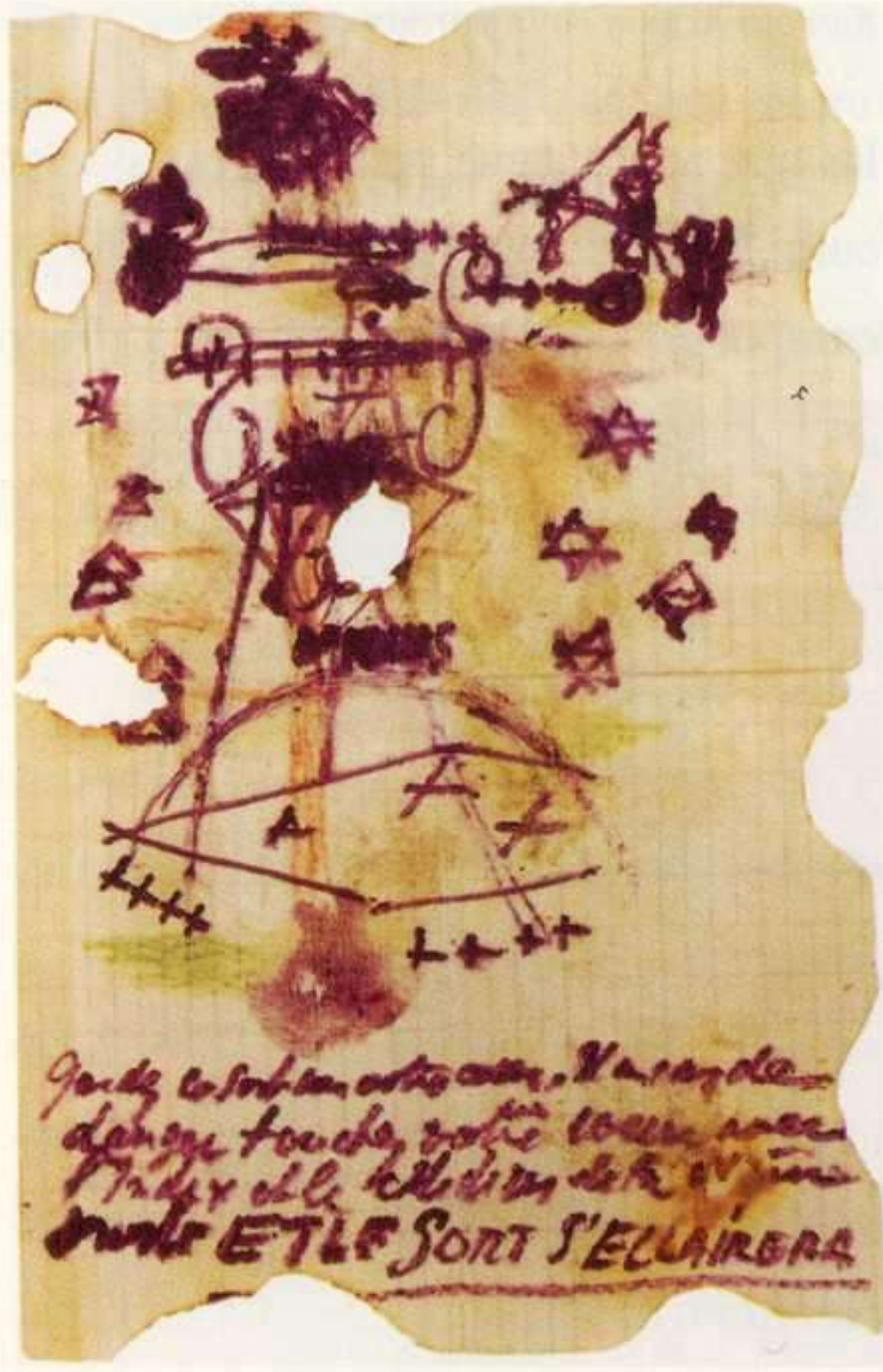
fuerzas tenía que hacer para que la tremenda medicación que le era administrada y las descargas de los electro-shocks no le acabasen de “robar la memoria”, no lo convirtiesen, definitivamente, en un “ausente que se sabe ausente y que se ve a sí mismo persiguiendo a su ser durante semanas”, como le decía al propio Latrémolière en otra carta. Esa fantástica leyenda del Havre y esa dedicatoria, ese agradecimiento sumiso a quienes están acabando con él, literalmente aniquilándolo, haciéndolo polvo, revelan, en verdad, el más orgulloso de los reproches, y, aún más, le sirven a Artaud, sólo ante la sociedad que intenta suicidarlo por el lento procedimiento de repetirle una y otra vez que no hay para tanto, le sirven, digo, para enseñar bajo la puerta su patita blanca, conservando así lo suyo a buen recaudo: su empeño irreductible de resistir. ¿Cómo?: “Por un golpe [...] antidualéctico/ de la lengua/ por mi lápiz negro apoyado/ y basta”. Ese es, exactamente, el valor de uso de los dibujos de Artaud: la defensa propia. Cuando escribía que Van Gogh “había alcanzado ese estado de iluminación en el cual pensar ya no es consumirse, / y ni siquiera es, / y en el cual no queda más que *reunir cuerpos*, mejor dicho/

En 1943, en una carta al doctor Latrémolière, Artaud explicaba la historia, muchas veces repetida por él, de cómo cuando fue detenido en el Havre y enviado en camisa de fuerza al hospital general, Breton acudió en su rescate enfrentándose a la policía armada con metralletas, entablado con ella “una batalla que duró varios días y en la que hubo miles de muertos”. Al mismo doctor Latrémolière le dedicó en 1946 uno de sus dibujos más atroces, *El hombre y su dolor*, como agradecimiento por sus electro-shocks. Pero nosotros sabemos que Breton, como ya había hecho con Nadja, no movió ni un dedo para ayudar a Artaud, y que ni siquiera intentó visitarlo en su confinamiento. Más bien quiso olvidarse de alguien cuya bestialidad, absolutamente real y por ello *realmente* devastadora, capaz de volver ridículas todas las sublimaciones de las metáforas, hacía de él, sencillamente, una incomodidad, un fastidio. Y sabemos muy bien qué pensaba Artaud de los médicos, de los psiquiatras, y qué esfuerzos tenía que hacer para que la tremenda medicación que le era administrada y las descargas de los electro-shocks no le acabasen de “robar la memoria”, no lo convirtiesen, definitivamente, en un “ausente que se sabe ausente y que se ve a sí mismo persiguiendo a su ser durante semanas”, como le decía al propio Latrémolière en otra carta. Esa fantástica leyenda del Havre y esa dedicatoria, ese agradecimiento sumiso a quienes están acabando con él, literalmente aniquilándolo, haciéndolo polvo, revelan, en verdad, el más orgulloso de los reproches, y, aún más, le sirven a Artaud, sólo ante la sociedad que intenta suicidarlo por el lento procedimiento de repetirle una y otra vez que no hay para tanto, le sirven, digo, para enseñar bajo la puerta su patita blanca, conservando así lo suyo a buen recaudo: su empeño irreductible de resistir. ¿Cómo?: “Por un golpe [...] antidualéctico/ de la lengua/ por mi lápiz negro apoyado/ y basta”. Ese es, exactamente, el valor de uso de los dibujos de Artaud: la defensa propia. Cuando escribía que Van Gogh “había alcanzado ese estado de iluminación en el cual pensar ya no es consumirse, / y ni siquiera es, / y en el cual no queda más que *reunir cuerpos*, mejor dicho/

ACUMULAR CUERPOS”, no hacía sino dar razón, dársela, de sus propósitos: acumular cuerpos, en efecto, para construir con ellos la barricada tras la que la resistencia podría organizarse más efectivamente, sin pensar. Aunque, ¿qué barricada? Artaud hizo surgir de las hojas de sus cuadernos de escolar y de sus láminas de dibujo centenares de cuerpos transparentes y desmembrados, que en realidad no son sino la angustiada búsqueda de un cuerpo, de uno sólo. ¿Cuál sino el suyo, perdido en un dolor frente al que nada valían las mistificaciones del dibujo o de la palabra? Algunos testigos han descrito a Artaud en el momento de dibujar, apretando y apretando el lápiz contra el papel hasta agujerear éste o romper aquél, con la angustia del que espera ver salir las cosas de las rayaduras, de las manchas, de las arrugas, de los agujeros, de las rasgaduras. Artaud espera que lo que dibuja sea, que sea como sea, que se anime: se estiran los miembros, se abren los orificios, los cañones disparan, se vierten chorros de sangre o de esperma. Artaud dibuja y dibuja, y, en verdad, confundiendo su brazo y su mano en movimiento con la rayadura, más bien tatúa o hiera. El dibujo importa poco, y es la acción de dibujar lo que cuenta. Sus dibujos nunca dejaron de ser aquellos *sort* que enviaba a sus amigos y a sus enemigos desde Irlanda en 1937: hojas llenas de imprecaciones colosales –“¡Hundiré/ una cruz de hierro/ al rojo en tu/ sexo maloliente [...]/ para probarte que/ AÚN HAY DIOSSES!”–, de cifras y signos cabalísticos, manchadas y agujereadas con colillas. Dibujos, pues, ante los que decir que no representan nada no es una banalidad perdida en las tautologías del arte moderno, en su reino de símbolos, sino el simple reconocimiento de que tienen poder –o que tienen que tenerlo. Dibujar, dibujar y dibujar: no hay otro remedio. Las rayaduras del papel son las arrugas en



Antonin Artaud: Autoportrait (Autorretrato), 1946. Lápiz sobre papel, 62 x 46 cm. Colección Florence Loeb.



Antonin Artaud: Sort à Léon Fouks (“Sort” a Léon Fouks), 1939. Lápiz de tinta violeta y lápiz de color, papel quemado, 21 x 13,5 cm.



Antonin Artaud en la parada del autobús. Foto: Georges Pastier.

las que acurrucarse para esperar al enemigo; las quemaduras y los agujeros, el coño, el ojo del culo, la herida por la que caer, el pozo sin fin, a este lado de la muerte, en el que salvarse del cuerpo, encontrándolo. Dibujar y dibujar, aunque al final sólo se obtengan peles, y no cuerpos, y aunque al final ese agujero por el que colarse se haga tan grande que acabe siempre fundido en la superficie vacía del papel donde flotan los trozos de carne y los huesos, tan sólo —hélas!—, tan sólo dibujados. Pero dibujar, dibujar y dibujar, para llenar el papel.

Artaud, dicen, aplicaba el sacapuntas a los lápices con el mismo deseo rabioso con que rompía las afiladas puntas de éstos contra el papel. Hay una foto impresionante tomada en sus últimos días, en Ivry. Estamos detrás de él. Lo vemos sentado en un banco, esperando el autobús. Su cuerpo escuálido nos parece de repente el de un atleta, gracias, supongo, al efecto provocado por el grosor de los jerseys que llenan las anchas hombreras de su abrigo. Ha doblado hacia atrás el brazo izquierdo y en el puño cerrado sostiene un lápiz que clava con fuerza en el centro mismo de su espalda. La punta de ese lápiz parece dispuesta a atravesar abrigo, jerseys y camisetas, piel y carne, para ponerse a hurgar en el estrechísimo vacío que queda entre dos vértebras. Dibujar y dibujar, en efecto. Pero qué. Él mismo lo dijo: “No acepto no haber hecho mi cuerpo yo mismo” —

CENTRE JULIO GONZÁLEZ

Guillem de Castro, 118 / 46003 Valencia

Martes a Domingo, 10.00 - 19.00 horas.
Domingos, entrada gratuita.
Lunes, cerrado.

Exposición permanente Julio González

José María Yturralde / diciembre 99 - febrero

George Zimbel. Fotografías / enero - marzo

Berlín Siglo XX. La colección de la Berlinische Galerie / febrero - abril

Pierre Alechinsky / marzo - mayo

Jean-Émile Laboureur / abril - junio

La pintura del siglo XX en la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza
abril - junio

Ramón Gaya. El pintor en las ciudades / mayo - julio

Tonico Ballester / mayo - julio

Amadeo Gabino / junio - septiembre

Enric Crous Vidal, tipógrafo / julio - septiembre

Filippo de Pisis / julio - octubre

Alberto Sartoris / julio - septiembre

Frank Lloyd Wright. The Living City / julio - septiembre

Manolo Millares / septiembre - diciembre

Alex Harris. Fotografías / septiembre - diciembre

Michel Seuphor / octubre - diciembre

De la Antropofagia a Brasilia. Brasil 1920-1950 / octubre - enero 2001

El mundo gráfico de Luis Seoane / diciembre - febrero 2001

Alfred Jarry y la pintura / diciembre - febrero 2001

Robert Morris / diciembre - febrero 2001

I V A M
2000

CENTRE DEL CARME

Museo, 2 / 46003 Valencia

Entrada gratuita.
Martes a domingo, de 11.00 a 14.30
y de 16.30 a 19.00 horas.
Lunes cerrado

Marco Bagnoli. "Aunque es de Noche" / enero - marzo

Francisco Leiro / enero - marzo

Philip Taaffe / abril - julio

Susy Gómez / mayo - julio

Michael Craig-Martin / septiembre - enero 2001

Manuel Sáez / septiembre - enero 2001

A PROPÓSITO DE HENRY (DARGER)

ESTRELLA DE DIEGO

70

H
E
N
R
Y

D
A
R
G
E
R



Henry Darger: 151 en casa de Jenni Richee. Están perdidas en plena naturaleza en la oscuridad (detalle), sin fecha. Calco y acuarela, 60 x 276 cm. Lausanne, colección de L'Art Brut.

Cuando a la muerte de su inquilino a la edad de ochenta y un años, el 13 de abril de 1973, Nathan Lerner, propietario de aquella vivienda de la calle Webster en Chicago, decidió entrar a limpiar, encontró frente a sus ojos un universo extraño, acumulado, repleto, inverosímil.

El inquilino llevaba encerrado en aquel lugar desde los primeros 60 y pocas veces salía a la calle. Se protegía de las miradas y no hablaba mucho. Si se decidía a hacerlo, su único tema de conversación era el tiempo y el tiempo en Chicago no son nunca buenas noticias. Vivía completamente abstraído en su particular noción de lo espacial y lo temporal –aunque quizás aún sea pronto para desvelar este secreto.

Es posible que nadie, ni sus vecinos –pues no tenía amigos–, conociera en realidad a Henry Darger, un hombre de vida azarosa que, huérfano de madre a edad temprana, había oído hablar de una hermanita dada en adopción nada más nacer, al morir la madre de una infección posparto. Luego, fallecido el padre también, pasaría de una institución a otra, lugares en los cuales se internaba a niños con discapacidades.

En estas instituciones eran pocos los conocimientos que se transmitían, apenas rudimentos de escritura y lectura, y allí le apelaron “Loco” por el modo extraño en el cual se comportaba. Desde ese momento su vida giraría alrededor de los hospitales: en ellos trabajó largo tiempo realizando las tareas de limpieza.

Pero ¿por qué se le apodararía “Loco” si, al fin y al cabo, todos los que allí vivían tenían algo de “locos”? ¿Qué hacía de Darger alguien tan peculiar entre las supuestas peculiaridades?

La locura no es, desde luego, un tema fácil de abordar, sobre todo en Occidente que tradicionalmente la ha visualizado como un lugar oscuro, intransitable.

Y, mientras pienso en Darger, se me viene de pronto a la memoria, no sé por qué, el clásico

estudio sobre la esquizofrenia en el cual Minkowski recoge uno de los primeros casos descritos por Jung. Se trata de una anciana internada en un manicomio desde hace años, tantos, que nadie conoce en realidad su historia. Ya no queda en la institución personal que recuerde el día en que ingresara: los directores han ido cambiando, las enfermeras y los médicos también. No parece tener familia, ni amigos, personas que la visiten y puedan relatar algo sobre su vida.

La mujer permanece abstraída en su rincón, sumergida en un tiempo privado, repitiendo ese gesto estereotipado que nadie sabe interpretar: se frota las manos, tiene callos en las palmas. Sólo una enfermera, antigua trabajadora del hospital, parece recordar cómo ese gesto se pareció, en el momento de su llegada, al de los zapateros cuando trabajan.

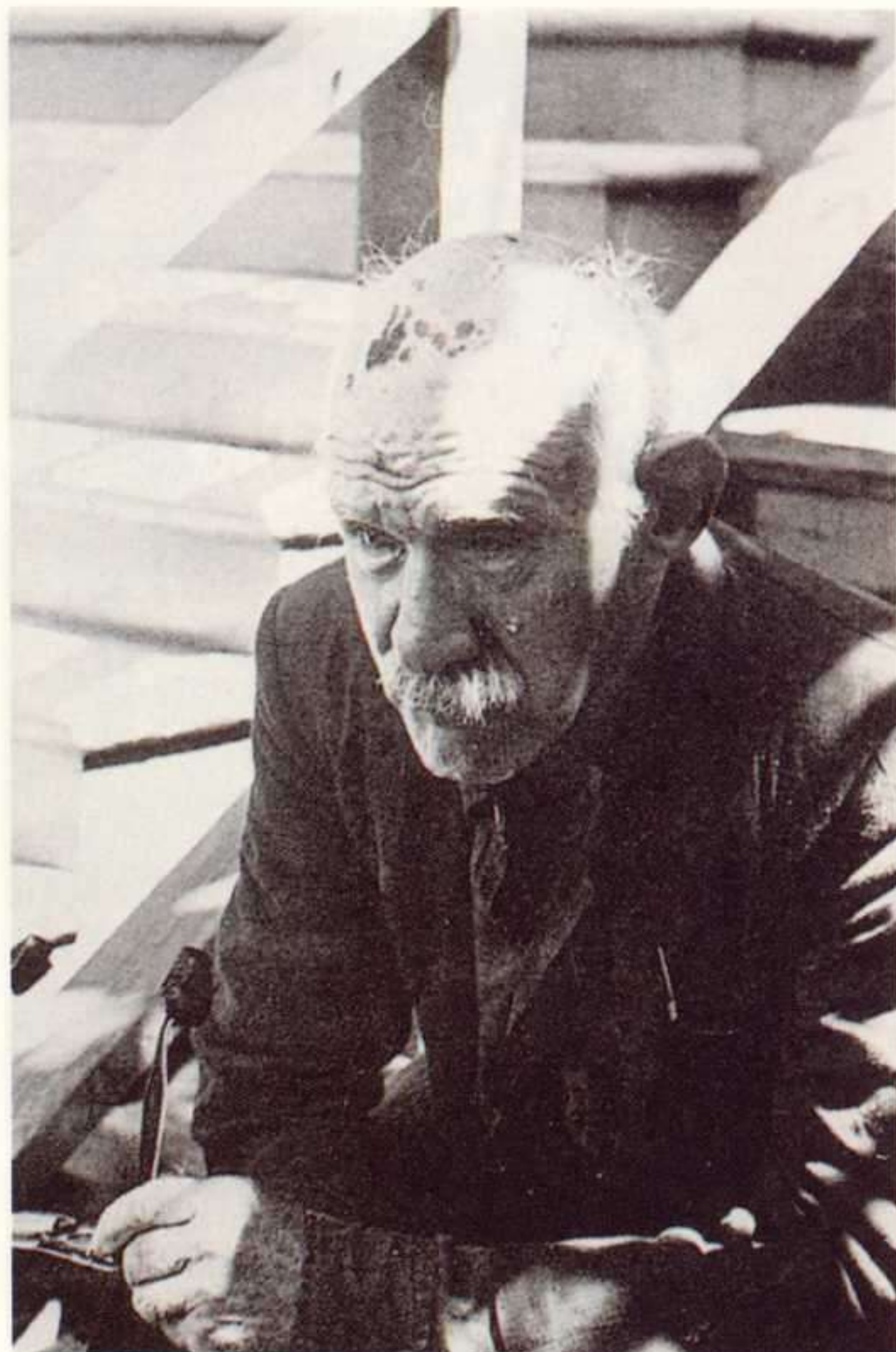
Una tarde la paciente muere y un primo anciano acude para asistir a las exequias. Jung le pregunta sobre la vida de la mujer, tratando de hallar la causa del trastorno. El hombre remueve los recuerdos y, por fin, le viene a la memoria una decepción amorosa de la prima: el amigo que la abandonó era zapatero.

Ese gesto es, por tanto, un vestigio, la última huella del pasado que la anciana preserva en su tiempo privado, esos tiempos particulares de los psicóticos que Minkowski analiza en *El tiempo vivido* de 1933, las complejas relaciones que sus pacientes establecen entre el pasado, el presente y el futuro. Tienen algo en común con el abismo entre el tiempo privado y el público que Kafka apunta en la *Metamorfosis*.

Sin embargo, lo verdaderamente fascinante, lo que atañe a la representación pictórica, es el modo en que la distorsión del tiempo, el establecimiento del tiempo privado, modifica los parámetros espaciales. Se trata además, en el caso de los psicóticos, de espacios fuera del tiempo, perfectamente materializados en las instituciones mentales donde la rutina diaria en ese lugar aparte, aislado, condiciona a su vez la propia noción del transcurso.



Henry Darger: Quemando las imágenes locas esparcidas en todas las direcciones por la explosión (detalle), sin fecha. Calco, acuarela y collage, 80 x 321 cm. Lausanne, colección de L'Art Brut.



Henry Darger en la escalinata de su edificio.



Los volúmenes de Los Reinos apilados en la habitación de Darger.

la tierra. Estaba, así, unida a nociones físicas, tal y como se observa desde la primera aparición de una palabra muy connotada en la tradición de Occidente: Aristófanes pone en boca de un vendedor “loco” el vocablo *melancholao* —lleno de negros (*melas*) humores (*chole*).

Quizás porque la locura es oscuridad, el tratamiento más eficaz acaba por ser la ausencia

De hecho, el espacio experimentado por los psicóticos —ese espacio que desde fuera es misterioso, imposible de codificar hasta sus extremas consecuencias— ratifica algo que todos sabemos: el espacio material no es el único existente. Hay espacios de la imaginación, de las visiones, de la “locura”... esos espacios ambivalentes que Bachelard llamó “espacios poéticos”. Se trata de territorios difíciles de circunscribir, de acotar, de descifrar; espacios inestables que a menudo terminan por ser oscuros para los que se mueven dentro del consensuado uso espacio-temporal. ¿Cómo miran en realidad los “locos”? Y, sobre todo, ¿desde dónde miran?

La respuesta no parece sencilla y viene siempre dictada desde la perplejidad que esos espacios particulares despiertan entre los “cuerdos”. Como sucede con su noción de tiempo, el espacio de los “locos” es, esencialmente, oscuro desde la cordura.

No en vano, ya en sus orígenes, la cultura occidental tiende a asociar el espacio de la locura a lo negro, lo opaco, lo que no se distingue con nitidez, ni se entiende. Si la mente tiene mucho de misterioso, la locura exaspera esas cualidades intransitables, inabarcables.

Los griegos incidieron sobre el concepto: la locura, unida a los fluidos negros que los seguidores de Hipócrates observan —o imaginan y conjeturan—, se relacionaba con el lugar de extrema oscuridad, las entrañas de



Henry Darger: En Calmanrina, sin fecha. Calco y acuarela, 61 x 96 cm. Lausanne, colección de L'Art Brut.

de luz: en una maniobra homeopática, a los locos se los encierra, se los reconduce a un espacio en tinieblas, apartado.

Pero si la locura es entrañas, metonimia del lugar donde suceden las cosas más terribles y se propician a un tiempo los encuentros con lo mágico, la oscuridad funciona también como metáfora de lo irresoluble, de lo incomprensible. En la poesía griega, las pasiones, especialmente la furia, se describen como turbulencias oscuras. Se trata de lo no iluminado y, ciertamente, de aquello que, por su propia ausencia de luz, resulta imposible de desentrañar. Son espacios irreconocibles más que misteriosos que, por mucho que la cordura trate de codificar, terminan por ser un vacío, una tangente, un residuo, una fragilidad extrema, una fractura. Son espacios imaginados más que intuitos.

Pero, ¿qué tenía Darger de “loco”? ¿Por qué “Loco”? Vivía solo, salía poco, hablaba a veces del tiempo... Nada extraordinario, en el fondo: cuántos de “nosotros” somos así. Aunque, bien visto, vivir solo, sumergido en los propios pensamientos, en el propio cuarto, despierta sospechas entre los vecinos. Sí, quizás al final se trataba solamente de un loco.

Por eso, el día que Lerner entró en la que fuera la casa de Darger en Chicago —el hombre silencioso de las gafas rotas pegadas con papel celo—, no esperaba hallarse frente a tantas sorpresas —no esperaba, al menos, hallarse frente a sorpresas de naturaleza semejante. Sobre los sillones, encima de las mesas, pegadas a las paredes, se acumulaban imágenes, fotografías, periódicos, objetos rescatados. No sería ese el único sobresalto que le depararía la velada, al contrario.



Henry Darger: En los reinos de lo irreal (*Plancha I*). En la batalla de Phelantonburg. Ellos están bajo el fuego de los obuses, sumidos en un bombardeo muy intenso.

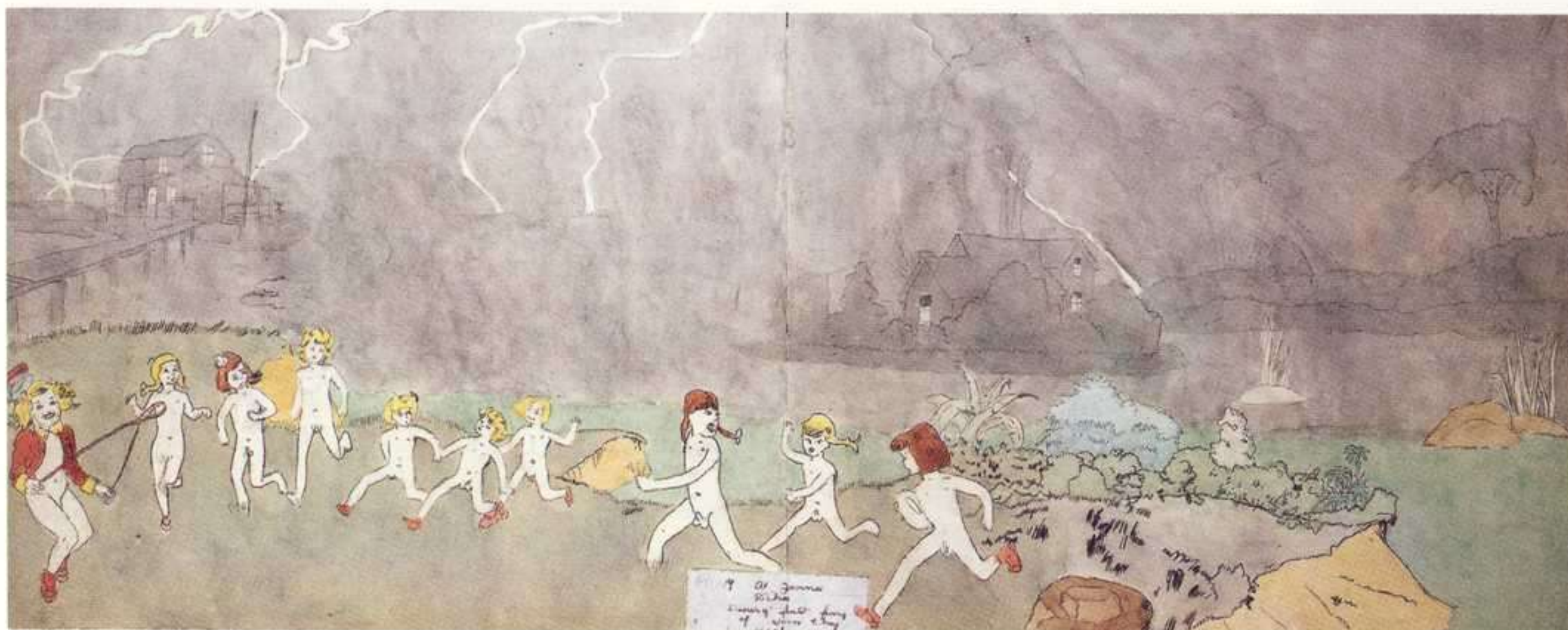
Entre los cientos de papeles que poblaban la habitación, el casero encontró las páginas de un libro, *La historia de mi vida*, esa autobiografía que Darger había ido escribiendo desde su retiro en 1963. Se trataba de ocho volúmenes que desvelaban la vida que aquel personaje, el “Loco”, poniendo al descubierto cómo, privado de afecto y de lecturas e instrucción desde su infancia a causa de lo que hoy llamaríamos un “falso diagnóstico” –no se trataba de un discapacitado mental–, Darger se había visto obligado a escudarse en su propia fantasía, inventando un mundo sólo suyo que había ido matizando con cuidado cada noche, en su retiro de Chicago.

Y así, ante los asombrados ojos de Lerner, aparecían además 15.145 hojas dactilografiadas que describían el mundo único de Darger y cuyo título, *En los reinos de lo irreal*, dejaba clara la capacidad del “Loco” para distinguir lo real de lo irreal, la imaginación de lo tangible. Quizás, al fin y al cabo, Henry Darger no estaba tan loco.

El mundo alternativo de Darger, el de sus reinos de lo irreal, tenía como protagonistas a las siete hermanas Vivian, niñas increíblemente bondadosas, bellas, “como flores” llega a decir en uno de los textos, que se veían obligadas a combatir contra unos malvados adultos que las torturaban y abusaban de ellas.

No obstante, por si ese descubrimiento del trabajo de toda una vida, nunca antes visto por nadie, fuera poco, Lerner encontraba los dibujos que ilustraban el libro, unas obras fascinantes, la mayor parte conservadas en la Collection de l’Art Brut, en las cuales niñas, flores, seres extraños, aparecen formando increíbles composiciones, sobre todo teniendo en cuenta que cada uno de los elementos que conforman las escenas ha sido previamente calcado de anuncios publicitarios o de materiales publicados en periódicos.

Cualquiera que haya tenido la fortuna de ver las obras de Darger se ha quedado, sin duda, atrapado por ellas. Es extraordinario su modo de concebir las escenas, a veces fotografiaba la matriz, por ejemplo un anuncio de Coppertone, con el fin de agrandarla al tamaño que estima-



Henry Darger: En los reinos de lo irreal (*Plancha II*). A Jennie Richee. Se dan a la fuga en el momento en el que se desencadena la tormenta.

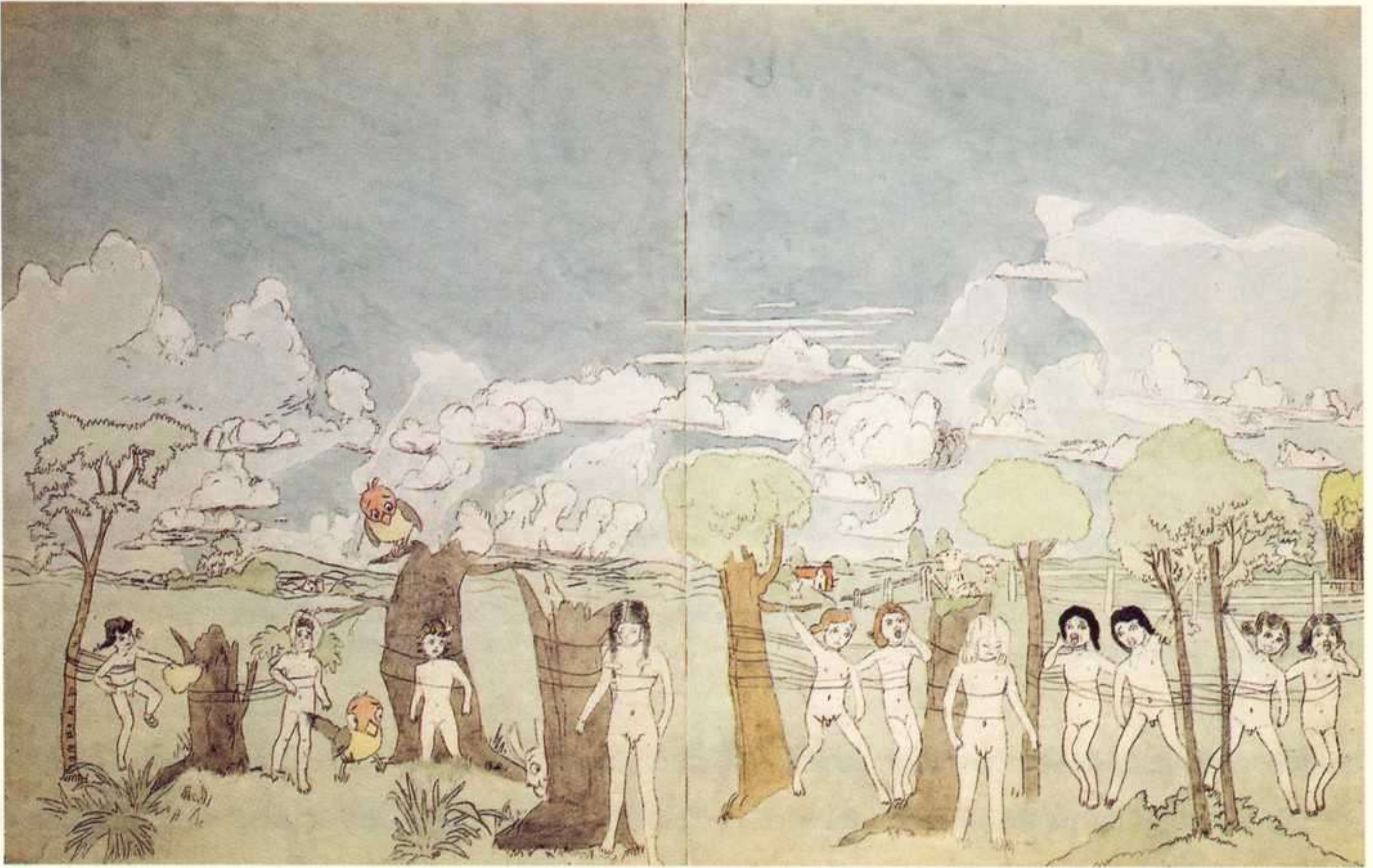
ba necesario para la composición, facilitando la tarea del calco. El espectador se queda perplejo ante tan singular planteamiento del espacio. No obstante, convendría aclarar cómo no se trata del espacio de un psicótico, ya que en Darger rige una lógica no sólo interna sino posible de adivinar desde el exterior. Su espacio es, más bien, producto de una estrategia para resolver los problemas que su falta de rudimentos en pintura le va planteando.

Pese a tal aclaración, no quiere esto decir que los dibujos no confronten al público con un complejo entramado psicológico difícil de delimitar.

Ciertamente, la cruzada de Darger contra la violencia es, si no otra cosa, paradójica: hay momentos en que se tiene la impresión de que es sólo una excusa para ahondar en la violencia misma, para hablar de la violencia. Así, entre los recortes conservados por Darger aparecen noticias de niñas desaparecidas o asesinadas, personajes reales que él convierte en excusa literaria a través de ese estilo personalísimo en el contenido y en la forma, la “escritura brut”, como la llama uno de los principales estudiosos del artista, John McGregor, pues aunque Darger escribe bien, puntúa a veces de un modo poco ortodoxo que, en todo caso, contribuye a su maravilloso y terrible universo poético.

Las descripciones del texto son a veces de una violencia flagrante: “encontró a otra niña con un brazo roto, la nariz rota y toda la cara azul y negra por los golpes. Un soldado que fue capturado al rescatarla, finalmente admitió después de ser quemado de forma consistente, que su amo tenía la costumbre de levantar a la niña del pelo de la cabeza con una mano, mientras permitía que los soldados la golpearan con los puños como si fuera un saco” (*La vida de las niñas esclavas*).

Del mismo modo, para poner de relieve la bondad de las protagonistas de la historia y la perversidad de los adultos, recurre con frecuencia a escenas donde las Vivian son maniatadas y torturadas, contraponiendo estas escenas escalofriantes a otras bucólicas en las cuales las niñas juegan felices.



Henry Darger: En los reinos de lo irreal. (Plancha XVI). Sin título.

¿Por qué esta obsesión? ¿Por qué esta estrategia? ¿Por qué este espacio oscuro?

Yo podría explicarles que nunca superó el trauma de la hermana perdida, del relato de la hermana perdida, que recreó y amplificó a causa de la soledad que sus estancias entre “locos” le fue imponiendo. Podría argumentar que era víctima de una tremenda falta de amor y podría añadir que su espacio poético –diferente– fue, más que fruto de la locura, consecuencia de ese “falso diagnóstico” que le relegó una buena parte de su vida entre “locos” y cómo, para salvarse, construyó ese espacio intermedio que, como en el caso de los psicóticos estaba aparte, con una lógica propia, si bien, frente al de los psicóticos tenía una función terapéutica. Tal vez, al escudarse en sus mundos irreales, Darger intentaba sobre todo no volverse loco.

Sin embargo, prefiero preservar velado ese poderoso espacio poético, difícil de atrapar, al cual, tal vez, apela Jung y que, seguramente, se parece mucho al de cualquiera de nosotros, escribiendo de noche, acumulando historias, calcando imágenes, construyendo un mundo a salvo de los vecinos que puede tener 15.000 páginas o 7. Y que, a veces, muy a menudo, no es siquiera el testigo fidedigno de la pasión que sostenía Darger día a día, porque, como le sucedía a la vieja de Minkovski, como nos sucede al resto de nosotros, no soportaba la realidad. Lo excepcional de Darger es que, él al menos, encontró la fórmula para rebelarse y, como era perfecta, logró mantenerla a salvo de los intrusos. Es mucho más de lo que podemos decir de la mayoría, “locos” también —



**CENTRO DE EXPOSICIONES Y
DOCUMENTACIÓN DEL ARTE
CONTEMPORÁNEO**



CASAL BALAGUER



CASAL SOLLERIC



SES VOLTES

Passeig del Born, 27
07012 Palma
Mallorca - Illes Balears

Tel. 00 34 971 72 20 92
Fax 00 34 971 71 84 98
E-mail solleric@a-palma.es

Ajuntament  de Palma

LUIS FERNÁNDEZ

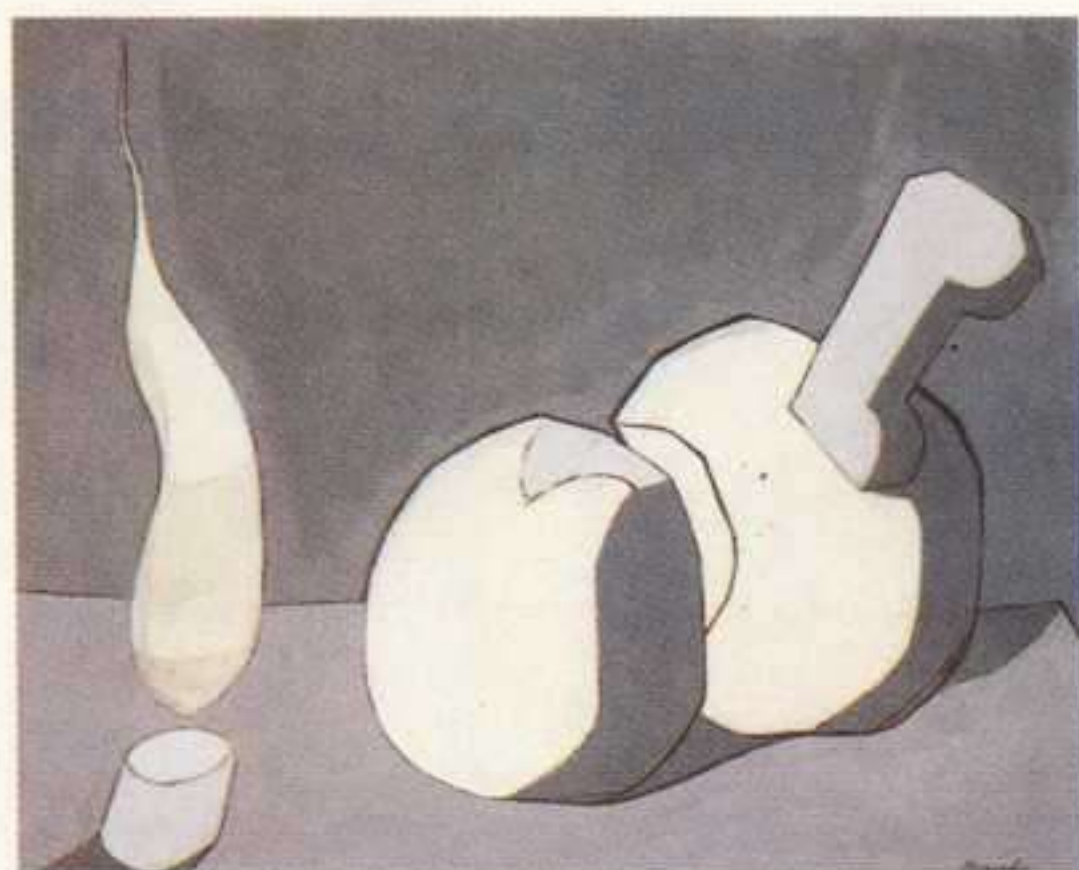
O EL SANTO OFICIO DE PINTOR

JOSÉ BERGAMÍN

78

L
U
I
S

F
E
R
N
Á
N
D
E
Z



Luis Fernández: Nature morte (Naturaleza muerta), 1969. Gouache sobre papel, 32 x 40 cm.



Luis Fernández: Nature morte au couteau (Naturaleza muerta del cuchillo), 1961. Óleo sobre pavatex, 50 x 61 cm.

María Zambrano escribió algunas admirables páginas fervorosas, hablándonos con emocionada comprensión de la pintura de Luis Fernández. A ellas me remito y poco tendría yo que añadirles si no fuera para afirmar que comparto con el pensador español –mi querida amiga– esa fervorosa admiración por la pintura de Luis Fernández y por la correspondencia que establece con la personalidad de su autor.

Refiriéndome una vez a su pintura, le hablé a Fernández del santo oficio de pintor, que, en su caso, me parecía evidente. Oficio a más de arte. Y esto se lo decía recordando a nuestro Unamuno, que nos habló, en su tiempo, del santo oficio de escritor. Porque escribir, decía, es inquirir verdad. Ese santo oficio de la inquisición literaria o pictórica tiene sus inquisidores propios, que, a su vez, son sus víctimas: y que podríamos decir que se abrasan en sus mismas hogueras discriminadoras, que arden en las vivas llamas luminosas que prenden. Porque pintar, como escribir, es “inquirir verdad”. ¡Santo oficio! Y tan cerca de Dios, diríamos, como del diablo.

Pintar es inquirir verdad. Pero ¿cómo? De todos los modos posibles e imposibles. Como escribir. La busca o

búsqueda de esa verdad pictórica vuelve al buscador de ella, en cierto modo, oficiante que decimos santo. Y no siempre coinciden la fervorosa y entregada pasión de la busca con el hallazgo o encuentro de la verdad buscada. Ni siquiera su encuentro corresponde generalmente al esfuerzo del buscador. De la pintura ha dicho muchas veces Picasso aquello que de la poesía había escrito Eugénie de Guérin: “que no es lo que se busca, sino lo que se encuentra”. Recuerdo que una vez me dijo Picasso: “Yo soy un santo”. Y era verdad. Y no dijo “soy como un santo”, lo

Este texto se publicó en traducción de Jean Cassou en el catálogo de la exposición de Luis Fernández en la Galería Iolas de París, en mayo del 68. La revista Índice presentó, por las mismas fechas, la versión original española. El Centro de Arte Moderno Ciudad de Oviedo presenta, del 8 de febrero al 25 de marzo una retrospectiva del artista.



Luis Fernández: Barque échouée (Barca encallada), 1959. Óleo sobre madera, 14 x 21,5 cm.

que ya hubiera resultado ambiguo. Llamamos ahora santo al inquiridor de la verdad, por la pintura o la poesía, que, cuando la encuentra, la encuentra milagrosamente. “No me buscarías —dice el Cristo al creyente, o al incrédulo— si ya no me hubieras encontrado.” No busca la poesía, no busca la pintura, inquiriéndola como verdad (que no es lo mismo que como verdadera), si ya no se la hubiese encontrado. Primero se encuentra y luego se busca. Porque se empieza por haber encontrado “su verdad” para poder buscarla, inquiriéndola luego. Así, en Picasso. Así, en Luis Fernández. Nombres que juntó la amistad y no separó el arte; ni, menos, el oficio: el santo oficio de pintar; y de “pintar como querer”: con santa pasión inquisidora por inquiridora de verdad. Quemándose en sus llamas.

Nos habló Apollinaire de esa “triple llama de la pintura”, y hasta creo recordar que refiriéndose precisamente a Picasso. Porque es, de verdad, luz y vida. Y camino (método) su oficio. A mí me parece ver arder esa viva llama en los lienzos de Luis Fernández con extraordinaria claridad y pureza. Como en los ojos, que ilumina, de su oficiante, consagrado a esa inquisición fervorosa de su verdad. Podríamos decir que Picasso encuentra su verdad, paradójicamente, cuando no la busca (porque pasa toda su vida de pintor buscándola), y que la encuentra con la furiosa voluntad creadora de su alegría explosiva. En los lienzos de Luis Fernández, otra verdad pictórica parece querer reducirse, esconderse, apaciguada, humildemente (y tal vez con no menos alegría), al amortiguarse de ese modo, como la llama luminosa misma. De la más fogosa llama dijeron los alquimistas que era una explosión amortiguada —

SIGMAR POLKE



La Fundación Miró de Barcelona presenta, del 11 de febrero al 1 de mayo, una exposición de Sigmar Polke, centrada básicamente en los ciclos inspirados por la obra de Goya que el artista realizó en los años 80.

Foto: Augustina von Nagel.

LO QUE GOYA LE DIJO A POLKE

VICENTE JARQUE

No parece demasiado arriesgado comenzar por reconocer en la obra de Sigmar Polke uno de los paradigmas más brillantes, complejos, universales e incuestionados de las últimas décadas del arte del siglo XX. Como es obvio, esto no significa en absoluto que no pueda seguir siéndolo en el siglo próximo, al menos por algún tiempo. De hecho, él se ha asegurado con inteligencia su actualidad en el porvenir, al menos desde el momento en que se ha venido planteando su trabajo como el de un artista no tanto de transición, a manera de puente entre dos extensiones de tierra firme o de historia sustancial, cuanto en transición, o más bien en tránsito, es decir, determinado por el fluir incesante de la experiencia histórica (o de la experiencia sin más). Como debe ser.

En cualquier caso, la trayectoria de Polke es demasiado conocida para que valga la pena recordarla aquí con detalle. No es éste tampoco el lugar. Pero no importa: seguramente nos bastará con subrayar unas pocas cosas relevantes para nuestro propósito: que huyó de la Europa oriental (a la edad de doce años, en el U-Bahn berlinés y haciéndose el dormido, esto es, ninguneándose a sí mismo, como Ulises ante el Cíclope); que se instaló en Düsseldorf, en cuya Kunstakademie estudió con Beuys, y con Gerhard Richter como compañero de clases; que enseguida, y bajo el lema del “Realismo capitalista”, se internó con su amigo por los caminos de un pop que probablemente debía más a la tradición cultural europea que a los modelos norteamericanos contemporáneos.

Estos datos mínimos nos advierten ya de la especificidad de su punto de partida. De alguna manera, se encontraba desde el principio en esa situación que más tarde ha sido popularizada bajo la etiqueta de postmodernidad. En efecto, la conciencia pop y los desarrollos conceptuales del arte, conducentes a su extensión o dispersión en un espacio cultural y social virtualmente carente de límites (y esto para bien y para mal), consignaron ese punto de inflexión a partir del cual ingresábamos todos en el contexto en el que todavía nos seguimos moviendo.

Lo cierto es que las diferentes respuestas de Polke a esa tesitura crítica resultaron ser particularmente fecundas. Y en buena parte lo fueron, sin duda, en virtud de su voluntad absoluta de elusión de toda forma de dogmatismo estético. Cuando él y Richter escribieron ese texto de 1966, hecho de retales, en donde fantaseaban con mutantes y a cuentas de una anciana viuda, entre otras cosas, afirmaban algo que luego pusieron ambos en práctica en encomiable ejercicio de responsabilidad moral: “No podemos confiar en que un día se pinten buenos cuadros. ¡Nosotros mismos tendremos que encargarnos del asunto!”. Pero ¿por qué tenían que



Sigmar Polke: Freundinnen (Amigas), 1965.

solución del gran enigma: “¿Qué es mejor: coleccionar arte o dedicarse a beber e ir de putas?” La respuesta correcta sería, por supuesto: “Todo a su debido tiempo”.

Pero ¿por qué pintar, por qué seguir pintando cuadros, buenos o malos? Éste es el problema inicial no sólo de Polke, sino de todos los mejores artistas de su generación. Algunos han dejado de hacerlo. Pero él es de los que han seguido pintando, es decir, de los que han optado por la pintura en un mundo dominado por la mayor proliferación de imágenes jamás vista, un mundo en donde los medios de comunicación de masas, las nuevas tecnologías y, por lo demás, el inevitable agotamiento de los postulados de la vanguardia, ha convertido las artes plásticas en uno de los territorios más inciertos, opacos y aparentemente carentes de fundamento de toda la historia de la cultura universal.

II

Sus estrategias, sus políticas de la pintura han sido múltiples y extraordinariamente variadas: durante los años sesenta, producción de imágenes extraídas de la banalidad cotidiana, referencias a la cultura fotográfica de masas (*Schokoladenbild*, 1964), inserción de retículas en la imagen (enamorado de unos puntos que un día se revelarían como agujeros), como en *Freundinnen* (1965), “dispersiones” sobre soportes diversos y alusiones más o menos sardónicas al arte de vanguardia pasado y presente: un Mondrian pseudo-pop, una comunicación telepática con Max Klinger, una imagen del *Moderne Kunst* (1968) tan sobria como elocuente, o el diligente cumplimiento de una orden de los “seres superiores”, que ya en 1969 le habían exigido “pintar de negro el ángulo superior derecho” del cuadro, cosa que hizo sin rechistar.

A lo largo de la década de los setenta –y bastante significativamente, por cierto– sus intereses parecieron orientarse hacia la fotografía (que abandonó hacia 1976 y no volvió a prac-

hacerlo precisamente ellos? Quizás se sintieron llamados porque vislumbraban la dificultad de la empresa y no se dejaban arredrar por ello. O quizás por motivos más espúreos y azarosos: porque, como decían en esas mismas páginas, estaban al corriente de que “los buenos pintores no roncan”, o porque su aspecto y estatura (172 cm) parecían normales y adecuados, o porque se consideraban “grandes hombres”, como deben ser los pintores. O tal vez porque conocían la

solución del gran enigma: “¿Qué es mejor: coleccionar arte o dedicarse a beber e ir de putas?” La respuesta correcta sería, por supuesto: “Todo a su debido tiempo”.

Pero ¿por qué pintar, por qué seguir pintando cuadros, buenos o malos? Éste es el problema inicial no sólo de Polke, sino de todos los mejores artistas de su generación. Algunos han dejado de hacerlo. Pero él es de los que han seguido pintando, es decir, de los que han optado por la pintura en un mundo dominado por la mayor proliferación de imágenes jamás vista, un mundo en donde los medios de comunicación de masas, las nuevas tecnologías y, por lo demás, el inevitable agotamiento de los postulados de la vanguardia, ha convertido las artes plásticas en uno de los territorios más inciertos, opacos y aparentemente carentes de fundamento de toda la historia de la cultura universal.

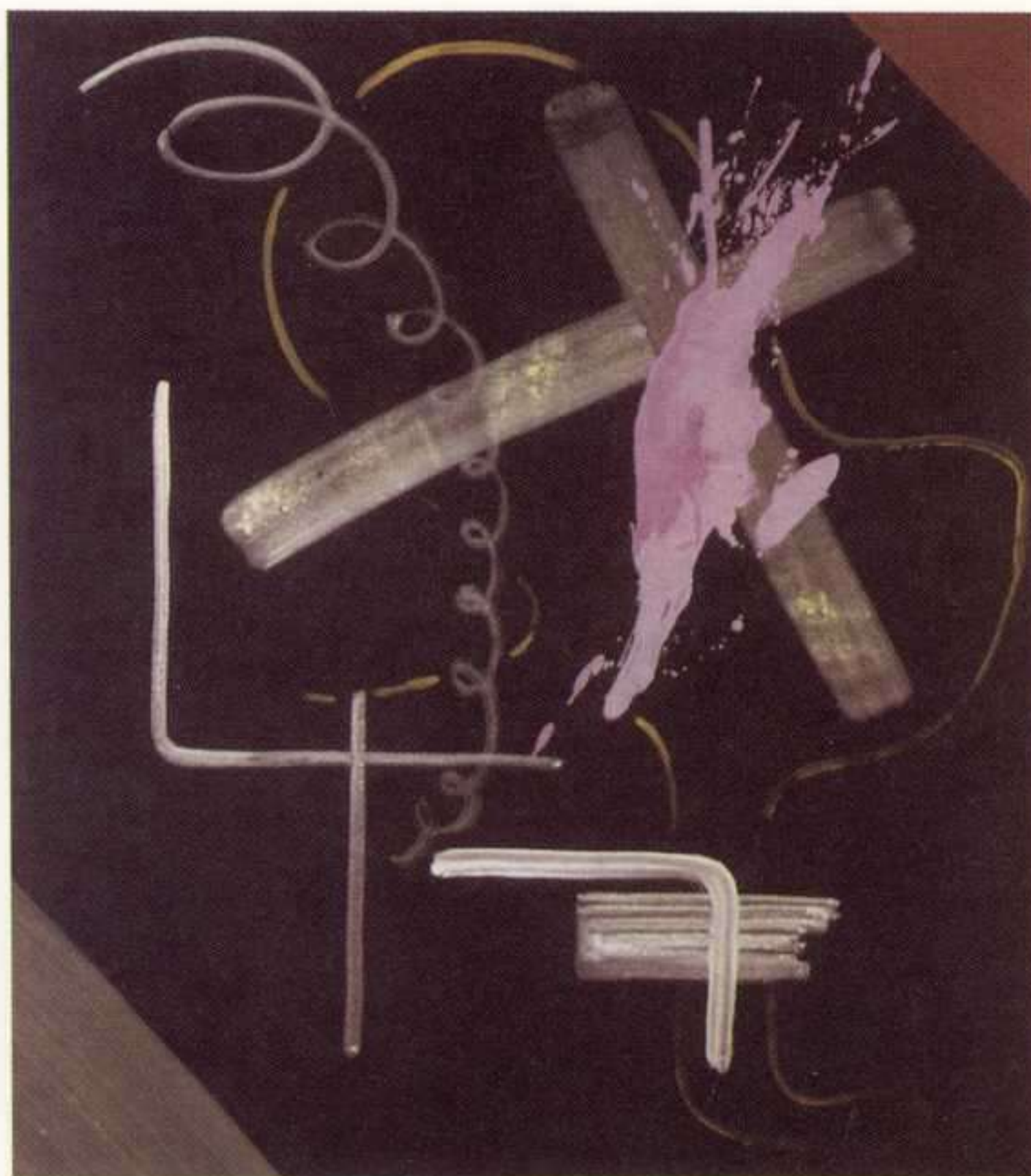
Sus estrategias, sus políticas de la pintura han sido múltiples y extraordinariamente variadas: durante los años sesenta, producción de imágenes extraídas de la banalidad cotidiana, referencias a la cultura fotográfica de masas (*Schokoladenbild*, 1964), inserción de retículas en la imagen (enamorado de unos puntos que un día se revelarían como agujeros), como en *Freundinnen* (1965), “dispersiones” sobre soportes diversos y alusiones más o menos sardónicas al arte de vanguardia pasado y presente: un Mondrian pseudo-pop, una comunicación telepática con Max Klinger, una imagen del *Moderne Kunst* (1968) tan sobria como elocuente, o el diligente cumplimiento de una orden de los “seres superiores”, que ya en 1969 le habían exigido “pintar de negro el ángulo superior derecho” del cuadro, cosa que hizo sin rechistar.

A lo largo de la década de los setenta –y bastante significativamente, por cierto– sus intereses parecieron orientarse hacia la fotografía (que abandonó hacia 1976 y no volvió a prac-

ticar hasta 1982). No sólo como instrumento o fuente de imágenes para su pintura, sino como espacio para imágenes autónomas *sui generis* (“Encuentro muchas fotos de aficionados mucho mejores que los mejores Cézannes”, escribieron él y Richter, pero ¿en qué sentido?). La fotografía podía representar la puerta por la que había de penetrar en los inexorables rigores de la pintura (esa *cosa mentale*) la heterogeneidad de lo azaroso y variable, la materia bruta, lo formalmente no elaborado. Se diría que Polke reconoció en el universo de la fotografía el lugar de una suerte de inopinada alquimia: un proceso químico en virtud del cual la experiencia ordinaria ajena al arte podía quedar sublimada, tras una serie de operaciones ligeramente arbitrarias (profusa manipulación del positivado, sobre o subexposición, filtro, recorte, ampliación, recomposición, etc.), en una imagen en donde quizá parecía quedar preservado algo de la magia de aquel instante del que la foto... había dejado de ser simple testimonio para convertirse en otra cosa: el creador de imágenes como traductor (*traditore*) o intérprete de representaciones cazadas al vuelo.

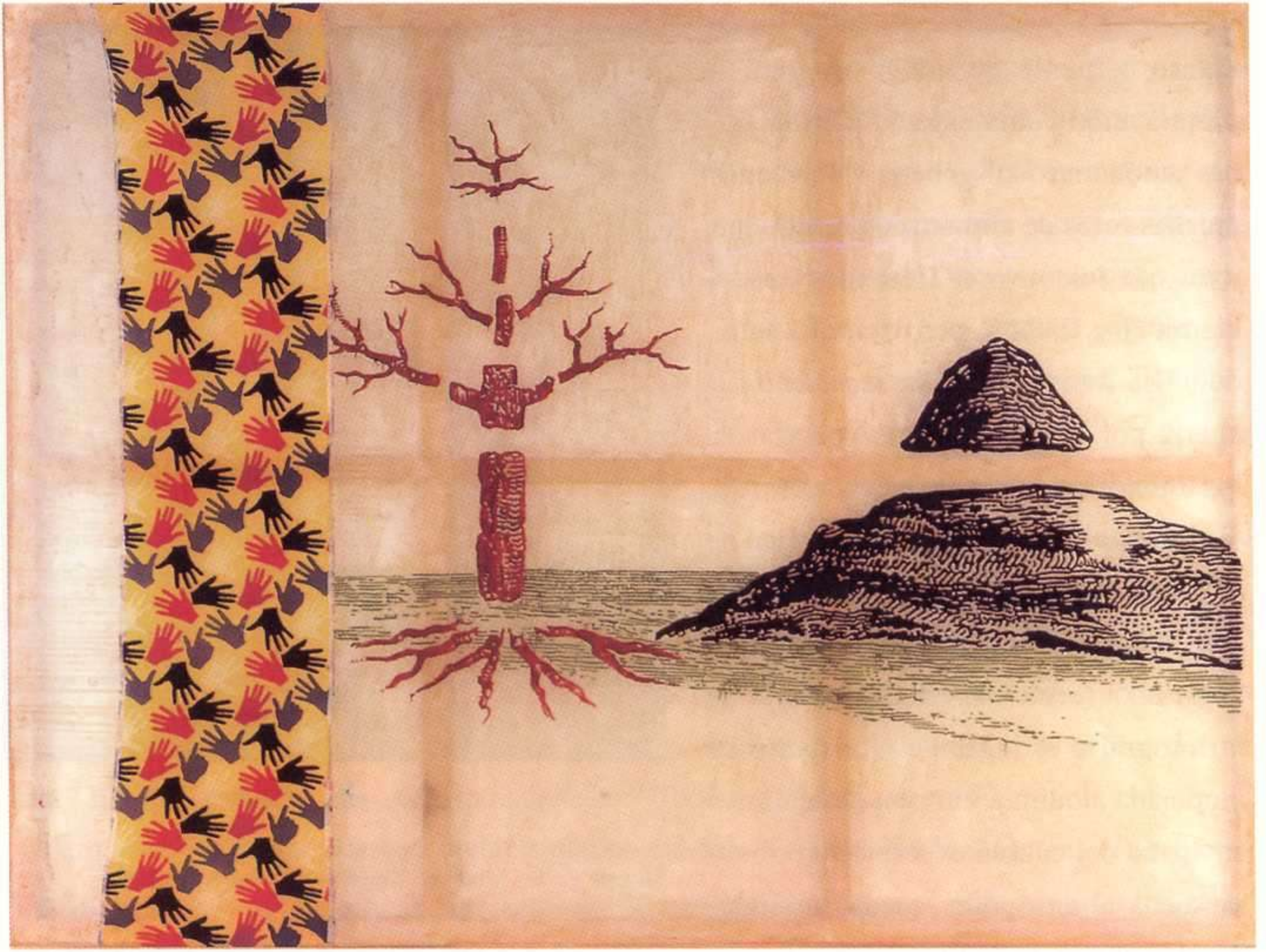
Las fotografías de Polke, carentes por completo de cautela o de prejuicios formales, se hallan peculiarmente vinculadas a su experiencia personal, a sus ritmos vitales, a sus viajes. Encontrándose en París, en 1971, registró varias series de fotos determinadas por el principio de la repetición, o mejor, el de tema y variación, que luego imprimió en Suiza bajo los efectos psicotrópicos del LSD: del “instante decisivo” al flujo del tiempo en el espacio. Más tarde fueron objeto de su objetivo personajes y eventos del Bowery de Nueva York (que visitó acompañado de James Lee Byars), gentes de São Paulo, Afganistán, Pakistán y Australia. En esta línea se ha ocupado Polke a su manera, exponiendo sus fragmentos, y re-tratándolos como si al fin pudieran retornar a la vida, de la Plaza de la Concordia y otros antros de París, del lumpen negro callejero neoyorkino, de unos cuantos *outsiders* de paso por Brasil, de unos pocos circunspectos varones asiáticos (por cierto: ¿dónde estaban sus señoras?) en plena ceremonia del té, y hasta de Gilbert y George cuando ya eran jóvenes y famosos.

La fotografía puede ser un buen camino para la expresión de la experiencia alucinatoria. De



Moderne Kunst

Sigmar Polke: *Moderne Kunst* (Arte moderno), 1968.



Sigmar Polke: Die drei Lügen der Malerei (Las tres mentiras de la pintura), 1994.

hecho, fotografiar lo presuntamente real equivale a dotarlo de una especie de aura que de ordinario apenas es visible. También es verdad que ese aura sólo es rescatada en el arte, y sólo a veces, al precio de sacarla de la vida: por ejemplo, todo lo que se fotografía está esencial y enteramente muerto no bien se convierte en fotografía. Por otro lado, las artes plásticas están ahí, entre otras cosas, para hacer visible aquello que de otro modo no se vería. De manera que el problema fundamental de un artista hipotético que se hallase en una situación como la de Polke podría quedar así relativamente claro: ¿qué hacer que se vea?

Pero la apropiación de imágenes impropias no puede ser jamás en el arte, ni en ningún ámbito, síntoma de buena salud. Aunque tampoco ha de entenderse como un drama. Cuando la pintura recurre a la fotografía —y aquí no hablamos de los tiempos de Rodchenko o Moholy-Nagy—, esto lo hace siendo consciente de su propia insuficiencia. O, dicho de otro modo, haciendo de la necesidad virtud. Polke ha pintado *Las tres mentiras de la pintura* (1994), después de haberla trajinado de las maneras más diversas: ha multiplicado sin tasa los motivos, ha jugado con la ambigüedad de lo reconocible (frente a la contradictoriedad de lo meramente sabido), ha descompuesto las imágenes, las ha oscurecido hasta lo indiscernible (*Negativwert*, 1982) o trazado hasta convertirlas en engañosas caricaturas de lo perspi-

cuo (*Thermodynamik, Vermessen der Kleider*, 1994); ha trabajado formas barrocas (*Roccoco*, 1994), introducido entre sus pigmentos sustancias extrañas, ponzoñas y venenos, que además modifican la obra con el tiempo (lo cual –como bien recordaba Harald Szeeman– la hace no fotografiable, ni tampoco restaurable); ha explorado literalmente el interior de la pintura, y más tarde sus dorsos; ha presentado sus imágenes pictóricas como escenas de una especie de teatrillo (*Der Ritter II*, 1994) en donde trasparecen los indiscretos bastidores que lo sustentan y constituyen sus bambalinas (o tal vez el mismísimo *Gestell* heideggeriano: ¿quién sabe?).

La fijación de Polke en la pintura, en una *pintura conceptual*, así

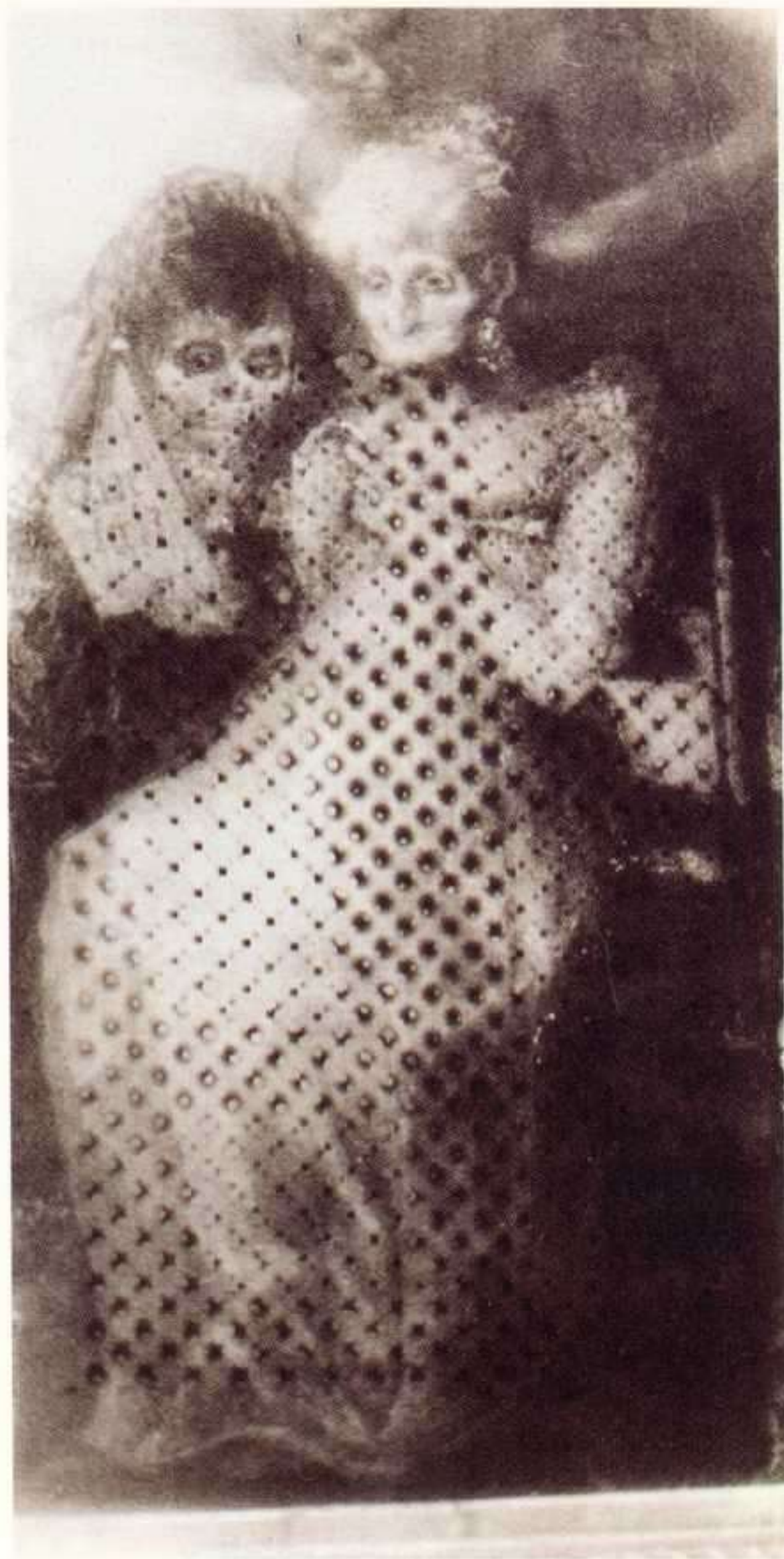
como en la fotografía concebida desde la pintura, se explica cuando se contemplan sus dibujos, papeles en general y libros de apuntes. Catharina Schmidt hablaba de ellos como de *Bildideen* o *Bildkonzepte*, de “esbozos de noticias para acciones”. Pero entonces, bien entendidos, serían en sí mismos el producto de una cierta forma de pensamiento práctico, es decir, el desarrollado a lo largo de la tradición del arte, y sólo en ella.

III

En ese largo camino, y en uno de sus más radicales giros, se encontró Polke con Goya. No cabe decir en este caso que se tratase de telepatía. Pero lo cierto es que un buen día, hacia 1982, descubrió algo raro en una postal de un cuadro cruel de Goya: *Las viejas* (de 1812, el año de las Cortes de Cádiz). En él se ve, en efecto, a una horrorosa y decrepita, casi cadavérica anciana sentada junto a una simiesca y pasablemente siniestra sirvienta que le sostiene un espejo en cuyo dorso aparece la inscripción: “¿Qué tal?” (sic); tras ellas, la figura amenazante de un anciano que es Saturno, el padre Tiempo, mira por encima de sus hombros mientras sostiene una flameante antorcha. La cuestión es que hacia 1983 Polke viajó hasta Lille y visitó su



Sigmar Polke: *Negativwert III (Aldebaran) [Valor negativo (Aldebaran)]*, 1982.



Sigmar Polke: Goya (Die Alten) [Goya (Las viejas)], 1984.

Musée des Beaux Arts a fin de examinar el cuadro cuya modesta imagen fotográfica tanto le había intrigado. En efecto, en la pintura de Goya se reconocían todavía las huellas de un serio *pentimento*. Tras los oportunos análisis rayográficos y microfotográficos, se evidenció que por debajo de lo visiblemente pintado yacía la sombra de una figura oculta: Goya parecía haber superpuesto sus dos patéticas y repulsivas *viejas*, acompañadas de Saturno, a una esbozada, pero finalmente abortada *resurrección* de Cristo.

La serie de obras que Polke consagró entre 1983 y 1984 a este cuadro de Goya (*Die Alten*) puede ser considerada como una de sus *pièces de résistance*. El difícilmente descriptible despliegue de imágenes que desencadenó (estudios, dibujos, fotografías, pintura, o todo ello junto) se mueve con la más extraordinaria naturalidad entre la estética de una postal, el documento científico, el análisis técnico, la imaginería espectral y la propuesta alucinatoria. Polke amplía los detalles hasta el límite, manipula las luces, abstrae, contrasta y retoca la imagen de la obra de Goya, irrumpe libremente en ella, le inoculara figuras mientras la deforma, superpone líneas

supuestas y de este modo la recubre como hizo el propio Goya con esa otra obra suya que quedó debajo. Así es como el palimpsesto crece.

La relación entre Polke y Goya puede explicarse en parte en función de los peculiares términos en los que Polke se encuentra con los que llama “seres superiores”. Harald Szeeman ha remitido esta circunstancia al modelo romántico del artista como *médium*. Pero Polke no es un romántico, y sus contactos con las autoridades supremas siguen otras vías más literales, más provocativamente ingenuas y, por tanto, abiertamente irónicas. Como se sabe, y según él mismo ha relatado en célebre ocasión, un día iba a ponerse a pintar un ramo de flores, cuando los “seres superiores” le ordenaron más o menos: “¡nada de ramos de flores, a pintar flamencos!”. Como él dice (y esto es, quizás, lo más interesante): “iban en serio”. Entretanto, a todos nos gustaría saber quiénes son esos “seres superiores”. Ahora bien, si Polke lo supiese, ya nos lo habría dicho. Se trata de “inteligencias ocultas”, y la tarea del artista es descubrirlas (descubrir la inteligencia) sin conferirles una identidad precisa. Por lo demás, la prueba de que unos seres son “superiores” estriba precisamente en que no pueden ser identificados.



Sigmar Polke: So sitzen Sie richtig (nach Goya) [Ya tienen asiento (según Goya)], 1982.

Algo, sin embargo, sí nos ha insinuado al respecto. Por ejemplo, el fantasma de Leonardo parece haberse encontrado entre esos “seres superiores” con los que le fue dado alucinar un cierto contacto. Pero hubo otros como él. Entre ellos, Goya. De hecho, el propio Polke nos participó en su momento de su encuentro con el pintor: “Un día Goya, Luciente, vino a mí y me dijo:...”. ¿Qué le dijo? Algo que empezaba así: “Quasuntarne/quasuratun/gasatula/marquataquapa/marutuque...” Tal vez no cabía esperar otra cosa y, por otro lado, no hay razones para pensar en un posible malentendido por parte de Polke. Finalmente, conversa



Sigmar Polke: Pikes (Picas), 1988.

Incluso sus “cuadros de historia” política de mediados de los ochenta (el *Lager* de 1982, la serie de torres de vigilancia –*Hoschstand*– de 1984; la serie sobre la Revolución francesa –*Le jour de glorie est arrivé, Pikes*– de 1988) pueden ser fácilmente enlazados con este, digamos, imperativo goyesco. (Por cierto, que en su visita al museo de Lille, Polke pudo haber visto otro cuadro de Goya, *Las jóvenes* o *La carta*, una imagen mucho más vital y menos escabrosa que la otra, hasta cierto punto su *pendant*, pero igualmente enigmática).

En cualquier caso, es evidente que el interés de Polke por los espíritus tiene bastante que ver con el hecho de que los “seres superiores” están todos muertos casi por definición. Sus presuntas y famosas aficiones o alusiones parapsicológicas (esos cuadros basados en imágenes de experimentos de telekinesis o levitaciones: *Die Schere*, 1982; los *Spirits* invisibles de telurio, 1988; las diferentes *apariciones*) se nos ofrecen así perfectamente comprensibles: lo que encontraba en sus indagaciones por detrás o por debajo de la pintura, o incluso al lado, era algo comparable a un baile de espectros. Entre la Ilustración y los sueños de la razón, no podía sino entenderse bien con Goya. El universo de las imágenes se le había convertido en una inmensa fantasmagoría. Tal vez por eso Polke decidió escuchar a los “seres superiores” que le reclamaban desde el pasado, de entre los muertos. Puesto que, si bien se mira, entre tantos fantasmas, ¿cómo saber, si no, cuáles son los verdaderos? —

con Goya y le habla de un mono que éste pintó y al que se parecería la horrible dama que sostiene el espejo. Todo esto, desde luego, puede parecer en principio un tanto raro. Pero que no se trata en absoluto de una mera broma lo demuestra, sin sombra de duda, la rigurosa aplicación con que Polke puso en práctica, y de inmediato además, las órdenes taxativas de Goya: “*quelta quatel, qualet e, eque alt/que late, te quale*”, i.e.: ¿*qué tal?*

Ahora bien, fueran cuales fueran las órdenes concretas, el influjo de Goya se dejó sentir en Polke durante aquellos años. Pintó *nach Goya* una versión de su grabado *Ya tienen asiento*, de los *Caprichos*.

Ciclo: SIETE PROPUESTAS Y UN EPILOGO PARA EL FINAL DEL MILENIO

PROGRAMACIÓN AÑO 2000

3. ZONA F

Una exploración sobre los espacios habitados por los discursos feministas en el arte contemporáneo

Proyecto concebido por:
Helena Cabello / Ana Carceller

3 febrero - 9 abril

4. CONTRA LA ARQUITECTURA

La urgencia de (re) pensar la ciudad

Proyecto concebido por:
José Miguel G. Cortés

27 abril - 25 junio

5. EL PODER DE NARRAR

Cartografiando historias

Proyecto concebido por:
Kevin Power

13 julio - 10 septiembre

6. MOVIMIENTO APARENTE

La invitación al viaje inmóvil en las tecnologías ubicuas del tiempo, la imagen y la pantalla

Proyecto concebido por:
Eugeni Bonet

28 septiembre - 26 noviembre



**ESPAI D'ART
CONTEMPORANI
DE CASTELLÓ**

Telf.: +34 964 72 35 40. Fax: +34 964 26 07 71

e-mail: edc2@culturalcas.es

Carrer Prim, s/n. 12003 Castellón. España

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA

Castelló
CULTURAL

RELACIÓN APROXIMADA DE COSAS QUE NUNCA SABREMOS

ESCRITA POR JOSÉ LUIS CUERDA, EN AGRADECIMIENTO A LA OBRA DE ALFREDO ALCAÍN

JOSÉ LUIS CUERDA

90

ALFREDO ALCAÍN



Alfredo Alcaín: Pequeño bosque de otoño VII, 1998.
Óleo sobre tela, 41 x 38 cm.

No sabía Orcajo lo que iba a dar de sí su teléfono.

Todas las cosas, todas las historias, todo en definitiva tiene un hito como comienzo, por definición. A algo hay que agarrarse para decir que lo que sea comienza donde comienza. Pueden valer un beso, un susto, algo o alguien que desaparece o que aparece, una mentira, un destornillador colocado de una determinada manera, un sofocón o el nacimiento de Cristo Redentor.

En los “dibujos de teléfono”, esos que uno hace al tuntún mientras que habla por el aparato, sentado en su casa, o en su estudio, y con los que –¡ay!, una cosa más– va a terminar el puñetero móvil, no es fácil determinar

cuál es su comienzo ni siquiera cuál es su final –los finales son problemáticos siempre: la muerte, sin ir más lejos, o ¿cuándo terminar con un matrimonio? ¿cuándo dar por bueno un cuadro o una sinfonía? ¿deja uno de acariciar ya o dentro de un rato? ¿es tan larga esa nota sostenida o se ha encasquillado el señor tenor?

Yo tengo delante de mí un “dibujo de teléfono” de Alfredo Alcaín cuya máxima concreción, deudora del pragmatismo –y cuya presencia paradójicamente resulta ser, excepto para Alcaín al que le haría falta para algo, la más inútil– es el número de teléfono de Orcajo.

Aquello debió de empezar un día de mil novecientos setenta y siete, fecha del dibujo, al llamar Alfredo a alguien para que le diese el número de teléfono de Orcajo. Y el que se lo dio debió de ser Italo Calvino.

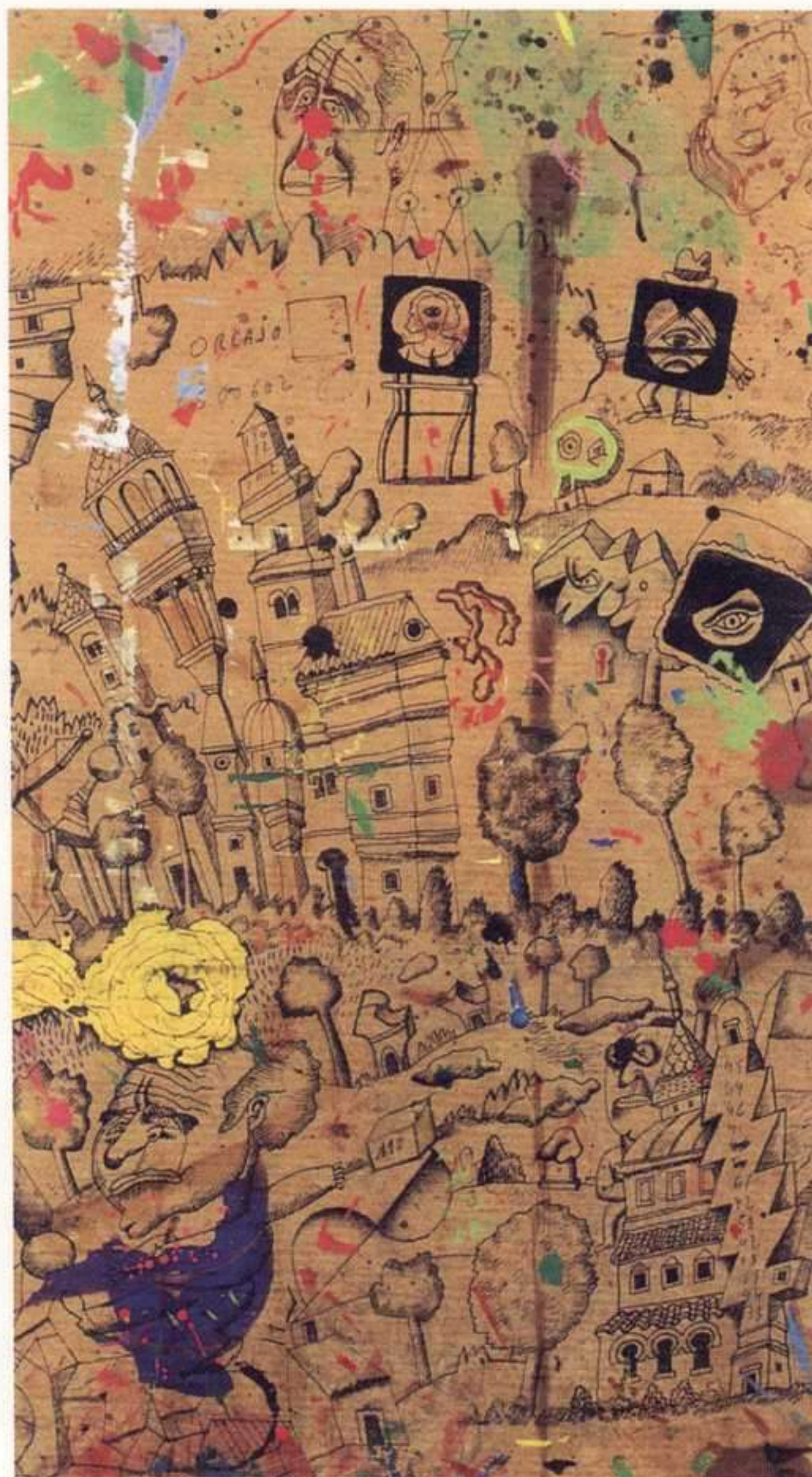
A partir del 3 de febrero el pintor Alfredo Alcaín expondrá conjuntamente en cinco espacios madrileños: Galería Egam, Galería Estampa, La Caja Negra, La Ventana de La Fábrica y Tiempos Modernos.

La llamada tuvo que producirse a media mañana como muy tarde, y durar mucho. Tal es la complejidad, minuciosidad y excelente acabado del dibujo en el que, a modo de remate, pueden verse unas gozosas salpicaduras de color que dan brillo, amenidad y deconstrucción al conglomerado de personajes, vegetales, rocas –benignas en su redondez– y casas que componen el conjunto. Tampoco hay que descartar que los toques de color sean complementarios de algún inicial borrón –se advierten perfectamente manchas primigenias en el papel ocre que sirve de vivienda al dibujo– previo al deambular ¿caprichoso? –esto si que es automatismo surrealista– de la pluma.

Y el que contestó a la llamada de Alfredo fue Italo Calvino, que, primero, le dio el teléfono de Orcajo y, luego, le dictó el dibujo. De hecho, a mitad de la conversación, parece que le dijo: “Fredo, caro, gira la carta e andiamo disegnare quello di sopra cabeza abajo”. Calvino hablaba español mejor que yo italiano, por eso dijo “cabeza abajo” en español y casi sin acento. El hecho es que Alfredo le hizo

caso, le dio la vuelta al papel, y dibujó en la que, hoy, enmarcado, es la parte de arriba del dibujo, una cara de hombre en sepia –el resto va en negro–, un horizonte de perfil vegetal aserrado, un árbol del tipo pino piñonero achaparrado, o encina adolescente, y una especie de torre de Babel o de Hércules –la de Coruña– en forma de embudo –semejante al sombrero del autómeta del Mago de Oz– caediza a la derecha suya –izquierda nuestra al estar cabeza abajo– que se sale del papel porque el papel no daba más de sí.

Pero también puede ser que Calvino no le dictase el dibujo a Alcaín –por mucha ciudad imaginaria y por mucho rigor narrativo y estructural que se desprendan de la contemplación del tal dibujo–, y que ni siquiera le diese el número del teléfono de Orcajo. Lo digo porque me extraña que Calvino tuviese el teléfono de Orcajo –y con esto no quiero minusvalorar ni mucho menos la obra ni la persona de Ángel Orcajo– sino llamar la atención sobre las precarias relaciones artísticas interdisciplinarias entre Italia y España. Mucha Escuela de Roma, mucho reconocimiento mutuo, pero conocimiento pobre, ¿para qué nos vamos a engañar? ¿Cuándo vimos



Alfredo Alcaín: Dibujo de teléfono. Técnica mixta sobre papel, 35,5 x 19,5 cm. Colección J.L. Cuerda.

11 CASA RAFAEL 11



Alfredo Alcaín: Casa Rafael. Óleo sobre tela, 24 x 18,5 cm. Colección J.L. Cuerda.

rostros, reconózcaseme, perfectamente imaginables dentro de lo que se piensa que puede ser un buen dador de números de teléfono.

Alcaín, tan conocido por incorporar al contemplar y al sentir patrio los modos del “pop” en pintura, y hacerlo a la luz de un entendimiento cordial, adecuado y tierno –y de no más de cincuenta vatios, añadiría yo, como conviene al ruedo ibérico– tan mesa camilla él –para que no se le vean demasiado descarnados los zurcidos y costurones de los que ya se ocupó Solana– lleva prudentes huracanes dentro.

Yo tengo en la pared del comedor de mi casa otra obra de Alfredo, una tablita de mil novecientos setenta y uno, sobre la que, pintada, se ve la humilde puerta de un establecimiento humilde “11 Casa Rafael 11”, que yo creo identificar como una taberna de la época de la calle San Vicente Ferrer o de la de Amor de Dios. Su simetría perfecta, la llaneza de su frontalidad, su cromatismo amable –el propio– apenas endurecido por los dos rectángulos grises del zócalo, contrastan con la visceralidad “desordenada” del “dibujo de teléfono”. Es como si, abiertas de par en par las puertas de la taberna, asistiéramos en su interior a la orgía clandestina y sorda –todo fue clandestino en este país hasta que las ancianas han roto a contar en los programas de televisión por qué vía y con qué frecuencia las penetran sus ancianos compañeros– del pensamiento crítico de cuatro décadas.

El primer viento huracanado –todo lo prudente que se quiera– que, con origen en su misma alma, arrasa la obra de Alcaín es el de la mera concepción de esa obra. Trasladar el “pop” a nuestras tierras es tarea irónica de por sí. La mercadotecnia implícita en la obra de los “pop”

los primeros Morandi en este país? ¿Se puede afirmar con honradez que Orcajo fuese conocido en Italia hasta el extremo de que Calvino tuviera su número de teléfono antes que Alcaín? ¿Tenía don Julián Marías, pongo por caso, el teléfono de la Pampanini o de Rosana Podestá? No consta. Pero es que, además, Alfredo Alcaín pudo muy bien dibujar este dibujo que tengo yo aquí sin que Calvino le chivara nada, él solo, a tumba abierta, a degüello, como si nadie nada más que él, Alfredo, y el papel marrón de treinta y tantos por veintitantos centímetros donde estampó su talento existieran en el mundo. Bueno, y el que, mientras él dibujaba, le dio por teléfono el número del de Orcajo, que, por cierto, no tenemos por qué saber quién fue, –¿Cristino de Vera? ¿Enrique Gran? ¿Antonio López? Tres

americanos desaparece al sustituir como motivo pictórico un paquete de “Winston” o una botella de “Coca-Cola”, perfectamente publicitables, por una paquete de “Ideales” o un escaparate de mercería, por los que jamás invertiría nadie un duro en anuncios. La mirada de Alcaín, tan próxima a la de Azcona, Berlanga, Ferreri, o determinados escritores de los cincuenta y sesenta, sobre la capa visible de lo español, no oculta nunca el carburo que la ilumina, el cisco que la caldea o el Anís del Mono que la alegra y que la hacen –a diferencia de lo yanqui– perfectamente inexportable.

El paso del tiempo ha incorporado a los cuadros, grabados, dibujos, esculturas e instalaciones de Alfredo Alcaín huracanadas reflexiones de no pequeño alcance. Su revisión del cubismo y de otros modos de arte asumidos como de catadura popular a estas alturas de siglo –sea éste el que sea, que ni Dios ni su Hijo lo saben–, y por lo tanto inmediatamente “reducibles” al más amplio común denominador de la sensibilidad ambiente, no es moco de pavo. Su acercamiento reverencial a Morandi es conmovedor y su mantenido tributo a las artes populares digno del máximo respeto. Los dos merecen mejores análisis que los que pueda hacer un indocumentado como yo.

Pero como en todo ser vivo –no se atrevan a hacerle la autopsia a un osito panda– en la obra de Alcaín la “descompostura” –pero nunca la impostura que tanto abunda– va por dentro. En “El”, de Buñuel, el personaje del cura –por si el espectador no se ha dado cuenta– llama la atención de los invitados a la fiesta en casa del protagonista sobre la diferencia entre el exterior del edificio –que recuerda mucho a las murallas de Ávila– sólido y sin fisuras, y el interior, de un desbordante “art decó”, visceral y difícilmente aceptable dentro de los diez mandamientos. De hecho –ya lo verá el espectador–, lo que ocurre dentro de aquella casa, sobre todo en la parte de arriba, la privada, no tiene nombre. La limpieza de la ejecución de las obras de Alcaín



Alfredo Alcaín: Bodegón refrescante, 1998. Gouache sobre cartel impreso pegado a tabla, 97 x 66 cm.



Alfredo Alcáin: Bodegón ocre y negro, 1999. Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm.

—casi transparentes en su captación del motivo—, el orden maniático de su montajes, la gallardía inequívoca con la que proclama el origen de sus modos y reflexiones —entre tanto mixtificador que se desvive por disimular modelos—, no está exenta —bendita sea— de tensión interna y de pudor.

Volvamos al número de teléfono de Orcajo.

¿A qué cabeza, correcta según los usos de hoy, se le ocurre que, a continuación en sentido descendente, de lo que ya he descrito como tercio superior del dibujo, vayan el apellido y número telefónico de Orcajo, una aparente pantalla de televisión en la que aparece el rostro de una presentadora en el que no hay ni boca ni nariz, pero sí dos ojos, uno encima del otro, por supuesto, y, un poco más a la de-

recha, otra aparente pantalla de televisión con un solo ojo en el centro, el de Dios, en este caso con triángulo incluido? A diferencia del mueblecito que sustenta la primera pantalla de televisión, la segunda tiene piernas y brazos, un bastón en la mano y un sombrero en donde en otros televisores hay una gitana de plástico. O sea, que Dios va hecho un dandy y con el ojo televisivo. Después, en una tercera pantalla, medio caída y a punto de salirse de cuadro por el lado derecho, hay un ojo normal. Un ojo humano. ¿Qué te pasaba, Alfredo, hombre? ¿Qué te estaban contando por teléfono, además de darte el número de Orcajo?

Los dos tercios inferiores, los de más peso, están ocupados mayormente por edificaciones que, después de nacer en diagonal en la torre embudo citada, se prolongan en diagonal hasta el ángulo inferior derecho del dibujo. Son edificios tan sólidos como inútiles. Retorcidos, deudores de todos los estilos inventados y alguno tan de vanguardia que es fruto del arquitecto Alcáin a quien todos los calculadores de estructuras le huirían como cliente. Por medio, cabezas, arbustos, árboles y lo que yo creo interpretar, Dios me perdone si me equivoco, como un monumento, discreto de dimensiones y semiescondido, al capullo del hombre, al glande. En la diagonal opuesta, abundan los elementos alusivos a la vida rural que, en contraposición a la abundosa de los edificios desequilibrados e inhabitables, es muy parca, compuesta por líneas sugere-

rentes y adjetivas que no ejercen ninguna coerción sobre quien las mira. El conjunto tiene un aire casi “abstracto” –esa manera tan impropia de denominar en arte– y por lo tanto cómodo de habitar por cualquier mente abierta y trajinadora.

Nada que ver con la puerta cerrada de la “Casa Rafael”. La puerta se ha abierto.

Cabe incluso que, apuntado el número de teléfono de Orcajo, Alcaín terminase su conversación y que el dibujo en general, o sus distintas partes, sean fruto de muchas otras conversaciones telefónicas, cada una de ellas inspiradora de éste u otro trozo, de la casa con elementos mudéjares o de las piedras mansas como nubes caídas por tierra. ¿Qué trazos se deben a unas palabras de aliento de Fernanda? ¿Cuáles a la soledad? ¿Cuántos a la rabia?

Hay cosas que nunca hay que preguntarle a un artista. Puede que no quiera contestarlas, y es legítimo, o puede que no sepa contestarlas, y en nada mermaría eso su valía. Hay cosas, por fin, que, sea cual sea el territorio de conocimiento que nos preocupe, nunca sabremos. Eso sí, el número del teléfono de Ángel Orcajo en aquella época era el seis tres, cero cero, seis cero, dos. Viene en el dibujo —



Dios les cría y **Helios** les junta



El sabor que nos une

FRANCISCO LEIRO



El escultor Francisco Leiro expone en el IVAM Centre del Carme de Valencia, hasta el 26 de marzo. La muestra viajará el próximo mes de mayo al Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela.

Francisco Leiro: Estatua, 1992. Madera, poliéster y bombillas, 225 x 129 x 47 cm.

¡LEIRO A LA VISTA!

MANUEL RIVAS

En los antiguos mapas aparecían zonas en blanco. Eran tierras incógnitas que los cartógrafos no podían describir y que llamaban *bellas durmientes*. Ese blanco, más que zanjar el asunto, era un claro desafío para la mirada. Ya no importaba, ya no importa, lo dibujado, lo descubierto. El ansia de construir la realidad se concentra en el excitante reclamo de las *bellas durmientes*, a las que hay que poblar de formas y colores, de paisajes y criaturas. La mirada cautiva, encasillada, uniformada, tenderá a llenar el vacío con variantes de lo ya visto. Pero podemos imaginar otra escena. A la luz de la vela, el ilustrador de las *bellas durmientes* asume su tarea con una excitante mezcla de necesidad y juego, de imaginativa comprensión, con el alegre dramatismo de una puesta al revés que crea un nuevo bestiario que no sólo ilumina los continentes baldíos sino que transforma el sentido de lo ya existente, como la orla de gárgolas obscenas corona de sentido una catedral. Así, ante el sugerente territorio de lo non nato, y tal como Diógenes al terminar entre bostezos un libro aburrido, deberíamos gritar alborazados: ¡Tierra a la vista!

¡Ánimo, señores, tierra a la vista! El mundo todo como una *bella durmiente*. Así imagino yo el despertar de Francisco Leiro.

Y la tierra incógnita se puebla de una humanidad nacida del sueño de la materia. Porque ésa es una de las extrañas sensaciones que transmite su obra. No parece obedecer a un trabajo de sometimiento, de dominio, de domesticación de los materiales. Semeja ser un producto de su liberación, como si se cumpliera el sueño del carpintero Gepetto. Despierta y ¡hale-hop, Pinocho! Es un espejismo y no lo es. Esa metamorfosis requiere una laboriosa intervención y sólo es posible por una sincronía admirable, la vista de las manos y el tacto de los ojos, por un aprendizaje que tiene la forma de un encantamiento. Materia y hombre se en-



Francisco Leiro: Peregrina II. Mixed media, 67
3/4 x 47 1/4 x 25 5/8 x 172,09 x 120,02 x 65,09 cm.



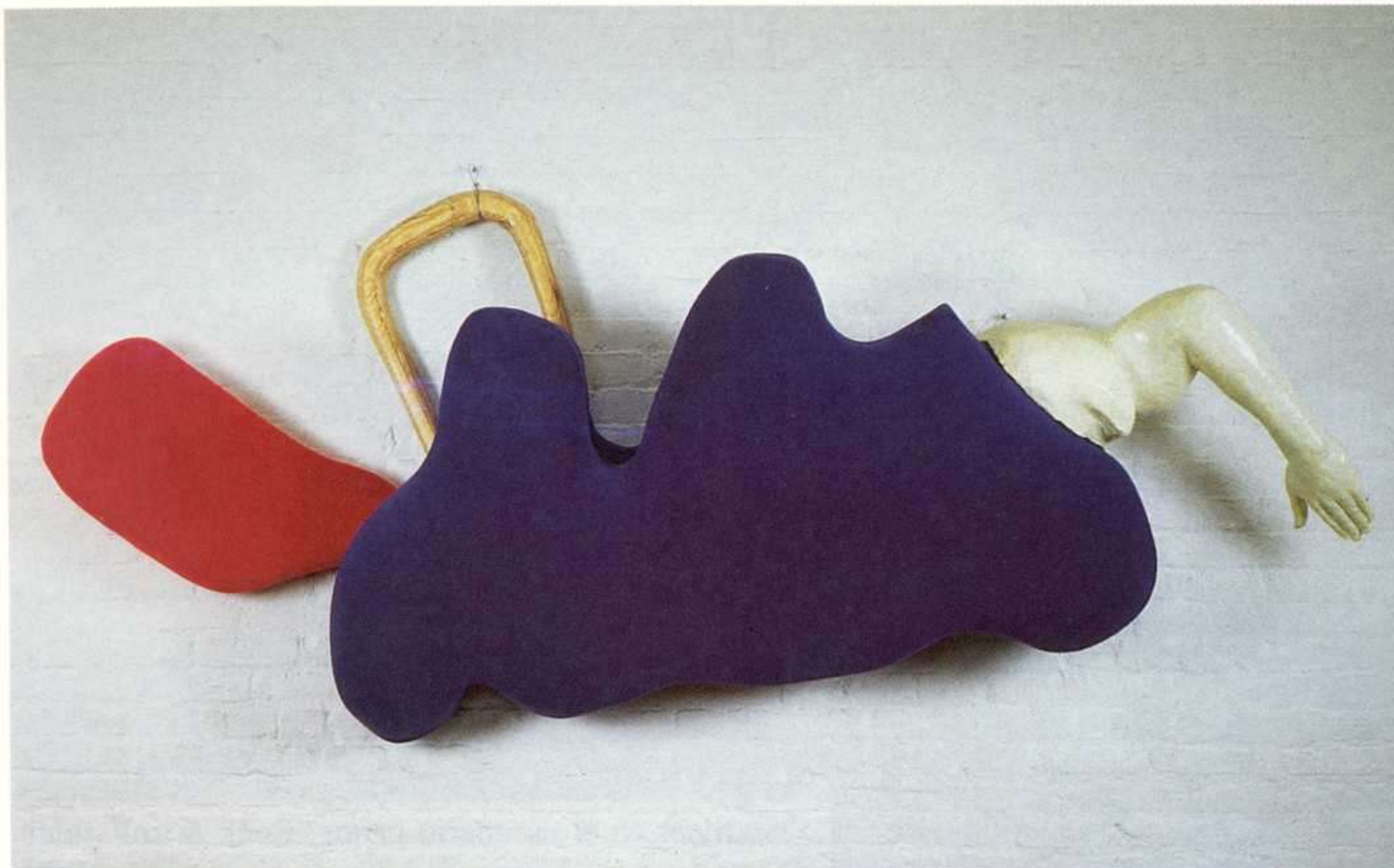
Francisco Leiro: Muda o Cacho, 1997. Madera de castaño y manzano, 270 x 153 x 100 cm.

tienden. Ella necesita un sueño para des-
perezarse, salir de sí misma. Él, algo a lo
que asirse. Un soporte mutante.

La *bella durmiente* se puebla así de una
humanidad que permanecía camuflada en
la materia, oculta en fragmentos informes
de piedra, madera, poliéster o fibra de vi-
drio, no importa cuáles, pues todos tienen
la melancolía de un orden. Y surgen así los
mitos liberados de los grandes relatos, los
santos paganos, el culto carnal, los totems
vulnerables, los metamorfoseados, las co-
sas-ánimas, una ortopedia surreal, una có-
mica bioperversidad, un medievo futuris-
ta... Es el territorio donde emerge *Hércules*
como jugador de béisbol, un pandillero
David, los *Tres Graciosos*, el *Relicario*, la
Ninfa do Miño, *Mon ami l'artiste*, los *Poe-
mas cuña*, la *Escarranchada*, la *Venus de
la almeja*, la *Tía Luisa*, *Maintenance*, la

Embozada Azul, el orador de *Palabra*, el lacentero *Jesús*, el *Sireno*, el *Nadador*, el genial reta-
blo *aéreo* en homenaje a su admirado barroco Simón Rodríguez... La obra de Leiro es una
saga/fuga escultórica, un juego de heterónimos que mudan su forma para sobrevivir, que se
cuelan por los intersticios de la Historia, por las grietas de su sexo, que van y vienen por las al-
cobas del arte y los talleres de la vida. Imaginemos cualquier escenario, cualquier lugar, cual-
quier época. Diremos de ellas como de un árbol en el crepúsculo: saben estar. Siempre saben
estar. Su razón de estar precede siempre a quien las observa. Él, el que mira, es lo efímero.

A Leiro lo conocí hace bastantes años, un cuarto de siglo o algo así, cuando ni siquiera en
arte cotizaba el ser muy joven. Me fascinó verle trabajar en su galpón de Cambados. Tenía dos
tiempos: el leñador era un delicado tallista, el cantero, un orfebre de la piedra. Me recordó a un
componedor de huesos, un labrador gigantón con manos de acupunturista chino, que me arre-
gló de un suave toque una lesión imposible para los traumatólogos del hospital. Por si no lo sa-
ben, Leiro tiene la complexión de al menos hombre y medio. Él hablaba con la madera y con
la piedra y yo escuchaba. Me invitó con un gesto a un vaso de albariño fresco. Luego nos di-
mos un chapuzón en una cala y dormitamos al sol. Fue una lección de arte. No he vuelto a ha-
blar con él, pero sí a escuchar obras. Son muy habladoras. Cada una cuenta una historia. Pero,
cuidado, pertenecen a la estirpe de los que hablan solos. Tienen la naturaleza del mito, del per-



Francisco Leiro: Swimmer (Nadador), 1996. Contrachapado, espuma, tela elástica, poliespán, resina epoxy, 105 x 250 x 42 cm.

sonaje que es a su vez un territorio mental, pero del mito que está de vuelta, como aquel Simbad marino de Álvaro Cunqueiro que regresa para recuperar un pequeño huerto. Nos impresionan, nos sorprenden, nos conmueven y nos divierten, pero no parece ser ese su verdadero propósito. Su estrategia, una vez nacidas, es la existencia. Su expresividad, su afán, sus piruetas, no parecen dirigidas a un público sino a sí mismas, como quien grita al eco o ejecuta un paso de danza para saberse felizmente torpe. Su exhibicionismo es un acto de intimidad. Su heroísmo es una carga. Su grandeza es entrañable. Su pequeñez, inmensa. Su deformidad, armónica. Su espiritualidad, perpleja. Su dramatismo, burlón. Pero hay algo común a todas estas criaturas: su radical soledad, su melancolía. Tienen historia, su historia, pero se sitúan al margen de la Historia entendida como un complot. No les importa que las miremos. Viven su vida. Son la vida en la cartografía de las bellas durmientes.

Leiro se crió en una tradición que ha hecho hablar a las piedras. Incluso cuando la literatura gallega se silenció, los canteros escribieron con granito. En la bocamanga, un cincel de *maldizer* e ironía y una imaginación libertaria surtida de animalias y pecados capitales. La mejor herencia del país del Oeste. Un Carnaval subterráneo, comunal, vitalista, pantagruélico, oculto tras la grave e hipócrita pantomima de la Cuaresma del poder. Su mirada se ha ensanchado con el tiempo. Él, como la materia que le sale al paso, se ha hecho más libre y quizá más melancólico. Ha vencido al arte, el mito más escurridizo. Es un creador de realidad. ¡Hale hop! —

POR EJEMPLO, CLEMENTE

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA

100

F
R
A
N
C
E
S
C
O

C
L
E
M
E
N
T
E



Francesco Clemente y Jaye Davidson, protagonista de *The crying game* de Neil Jordan, 1993. Foto de Sante D'Orazio.

¿Es el prototipo de mi generación? El tiempo que todo lo modera y perfila, ¿Perfilará a mi generación hasta la caricatura? ¿O ya lo somos? Lo somos desde el principio.

Tanta consciencia, tanto definir y teorizar, tanta postura... El artista es la estrella dijo el pop. Así que desde el principio teníamos que ser estrella, actuar como tal, vivir nuestro personaje. Ziggy Stardust en el escenario canta "Rock & roll suicide". Los sueños hippies morían en la depresión de los 70, en medio de las lentejuelas y el marabú. Ambiguas estrellas de ojos tristes.

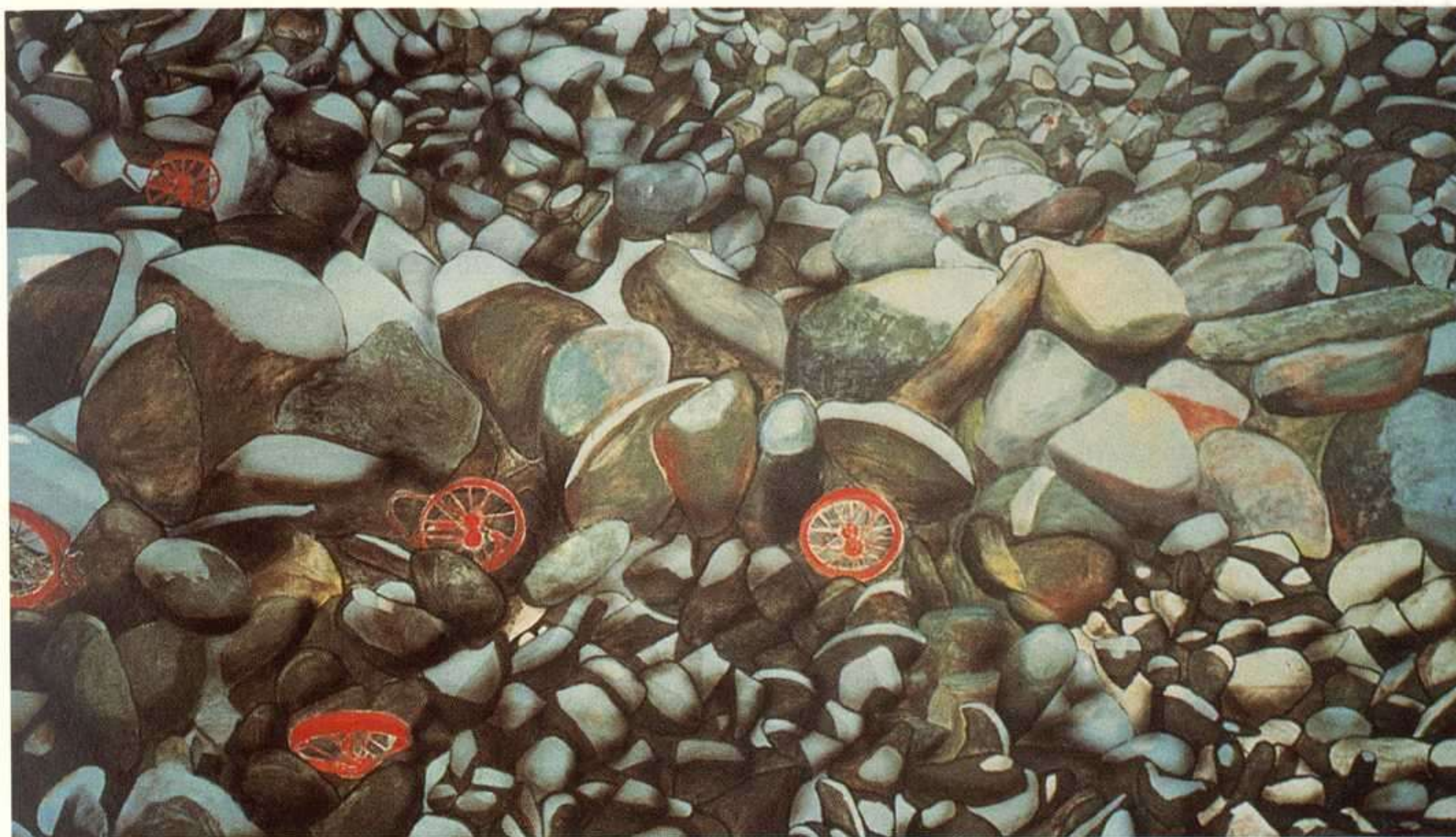
Manieristas de un clasicismo imposible donde el abandonado trono fue ocupado por los *curators* mientras el artista quedaba sumido en sus propios delirios: "Se tú", te ordenaban. Entrégate a las fanta-

sías, sueña por todos nosotros y arde en el fuego de tus deseos. Luego barreremos las cenizas para que todo quede limpio para la siguiente actuación. No te preocupes que nosotros nos encargamos de todo, tú danza, entrégate a la creación, no pienses, danza, danza.

Roma, finales de los 80. La ciudad que tantas otras fue, recogía mis paseos. Cansados paseos de finales de una década donde todo parecía el día después de la noche de San Juan. "Mira, aquel es Cucchi", sentado en un bar, con el peso de sus personajes encima de sus hombros, como un mono mal educado que no nos deja en paz. El artista consumía su vaso de alcohol desesperado, ajeno a todos o por lo contrario esperando todas las miradas sobre él. También representaba el papel del artista cargado de dramas.

Una nueva década llegaba y la escenografía empezaba a ser distinta. Más *cool*. El postmodern ya no se llevaba, las estrellas de música disco se sentaban cansadas detrás de las brillantes cortinas. ¿Qué fue de la transvanguardia? ¿Dónde están los nuevos expresionistas? Tanto chorreón de pintura, tanta bad painting por todas partes producía pringosidad. El mundo estaba

Tras presentarla inicialmente en su sede neoyorquina, el Museo Guggenheim de Bilbao ofrecerá, del 14 de febrero al 4 de junio, una retrospectiva del pintor italiano Francesco Clemente.



Francesco Clemente: Cielo, 1984. Óleo y esquisto sobre lienzo, 274 x 477 cm. Colección privada.

harto de tanta suciedad, de tanto desgarró. Así los artistas de mi generación supieron que sus horas estaban contadas, ya se les había acabado su cuota de fama. Ahora tocaba otra cosa.

Ya se ponía un gesto torcido cuando los nombres ya nombrados se pronunciaban, ahora había otros. Pero Clemente se salvaba. En medio del hundimiento parecía flotar. Siguió apareciendo en las grandes colectivas, en las listas que una vez y otra se repiten en los Kunst Halles. Quedaba fino hablar de él, porque como dijese alguno de esos otros nombres que fueron las listas de antes, quedabas inmediatamente desclasificado. Eran impronunciables, ni siquiera para criticar. Pero Clemente flotaba.

¿Cuidó especialmente bien su imagen? ¿Hizo lo que tenía que hacer estratégicamente bien? Sí, quizás su imagen estaba bien cuidada. Su aspecto frágil, elegantemente vestido con el cuidado desaliño que le daba ese aspecto triste, de pedir ayuda. No le daba aspecto de arrogancia. Sino más bien lo contrario. Ellas sentían nacer sus instintos maternales. Ellos no se sentían intimidados. Incluso tenía un aire gay. Un será o no será, que le hacía quedar bien en todos los ambientes. Así decoró las discos de moda, los apartamentos neoyorkinos más chic, y cuando el neominimal hizo su aparición, no borraron sus paredes porque el chico tenía algo.

Sí, supo cuidar su imagen, las fotos lo demuestran. Junto a aquellos que tenían que ser, junto al papa Warhol, junto al mártir Basquiat, santo Mappelthorpe, santo Haring... Siempre con la cabeza torcida, como de cansancio humilde. Su obra acompañaba bien. Ese descuido tan bien estudiado. Como natural, sin esfuerzo. Parece que se le ha ocurrido al instante. A pesar de que sus tamaños eran concebidos como en un folio mientras charlaba con



Francesco Clemente: Las cuatro esquinas, 1985. Gouache sobre doce hojas de papel Pondicherry hecho a mano, unido con bandas de algodón manufacturado, 244 x 240 cm.

que parece que dice y ese decir se mezcla con lo que pensamos. Así el discurso continúa con nuestros pensamientos y hace de la obra algo nuestro, próximo, íntimo a pesar de su tamaño. Y el sexo no molesta. Queda bien en el cocktail. La señora no se sentirá ofendida pero sí levemente inquieta. Lo suficiente para interesar y sentirse involucrada sin perder la compostura. Fiebres cálidas tropicales, erotismo colorista. Erecciones cromáticas, penetraciones florales.

Y el yo.

Nunca una generación se ha autorretratado tanto. Todo se le permite al artista y tiene el derecho de mostrarlo. Exhibicionista, perpetua gabardina abierta ante todos. Es lo único que nos queda, mostrarnos. Ecce homos, lo demás se ha vendido y han jugado a los dados con nuestras vestiduras. Sólo nos queda el cuerpo y la huella sobre el sudario, que rápidamente será reliquia, tesoro santo, recuerdo de la pasión del artista.

El artista no habla en general, hablan de él, lo general será la metáfora en la que deviene su propia vida. Es el ejemplo. Sobre su vida caerá la metáfora para transformarla también en obra. Porque los demás abrirán el Kempis por cualquier página. A imitación de Cristo a imitación del artista. Él padece por todos nosotros, su sacrificio nos redime de la culpa. El artista está obligado al sacrificio final para que el resto siga viviendo esa vida cotidiana, normal. Pues cuando necesite de drama sólo tendrá que abrir el Kempis por cualquier página. La metáfora será aplicable a ese instante. El artista ha vivido por tí, y su vida sirve de lección alen-

sus amigos, sin perder la compostura, la media triste sonrisa.

Los colores tan variados, intensos, de frescos italianos, pero con un deje de acidez, de bilis. Los rosas fuertes como de maquillaje, de travistona. Negros para el suficiente dramatismo, para dibujar.

Y todo muy fluido, líquido. La acuarela es su medio idóneo donde lo casual construye tanto como lo dominado. O más. Esa naturalidad que tanto quita de importancia. A pesar de contarte cosas no te las dice del todo. Son frases sin terminar, a medias, otras conversaciones se mezclan, incluso las tuyas en ese momento quedan bien. Es un discurso discontinuo

tadora. Porque no todo es drama. Sino que también muestra su felicidad, sus exóticas vivencias, su cotidianeidad impregnada de estética. El artista también es feliz y esa felicidad también redime.

Artistas de mi generación, todo lo hemos probado, todo lo hemos consumido. Sueños de cannabis. Luminiscencias de ácidos, duermeveras de amapolas, blancas aspiraciones de noches excitadas. Todo va quedando en una huella, fuimos jóvenes que construimos un mundo. Creamos nuestros mitos. Sabíamos lo que queríamos y lo que no deseábamos ser. La mejor revolución era nuestra vida. Pero en esos abatares no estaba la experiencia. No había experiencia ajena, pues no nos servía. Aprendíamos en nuestra propia piel, aprendimos a ver la juventud pasar sin adoptar posturas adultas. ¿Cuál es nuestra postura adulta? ¿Dónde están los ejemplos? La madurez llega sin hábitos que ponernos. La miramos sorprendidos, incluso con entusiasmo. Es algo nuevo. Seguimos siendo los hippies de antaño, los glitters, los punk. No nos negamos a envejecer, sino que ese envejecimiento es nuevo y expectante, nos estamos inventando los maduros de una época, es complicado pero no deja de ser divertido. A ver cómo hacemos el papel de maestro. Por favor, nada dogmático.

¿Qué dirá el tiempo de nosotros? Nos sigue preocupando el asunto. A pesar de los años, a pesar de las muertes de muchos de nosotros. Cuánta consciencia. Cuánta. Pero sólo sé que hemos vivido. Que esa es la víctima que arde en el altar del sacrificio de nuestro arte. No sé que quedará de todo ello, pero ha sido y es intenso



EXPOSICIONES 2000

- JOSÉ LUIS PAJARES
- GONZÁLEZ FEBRERO
- JUAN IGNACIO DE BLAS
- ISABEL VILLAR
- ELOISA SANZ ALDEA
- LUIS CRUZ HERNÁNDEZ
- JOSÉ CARAZO
- SARA JIMÉNEZ
- GARCÍA MORO
- SOFÍA MADRIGAL
- MODESTO LLAMAS
- MODESTO CIRUELOS
- FÉLIX LLANOS
- PATIO DE FIGURAS
- CARLOTA CUESTA
- RICARDO SÁNCHEZ
- TERESA GANCEDO
- RODRÍGUEZ QUESADA



Junta de Castilla y León
Consejería de Educación y Cultura

EL ESCULTOR ENAMORADO DE LAS IDEAS

ENTREVISTA A JAUME PLENSA

JUAN CARLOS REGO

104

“Esta exposición está concebida como un cuerpo complejo formado por aportaciones de pequeñas células, que son las obras, que viven y existen en sí mismas, pero que se unen en algo más complejo que es este cuerpo que yo imagino y sueño un día poder cerrar”

Defensor del tiempo como un concepto fundamental en la escultura, mucho más que el espacio o la escala, y de la cualidad decorativa del arte. Celebrado por sus escenografías operísticas, en cierto modo un gran desconocido, en nuestro país podemos contemplar pocas obras suyas, tres esculturas en Cataluña y una obra pública en Canarias de la que él se siente muy orgulloso. Nadie diría que se trata de un gran escultor español o catalán, de un gran pensador, de un poeta de la materia que tras el constante reconocimiento fuera de nuestras fronteras, por fin ha tenido la ocasión de explicar tantos años de ausencia. Esta es una maravillosa oportunidad de ver y sentir la obra de un artista sin fronteras pero con claros orígenes. La obra de Jaume Plensa (Barcelona, 1955) se asienta en los sólidos cimientos de la sensibilidad y de la filosofía. En su trabajo se proyecta la cultura universal en una invitación a ejercitar el pensamiento, pero sin caer en la tristeza de la solemnidad, que él rechaza y de la que podría ser un maestro. Su constante renovación estilística y la aceptación plena de sus contradicciones personales y formales caracterizan la esencia de su trabajo que él define como épico en un discurso de lo cotidiano, que es en el ámbito en donde de verdad pasan las cosas y no en las grandes aventuras de la historia. Esta obra es al mismo tiempo un reflejo visceral de su creador: vivir traduciendo el sonido vital, sintiendo cada impulso hasta la muerte. Con sus palabras y su templada voz, oyendo sonidos del enorme estudio cuando las obras son embaladas para su viaje, no puedo pensar ya más en aquellos detalles que parecen banales, en un trabajo tan rotundo en la forma y tan sólido en la idea.

J.C. REGO. En primer lugar, me gustaría que nos hablara de los orígenes de su trabajo, de cuáles fueron las ideas y motivos que inspiraron sus obras más conocidas de los 80.

JAUME PLENSA. Estas piezas arrancan del momento en que decidí ir a Alemania en 1984. Mi obsesión en aquel momento era la de encontrar un elemento primitivo, el origen de la

El escultor Jaume Plensa expone en el Palacio de Velázquez de Madrid, del 3 de febrero al 30 de abril, una selección de piezas de gran formato realizadas en la década de los 90.



Estudio del artista.

metalurgia, podríamos decir, hacer una cavidad en el suelo y llenarla y así poder formar un objeto. Yo me imaginaba como se podían haber formado las montañas, las cosas en estado líquido. El líquido se enfría y el objeto existe, la memoria queda bloqueada de alguna manera. El hierro fundido era un material que no se utilizaba porque se consideraba un material industrial, durante unos años estuve desarrollando mi trabajo con hierro fundido. En aquellos años mis ideas eran telúricas y generé unos cuerpos muy primitivos, como dioses o diosas megalíticos, que posteriormente se fueron convirtiendo en formas más geométricas o más simbólicas. En el proceso pasaban millones de accidentes que daban toda esta carga de memoria al objeto.

JCR. De alguna manera *La neige rouge*, una pieza muy interesante de 1991, que aparece publicada profusamente, es una obra especialmente significativa en la transición hacia un trabajo más complejo.

JP. A partir de un momento mi trabajo fue evolucionando con mucha rapidez, al sentirme fascinado más por el hierro en estado líquido que en estado sólido, cuando el hierro, el metal, es líquido, es luz, pierde su peso. Entonces empecé a incorporar la luz a mis esculturas como un material. *La neige rouge* fue una de mis primeras obras en este sentido, porque el color rojo del interior de la pieza es idéntico al color rojo del hierro en fundición. Mi idea original era crear un sala en donde el espectador quedara bañado por esta luz roja y la titulé *La nieve roja* porque es como si pudiera cubrir todos los objetos a su alrededor bañándolos de este color.



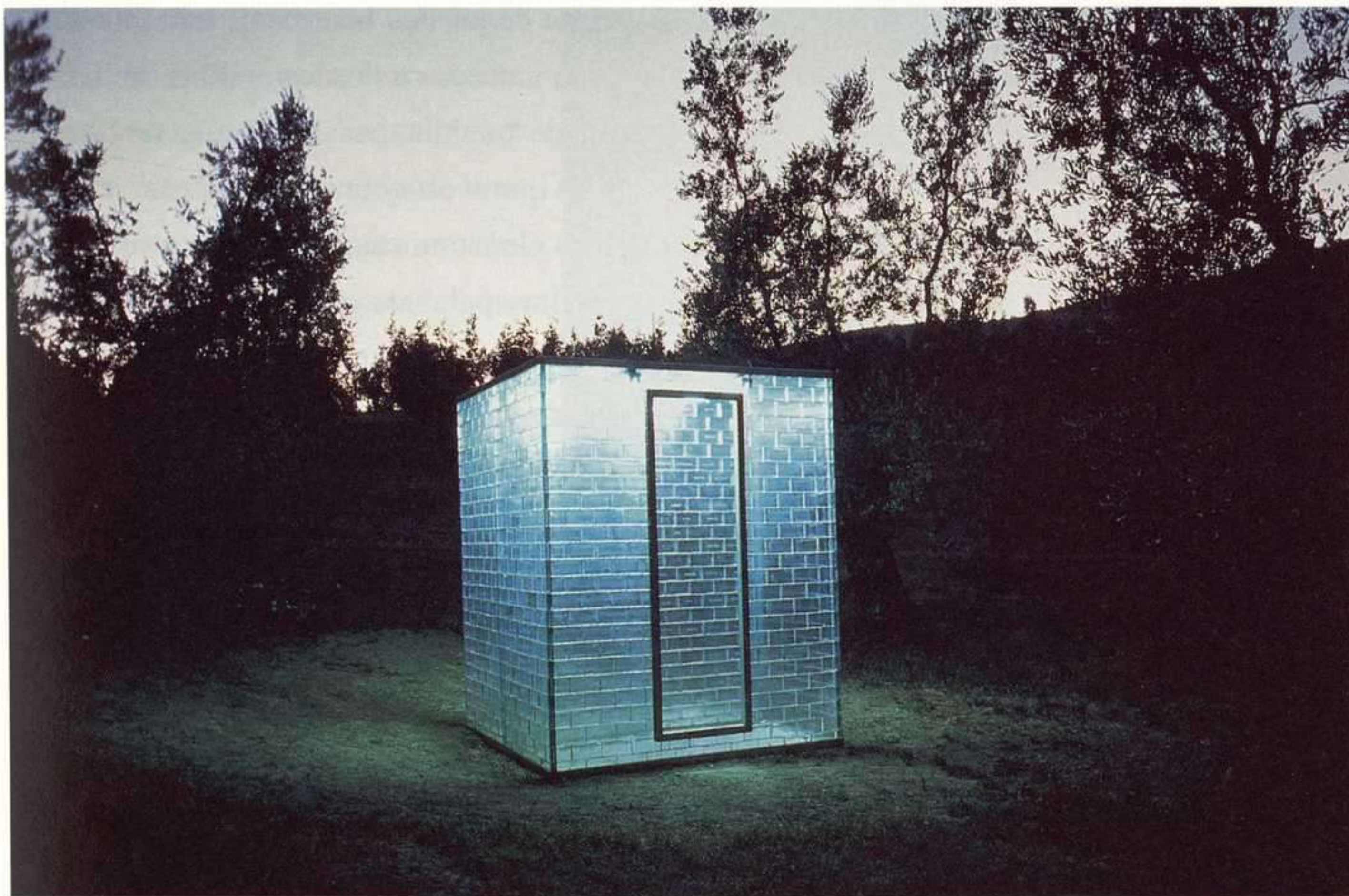
Jaume Plensa: Rumore II, 1997. Bronce, cuerda, madera y lana, dimensiones variables. Vista de la instalación en Bewag Gebäudes Galerie Volker Diehl, Berlin, 1997. Foto: Gunter Lepwoski.

obra, desde un periodo de transición en donde el objeto matérico sigue siendo predominante, ha desarrollado su trabajo en un contexto más etéreo, obras que tienen mucha relación con elementos sensitivos, como la luz o el sonido.

JP. Sí pero, para mí, son un material más. Cuando trabajé y trabajo con el concepto de la palabra incorporada a mi obra, si tu coges vidrio o hierro por ellos mismos son materiales cargados de memoria, la palabra también está cargada de memoria y su gran memoria es el sonido. Entonces con todos estos elementos de electricidad, el sonido de tu propio cuerpo, el sonido de la palabra, que siempre me había interesado, fui desarrollando toda una línea de trabajo en la que sigo actualmente. Una escultura siendo un espacio en sí misma genera también un silencio y un sonido en relación con los sonidos que le llegan y rebotan en su interior. Por lo que en realidad el sonido no se incorporó, simplemente en un momento determinado lo valoré más. Por ejemplo, en el caso de la palabra, siempre había pensado que la palabra existe aunque no la pronunciemos, no hace falta el acto verbal para que la palabra exista. Siempre me interesó también el sonido de mi cuerpo, porque no oía la sangre funcionando en mi interior, el elemento que me mantenía vivo. Bien, pues ya lo he incorporado a mi

Esta pieza es una obra emblemática porque ha generado otras líneas de trabajo muy fuertes con elementos como el sonido. Esta es la primera pieza en donde el sonido es muy concreto, para construir esta atmósfera en color, utilicé luz de neón, sabes que el neón trabaja a alta tensión por lo que se necesitan transformadores que convierten la corriente alterna en alta tensión, este sonido de electricidad me fascinaba tanto que hice unas formas cónicas que lo devuelven a su interior. Esta es una pieza que cuando la gente entra en ella tiene la impresión de que se puede quemar siendo al mismo tiempo una luz fría, lo que es una contradicción maravillosa. Este sonido es habitual en nuestra vida cotidiana. La electricidad siempre está pasando alrededor nuestro, pero como no se amplifica no la oímos.

JCR. Hablando en relación a esta pieza y de cómo ha ido evolucionando su



Jaume Plensa: Gemelli, 1998. Vidrio, acero inoxidable y luz, 255 x 205 x 205 cm. Instalación permanente en Fattoria Celle, Colección Gori, Santomato di Pistoia. Foto: Carlo Fei.

trabajo. Hay equipos capaces de registrar estos sonidos con mucha precisión, el sonido de estos fluidos vitales. Es simplemente ampliar el sonido que nos rodea, pero que en muchos casos somos incapaces de apreciar.

JCR. De aquí se deriva un tema que me parece esencial en su trabajo: el contraste entre la materia y la no materia. Por un lado su obra es muy objetual y sin embargo le interesa todo aquello que es inmatérico.

JP. Las ideas son inmatéricas, me parece una vulgaridad que si tú quieres hablar de silencio dejes las cosas en silencio, si quieres hablar de silencio, que me interesa muchísimo, debes trabajar con su opuesto que es el sonido. Quieres hablar de ligereza, yo creo que debes trabajar con algo muy pesado, es decir, por opuestos, sino es redundante, una ilustración. Esta manera de pensar me ha llevado a esta gran contradicción y, es en la fricción que provoca en donde las cosas tienen movimiento. Yo creo que mi obra tiene esta gran contradicción en sí misma, hay como una abstracción e inmaterialidad en su mensaje con un vehículo pesadísimo.

JCR. En su obra hace referencias a situaciones geográficas, en este contexto hay una pieza que me parece muy ilustrativa, me refiero a *Meeting point*, 1997.

JP. Esta es una pieza muy interesante, surgió de un proyecto que hice en Dallas y Caracas, estuve durante dos años fotografiando cocinas, creo que las cocinas y los hospitales son de los lugares más generales que podemos encontrar hoy día en el mundo. Quise acompañar esta ex-

posición de las fotografías de cocinas con una sala llena de puertas blancas de parafina y con esta pieza, que es una gran olla alrededor de la que están grabados todos los nombre de los países del mundo, en respuesta a esta idea norteamericana de “melting pot” con la que no he estado nunca de acuerdo, la llamé *Meeting point*, idea con la que sí estoy muy de acuerdo.

JCR. Hablando sobre esta obra enlazamos con otro elemento característico de su trabajo que va aplicando en ciertas piezas –es la palabra escrita– palabras con un significado muy concreto.

JP. Las grandes cabinas grabadas con texto alrededor son piezas muy claras en este sentido que tienen que ver con este concepto de la palabra como un gran contenedor de memoria. Como en *Meeting point*. Pero en estas piezas transparentes juego con esta pequeña historia que cuenta Rabelais en *Los viajes de Gargantua* cuando en un momento determinando los marineros empiezan a oír sonidos y entonces se asustan mucho y se dan cuenta que eran palabras que habían quedado congeladas en el aire y que al hacer calor con el buen tiempo empezaban a gotear en sonidos inconexos. Esta idea maravillosa de una memoria flotando alrededor nuestro es una de las grandes constantes que sigo en mi trabajo. Este goteo fragmentario que ya no puede ser narrativo es algo que me interesa mucho. La presencia de la palabra, y no necesariamente la explicación conceptual de esta palabra, sino su presencia como materia.

JCR. Un aspecto bastante desconocido de su trabajo es su obra pública, nos podría hablar de dos de sus proyectos *Blake in Gateshead*, 1996 y *Twins*, 1998.

JP. Mi manera de entender la obra pública es la de producir piezas que no pueden estar en otro sitio, son piezas creadas para una localización concreta. *Blake in Gateshead* es un buen ejemplo, es básicamente un haz de luz provocado por un foco de 7000 W y el sentido de esta obra es el de crear un puente, hace mucho tiempo que definiendo la idea de nuestra generación como puente. Un puente vertical que uniera cielo y tierra *Heaven and hell* inspirándome en Blake, por lo tanto situé la pieza junto al río y cuando oscurece se enciende automáticamente reflejándose en el agua, continuando hacia el interior como si no tuviera final, y hacia el cielo superando los 2 km de largo, perdiéndose en la oscuridad. En *Twins* trabajé en Seul sobre el concepto de Norte-Sur, hice dos grandes mesas para comer como las que ellos utilizan, en cada una de las cuales hay grandes lámparas de autopista de 12 m. Las mesas están muy próximas, pero hay una separación que crea esta imposibilidad de tocarse. El concepto de *Twins* lo he utilizado en muchas de mis obras aunque formalizándolo de manera distinta, es la idea de gemelo, de reflejo, de sombra.

JCR. Algo que me ha llamado la atención es la reacción de una parte de la crítica y el público en relación a la evolución de su trabajo. Su obra formalmente se ha diversificado en base a sus intereses personales. A mí eso me parece muy positivo y lo he interpretado como una forma de renovación constante.

JP. Creo que hay una confusión que se ha ido generalizando en el mundo del arte y es la de

los intereses del mercado y el interés del artista. Es decir, el mercado es necesario y es fundamental, pero no debe marcar la dirección de una obra. En este sentido siempre he sido muy reticente ante estas obras repetitivas, porque me cuesta creer que un artista necesite multiplicar una imagen tantas veces. Me asusta pensar que el estudio se convierta en una industria que alimente unas necesidades, que no son necesariamente las tuyas. Mi naturaleza es muy diversa y por ello me resisto a

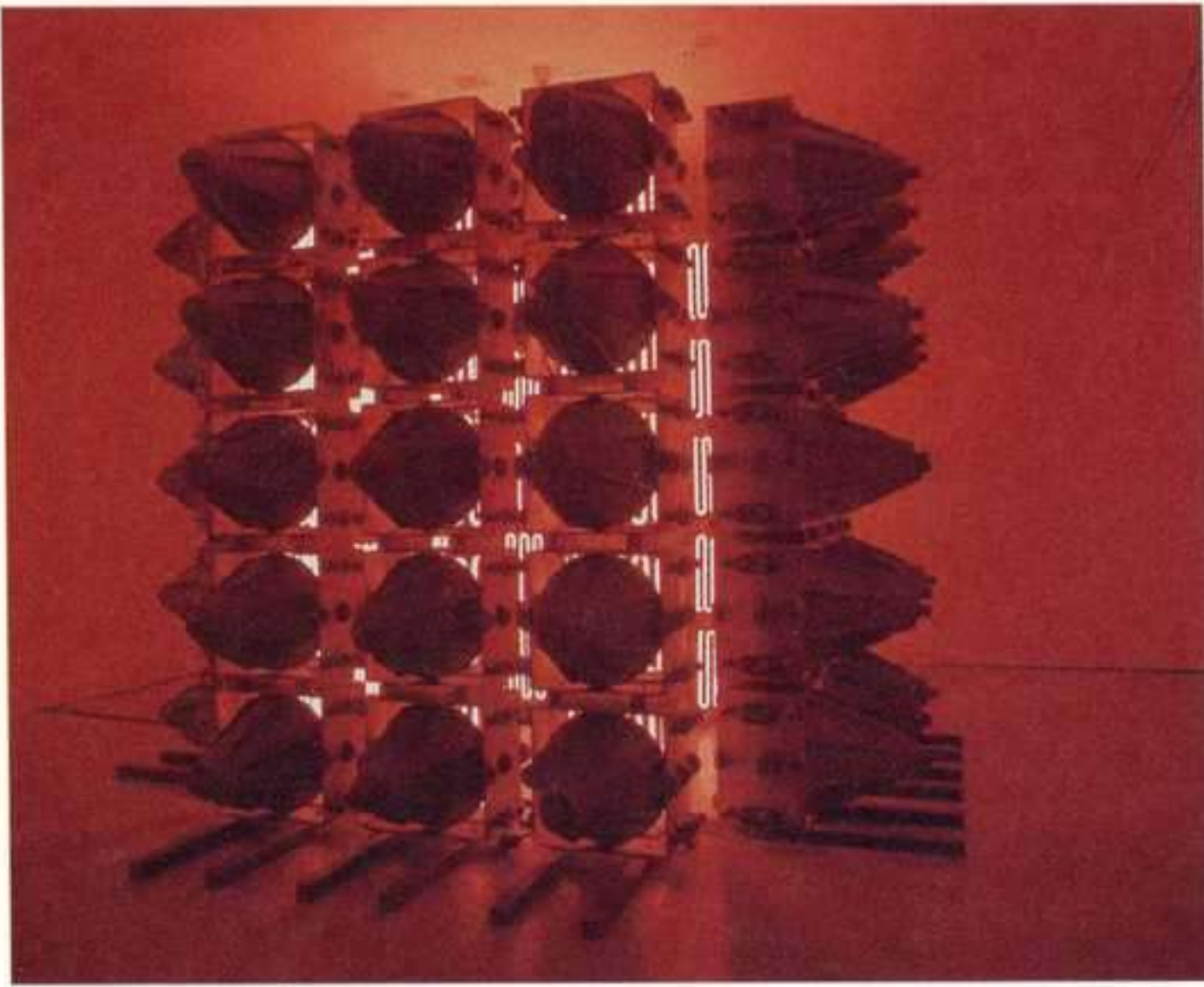


Jaume Plensa: Winter kept us warm (El invierno nos mantuvo calientes), 1998. Hotel París, 1999. Scholars of war (Escolares de la guerra), 1999. Komm Mit! Komm Mit!, 1999. Resina de poliéster, hierro y luz, 253 x 123 x 110 cm cada una. Foto: Luís Bover.

que, si es tan diversa, tenga sólo que expresar una faceta de ella. Yo no entiendo una obra alejada del artista, la obra es una consecuencia suya, de su manera de vivir, de crecer, de sus gestos, de su comportamiento. Al darme a conocer con mi obra de hierro fundido, una obra que se asimiló muy bien, la gente se quedó con la idea de que yo era un artista de hierro fundido, cuando simplemente era un periodo de mi vida, no era mi vida. El hierro fundido llegó a mi trabajo y en un momento determinado desapareció, yo continué. Creo que ahí hubo un malentendido, como si yo hubiera traicionado una obra, cuando yo simplemente estoy haciendo mi trabajo. Creo que cada vez esto se entiende mejor. Una obra necesita muchos años para cerrar un ciclo, hasta el último día en el que vivas. Simplemente yo estoy completando estas facetas. Creo que esta exposición del Reina Sofía llega en un momento muy interesante, porque va a ayudar a entender mi trayectoria. El palacio de Velázquez, por su filosofía, hace exposiciones que son panorámicas sobre unos años de trabajo de un artista, la gente va a encontrar desde obras de hierro fundido hasta últimos trabajos y verán que forman parte del mismo cuerpo.

JCR. Sobre su exposición en el Palacio de Velázquez ¿puede comentarnos cuáles han sido los criterios dominantes en la selección de las obras y hablarnos de algunas de las esculturas que la integran?

JP. En cuanto al criterio de selección se ha hecho en función de esta idea: ahora estoy trabajando mucho este concepto de sonido y de silencio, bien, y de dónde viene todo esto, vamos a buscarlo. Hay toda esta línea de la palabra que al principio era casi telúrica, este magma que generaba cosas, después fue convirtiéndose cada vez más en esta memoria congelada, en estas piezas transparentes, posteriormente cada vez más se fue acercando a esos sonidos que existen como las palabras, pero que no sabes escuchar, bien, vamos a potenciarlos. Así se ha ido organizando la muestra de trabajo que va desde 1989 hasta el momento presente. Sin seguir un or-




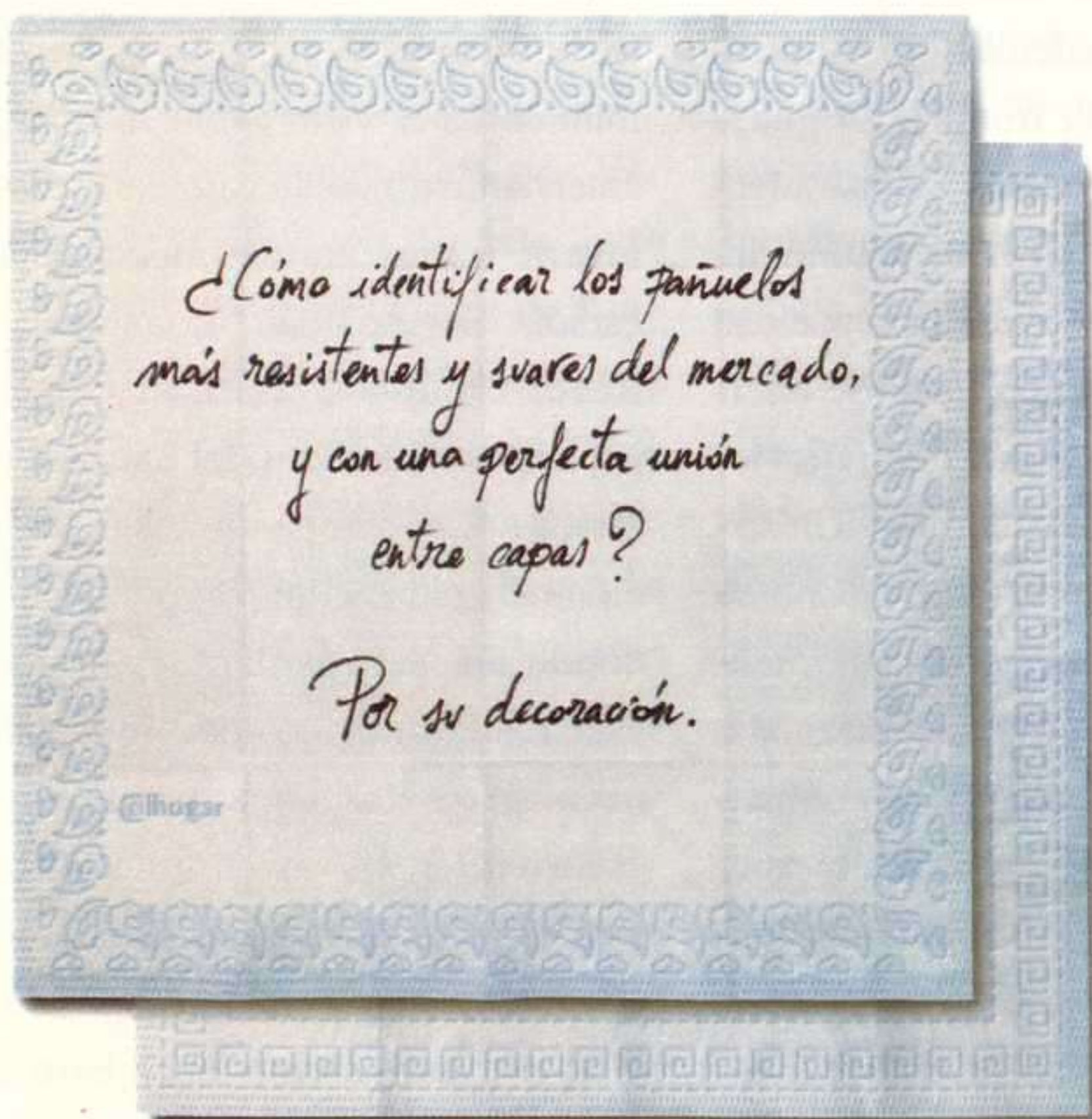
Jaume Plensa: *La neige rouge* (La nieve roja), 1991.
Hierro y neón, 251 x 355 x 355 cm. Vista de la instalación
en *The Henry Moore Institute, Leeds, 1993-94*.
Foto: Susan Crowe.

metal grabando las palabras en estos timbales cambias sus sonidos. Por lo que el sonido viene dado por las palabras que están grabadas, éste es para mí un concepto muy fuerte. Esta es la pieza central del Palacio de Velázquez, en el museo de Hannover expusimos 7 y en Madrid hay 21. Esta pieza es también el eje conductor en cuanto al sonido de toda la exposición. Hemos intentado crear como un hilo conductor de sonido con el ritmo de “metrónomo” siguiendo el ritmo de la naturaleza con estas gotas de agua en secuencias de 6 a 10 s. que se van diversificando en 21 sonidos distintos. En *Love sound*, cabinas de alabastro, están los sonidos de mi sangre, grabados en distintos puntos de mi cuerpo. En *Full contact*, pieza inédita que he realizado especialmente para esta exposición, el sonido es más sensual, más carnal. En los dos pares de gongs con palabras en contraposición, “caos y saliva”, “semen y sangre”, que el espectador puede percusionar, se producen los sonidos más místicos. Alrededor de éstas obras están las piezas más cerradas en sí mismas, más silenciosas, como *La neige rouge*, que fue como el origen de estos sonidos, *Waist land* del poema de Elliot, que yo creo que es lo mejor que se ha escrito nunca sobre memoria, *Mémoire jumelles* y objetos contenedores y torres contenedores transparentes como *Winter keep is warm*, en las que he utilizado textos de Vicente Andrés Estelles, un poeta valenciano que murió, Allen Ginsberg y Goethe, tres maneras de aproximarse al mismo problema de la relación de amor y muerte en culturas radicalmente distintas: la romántica de Goethe, que es muy abstracta, la brutalista que al mismo tiempo es de una gran ternura de Ginsberg y la gran sensualidad mediterránea de Estelles. También están mis últimas obras de latón dorado, *Suspiro dorado* (*Golden Sigh*, 1999), piezas en las que la gente puede entrar y sentarse entablando una intensa relación, y obras peculiares y mágicas como *Constellation*, 1998 y *Scare of Darkness*, 1998.

JCR. Para finalizar, ¿Cuáles son sus objetivos con esta exposición?

den cronológico ni didáctico. Carsten Ahrens, el comisario de la exposición, más que una exposición historicista ha querido mostrar diferentes aspectos de mi trabajo, buscando los hilos conductores que me han llevado a la situación actual de mi obra. Hemos tomado *Prière*, una pieza antigua de hierro fundido inspirada en un poema de Baudelaire, como el primer referente. La pieza de los timbales *Wisper*, en donde caen las gotas de agua, cada timbal lleva grabado uno de los proverbios del *Infierno* de Goethe, es mi pequeño homenaje a Goethe, aunque lo más importante en esta obra es que al comer el

JP. El trabajo con Carsten ha sido muy fluido, porque con él yo hice la exposición de Hannover, que ha sido el germen de la exposición de Madrid. Mi obsesión en ambas exposiciones era intentar crear un espacio alejado de lo cotidiano, es decir, transmitir este concepto del cuerpo como un todo y que cada obra es una aportación, una célula que constituye este organismo complejo. Hemos oscurecido completamente el Palacio, no hay luz natural y la luz que hay es prácticamente la generada por las propias piezas. Cuando el espectador entra es como si hubiese cerrado una puerta con lo cotidiano, para reencontrarlo de nuevo desde otro punto de vista, como si tú pudieras hacer un sueño paralelo para entender la realidad. Entonces es como un paseo por lo orgánico, en un recorrido de puntos sin salida, es decir, hay que volver hacia atrás para salir del espacio. No hay separaciones y todas las obras se pueden ver de golpe como un gran paisaje. No he querido paneles ni separaciones, simplemente cada obra actúa como una isla creando su propio territorio. Como un paisaje con esculturas en un primer término y otras muy lejanas. Me molesta esta obsesión por la sorpresa, yo no la busco ni la creo. No he querido crear itinerarios, ni guiar al espectador. Las propias obras lo dirigirán o no, esto es muy importante en esta exposición. Yo quiero que la gente se aproxime y se aleje como en la vida, y en esta acción deben pasarle cosas. Yo hago la mitad de la exposición, la otra mitad la pone el público. He dejado la exposición muy abierta para que el público la complete. Quiero que la obra exista por sí misma. Siempre he sentido que una obra existe aunque no se exponga, como que la palabra pueda existir aunque no sea pronunciada. Esta es la fuerza del artista 



Colhogar te ofrece los pañuelos más resistentes y suaves del mercado, gracias a una exclusiva tecnología que asegura una perfecta unión entre capas.

Como debe ser.



Pedro G. Romero:
Coda nº6, 1999.
Vídeo, fotografía,
audio y texto.



PEDRO G. ROMERO

PALACIO DE LOS CONDES DE GABIA

PLAZA DE LOS GIRONES, 1. GRANADA

HASTA 5 MARZO

Pedro G. Romero (Huelva, 1964) es uno de los mejores representantes del activismo artístico radical español. Sus actuaciones interdisciplinares poseen el valor de no declarar insolvente al espectador y considerarlo como algo más que un devorador pasivo de imágenes o vacíos enigmas conceptuales-plásticos de carácter tautológico. Romero es, además, un vindicador del uso de la ironía y la guasa culta, del pie de obra –“mi manufactura ha sido casi siempre voluntariamente ‘esaboría’”– y de la capacidad que el hecho artístico tiene de interpretar el presente a partir de reflexiones sobre el pasado continuo. Un sistema que en el fondo tiene mucho de mezcla de mayerútica y cinismo, mucho de filosofía oriental –mezclada con un punk ilustrado– y de confianza en que uno sólo comienza a saber cuando elabora sus propias preguntas. Por eso, Romero –sus piezas– nunca dicen exactamente lo que quieren decir pero lo insinúan con más ramificaciones que cualquier eslogan

o titular de usar y tirar. En esta muestra –que él desea que no se llame instalación a pesar de las apariencias– se presenta una pieza en diez partes que bajo el título de *Coda* hace referencia a “eternos” históricos relacionados tanto con la muerte como con la simbolización y el significado político social que ciertas muertes representan en los lugares donde expone. Si en Vitoria Pedro G. recogía, reelaboraba y documentaba diez acciones, aquí en Granada lo que recogen los vídeos son otras tantas acciones previas donde se ven cómo unos ataúdes entran en un lugar y salen luego por otro distinto. Con estas acciones que proyectan los vídeos –a los que acompañan textos, imágenes fotográficas documentales y audio– Romero ilustra diez casos de personajes históricos que hoy son símbolos en Granada que guardan en común el haber visto cómo su lugar de enterramiento debía cambiarse tras la muerte o bien era de imposible ubicación: Lorca, Boabdil, Ganivet, los Reyes Católicos, Mariana Pineda o los Libros Plúmbeos del Sacromonte. *Balada final* recoge en vídeo una acción realizada en un teatro de Sevilla, donde un viejo bailarín baila hasta caer rendido los acordes de la Internacional en versión pasodoble con un esqueleto. Y en vez de folleto, el visitante puede llevarse una hoja donde conviven el cuadrado rojo de Malevich con varios emblemas barrocos sobre la futilidad del poder. Así (también) se (des)escribe la Historia. H.M.

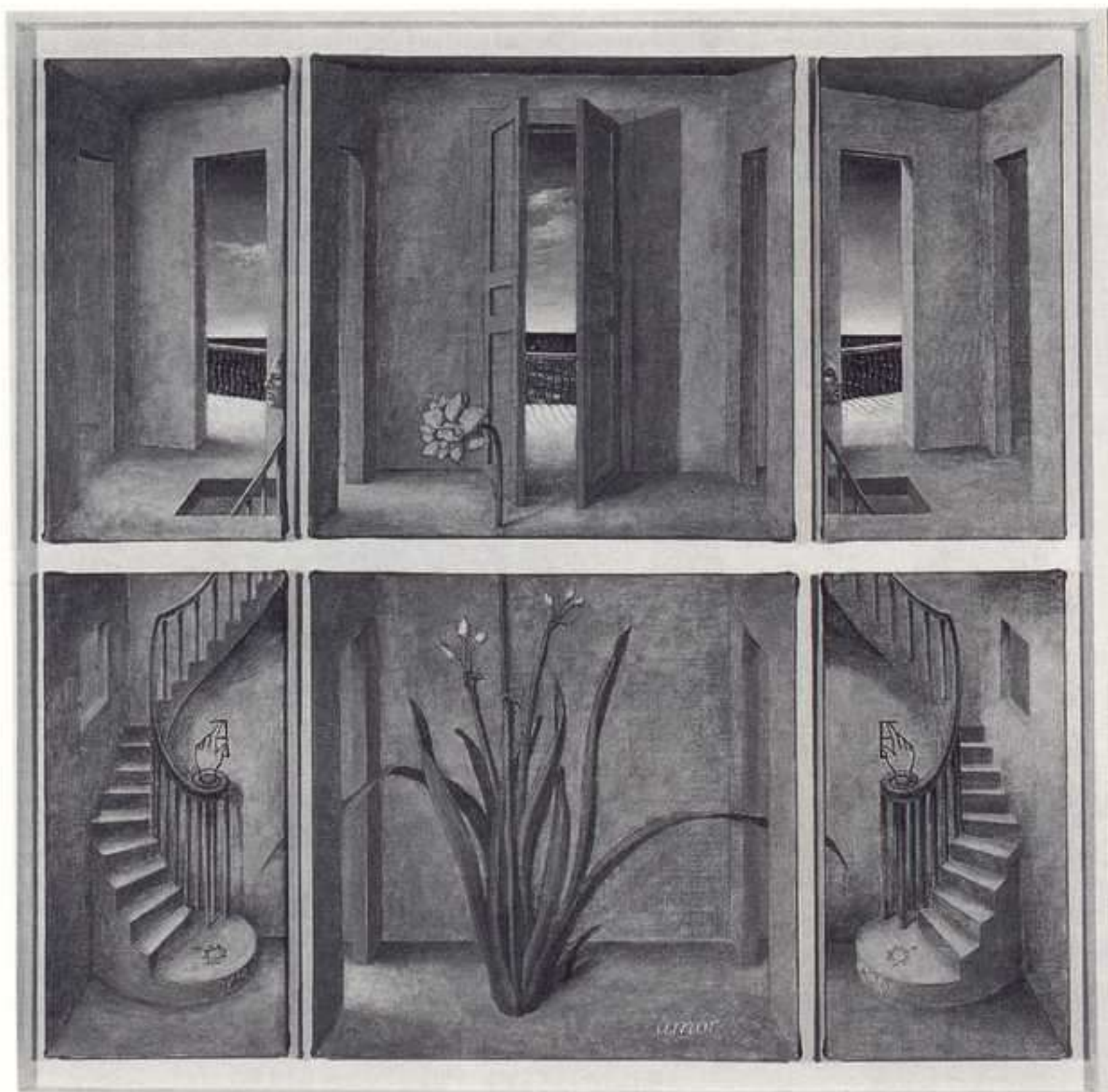
BRIGITTE SZENCZI/JUAN ANTONIO MAÑAS

FÉLIX GÓMEZ

MORERÍA, 6. SEVILLA

HASTA 7 FEBRERO

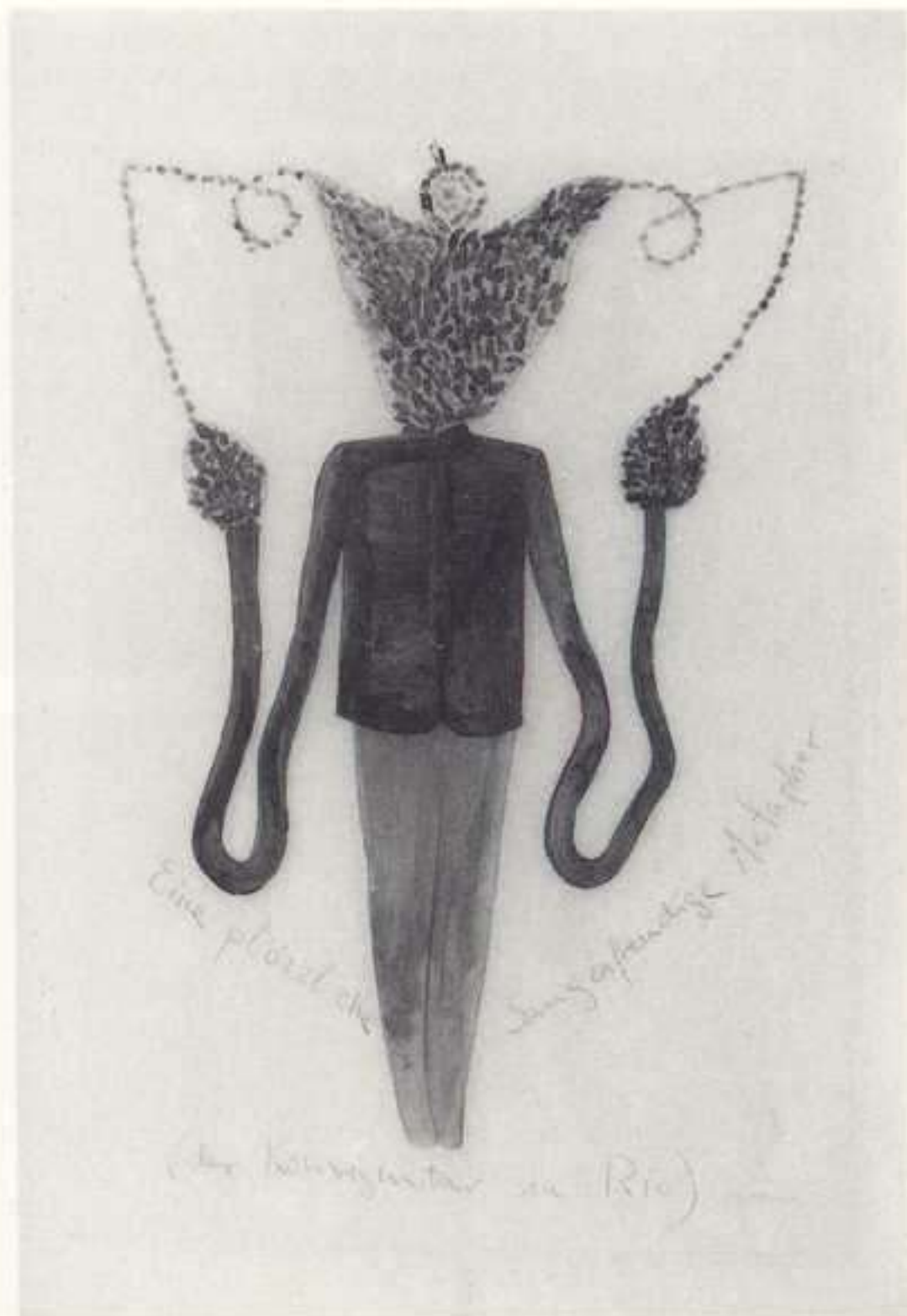
Al año 1975 se remonta el inicio de una fecunda colaboración en el terreno artístico, mantenida hasta la fecha, entre **Brigitte Szenczi** (Budapest, 1943) y **Juan Antonio Mañas** (Madrid, 1946). La primera, después de realizar estudios de diseño y moda en París, trabajó como diseñadora de moda y objetos en la misma capital, más tarde en Madrid y finalmente Barcelona, donde en la actualidad reside junto con el segundo, quien, tras realizar estudios de Filosofía y Letras en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, empezó a exponer de forma individual en los primeros años de la década de los setenta. Su primera muestra conjunta tuvo lugar en la ciudad de Barcelona en el año 1979, promovida por Vicente Ferrán Martinell. Es éste, junto con el de Ignacio Gómez de Liaño, dos de los nombres más íntimamente ligados a su trayectoria, tal y como puede comprobarse en pequeños detalles como el hecho de que la ilustración de la cubierta en la desaparecida revista *Inventario*, de la que ambos fueron coeditores, o la portada del último libro del segundo, así como las reconstrucciones de los mandalas que ilustran su *Círculo de la Sabiduría*, sean de la mano de estos artistas, cuyas imágenes se recrean en mitológicos escenarios car-



gados de significados ocultos, y donde el ambiente es el del relato simbólico cargado de alusiones literarias. En paralelo con esta muestra sevillana, en donde presentarán una selección de pinturas al óleo fechadas recientemente, y en la que mantienen la decisión de firmar obras por separado mientras que se presentan algunas otras realizadas conjuntamente, la galería barcelonesa Lluçia Hons, en la segunda exposición desde que inauguró nuevo local, presentará una de sus más logradas realizaciones en equipo: *La Casa del Abismo*. Esta obra-juego tridimensional, máquina generadora por combinación de conceptistas relatos alegóricos, formará parte de una colectiva que analiza las relaciones entre caligrafía y tipografía desde el ámbito de la estética, y que contará con la participación, entre otros, de Antoni Tàpies, Joan Brossa o Josep Guinovart. O.A.M.

Szenczi/Mañas:
Solsticio de
primavera: amor,
1999. Óleo sobre
tela (6 piezas),
80 x 80 cm.

Rafael Agredano:
Der Konsignatar in
Rio, 1997.
Acrílico sobre
papel poliéster y
luz, 84 x 59 cm.



RAFAEL AGREDANO

JUANA DE AIZPURU

ZARAGOZA, 26. SEVILLA

7 MARZO AL 2 ABRIL

Puede que alguien piense que con los tiempos que corren **Rafael Agredano** (Córdoba, 1955) ya no está para fotografiarse con alzacuello ni para montárselo de moderno rodeado de artistas inquietos haciéndose el “figura”. Pero lo cierto es que Agredano –además de para lo que usted guste mandar, que esto del mercado del arte es como es, no nos engañemos– está para seguirse divirtiendo todo lo que pueda en y con este circo. Miembro fundacional del grupo Figura –aquél que copiaba o se refería a lo que hacían ciertos artistas alemanes como Kippenberger u Ohelen desde el sur alicatado y profundo de la Sevilla de los 80, que hasta entonces era una cosa de mucho muermo, santo paso y trascendencia–, Agredano ha sido

ante todo un agitador, un creador de enorme técnica para atreverse con cualesquiera género y casi un cínico necesario en aquella época Alaska, Pet Shop Boys y fiesta donde le tocó darse a conocer. De aquel movimiento, han quedado más y buenas cosas de lo que pueda parecer: galerías, artistas, la burla ontológica, la necesidad de estar conectados con el mundo, el aprendizaje de las reglas del juego o la conexión entre artistas y otros segmentos sociales. Siempre que salte a escena Agredano podemos estar seguros que no lo hará en vano: podrá no transformarte la vida –quién es capaz de cosa semejante– pero seguro que sabrá qué pasos de baile son los más adecuados para seguir andando dignamente. En esta muestra, él que tiene mucho de bufón exquisito, se hace una revisión de sí mismo. Es decir, dibujos –“que gustan mucho a la gente”, según confesión propia– sobre su trayectoria pictórica sobre lienzo, siguiendo la estela de los que presentó no hace mucho en el Reina Sofía. En esta biografía artística dibujada a pincel sobre fondos abstractos gestuales, Agredano, que le gusta mucho disfrazarse de kitsch, espera reunir “todos mis tics o virtudes, esperando que mis errores no se reproduzcan también”. Pero a más que se disfrace de *clergyman*, Agredano sabe que aquel oficio de fiesta y arte fue uno de los dedos que más tiempo se han quedado dentro del ojo de alguien. Hoy ya puede uno hacer determinadas cosas gracias a él y otros como él. ¿Que los 80 se pasaron de moda? No saben ustedes lo que les espera... H.M.

ARQUITECTURA SIN SOMBRA

CENTRO ANDALUZ DE ARTE

CONTEMPORÁNEO

AVDA. AMÉRICO VESPUCIO, 2. SEVILLA

HASTA MARZO

Esta es una muestra sobre el poder y el valor distintivo de la mirada y sobre la capacidad de ésta de convertirse en coautora de lo ya creado. **La arquitectura sin sombra** reúne trabajos fotográficos realizados por artistas contemporáneos sobre arquitecturas ya preexistentes, ya recreadas por los autores de las fotografías. Los trabajos reunidos de Jeff Wall, Thomas Ruff, Günther Förg, Candida Höfer, Andreas Gursky, Hiroshi Sugimoto y Balthasar Burkhard revelan el grado de icono cultural, social y político que la arquitectura ha ido cobrando en el mundo contemporáneo. La muestra trata de destacar por un lado las capacidades técnicas y expresivas que un autor pueda desarrollar a través de la fotografía a partir de un modelo con rango de "icono cultural" y por otro incidir en las paradojas que se producen a partir del concepto de autoría. Las 57 piezas de mediano y gran formato son un homenaje a obras emblemáticas de algunos de los mayores arquitectos del siglo. Miradas poéticas, miradas de alto contenido plástico, miradas modestas, instantáneas de creadores que se sirven de un medio tantas veces sometido como herramienta de difusión de otros. Así que nos quedamos con fragmentos de mirada: no hay otra forma de llevarse el Coliseo a casa. H.M.



DIPUTACIÓN DE GRANADA

PALACIO DE LOS CONDES DE GABIA.
Plaza de los Girones, 1. 18009 Granada.
artes.plasticas@corp.dipgra.es

PROGRAMA DE EXPOSICIONES. 2000

Sala Alta

PEDRO G. ROMERO: *L.C.D.M.*

(20 de enero al 5 de marzo)

En colaboración con el Museo de Bellas Artes de Álava

JEAN MICHEL OTHONIEL

(16 de marzo al 7 de mayo)

Coproducción con la Sala Rekalde (Bilbao)

JUAN USLÉ

(11 de mayo al 11 de julio)

ARTE JOVEN

(agosto a septiembre)

En colaboración con la Facultad de Bellas Artes de Granada

HUELLAS DE LUZ GRANADINA. FOTOGRAFÍAS

DE J. ALGARRA, V. DEL AMO, M. BELLO,

F. FERNÁNDEZ Y J. MUÑOZ

(octubre a noviembre)

EVA LOOTZ

(noviembre a diciembre)

ROGELIO LÓPEZ CUENCA

(enero a febrero del 2001)

Sala Baja

JUAN CARLOS BRACHO Y JULIA RIVERA

(20 de enero al 5 de marzo)

ANDRÉS MONTEAGUDO

(16 de marzo al 7 de mayo)

MARÍA CARO

(11 de mayo a 11 de julio)

JAVIER LONGOBARDO

(octubre a noviembre)

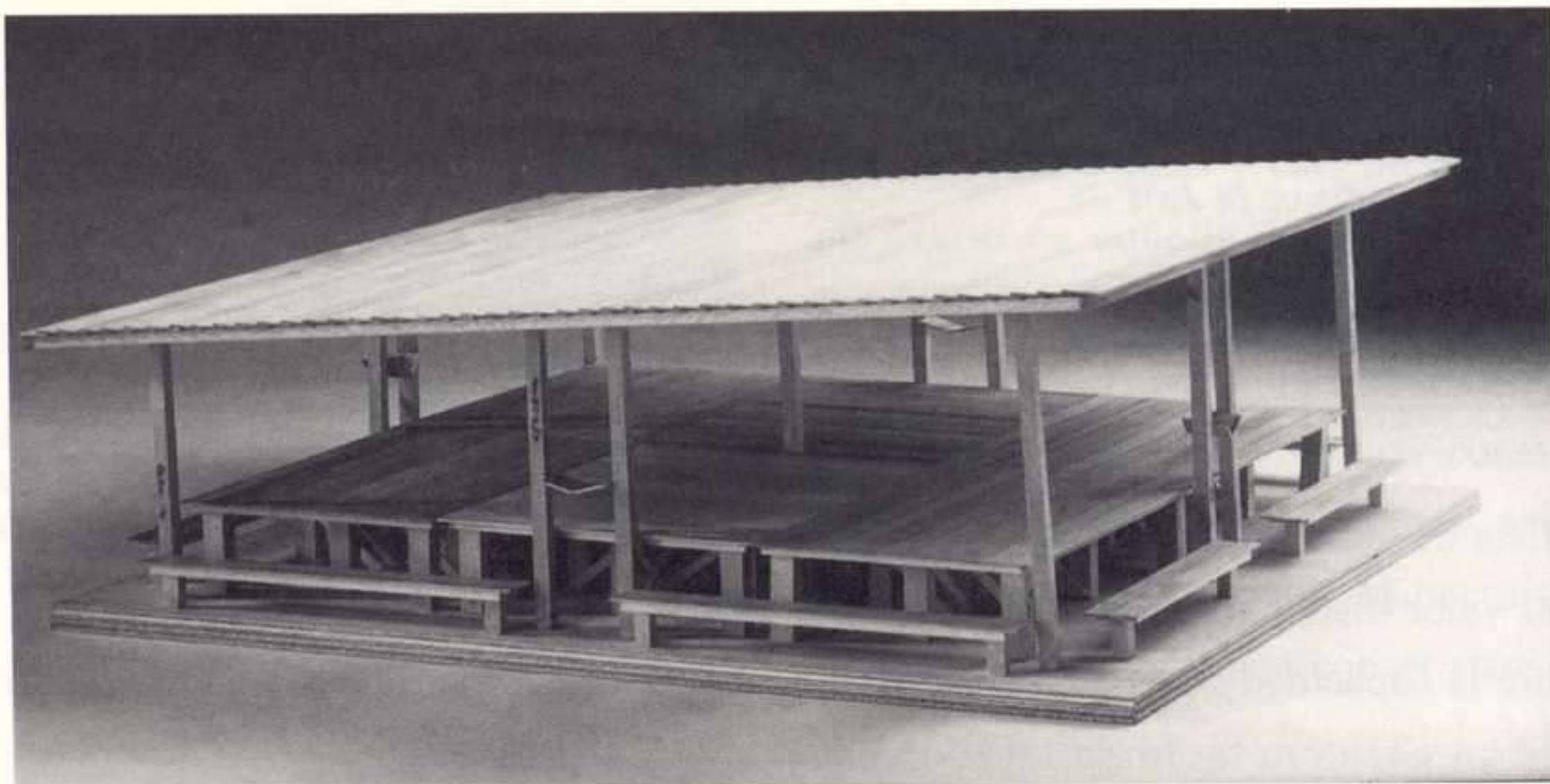
DAVID LÓPEZ RUBIÑO

(noviembre a diciembre)

115

ANDALUCÍA

Siah Armajani:
Mesa de picnic para
Huesca, 1998.



SIAH ARMAJANI

SALA DE EXPOSICIONES DE DIPUTACIÓN

PORCHES DE GALICIA, 4. HUESCA

HASTA 19 MARZO

Tras su paso por el Palacio de Cristal de Madrid, llega a la sala de la Diputación Provincial de Huesca una exposición, comisariada por Dolores Jiménez Blanco, del iraní **Siah Armajani** (Teherán, 1939). Instalado en Estados Unidos desde la década de 1960, donde actualmente reside y trabaja en Minneapolis, Siah Armajani es uno de los máximos representantes del denominado “arte público”, concepto que él mismo ha contribuido a forjar a través de sus sucesivos escritos y la puesta en práctica de su teoría en trabajos como los que ahora presenta. Desde sus comienzos plenamente conceptuales, hasta su actual reto a los límites entre las bellas artes, carpintería, diseño, urbanismo o ingeniería, por “arte público” Armajani entiende obras que, renunciando de forma voluntaria a lo que convencionalmente se entiende por creatividad artística, aquella que da vida a

objetos únicos y auráticos destinados para ser contemplados estéticamente por un receptor pasivo y frecuentemente elitista, demandan, por el contrario, una función que ha de ser pública y democrática y reivindican ser usadas por una comunidad sobre la que se quiere incidir en su vida y necesidades cotidianas. Así se comprobó en la exposición dedicada en 1996 por el MACBA a sus espacios para la lectura, primera ocasión en que pudo verse su trabajo en España. Sin embargo, en torno a él hay un unánime reconocimiento internacional, confirmado tanto por las exposiciones y estudios de que es objeto, como por los numerosos encargos que el artista recibe desde los lugares más diversos. En este sentido los contenidos de sus exposiciones son en cada ocasión propuestos y cuidadosamente estudiados por el artista quien, teniendo en cuenta entre otros factores las características del espacio que las albergarán, así como el tipo de espectador que acude a ellas o las relaciones entre cultura y naturaleza, ha concebido para la ocasión una singular *Mesa de picnic para Huesca* (1998). O.A.M.

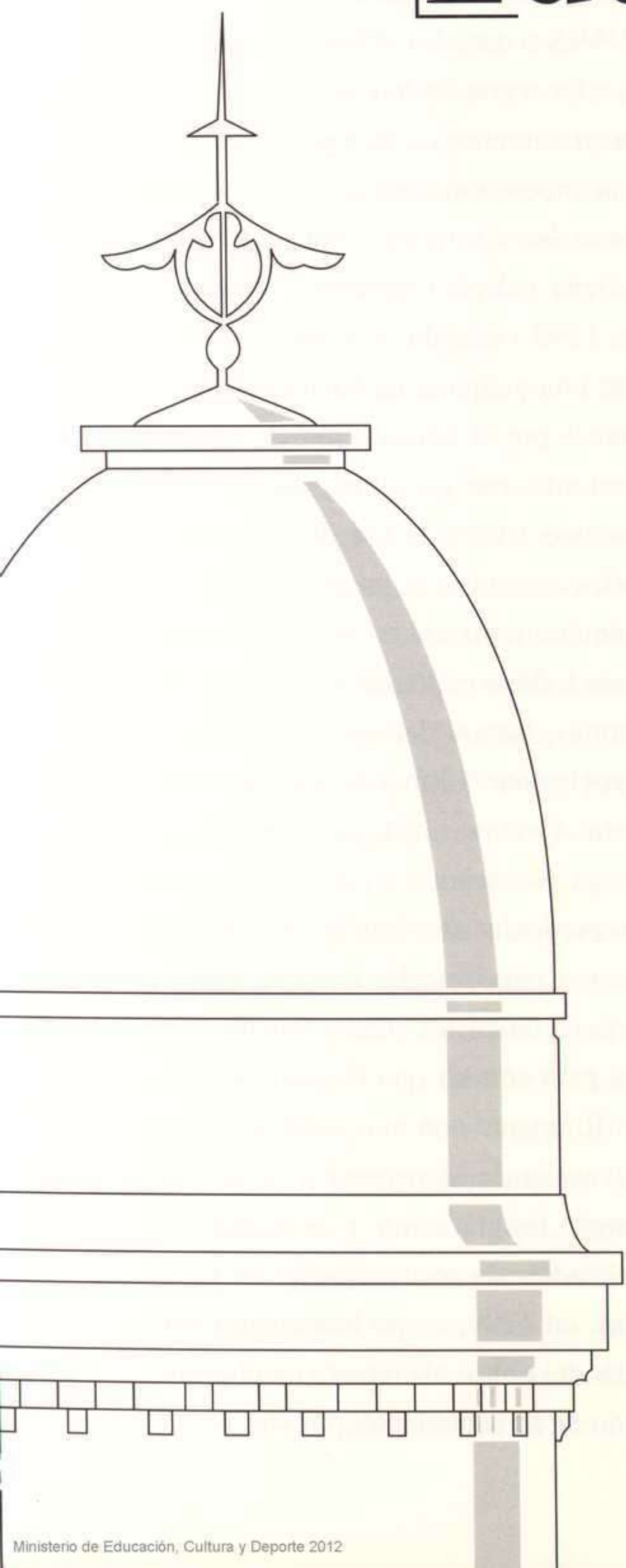


**Banco
Zaragozano**

SALA DE EXPOSICIONES

Actualmente

Eduardo Arroyo



Fernando de América

Manuel Quejido

Dis Berlin

Broto

Ramón Bilbao

Gerardo Rueda

Xesús Vázquez

Pérez Villalta

Antoni Clavé

Forns Bada

Juan Antonio Aguirre

Navarro Baldeweg

Miguel Zapata

Miguel Angel Campano

José María Sicilia

Juan Uslé

Guinovart

Xavier Grau

Palazuelo

Alexanco

Canogar

Menchu Lamas

Ràfols Casamada

Charo Pradas

José Manuel Ciria

Hernández Pijuan

Carmen Laffón

Antonio Saura

Antón Patiño

Antoni Tàpies

Eduardo Laborda

María Girona

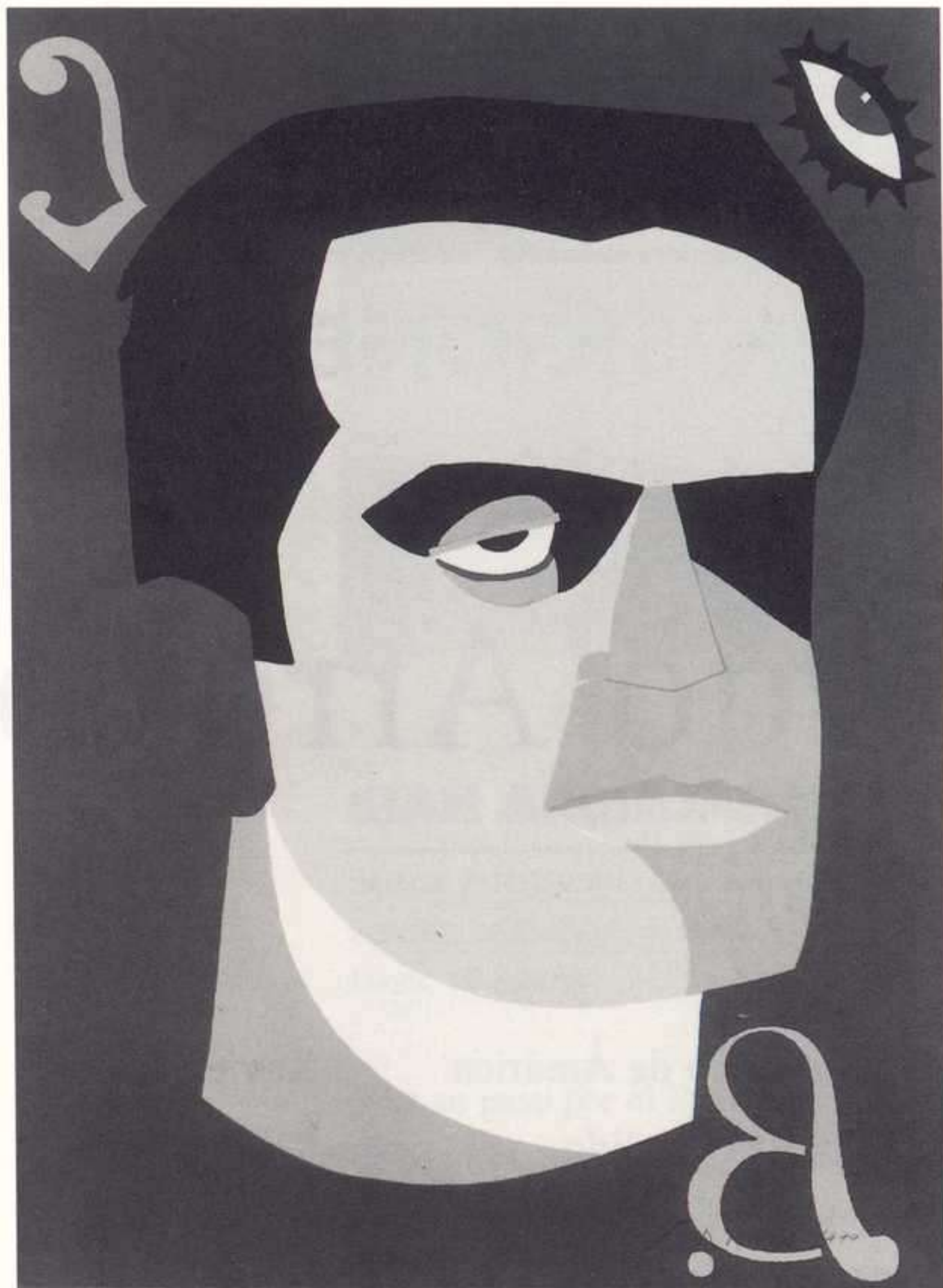
Eduardo Chillida

Gerardo Delgado

Paco Simón

Laborables 18'30 a 21 h.

Cuatro de Agosto, 22 • 50003 Zaragoza



Eduardo Arroyo:
Retrato de Luis
Buñuel, 1999.
Litografía.

EDUARDO ARROYO

BANCO ZARAGOZANO

4 DE AGOSTO, 42. ZARAGOZA

FEBRERO

Antes de que la malagueña galería Maryn Galy exponga una selección de más de una veintena de piezas de escultura, pintura y dibujo de los tres últimos años, y dentro de una línea expositiva que ha centrado su atención en el ámbito de la creación artística española contemporánea, el Banco Zaragozano ha decidido inaugurar su programación de este año con una exposición de **Eduardo Arroyo** (Madrid, 1937), comisariada por Chus Tudelilla. El conjunto de las obras se articula en dos apartados: el primero re-

úne nueve pinturas realizadas entre los años 1995 y 1998, y el segundo consta de un conjunto de veinticuatro “retratón” pertenecientes a la extensa serie que Arroyo lleva realizando desde 1953 (aunque el más antiguo de esta selección es nueve años posterior) en las más diversas técnicas –collages, dibujo, grabado. Algunas de las pinturas que componen el primer apartado se han convertido ya en imágenes emblemáticas dentro de la trayectoria de este personal pintor como *El Dorado* (1994), o *Angelus* (1994). Con respecto a las segundas hay que recordar que en su conjunto ya fueron expuestas en una exposición monográfica dedicada a esta larga serie de retratos en la madrileña galería Gamarra y Garrigues en 1993 (más de trescientos), junto con una máquina de fotomatón manipulada por el artista y que permitía al visitante que su silueta ennegrecida quedase fija en la tira de fotografías. Así, comentaba el propio Arroyo, “la máquina trabajará en mi ausencia durante toda la exposición y de esta manera me libraré definitivamente de mi preocupante bulimia de retratar a todo bicho viviente o a todo lo que se me ponga por delante”. Con esta manera tan particular de “firmar sin trabajar”, Arroyo parafraseaba una vez más de forma irónica los modos duchampianos para con los que ha sido tan crítico. El artista, con motivo de la muestra, acaba de incorporar a la serie la imagen litográfica de Luis Buñuel, la realizada más recientemente de todas ellas, en 1999, como homenaje particular del pintor al cineasta en el centenario de su nacimiento. O.A.M.

47 SALÓN INTERNACIONAL DE FOTOGRAFÍA

CENTRO CULTURAL CAJASTUR. PALACIO DE REVILLAGIGEDO

PLAZA DEL MARQUÉS, 2. GIJÓN

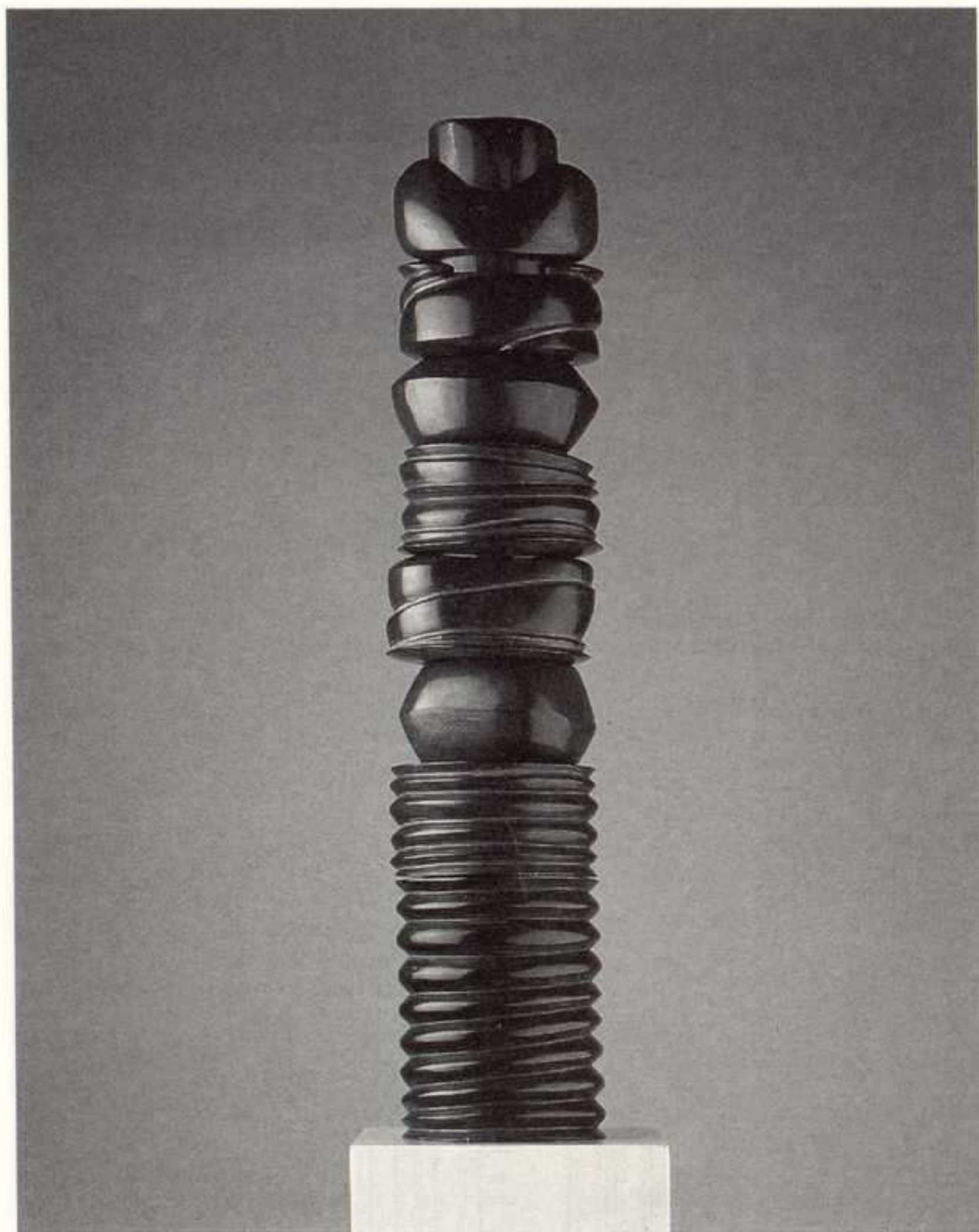
23 FEBRERO AL 20 ABRIL

En la actual convocatoria, el **47 Salón Internacional de Fotografía** acoge en el Palacio de Revillagigedo dos exposiciones colectivas, con el denominador común de estar dedicadas a la fotografía en Iberoamérica, tituladas: *Luz Austral*, que proyecta su mirada sobre los creadores argentinos a partir de los años sesenta, y *Bordes Inasibles*, que trata sobre las imágenes generadas sobre el territorio del cuerpo. La primera colectiva, *Luz Austral*, comisariada por Elda Harrington y Manuel Santos, está estructurada en tres apartados, por orden cronológico: *La Ruptura*, autores que marcan el punto de inflexión abriéndose a las innovaciones del medio, a partir de 1960, como Sara Facio, Alicia d'Amico, Humberto Rivas, Oscar Pintor, Juan Travnik y Jorge Aguirre; la *Generación Intermedia*, la componen artistas que poseen una sólida trayectoria y que ya tienen clara proyección internacional –dentro de este bloque se encuentran Diego Goldberg, Longoni, Adriana Lestido, Marcos Zimmermann, Eduardo Grassmann, Helen Zout, etc.–; y por último, *Panorama actual*, que reúne a diecisiete fotógrafos que representan las tendencias más innovadoras de la última década y que se sirven de medios



de expresión tales como propuestas documentales, instalaciones, imágenes de fuerte mensaje social, obras todas muy recientes. La exposición *Bordes Inasibles* ha sido planteada por su comisario, Omar Pascual, como un diálogo que confronta a ocho parejas, tales como las formadas por Ana Teresa Ortega y Eduardo Aparicio, o la de Andrés Serrano y Joan Fontcuberta, dieciséis fotógrafos en total, dedicados a tratar temas específicos relativos a las formas de expresión desarrollada en el territorio del cuerpo, como pueden ser: el cuerpo como espacio mítico, como eje de la vida social y de la urbanidad, como receptáculo del dolor, como puente hacia la espiritualidad, como generador de instancias sexuales, y el cuerpo como base conformadora de nuestro ser poético. G.R.

Jorge Aguirre: Sin título, 1969. De la exposición Luz austral.



Adolfo Barnatán:
Ábaco "Las
pulseras del
Hermafrodita",
1998. Bronce
(8 piezas),
53 x 10 x 10 cm.

ADOLFO BARNATÁN

MUSEO JUAN BARJOLA

TRINIDAD, 17. GIJÓN

FEBRERO A MARZO

La exposición que presenta **Adolfo Barnatán** (París 1951) en el Museo Juan Barjola de Gijón consta de quince esculturas. En su proceso de creación, éstas han sido realizadas primero por medio de un lento y esmerado proceso de tallado en escayola, para ser fundidas después, como material definitivo, en bronce, pulido, con una acabado brillante, engalanado con pátinas doradas o de tonos terrosos, y por otra parte, de tres columnas limpiamente labradas en mármol de Macael. El interés que el artista demuestra por asuntos

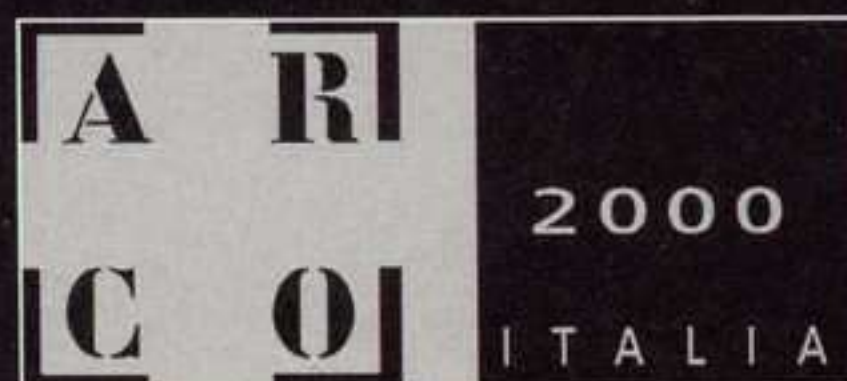
como la sensualidad, el erotismo y la expresión mitológica de las pasiones, se pone de manifiesto en estas series dedicadas a los personajes de Afrodita, Hermes y su hijo Hermafrodita, en las que las figuras son tratadas con líneas depuradas, fina ironía y aliento poético, formando rostros de placidez arcádica, belleza diáfana, que nos remiten al erotismo contenido en la relación formal entre la cabeza y el glande, o las largas y enhiestas columnas verticales, de leve decoración o crecimiento espiral, formas resumidas que se elevan estilizadas, coronadas por las cabezas de los miembros de este grupo mitológico familiar. El fuerte abrazo de la Ninfa y Hermafrodita los convierte en un ser que reúne en sí mismo las perfecciones de los dos sexos, la belleza, la gracia, la sexualidad total, metáfora que nos sirve para ilustrar, también, la otra serie que podemos disfrutar en esta exposición, el abrazo que muestran las piezas tituladas *Ábacos*, compuesta de brillantes falos engastados por una serie de cuentas circulares que los rodean, formando una columna sujeta a diversas posibilidades combinatorias, móvil. Adolfo Barnatán lleva al extremo, en este trabajo, la concepción de la escultura en la que el elemento, el ser, levanta su cuerpo y se erige vertical opuesto al plano horizontal del suelo; es la tradición de la erección de la estatua que se impone desde un espacio propio, conjugando así en su propuesta la coherencia del procedimiento formal y el contenido poético. G.R.

EXCES-SOS. TIERRA-MUJER-ISLA

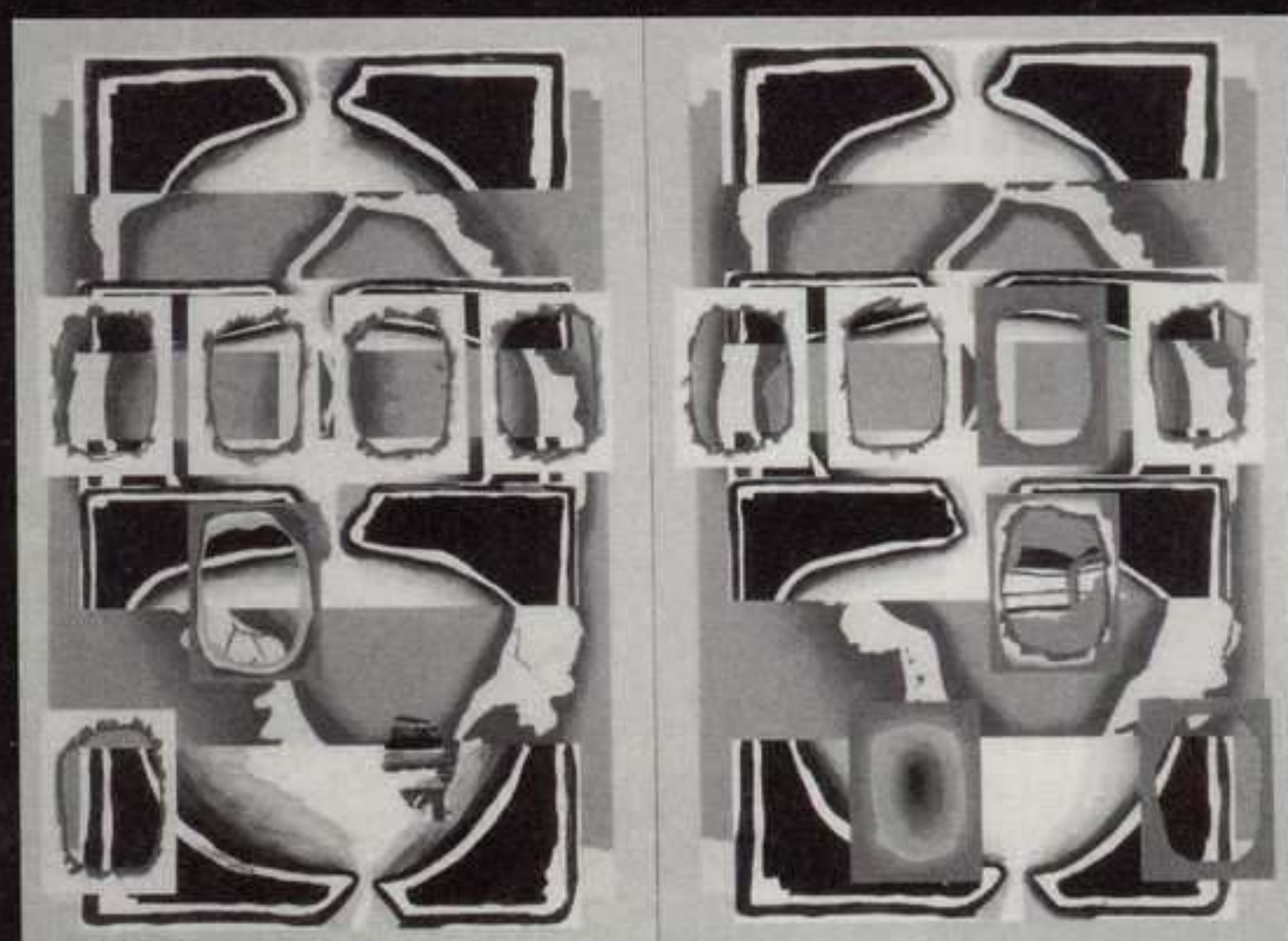
ESPAI CUBIC. FUNDACIÓN PILAR Y JOAN MIRÓ
JOAN DE SARIDAKIS, 29. PALMA DE
MALLORCA
HASTA 27 FEBRERO

Una colaboración entre las artistas Dolores Sampol y Lourdes Sampol ha dado lugar a la instalación **EXCES-SOS. Tierra-Mujer-Isla**, que tiene como temática principal la crítica al deterioro ecológico de la isla y un discurso feminista que reivindica el papel simbólico de la mujer en su identificación con la tierra y "la isla". Los elementos fundamentales de la instalación están supeditados a la impresión de textos sobre las figuras recortadas de árboles que cubren el espacio imaginario, una estructura laberíntica que representa la isla sobre la que aviones suspendidos y acompañados de sonido de despegue en secuencias, evocan una imagen familiar para los isleños. Por otra parte, un neón delimita el objeto de la instalación y lo conecta con los dibujos personales de ambas artistas. En el caso de Dolores, es una representación de la mujer desde la globalidad, en dibujos de técnica mixta con "ecografías", y en el caso de Lourdes, la mujer como esencia de la sociedad y su representación simbólica a través de "ecografías", que para ambas artistas simbolizan el embarazo, el nacimiento y, por tanto, el futuro de la sociedad, su regeneración. El montaje recupera plásticamente aspectos de la memoria de un pueblo y le incita a reflexionar sobre el estado actual de las cosas. J.C.R.

GALERÍA ANTONIO MACHÓN



Pabellón 5. Stand C020



Luis Gordillo

TIBURONA, 1999. Acrílico sobre lienzo. Díptico, 230 x 316 cm

**CHEMA COBO
GORDILLO
REGUERA
SAN JOSÉ
TEIXIDOR**

Tel. Stand: 617 789 636

www.antonio.machon.net

121

B
A
L
E
A
R
E
S

José de León:
Paisaje de la alubia
volátil, 1999.
Técnica mixta
sobre lienzo,
147 x 154 cm.



JOSÉ DE LEÓN

FERRÁN CANO

CARRER DE LA PAU, 3. PALMA DE MALLORCA

20 FEBRERO A MARZO

Esta exposición de **José de León** (Carbajal de Fuentes, León 1958) se compone de una gran pieza y obras en pequeño y medio formato en cartón en las que integra los marcos creando un efecto tridimensional sobre la superficie plana, a modo de *trompe l'oeil* y pinta en su interior escenas preciosistas, en técnica mixta con acabados al óleo. El paisaje es el tema básico de la muestra, un paisaje onírico y surrealista que versiona constantemente, recrea imágenes de sueños poblados por personajes de fábula que recuerdan al Bosco. En estas últimas

obras inserta de una manera realista en un primer término personajes extraídos de la historia de la pintura española y flamenca del Siglo de Oro. En febrero también se podrá ver su trabajo en la galería Luis Gurriaran de Madrid, donde se muestran obras similares aunque con un aire tenebrista y nocturno. Su trabajo se ha definido por una figuración fantástica en una tradición pictórica que se remonta a la Antigüedad. Sus bellas pinturas son fieles al gusto por el oficio y pretenden estimular la retina del espectador y provocar aquel gozo estético y aquella sensación única de ir descubriendo un mundo inesperado, en donde la fantasía del artista y su expresión a través del color tienen su justificación conceptual más primigenia. J.C.R.



GALERIA MAIOR

Plaça Major, 4. Tel 971 530 095. Fax 971 530 700. 07460 Pollença (Mallorca)

Pabellón 7 Stand N 167

ARTISTAS EN ARCO:

AMADOR

CAMPANO

EUGENIO CANO

JOAN CORTÉS

GARCÍA SEVILLA

LUIS GORDILLO

XAVIER GRAU

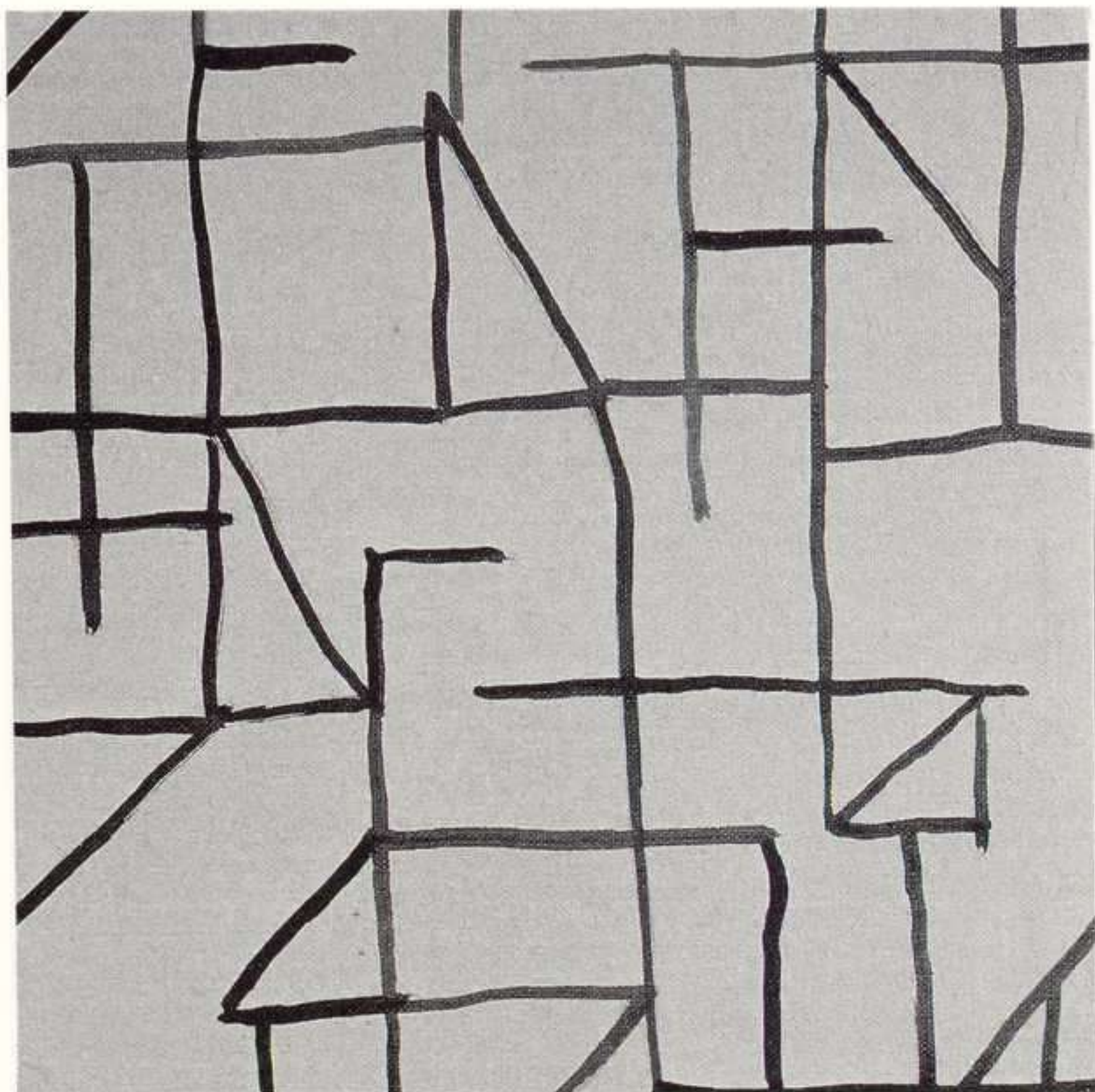
EVA LOOTZ

GLÒRIA MAS

A. R. PENCK

SUSANA SOLANO

JUAN UGALDE



Ricardo Cavada:
Sin título, 1998.
Acrílico sobre
lienzo, 24 x 24 cm.

RICARDO CAVADA

MAIOR

PLAZA MAYOR, 4. POLLENÇA (MALLORCA)

FEBRERO

Ricardo Cavada (Pontejos, Cantabria, 1954) presenta en la mallorquina galería Maior obra reciente continuando en su constante línea de trabajo. En estas piezas hay una evolución que proviene de la incorporación de soluciones y problemas en el desarrollo de su obra anterior. Uno de sus temas centrales es el de la confrontación y el contraste de opuestos. Cavada plantea encuentros entre líneas rectas y onduladas, entre texturas líquidas y texturas matéricas, entre colores enriquecidos y colores planos, entre calidades transparentes y mates. Contrastes y transposiciones que se encuentran en la base de su desarrollo conceptual. Hasta su manera de aplicar la

pintura se ve determinada por este rictus, provocando diferentes acciones y gestos sobre la tela. Cavada rechaza por principio lo superficial, lo que pueda distraer al espectador, y se mantiene fiel a lo esencial y en sus representaciones sólo las formas geométricas, en toda su pureza, tienen lugar. Su trabajo tiene cualidades simbólicas y es fruto de una sensibilidad compleja y esquemática apreciable en toda su producción. Sin desmentir las influencias visibles que de estos presupuestos se derivan, mantiene una fuerte intención en cuanto al desarrollo de una vía personal de expresión. La técnica más utilizada por él es acrílico sobre lienzo y los formatos son muy diversos, aunque tiene una obra peculiar en pequeño formato en donde se produce una proyección tridimensional de su pintura, se trata de lienzos montados sobre cajas, cubos sobre los que Cavada experimenta de una forma más libre, más suelta, dando rienda suelta a su imaginación con un resultado más espontáneo, más directo. La escueta utilización del color de manera constructiva, es un elemento más en este diálogo interno que se proyecta en su pintura como reflejo de su propia experiencia anímica e intelectual. Y volviendo a esa constante primordial de su proyecto plástico, algunas de esas cajas y algún dibujo son tomados por el elemental contraste de la conclusión y la negación del color: el blanco y el negro, que siempre juegan un importante papel en su personal diario estético. J.C.R.

ANTONI SOCÍAS/LOLITA TIMOFEVA

CASAL SOLLERIC

PASSEIG DEL BORN, 27. PALMA DE MALLORCA

A MARZO

Esta es una recopilación de los últimos doce años del trabajo del fotógrafo, creador plástico y escultor mallorquín **Antoni Socías** (Inca, Mallorca 1955). En su trayectoria hay que mencionar el haber representado a España en la Bienal de São Paulo del año 1998. Santiago B. Olmo en el catálogo editado con motivo de su participación en dicha Bienal, califica la obra de Antoni Socías como “compleja, laberíntica y perturbadora” y la define como “una acumulación de narraciones y de experiencias que no se plantean sólo como un relato, sino también como una sucesión de preguntas sin respuesta”. La exposición que nos muestra el Casal Solleric recoge obras que cronológicamente se inician en el momento en que Antoni Socías hizo su viaje a Alemania en el año 1987. Este viaje y una singular cualidad de reportero de una realidad no tan visible, y que es propia de los grandes fotógrafos, es en él, desde entonces, un rasgo importante que le va a

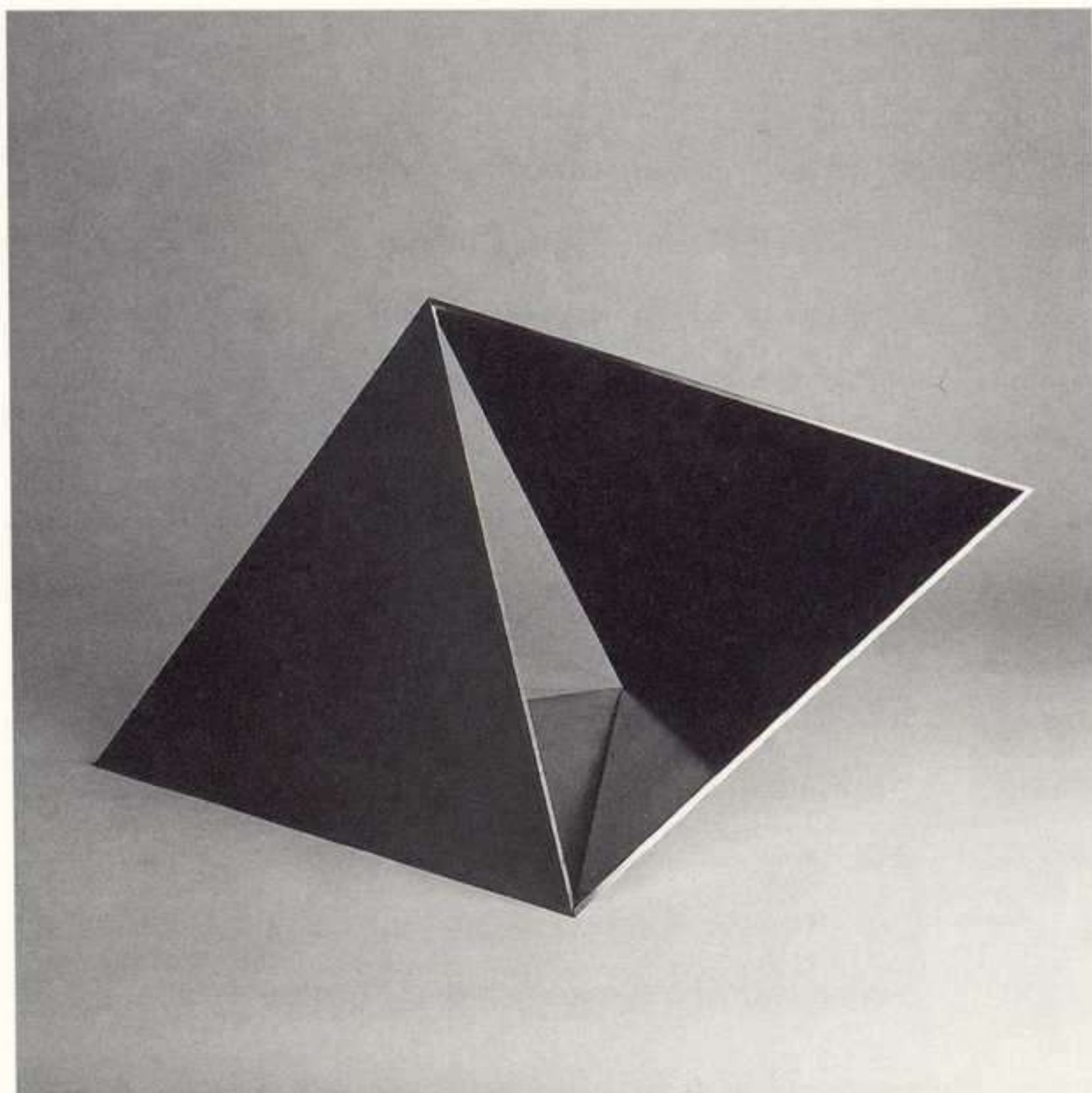
caracterizar. En su obra de carácter multicultural, se evidencian las apreciaciones de B. Olmo, al mismo tiempo que un sentido crítico y provocador manifiesto desde un original punto de vista, que deforma y contorsiona objetos y temas. Sus imágenes reflejan un mundo originalmente captado por una mirada carnosa y sarcástica, una mirada que se proyecta claramente en toda su obra. Aunque en ocasiones, y especialmente en la obra correspondiente a los años noventa, se desvela también un experimentador sensitivo, con un gran sentido de lo plástico que manifiesta de este modo su otro yo. Antoni Socías es un artista que asume su versatilidad en un proceso de “acreción”, término empleado por él mismo para definir su metodología de trabajo que se basa en el enriquecimiento, en la acumulación. En las mismas fechas y en el mismo espacio tendremos la oportunidad de ver la obra reciente de **Lolita Timofeva** (U.R.S.S, 1964), residente en Italia desde el año 1991, seductora artista que pinta o esculpe el deseo. Parafraseando a Marcel Paquet, su sensual trabajo se nutre de formas que en todo recuerdan lo femenino y un mundo que, de apariencia orgánico y fantástico, refiere al subconsciente. J.C.R.

125

B
A
L
E
A
R
E
S

 kulturunea	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
30 Noviembre - 5 Febrero	JUAN LUIS MORAZA Interpasividad	
3 Marzo - 13 Mayo	SOLEDAD SEVILLA Lur	
15 Junio - 15 Septiembre	RESISTENCIAS	
10 Octubre - 22 Noviembre	GURE ARTEA 2000	
 Gipuzkoako Foru Aldundia Diputación Foral de Gipuzkoa		

ARTE Y PARTE



Eugenio López:
Confluencia I,
1997. Acero
inoxidable,
36,5 x 72,5 x 34 cm.

EUGENIO LÓPEZ

ALTAIR

SANT JAUME, 23. PALMA DE MALLORCA

FEBRERO

El pintor asturiano **Eugenio López** (Oviedo, 1951) vive en su elegido retiro de la isla de Menorca desde la década de los sesenta, aunque continúa exponiendo habitualmente en Asturias, Barcelona, Madrid y Palma de Mallorca. En esta ocasión presenta sus últimas creaciones en la galería Altair de Palma, en la que ya había expuesto anteriormente en los años 1993 y 1995. Y lo hace esta vez con una obra mixta de esculturas en hierro y acero inoxidable y pinturas en acrílico sobre lienzo. Eugenio López continúa con estas piezas su diálogo sobre el espacio, atrapado y liberado, ya en formas tridimensionales, ya en la superficie plana del lienzo. Su trabajo, como re-

sultado de una trayectoria sin cambios esenciales, se reitera en la consistencia de su propuesta: la geometría y su estructura, que, en múltiples variaciones, se repite constantemente como eje de su proceso. Estricta y hermética, su obra responde a una rigurosidad en lo formal que no deja concesiones al espectador. El purismo y la austeridad son características de su trabajo, una producción en la que observamos las huellas de figuras del constructivismo como Kasimir Malevitch, que trasciende en sus esculturas y pinturas, así como de algunos de los representantes de la abstracción geométrica norteamericana. Sus poliedros cúbicos en diferentes situaciones de tensión son enunciados como confluencias, divergencias, convergencias... y se refieren a diversos procesos de construcción y deconstrucción, problemas compartidos tanto por la pintura como por la escultura. Otras formas también geométricas parecen surgir de la arbitrariedad o de un azar impuesto por el propio artista, que no quiere caer en el tedio de una obra que fácilmente puede declararse como restrictiva. Por lo que se refiere a los lienzos, Eugenio López continúa entablando el mismo diálogo que establecía en la escultura: planos sobre planos, que confluyen en otros planos que delimitan segmentos, en una irónica invitación a la sugerencia de espacio, aquél que fue antes capturado o liberado en la escultura y que de nuevo se encuentra prisionero en la monocromática pintura. J.C.R.

PLÁCIDO FLEITAS

CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO

LOS BALCONES, 9 Y 11. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

8 MARZO AL 14 MAYO

Continúa el CAAM su labor de recuperación de figuras de la vanguardia canaria y española, en cierto modo olvidados o minusvalorados, a través de exposiciones antológicas de su obra. Así lo hizo recientemente con Juan Ismael y Felo Monzón y ahora le toca el turno a **Plácido Fleitas** (Teide, Gran Canaria, 1915-Las Palmas, 1972). La obra de este escultor comienza a definirse en los años 30, iniciado en el indigenismo de la Escuela de Luján Pérez, que supuso para él, como para otros canarios, la vía de rechazo del academicismo y el enlace con la modernidad. En esta época se interesa por el modelado del barro y el arte de las culturas aborígenes. Pero será tras la guerra cuando desarrolle plenamente su concepción artística, con la adopción de nuevas téc-

nicas y un cambio de materiales: el barro es sustituido por la madera y la piedra, propios de las islas. Tras una estancia a Barcelona, donde entra en contacto con Dau al Set, regresa a Canarias animando en 1951 la fundación del LADAC junto a Monzón, Ismael y Millares. Otro viaje, esta vez a París, donde conoce a Picasso y Óscar Domínguez, le devuelve a su tierra en 1952 con un cambio fundamental en su estilo, que le lleva a realizar esculturas abstractas. Su preocupación por la identidad canaria, por las culturas aborígenes y primitivas, se mantiene constante en todo su trabajo e influye en artistas como Millares o Chirino. Sus ídolos totémicos, de piedra roja y escala monumental, se caracterizan por la simplicidad de rasgos y el esquematismo propio de los pueblos ancestrales, estableciendo una relación directa con la naturaleza. Su escultura posterior, más abstracta, influida por Henry Moore, le enlaza, a través de Westerdahl, con la Escuela de Altamira y la vanguardia peninsular. R.G.

127

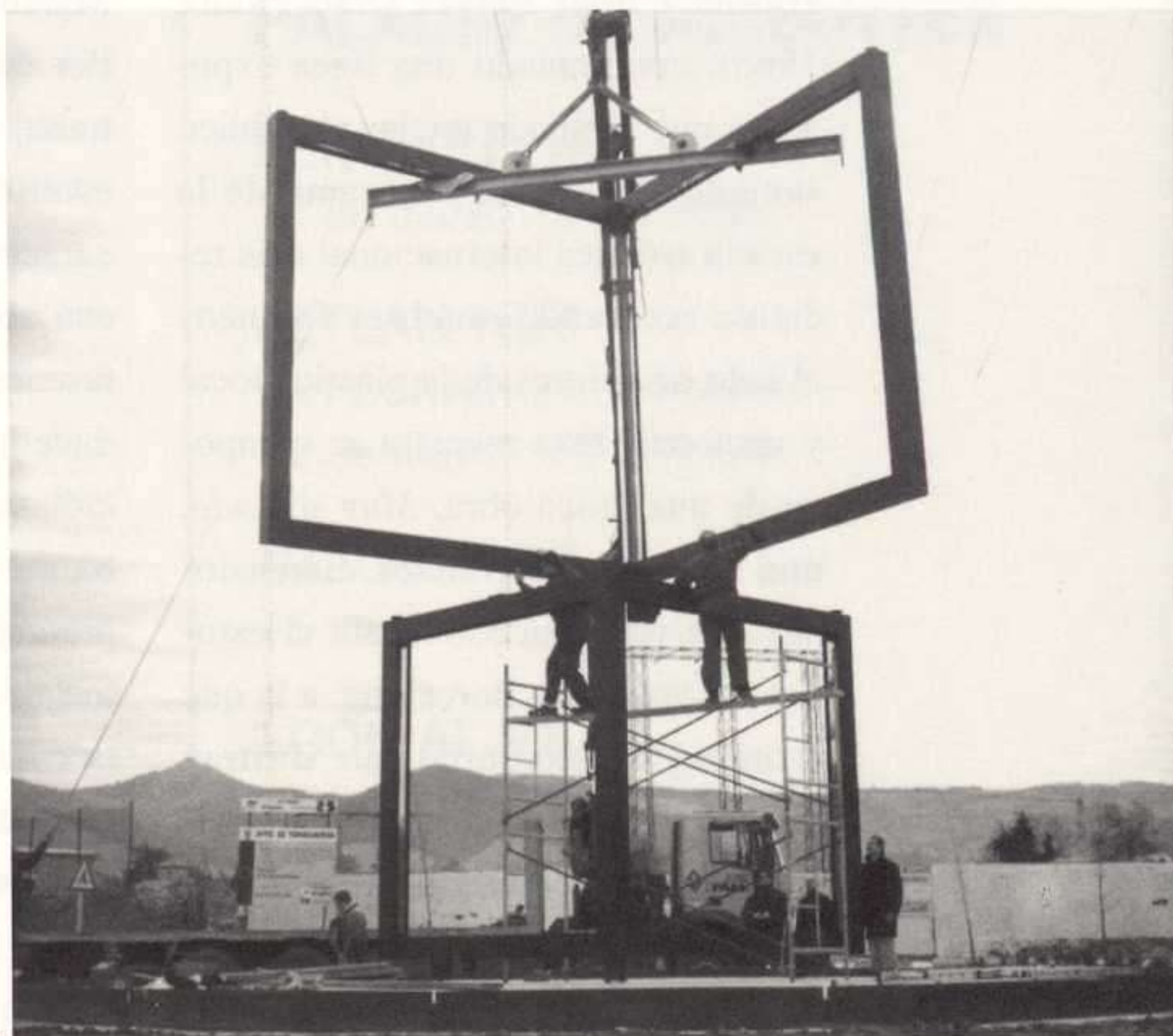
C
A
N
A
R
I
A
S

TORRELAVEGA ESPACIO DE CREACIÓN

Chema Alvargonzález
"Cuatro cuadros", 1990-2000
900 x 400 x 450 cm.
Hierro, acero, plástico y neón.

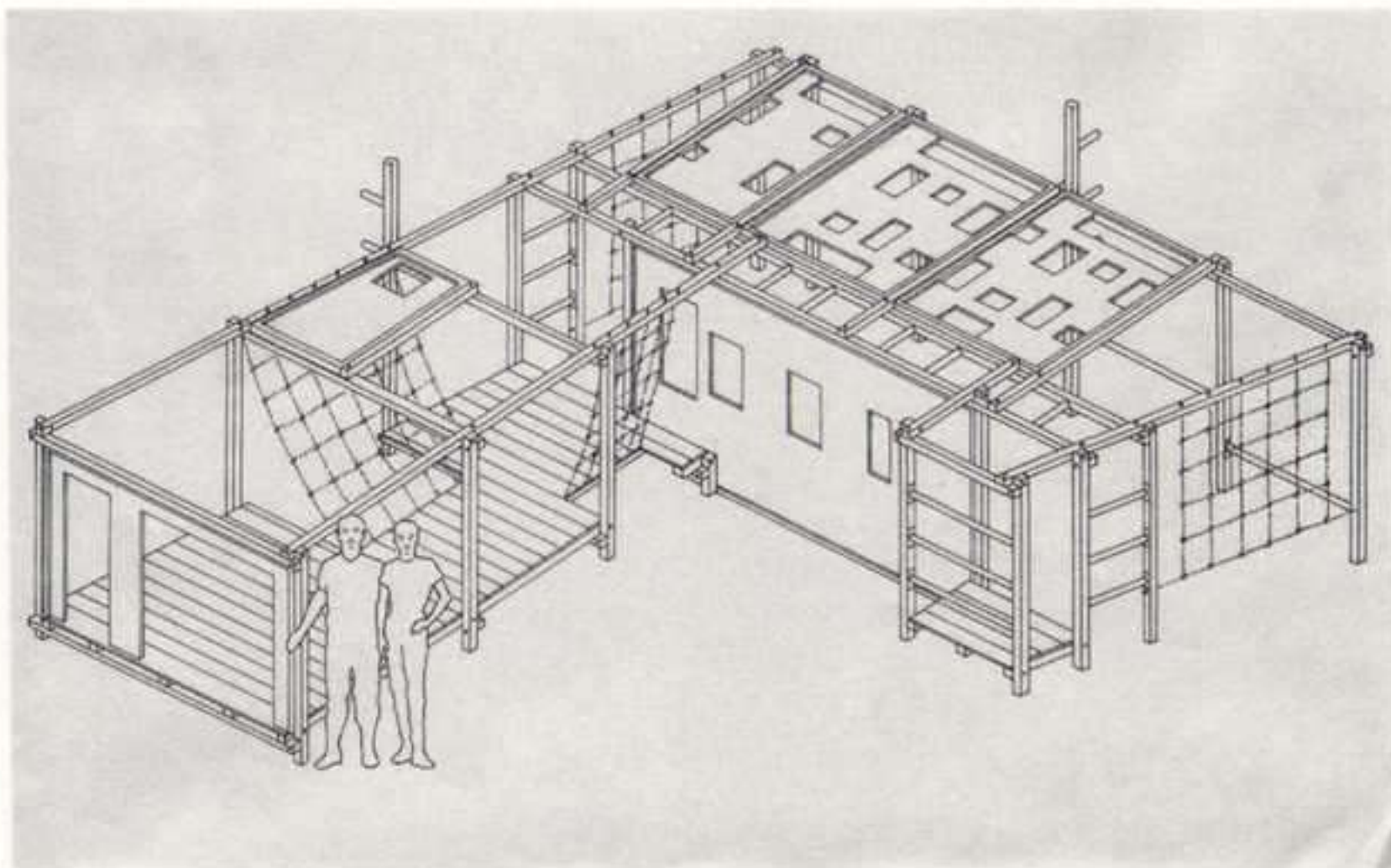
(Fotografía del proceso de instalación)

Situación:
Ronda. Avda. de Palencia - Bº Covadonga



AYUNTAMIENTO  TORRELAVEGA

ARTE Y PARTE



Daniel Chust Peters: Muy soleado, 1999. Madera, contrachapado, hierro, cuerda y pintura, 650 x 520 x 165 cm. Reproducción del estudio del artista en la calle Massens 41 de Barcelona.

DANIEL CHUST PETERS

PALACETE DEL EMBARCADERO

MUELLE DE GAMAZO, S/N. SANTANDER

HASTA 27 FEBRERO

Dentro del marco del programa de patrocinio cultural de la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Cantabria asistimos ahora a una nueva convocatoria de la mano de **Daniel Chust Peters** (São Paulo, 1965), continuando una línea expositiva que pretende iniciar al público santanderino en el panorama de la escena artística internacional más reciente acercando nombres foráneos al lado de valores de la plástica local y nacional. Esta muestra se compone de una única obra, *Muy soleado*, una maqueta de grandes dimensiones que reproduce a escala el estudio del artista en Barcelona, a la que acompañan fotografías que ilustran el proceso de montaje, así como diversas piezas como casas de muñecas, recortables... Pero no se trata de una reconstrucción fiel de su taller, sino que el artista transforma el espacio de trabajo en una especie de

parque infantil –con redes y escalas para subir y bajar, orificios por los que introducirse...–, convirtiendo el referente arquitectónico en un objeto utilitario de carácter lúdico. Las reproducciones de Daniel Chust tienen siempre esta condición doméstica, esa simbiosis entre lo artesanal y lo tecnológico, entre lo orgánico y lo sintético, y un aspecto de naturaleza domeñada, de ámbito artificializado. En el observador adulto que se enfrenta a este lugar provoca sentimientos encontrados de nostalgia de esa edad de inocencia, del juego, por un lado, y por otro, la constatación de un mundo que se ha desnaturalizado, que ha perdido su pureza original. Existe además en su trabajo una reflexión sobre los límites del objeto artístico, sobre su condición de valor de consumo y de disfrute, cuyo referente último es la obra de Marcel Duchamp o el Pop art. El taller del artista pasa de ser lugar de trabajo a obra de arte, su naturaleza estética se transforma y asume un carácter utilitario. Por otro lado, en esa abstracción del espacio de referencia, en esa distancia que se produce entre el modelo y la reproducción se nos remite siempre a un ambiente personal, íntimo, el estudio privado se convierte en público, con lo que se introduce al espectador en la coordenada temporal, se le involucra en la autobiografía del artista. Con Daniel Chust pasamos de lo común a lo particular, del recuerdo a la evocación, de la inocencia a la ironía en una obra que nos sumerge en su propio paisaje personal. R.G.

ELENA ASINS

TRAZOS TRES

MAGALLANES, 3. SANTANDER

MARZO

VANGUARDIA

ALAMEDA MAZARREDO, 19. BILBAO

MARZO

Elena Asins (Madrid 1940), perteneciente al grupo Nueva Generación, ligada a las primeras investigaciones que se realizaron sobre arte y computadoras y a la poesía experimental en los 70, ha venido desarrollando, desde planteamientos conceptuales y constructivos, un trabajo de descomposición de formas elementales, siguiendo complejas pautas arrítmicas, variaciones mínimas que van formando secuencias de elementos limpios, de línea escueta y aguda concepción, que implican una aceptación de las secuencias formuladas matemáticamente, y que sirven para expresar sus preocupaciones acerca del espacio, el tiempo, el movimiento, los ambientes y la arquitectura. Ahora nos ofrece fotografías recientes tratadas con ordenador. Elena Asins captura imágenes de su entorno, de la cocina, las casas, de su gato, de las montañas y, por medio de la impresión digital, yuxtapone imágenes y textos. Presenta también pequeñas esculturas, más cercanas a sus trabajos anteriores, en las que se puede adivinar la lejana filiación con Oteiza, ahora con una mayor radicalidad en el recogimiento, en la dureza estrictamente formal, en la frialdad geométrica. Abierta a otras disciplinas, trabaja desde el rigor de la lógica de los lenguajes, y a una espiritualidad mística o ascética. G.R.

Centro de Fotografía UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

PATIO DE ESCUELAS

VIK MUNIZ

19 de enero - 27 de febrero

LYNNE COHEN

1 de marzo - 16 de abril

PAUL SEAWRIGHT

27 de abril - 11 de junio

IMAGO 2000

15 de junio - 15 de agosto

LOOK AT ME

MODA Y FOTOGRAFÍA BRITÁNICA

24 de agosto - 3 de octubre

PALACIO DE ABRANTES

PER BARCLAY

30 de marzo - 7 de mayo

AZTLÁN HOY

LA POSNACIÓN CHICANA

11 de mayo - 11 de junio

IMAGO 2000

15 de junio - 15 de agosto

LOOK AT ME

MODA Y FOTOGRAFÍA BRITÁNICA

24 de agosto - 3 de octubre

Palacio de Maldonado - Plaza San Benito, s/n - 37008 Salamanca
Tel. 923 294 480 - Fax 923 263 046
E-mail: accult@gugu.usal.es

129

C
A
N
T
A
B
R
I
A

Pancho Cossío:
 Recuerdo de
 Bretaña, 1960.
 Gouache,
 33 x 46 cm.
 Colección
 Fundación
 Santillana.



PANCHO COSSÍO

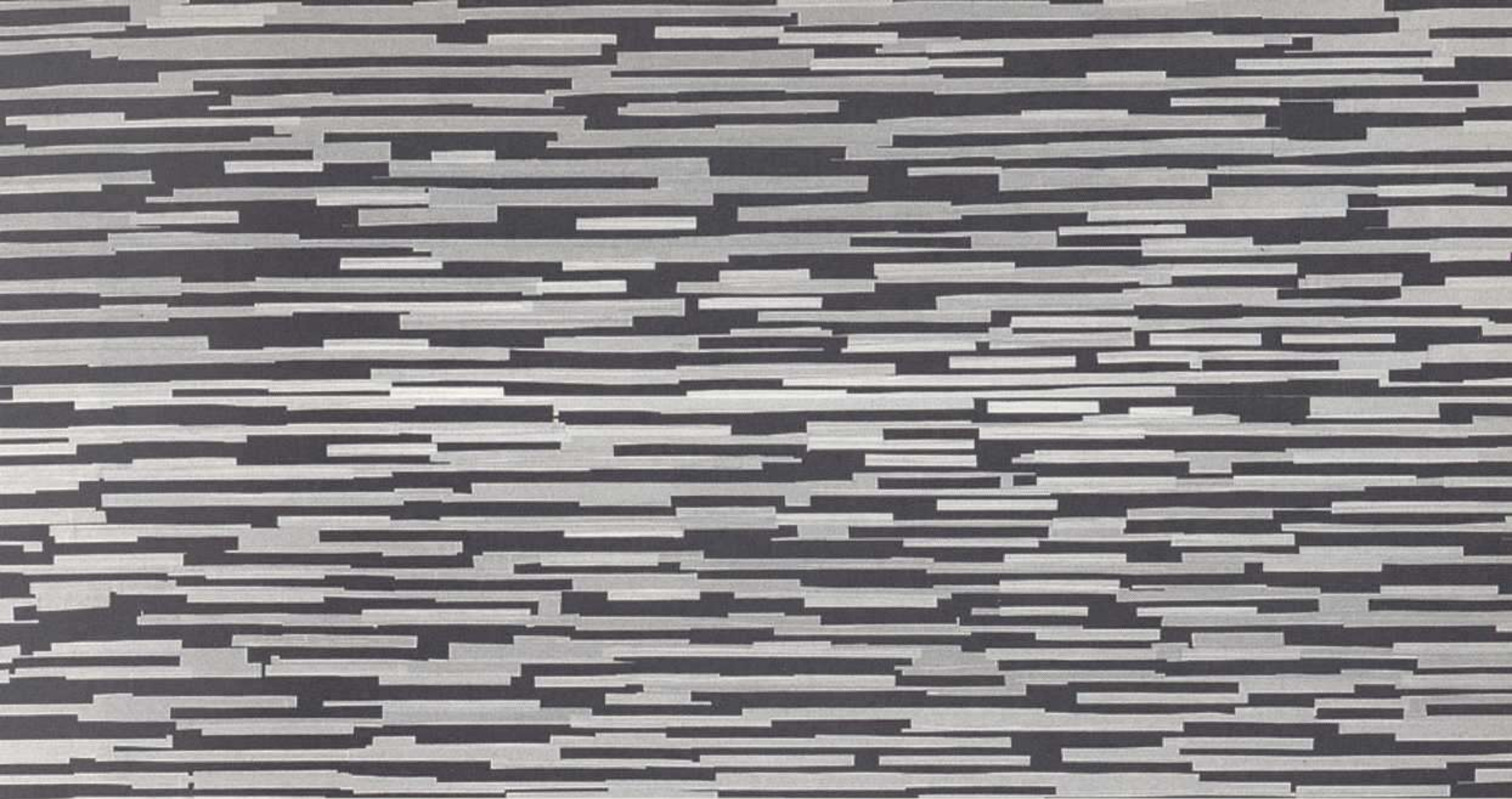
LOS TORREONES

CAMINO REAL, 36. CARTES

4 MARZO AL 9 ABRIL

Inaugura la Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria esta nueva sala con la retrospectiva de una de las figuras más renovadoras y singulares de la vanguardia artística española de antes y después de la guerra, pintor, por otro lado, cuya fortuna crítica no ha estado a la altura de la audacia de sus aportaciones, radicales en el ambiente anquilosado de la España de la época. Tras unos primeros tanteos en Madrid, resultado de su aprendizaje en los años 10 en el taller de Cecilio Pla, en los que se acerca al regionalismo en boga con la mirada renovada de un Anglada o de un Zuloaga, **Pancho Cossío** (San Diego de Baños, Cuba, 1894-Alicante, 1970) comienza pronto a asimilar, de una manera ecléctica aún, los hallazgos formales

del postimpresionismo. Una época, los primeros 20, de búsqueda y de indeterminación hasta su decisivo encuentro en París —donde se traslada en 1923— con la herencia del cubismo, del que Cossío extrae —a partir sobre todo de Braque— su particular síntesis, que define su estilo poético y emotivo, a la vez formalista y expresivo. Con Bores, Viñes y de la Serna constituye el núcleo de lo que se ha llamado la Escuela de París, grupo heterodoxo reunido en torno a *Cahiers d'art*. De vuelta en España en el año 32, se abre una etapa crítica en la biografía del pintor en la que abandona el ejercicio de la pintura, tras de la cual regresa en los años 40 con nuevo brío y un estilo ya plenamente definido —el uso de líneas curvas, las superficies planas, el punto de vista alto, su característica trama punteada—, dedicándose ya a lo que será su temática preferente, el bodegón y el paisaje, sin abandonar nunca el retrato. R.G.



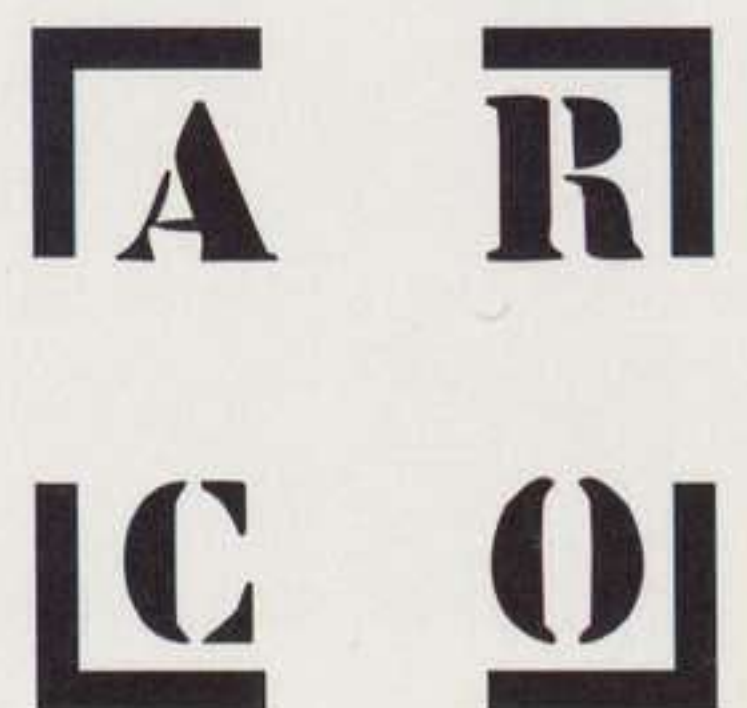
Arancha Goyeneche "Espejismo" (Detalle)

COLECCIÓN
NORTE
de **A**ARTE
CONTEMPORÁNEO

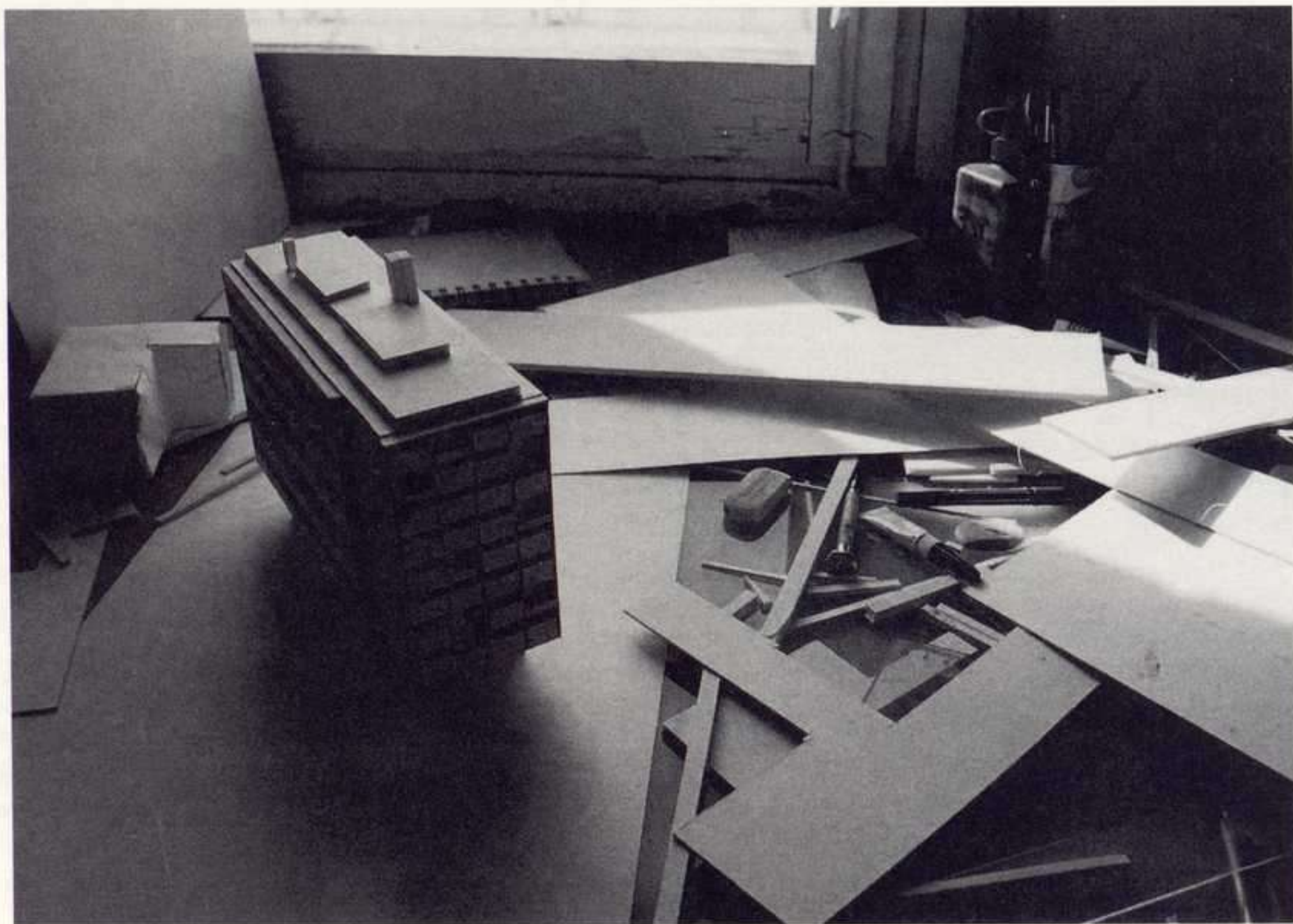


**GOBIERNO
DE
CANTABRIA**

CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTE



*Domènec: Bajo
cero (como en
casa), 1999.
Fotografía en
color, 35 x 40 cm.*



DOMÈNEC

FÚCARES

SAN FRANCISCO, 3. ALMAGRO (CIUDAD
REAL)

HASTA 1 MARZO

En su última exposición en la sala Montcada de Barcelona, titulada *24 hores de llum artificial*, bajo una intensísima luz enfatizada por el empleo predominante de materiales blancos, **Domènec** (Mataró, Barcelona, 1962) recreaba a escala real una de las habitaciones de Paimio, el hospital antituberculoso proyectado por Alvar Aalto a comienzos de los 30, transformándolo en una maqueta sin ventanas donde las camas, útiles sanitarios y el resto de los componentes de la pieza, abandonaban su original condición utilitaria para convertirse en esculturas. Partiendo de la génesis conceptual de este recinto, Martí Peran, comisario de la exposición, comentaba: “en la obra de Domènec se explora siempre

la tirantez ocasionada por la reunión de una doble vertiente: la fascinación por el mundo natural y orgánico –construcción de formas biomórficas y uso de materiales como piel y madera–, con ambientes siempre neutros, de una atmósfera estrictamente mental; aunque este equilibrio ‘híbrido’ –un concepto que aglutina distintos trabajos– se ha ido descompensando paulatinamente”. En esta ocasión, con el título *Bajo cero (como en casa)*, presenta varios trabajos en fotografía, escultura e instalación. Como pieza central montará una habitación que parafrasea el edificio *Unité d'habitation* realizado por Le Corbusier en la Marsella de los 40, con el que muestra el choque de las utópicas premisas del Movimiento Moderno en arquitectura al ponerse en práctica. Acompañando esta pieza se podrán ver esculturas de su serie *Híbridos*, así como fotografías arquitectónicas pertenecientes al grupo *Blanco como la leche*. O.A.M.

LUIS SÁEZ/ALFONSO ALBACETE

CASA DEL CORDÓN

SANTANDER, 2. BURGOS

HASTA 26 MARZO

ESPACIO CAJA DE BURGOS

AVDA. GENERAL SANJURJO, S/N. BURGOS

24 FEBRERO AL 1 ABRIL

De **Luis Sáez** (Mazuelo de Muño, Burgos, 1925) se muestra una retrospectiva de unas 70 obras de entre 1956 y 1999, con las que se pretende dibujar una trayectoria que se inicia en la figuración postcubista en los primeros 50, derivando con el transcurrir de la década hacia el informalismo dominante en aquellos momentos y evolucionando posteriormente hacia una nueva figuración, que ya se adivinaba en diversos fragmentos iconográficos insertados entre los campos cromáticos, y que en los 80 reaparece de manera rotunda en figuras de incontestable corporeidad en inquietantes espacios cargados de intenso dramatismo. Ambientes oníricos, habitados por enigmáticos personajes, bodegones de extraños artilugios, que nos introducen en un mundo de pesadilla, recreado por un colorido cálido y una luz misteriosa, en el que también tiene cabida la magia y el juego. La exposición de **Alfonso Albacete** (Antequera, Málaga, 1950) se centra, sin embargo, en una serie de 1999, las *Doce pinturas vásicas*. Este pintor y arquitecto, que inició su trabajo en los 70 bajo el influjo del conceptualismo, se va adentrando al final de la década en la pintura pintura, navegando su obra entre la figuración y la abstracción, con una fuerte carga espiritual. R.G.

Barcelona

René Metras

Consell de cent, 331. 08007 Barcelona

Tel.: 93 487 58 74 • Fax: 93 487 95 08

Febrero-marzo

Alicia Vela

Notas para un amante

Valencia

Ray Gun

Bretón de los Herreros, 4 • 46003 Valencia

Tel. / Fax: 96 352 32 93. E-mail: raygun@provicom.com

www.provicom.com/raygun

ARCO 2000 **Stand K127**

Rodolphe Auté

Juan Pablo Ballester

Jean Fléaca

Carmen Morales

Hasta 29 febrero: Jean Fléaca

Desde 3 marzo: Lara Almarcegui

Madrid

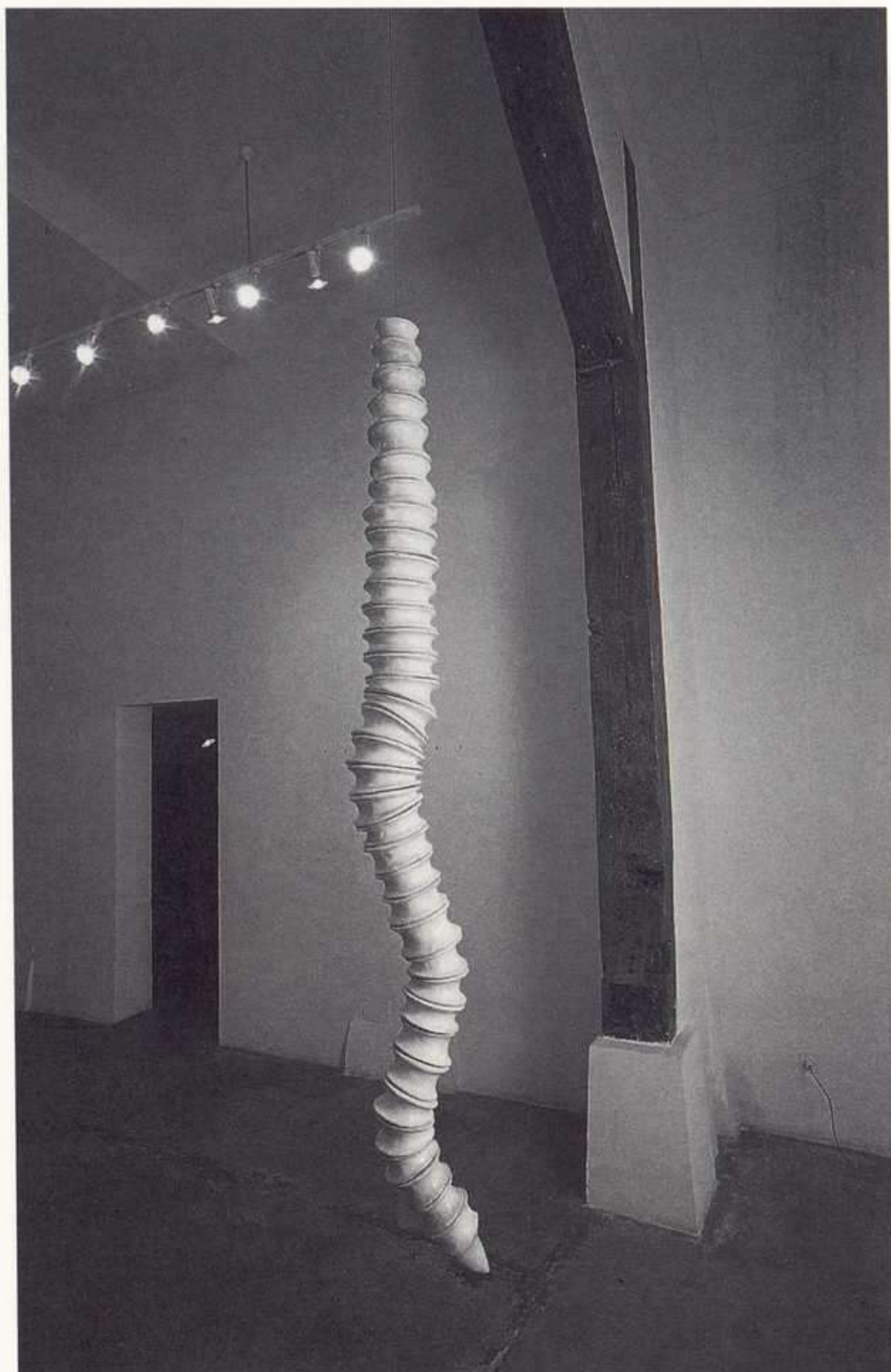
Garaje Regium

Pradillo, 5 • 28002 Madrid

Tel.: 91 411 05 99

15 febrero a 15 marzo

Chus García Fraile



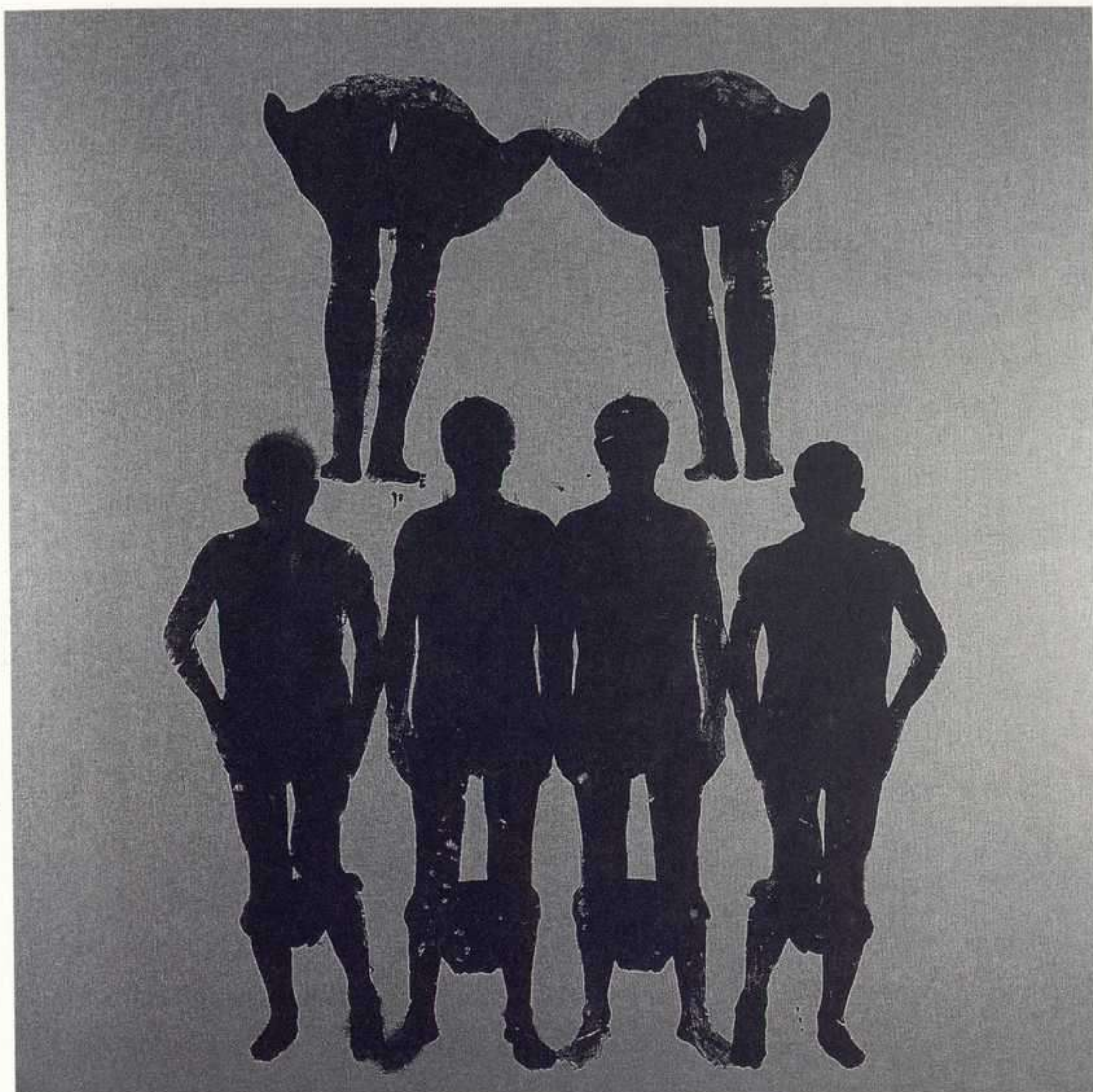
Xawery Wolski:
Columna II, 1998.
Terracota.

XAWERY WOLSKI

PALACIO DE ABRANTES
SAN PABLO, S/N. SALAMANCA
22 FEBRERO AL 26 MARZO

Segunda individual del artista polaco en España, la muestra **Xawery Wolsky** (nacido en Varsovia, en 1960, reside entre París y México) agrupa en el Palacio de Abrantes de la Universidad de Salamanca un buen número de piezas de este escultor, seleccionadas entre sus últimos trabajos, así como diversas series de dibujos y grabados, que resumen en conjunto su trayectoria reciente. Una

obra, la de Wolsky, que tiene su fundamento en la tierra, en la utilización de la terracota, un material de elaboración lenta, hecho de tierra húmeda y tiempo; en la tierra usada como pigmento de sus dibujos y grabados. La noción temporal es esencial en el arte de Wolsky —el tiempo geológico de los materiales, el tiempo histórico de las técnicas artesanales que emplea—, así como la de espacio, entendiendo la escultura en función de su relación con el lugar, con la arquitectura. El elemento orgánico está presente también en su trabajo, tanto en la huella del artista sobre la obra, cuyo cuerpo actúa como herramienta y como molde, que aparece en sus dibujos hechos con punta sobre papel o en las marcas que deja en sus esculturas, como en la evocación de partes del cuerpo, de órganos, que tienen muchas de sus piezas, influenciadas por la cerámica precolombina del Perú. Piezas de color blanco, como fósiles o restos de huesos, imágenes de vida y muerte, de muerte que se transforma en vida, siguiendo el ciclo vital del humus y de la tierra. La luz tiene un gran significado en este proceso. En este sentido la escultura de Wolsky es un elevarse de esa huella inscrita en la tierra, de esa incisión que delimita un espacio, en busca de la vertical, de la luz, vital para su crecimiento, en una metáfora que tiene algo de humano, el hombre que se yergue desde la horizontal del barro en el que se modela. Porque su escultura persigue la simbiosis entre el cuerpo y el paisaje, la comunión del hombre con la tierra. R.G.



Juan Carlos Román: El efecto barroco de Gilbert & George, 1999. Tinta de serigrafía sobre lino, 240 x 240 cm.

JUAN CARLOS ROMÁN

ALEJANDRO SALES

JULIÁN ROMEA, 16. BARCELONA

24 FEBRERO AL 25 MARZO

El premiado en Egure Artea, **Juan Carlos Román** (Bilbao, 1961), presenta en esta individual una obra que sigue su trabajo crítico sobre cuestiones como el estilo y la identidad de la obra de arte, reinterpretando creaciones de artistas que representan posiciones estéticas y formales muy definidas y reconocidas por la crítica y por el *establishment* del arte internacional. El tema de su trabajo es aquí principalmente Gilbert & George, Bruce Nauman y obra en papel, en la

que establece en pequeños dibujos relaciones entre diversas obras como entre *7000 robles* de Beuys y *Un roble* de Michael Craig Martin, el *Kilómetro* de Walter de María y *Una línea de 1000 metros* de Piero Manzoni. Con este ejercicio crea una conexión de “complicidad y metalenguaje” entre los artistas objetos de su trabajo y su propia identidad expresada a través de esta simbiosis. Su obra tiene un doble interés, por un lado, el de la interpretación de obras de arte conocidas, transformadas en una nueva versión y, por otro, el desarrollar un análisis de la cultura artística actual y sus producciones que identifican tendencias y cualidades estéticas que conforman la iconografía contemporánea. J.C.R.



Gabriel:
Deambulation,
1994. Aluminio
fundido,
65 x 50 x 25 cm.

FRANCESCA LLOPIS/GABRIEL

ANTONIO DE BARNOLA

PALAU, 4. BARCELONA

15 FEBRERO AL 15 MARZO

La barcelonesa galería Antonio de Barnola presenta para este bimestre dos exposiciones autónomas en dos espacios independientes de la misma sala; por una parte, una muestra del escultor **Gabriel** y por otra, una intervención de la polifacética artista **Francesca Llopis**. Para esta ocasión, Francesca Llopis ha realizado una suerte de instalación que comprende dos pinturas que dialogan —o hacen de fondo— con un artefacto. Muy sintéticamente, aun con el riesgo de ser excesivamente simplificadores, éste consiste en una hilera de doce conos huecos interpenetrados y atravesados por una luz. Desde hace tiempo Francesca Llopis ha venido trabajando el cono y otras figuras que en su universo personal se interrelacionan y se complementan: el agujero, el laberinto, el pliegue, la espiral, etcétera. Naturalmente, son formas simbólicas que difícilmente

poseen un equivalente en palabras, pero que aluden al cuerpo, a las relaciones corporales, al género femenino, al placer. A nadie se le escapa que la forma cónica hueca posee connotaciones femeninas y que, tal como la presenta Francesca Llopis, se enriquece en relación a otras de connotaciones masculinas. Sea como sea, el mundo de Francesca Llopis supone una reflexión sobre el deseo en un sentido muy amplio. Una reflexión que viene determinada por una presencia obsesiva: una calavera que aparece y desaparece en el artefacto y que aflora en una de las pinturas. Me temo que el deseo es a la muerte lo que la cara a la cruz de una moneda. Con relación a la otra exposición, la de Gabriel, uno de los valores más reconocidos en este escultor es la diversidad y uso creativo de materiales inusuales. En efecto, un aspecto muy importante de su labor deviene de la investigación del material; el artista descubre y trabaja materiales y elementos alejados de cualquier referencia estética. En este sentido una de las piezas más significativas en la historia creativa de Gabriel es *Resultat general d'una síntesi* (1990), en la que crea un microespacio con cristales de automóvil y goma. Y, sin embargo, la obra de Gabriel no se agota en los materiales; en la mayoría de sus piezas existe —aunque oculto— un universo personal, de un contenido inquietante. Más que intentar descifrarlo, corresponde dejarlo como una ventana abierta a nuestra imaginación. J.V.O.

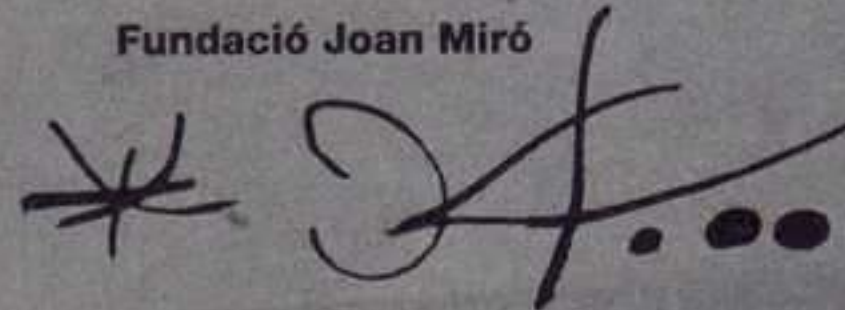
Sigmar Polke

Die Alten

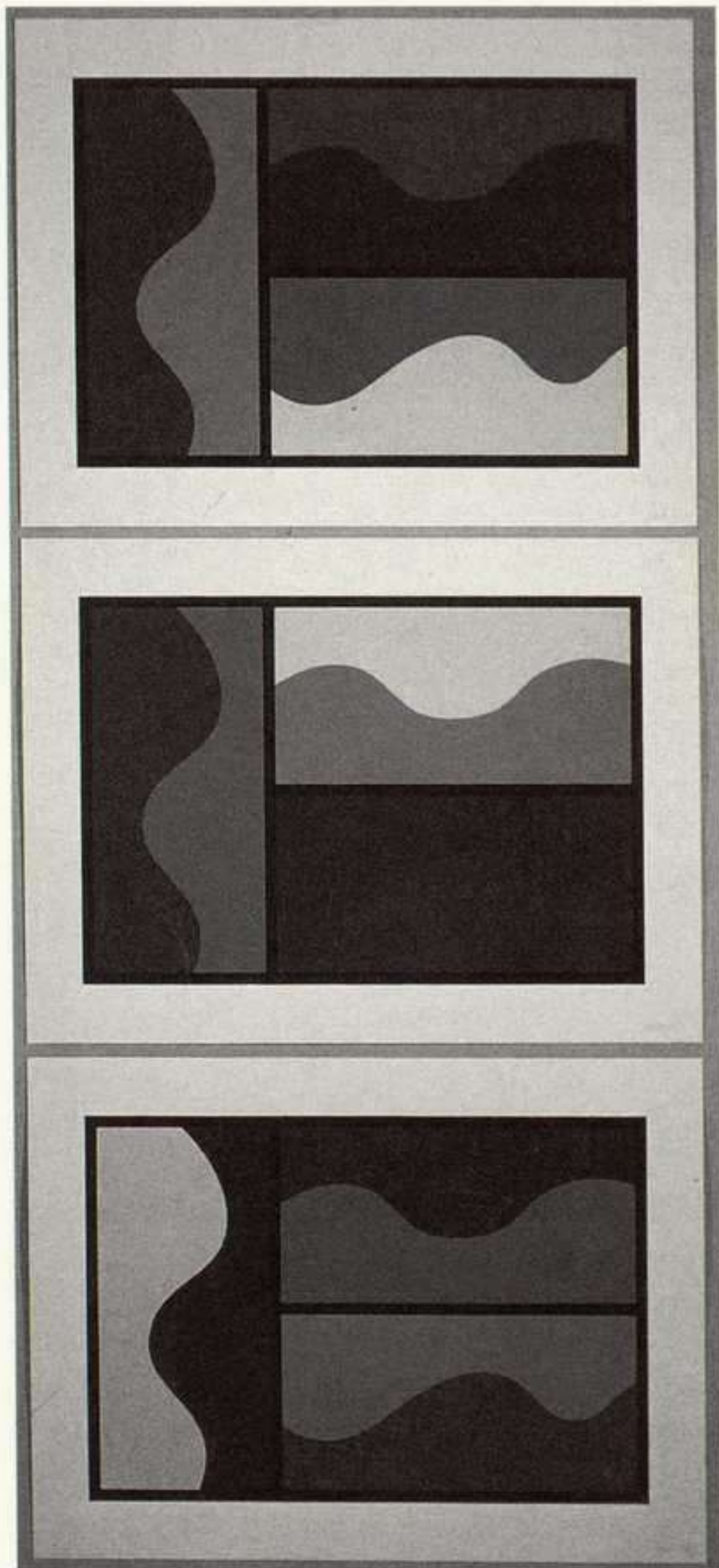


Fundació Joan Miró
Parc de Montjuïc, Barcelona
10 febrero - 1 mayo 2000

Fundació Joan Miró



Sol Lewitt: Colors divided by wavy lines (Suite de tres grabados), 1999. Serigrafía, 43 x 59 cm.



SOL LEWITT

GALERÍA TONI TÀPIES-EDICIONS T
CONSELL DE CENT, 282. BARCELONA
HASTA 18 MARZO

Sol LeWitt (Hartford, Connecticut, 1928) es una de las figuras estelares del arte norteamericano de los años 60 y autor de numerosos ensayos y artículos sobre arte, encontrándose sus planteamientos entre el minimal y el arte conceptual, movimientos que emergieron en la ciudad de Nueva York durante esa década. Sus orígenes se remontan al trabajo como artista gráfico para el arquitecto I.M. Pei y a su obra escultórica de los años 60-70 dentro del deno-

minado "serial art", en donde repite los mismos objetos con variaciones sistemáticas, técnica adoptada por otros artistas de su generación. Además de su importante obra escultórica, LeWitt es mundialmente reconocido por su obra en papel en murales de gran formato *Wall drawings* y, por una extensa obra gráfica y fotográfica. En Toni Tàpies se exhiben originales en papel de formas simples y geométricas, como es habitual en este artista, y grabados y serigrafías, en tiradas de 35 ejemplares, editados por Edicions T: *Irregular forms* (70 x 89 cm, 1998), suite de cuatro grabados serigrafiados en colores enmarcados por el color negro y en donde se juega con las cualidades mate y satinada de las tintas; *Wavy irregular bands* (25 x 92 cm, 1995), serie de cuatro aguatinas de formato rectangular que describe franjas como olas en movimiento en dos combinaciones de colores; la aguatina *Irregular arcs four sizes* (34 x 86 cm, 1997), combinaciones de cuadrados en diferentes colores y *Colors divided by wavy lines* (45 x 59 cm, 1999), suite de tres serigrafías en combinación de colores en formas rectangulares. Un trabajo, el de LeWitt, en donde confluyen la frescura y la habilidad técnica, manifiesta en una exquisita factura tanto en las impresiones gráficas como en la obra original. La elegancia de su trabajo y su vigencia se encuentran en la cumbre de lo decorativo, un concepto limpio de la pintura y la utilización de colores básicos. Muchos años para ser tan joven. J.C.R.

SEAN SCULLY

CARLES TACHÉ

CONSELL DE CENT, 290. BARCELONA

MARZO A ABRIL

Sean Scully (Dublín, 1946), desde el inicio de su carrera (1968), ha trabajado un lenguaje abstracto elemental que consiste básicamente en la interrelación de franjas o planos de color. Una pintura cuyo referente más importante es Piet Mondrian y el Neoplasticismo. La pintura de Scully se podría definir como un juego de variaciones sobre un mismo tema. El interés está en construir estructuras que a pesar de su simplicidad y elementalidad, se expresan con un gran potencial de posibilidades combinatorias. Estructuras en que se persigue una suerte de armonía o equilibrio. Podemos señalar algunos elementos significativos de sus estrategias: las oposiciones duales, como son la dialéctica horizontal/vertical o el contraste de color positivo/negativo, los juegos de simetrías etc. Scully introduce el difuminado en las líneas, o incorpora elementos en relieve, etc., con un lenguaje abstracto humanizado, enriquecido con otras referencias —especialmente con el substrato de la pintura americana de la postguerra. Como en el caso de Mondrian su obra posee también bajo sus trazos un significado espiritual. El mismo Scully apuntará una dimensión ética y metafísica en su obra: “(...) creo que con formas elementales desde dentro se puede hacer algo con suficiente empatía para reconstruir la arquitectura de nuestra espiritualidad”. J.V.O.

GALERÍA DE ARTE

SOLEDAD LORENZO

ORFILA, 5. 28010 MADRID. TEL. 91 308 28 87/8.
FAX 91 308 68 30. (Fundada en 1986)

**TXOMIN BADIOLA
MIQUEL BARCELÓ
BROTO
VICTORIA CIVERA
JORGE GALINDO
SUSY GÓMEZ
PELLO IRAZU
PEDRO MORA
PALAZUELO
PÉREZ VILLALTA
SOLEDAD SEVILLA
JOSÉ MARÍA SICILIA
TÀPIES
JUAN UGALDE
JUAN USLÉ**

Colaboraciones con:

**RICHAR BILLINGHAM
ROSS BLECKNER
LOUISE BOURGEOIS
MAT COLLISHAW
GEORGE CONDO
ERIC FISCHL
MARTIN KERSELS
JONATHAN LASKER
MANUEL OCAMPO
CATHERINE OPIE
TONY OURSLER
DAVID SALLE
JULIAN SCHNABEL
GEORGINA STARR
ADRIANA VAREJAO**



Alberto
Giacometti: Le
chien, 1957.
Bronce,
47 x 100 x 15 cm.
Fundación Maeght.

ALBERTO GIACOMETTI

FUNDACIÓN CAIXA CATALUNYA. LA PEDRERA
PROVENÇA, 261-265. BARCELONA
6 MARZO AL 6 MAYO

Comisariada por Louis Prat, director de la Fondation Maeght en Saint-Paul-de-Vence, esta exposición quiere cubrir toda la trayectoria y todas las facetas del artista **Alberto Giacometti** (Stampa, Suiza, 1901-Paris, 1951). Así, la muestra que acoge La Pedrera integra escultura, su actividad principal, pero también dibujo, grabado y pintura. Y con el mismo objetivo la exposición se plantea como un itinerario por cada una de sus etapas. A grandes rasgos, éste se describe como sigue: después de la etapa formativa, la primera obra que él mismo reconoce como personal se sitúa entre 1925 y 1928, son sus ídolos inspirados en la escultura negra y piezas próximas al cubismo. Posteriormente, se vincula al grupo surrealista y pasa por citarse como uno de los ejemplos más

significativos de las realizaciones de esta tendencia en el ámbito tridimensional y del objeto hasta 1934. Curiosamente a finales de los treinta Giacometti rechaza explícitamente el surrealismo y empezará a trabajar aquel universo tan personal y propio del escultor: las figuras extremadamente alargadas y delgadas. Esta última obra, muy a menudo incomprendida, ha atraído a escritores: Jean Paul Sartre, Jean Genet, Tahar Ben Jelloun, entre otros, la han comentado. Una de las interpretaciones más recurrentes –promovida especialmente por Sartre– las entiende como una metáfora del dolor y el aislamiento del hombre. Sin embargo ¿cual es el hilo conductor de este itinerario tan diverso? Una hipótesis: Giacometti es el escultor de la mirada interior. En las tres etapas que se han descrito, Giacometti no buscaba la reproducción del mundo de las apariencias sino un algo diferente, oculto en los objetos y las formas tridimensionales. Una de sus esculturas más emblemáticas que se exhiben en la exposición es *Objeto invisible* (1934); André Breton intuía el potencial poético de esta especie de ídolo más allá de su registro formal; la clave de la figura está en las manos que suspendidas parecen como agarrar algo y, sin embargo, están vacías. La aportación de Giacometti se sitúa en este objeto ausente e invisible: descubre una dimensión metafísica, metafórica y misteriosa de la forma tridimensional. La escultura de Alberto Giacometti es una forma simbólica. J.V.O.

LAS FORMAS DEL MUNDO. LA NUEVA OBJETIVIDAD ALEMANA EN LA COLECCIÓN WILDE

FUNDACIÓN "LA CAIXA"

PASEO SAN JUAN, 108. BARCELONA

HASTA 12 MARZO

Entre los años 20 y 30 en Estados Unidos y Europa se afirma la fotografía como un lenguaje específico e independiente. Se rechazarán los procesos artesanales y papeles preciosos vinculados a la fotografía pictorialista y se substituyen por procesos mecánicos y papeles industriales. Se toma conciencia de que la cámara fotográfica posee unas reglas propias al margen de la pintura y se introducen unos recursos como los primeros planos, los picados y contrapicados, la fragmentación de la imagen, etc. Unos recursos posibilitados por la comprensión del funcionamiento de la cámara, que se entienden como elementos es-

pecíficos de un lenguaje fotográfico. Este tipo de fotografía significa una nueva percepción de las cosas o una especie de método de aprendizaje de la visión. Dalí apuntaba que el ingenio mecánico, más preciso y nítido que el ojo, posibilita redescubrir el mundo. En este marco de reflexiones se sitúa la Nueva Objetividad. En la exposición se presentan sus fotógrafos más representativos: Renger-Patzsch, Blossfeldt, Sander, Ehrhardt y Biermann. Su rasgo específico es una voluntad de "objetividad": nitidez, frialdad, precisión en los detalles, exactitud etc. Pero la Nueva Objetividad no es tanto una imagen de la percepción cotidiana como una visión superintensificada del mundo de las apariencias; originalmente la expresión "Nueva Objetividad" designaba a una pintura figurativa que con su "objetividad" radical acaba por provocar un efecto de extrañeza y que por extensión pasó a designar también a esta manera de entender la fotografía: una puesta en extrañeza de las apariencias. J.V.O.

141

C
A
T
A
L
U
Ñ
A

SUBDIRECCIÓN GENERAL DE PROMOCIÓN DE LAS BELLAS ARTES

EXPOSICIONES TEMPORALES (Programa sujeto a posibles cambios)

SALAS DE EXPOSICIONES DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

JOAN FONTCUBERTA: CONTRAVISIONES

Sala Millares

20 enero- 19 marzo

LOS GRIEGOS EN ESPAÑA. TRAS LAS HUELLAS DE HERACLES

Museo Arqueológico Nacional

15 febrero- 30 abril

SELECCIÓN DEL GABINETE DE ESTAMPAS DEL MUSEO ROMÁNTICO

Museo Romántico

2 febrero- 31 marzo

DESDE BOLIVIA, PINTURA CONTEMPORÁNEA

Museo de América

1 - 27 febrero

ARCO 2000 Stand C48

Premio Nacional de Artes Plásticas 1999

Cristina Iglesias y Pablo Palazuelo

Premio Nacional de Fotografía

Alberto García Alix



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales

Théophile-Alexandre Steinlen: Cocorico, 1899. Litografía, 140 x 100 cm. Petit Palais. Musée d'Art Moderne, Ginebra.



STEILEN Y LA ÉPOCA DE 1900

MUSEU PICASSO

MONTCADA, 15 Y 19. BARCELONA

1 MARZO AL 28 MAYO

Théophile Alexandre Steinlen (Lausana, Suiza, 1859-Paris, 1923), uno de los protagonistas de las artes gráficas en el salto del XIX al XX, una época dorada para el cartelismo y en la que también se va afirmando un fenómeno nuevo, la prensa ilustrada. Hoy en día Steinlen no nos parece el mejor, pero sí un ilustrador competente, es lo que se entiende por un creador representativo de un periodo. Su trayectoria empieza cuando llega a Montmartre en 1881. Entonces Montmartre era una fiesta y un centro cultural a la vez; el cabaret acabó por ser una plataforma de producción y difusión cultural para aquellos sectores distantes de la estética oficial y los canales institucionales; se transformaron en un centro alternativo y emisor de la cultura viva. Los

trabajos más representativos de Steinlen giran en torno al *Chat Noir*, realizó el cartel del establecimiento y además colaboró en una revista subvencionada y promocionada desde el propio cabaret y con el mismo nombre. Steinlen tiene otra faceta muy importante como ilustrador de libros y en el ámbito de la publicidad. Más aún, Steinlen cultiva un tipo de ilustración social. En efecto, buen observador de la vida cotidiana, es sensible a las tensiones políticas y a los conflictos sociales con un tratamiento sombrío y endurecido muy diferente al de sus llamativos carteles publicitarios. El atractivo de la presente exposición es que no se toma a Steinlen como tema central, sino como el hilo conductor de una panorámica, el 1900. La obra de Steinlen se presenta con su contexto inmediatamente anterior y paralelo; su trayectoria se confronta con Renoir, Manet, Degas, Toulouse-Lautrec, Utrillo, Bonnard, Valladon, Munch, Schiele, Picasso, etc. Esto es importante, porque el 1900 se observa como un horizonte plural y diverso, más allá de los tópicos y esquemas al uso; con ello se ha perdido linealidad, pero responde a una realidad viva y no a la lectura simplificadora aprendida en los libros. Este principio de milenio está destinado a revisar tópicos y esquemas. Y ésta es la aportación de la presente exposición: el 1900 no es estudiado a partir de las categorías, ni esquemas al uso, sino con una voluntad de resdescubrirlo con toda su complejidad. El mérito de la exposición es que plantea más que resuelve preguntas sobre el 1900. J.V.O.

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

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

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

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

Galeria FERRAN CANO
c/ de la Pau, 3
Tel. / Fax 971714067
07012 Palma

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

Galeria HERRACH MOYÁ
Cataluña, 4
Tel. 971731240
07011 Palma

Galeria JOANNA KUNSTMANN
Pza. Canal, 16
Tel. / Fax 971163229
07650 Santanyí

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

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

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

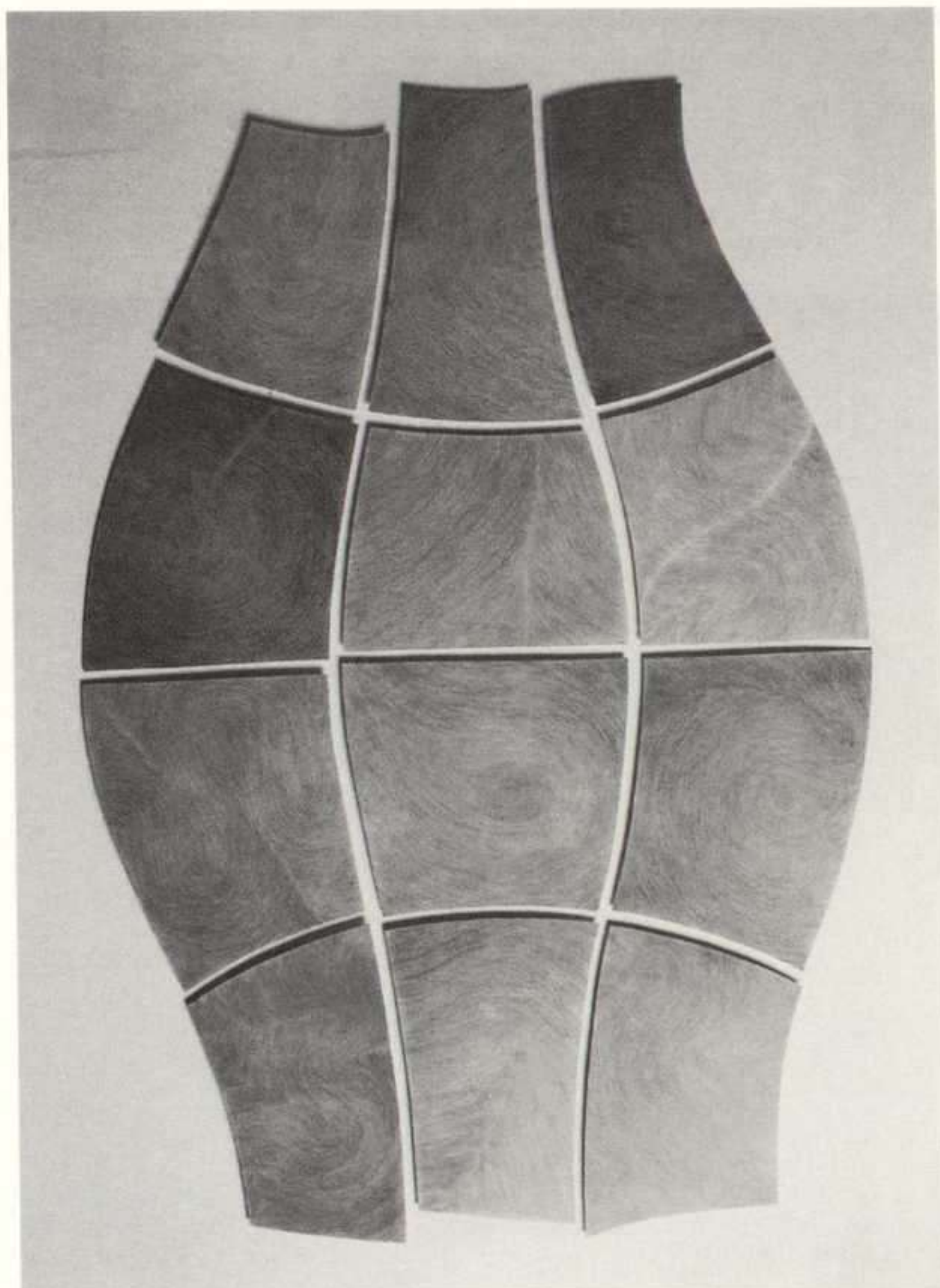
Galería MEDITERRANEA
Sant Martí, 1
Tel. 971715846
07012 Palma

Galeria PEDRONA TORRENS
Sant Jaume, 1
Tel. 971 548324
Fax 971 728127
07400 Alcudia

Galería S'ESCALA TRES
Carrer de Sa Plaça, 3
Tel/Fax 971580220
07200 Felenitx

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

Galería XAVIER FIOL
Montenegro, 4
Tel/Fax 971718914
07012 Palma



Luis Marco: Sin título, 1996-1999. Lápiz sobre papel (políptico), 100 x 150 cm.

LUIS MARCO

MUTUA DE SEGUROS PELAYO
TRAVESSERA DE GRACIA, 32. BARCELONA
22 FEBRERO AL 20 MARZO

Con carácter itinerante se presenta en varias ciudades del Estado la exposición de **Luis Marco** (Zaragoza, 1953), una exposición de reducidas dimensiones, pero dotada de una rara intensidad. En alguna ocasión se ha calificado a Luis Marco como el pintor del silencio, término que metafóricamente expresa muy bien el espíritu de su obra. Luis Marco cultiva un lenguaje abstracto muy particular a la búsqueda de una forma elemental y simple. Tenemos la convicción de que la apariencia de

absoluta sencillez de Luis Marco es el resultado de un esfuerzo de depuración, esto es, de eliminar la anécdota o lo accesorio para encontrar una poesía esencial. Su máxima se podría describir como “menos es más”, es decir, cuanto más simplicidad, más fuerza poética tendrá la obra. Atendiendo a esta idea anula la retórica, la materialidad de la pintura y es que, como en el caso de la mística, el vacío —esta simplicidad esencial de nuestro artista— no significa una negación o una ausencia, sino lo que podríamos llamar una producción de sentido. En alguna entrevista el artista ha aludido a una dimensión simbólica de su obra. ¡Cierto!, porque este esfuerzo de depuración no es un juego formal, necesariamente ha de existir una voluntad expresiva. ¿Pero cual es su significado más auténtico? No estamos en condición de contestar a esta pregunta, sin embargo una de las observaciones más penetrantes sobre el artista se la debemos a Juan Manuel Bonet, que compara la obra de Luis Marco a un “jardín zen”. A grandes rasgos, Luis Marco se relaciona con una tradición que entiende el arte como vehículo de sentimientos profundos, más aún como un espacio de la reflexión. Esta tradición está formada por los Malevich, los Rothko, etc., artistas que como Luis Marco han depurado formalmente su pintura y que como Luis Marco son artistas de la contemplación interior. Todos estos artistas comparten la idea del “jardín zen”: un instrumento para explorar territorios espirituales. J.V.O.

ANTONIO MURADO

SENDA

CONSELL DE CENT, 337. BARCELONA

24 FEBRERO AL 24 MARZO

Antonio Murado (Lugo, 1964) desde hace unos años ha trabajado tres series de pintura. La dedicada a los pétalos, que es su obra más difundida y conocida (es la pintura hecha poesía), la de las pizarras (con toques románticos) y la de las marañas (de tramas compactas). En estas últimas piezas existe como un eco de Pollock; los ritmos que crea Murado bien pudieran interpretarse como una expresión de una energía cósmica, como en el caso del pintor americano, lo que no deja de ser otra expresión del infinito. En Murado existe una aproximación al romanticismo: intensidad poética, representación del infinito, sublimidad, etc., pero hay algo más cuyo germen está en sus primeras etapas. Tal vez en su origen se puedan observar aspectos que el

oficio y la práctica han disimulado. Hacia principios de los 90 realizó unos lienzos que consistían en fondos neutros y/o abstractos sobre los cuales escribía un texto que narraba un desastre. Lo que queremos decir es que posiblemente esta noción de crueldad o muerte, más evidente en sus primeras obras, esté presente en toda su trayectoria de una manera subterránea. Con ello nos remitimos al concepto de belleza romántico íntimamente vinculado a lo siniestro, la condición, según los románticos, del arte. Sin algo profundamente oscuro, el arte no existiría ni tendría capacidad de seducción. Ese "algo" naturalmente no se puede expresar de una manera directa y transparente; es necesario que sea intuitivo pero que permanezca oculto. En caso contrario ni el artista ni el espectador lo podrían soportar y el efecto estético desaparecería. Es por ello que tal vez la fragilidad de los pétalos o las pizarras o las marañas de Murado nos atraen: intuimos algo siniestro y cruel en ellas. J.V.O.

145

C
A
T
A
L
U
Ñ
A

Los Dubuffet de Dubuffet

Con la colaboración del Museo de Artes Decorativas, París.



Dubuffet. Vaca negra con fondo rosa. (1954). Museo de Artes Decorativas, París. Photo Laurent Sully, JALMES. Todos los derechos reservados

Sala de Exposiciones BBVA

Paseo de la Castellana, 81. Madrid.
12 enero / 27 febrero 2000.
Horario: 11,30 a 13,30 / 17,30 a 20,30 h.
Domingos, 11,00 a 14,30 h.
(festivos cerrado).

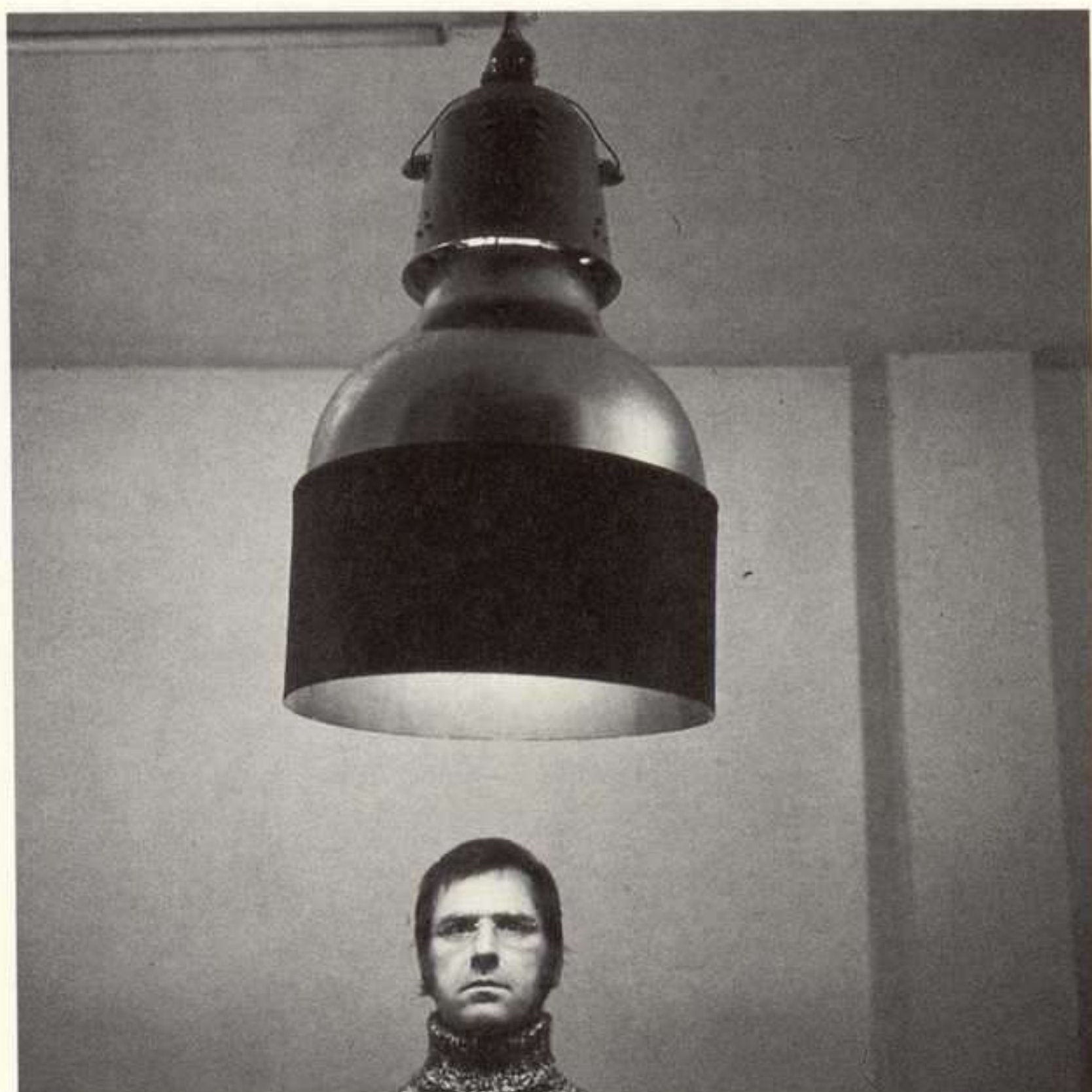
Museo de Bellas Artes

Plaza del Museo, 2. Bilbao.
7 marzo / 23 abril 2000.
Horario: 11,30 a 13,30 / 17,30 a 20,30 h.
Domingos, 11,00 a 14,30 h.
(festivos cerrado).

BBVA

Banco Bilbao Vizcaya Argentaria

ARTE Y PARTE



*Michelangelo Pistoletto:
Lampada a mercurio, 1965.
Colección del artista.*

MICHELANGELO PISTOLETTO

MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA
PLAÇA DES ÀNGELS, 1. BARCELONA
HASTA 29 MARZO

La presente exposición es una antológica de una de las personalidades más significativas del llamado arte povera, tendencia que apareció a finales de los años sesenta impulsada por el crítico italiano Germano Celant. Como su nombre indica, el arte povera, hace referencia a materiales pobres, humildes, frágiles, efímeros y en preferencia no industriales. Los creadores povera, más que por los problemas de tipo formal, se interesan especialmente por encontrar una suerte de poder expresivo o energético de los materiales. Igualmente un aspecto muy importante del povera es el compromiso social e ideológico radical de sus artistas y sus realiza-

ciones. Germano Celant lo definía como un arte crítico e iconoclasta y es que el arte povera abordaba la experiencia artística en cualquier ámbito y con materiales insignificantes, existía una preocupación por la participación y la acción. Más aún, había la voluntad de fundir y borrar la diferencia entre vida cotidiana y arte. Tanta radicalidad y utopía tuvieron efectos disolventes, especialmente cuando los tiempos y los contextos cambiaron a un signo más conservador. Sin embargo, el povera quedará como un eco, un substrato para algunas experiencias actuales, pues su trascendencia ha sido amplia. ¿Qué aporta ahora esta exposición del MACBA sobre **Michelangelo Pistoletto**? Naturalmente, esta exposición que presenta el itinerario de Pistoletto significa una revisión y reflexión del povera como movimiento estético e ideológico y del propio artista como momento histórico. Pero hay un aspecto todavía más importante y es que se nos presenta al Pistoletto después del povera. En los años sesenta y setenta, según él mismo, en un afán de compromiso social, abandonó el estatuto de "transformador de imágenes" (léase artista) por el de "provocador de comportamientos". ¿Cuál es su actitud en el año 2000? Su evolución lo ha llevado a posiciones más teóricas, ha ampliado su registro creativo a disciplinas como el teatro y la música, pero lo más importante es que renueva su compromiso: el artista como una manera de pensar y ver el mundo actual. Este es su mensaje. J.V.O.



*Jim Hodges: You,
1997. Materiales
diversos,
500 x 400 cm.*

ZONA F

ESPAI D'ART CONTEMPORANI DE CASTELLÓ

PRIM, S/N. CASTELLÓN

3 FEBRERO AL 9 ABRIL

“Zona F es una exploración sobre los espacios habitados por los discursos feministas en el arte contemporáneo”.

Zona F es un proyecto de Helena Cabello y Ana Carceller que quiere cuestionar los estereotipos, aún vigentes, de la influencia en el arte contemporáneo de los discursos feministas. De tal manera que, por una parte, este proyecto sirva de testimonio de la remanencia de esos discursos formales feministas y, por otra parte, se pongan de manifiesto los aspectos contradictorios que de esta influencia se derivan en el desarrollo de la plástica contemporánea. En el proyecto, por tanto, se han incluido artistas de ambos sexos, porque la influencia del discurso feminista, tanto en la prácti-

ca como en la crítica de arte desde los años 60-70, ha tenido una repercusión global. Como complemento a la exposición se ha editado un catálogo que incluye una contribución a este proyecto del comisario y crítico de arte Dan Cameron, un texto sobre “ciberfeminismo” escrito en colaboración por Ana Martínez Collado y Ana Navarrete, creadoras de las páginas de estudio *on-line* sobre arte y mujer. Los artistas integrantes de la exposición son: Eija-Liisa Ahtil (Finlandia, 1959), Nicole Eisenman (Verdun, 1965, reside en Nueva York), Alicia Framis (Barcelona, 1967), Jim Hodges (EE.UU., 1957), Jac Laimer (Brasil, 1961), Sarah Lucas (Gran Bretaña, 1962), Yasumasa Morimura (Japón, 1951), Marina Núñez (Palencia, 1966, vive en Madrid), Jane & Louis Wilson (Gran Bretaña, 1967). Una propuesta seria y positiva planteada desde la diversidad y la calidad. J.C.R.

George Zimbel:
No parking, NYC
1959. Fotografía
en blanco y negro.



GEORGE ZIMBEL

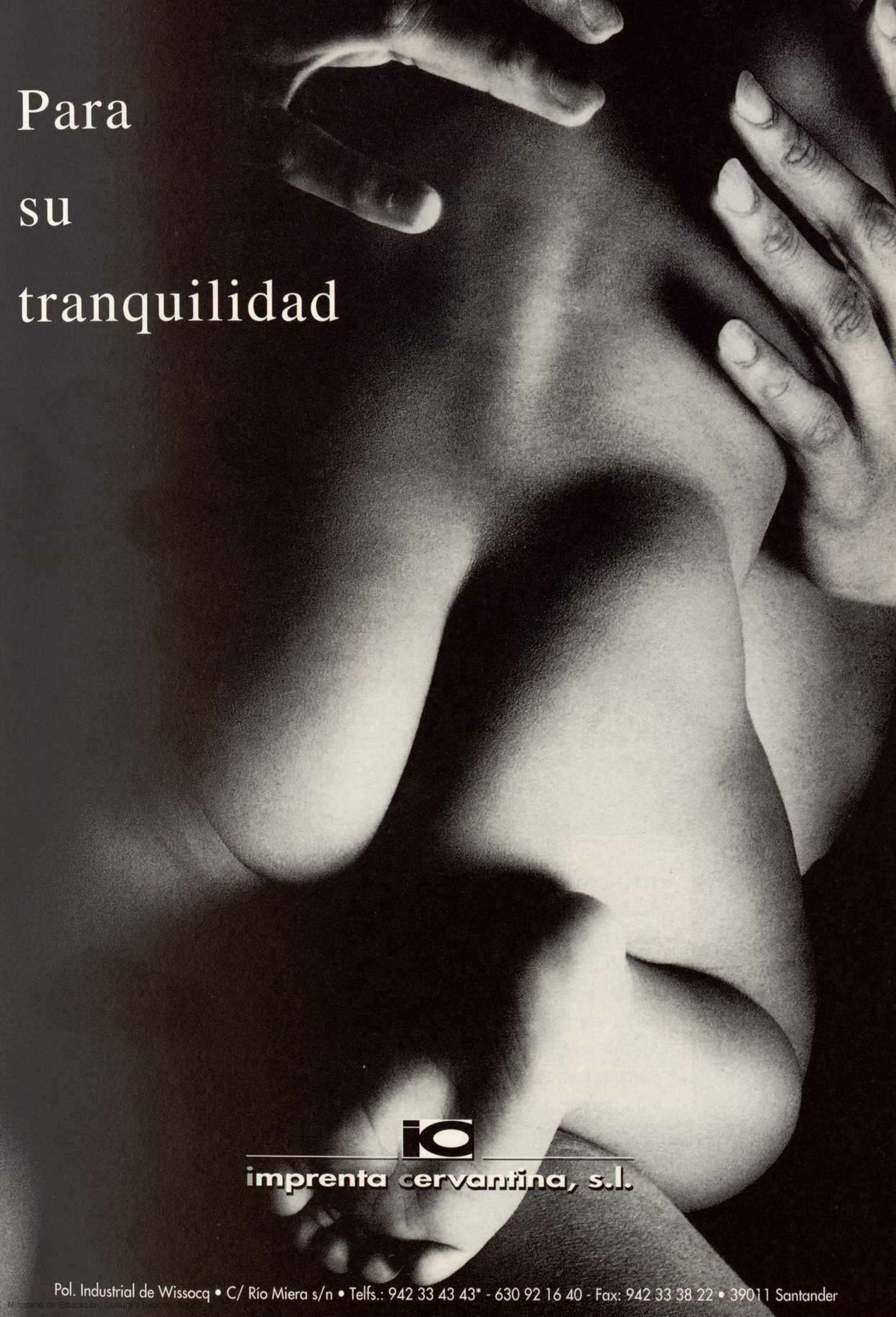
IVAM-CENTRE JULIO GONZÁLEZ

GUILLEM DE CASTRO, 118. VALENCIA

HASTA 26 MARZO

A través de un total de ciento veinte fotografías, la presente exposición ofrece un recorrido retrospectivo por la obra de este fotógrafo. Desde sus inicios en la década de los 50 hasta sus últimos trabajos fechados en los años ochenta, **Georges Zimbel** (Woburn, Massachusetts, 1929) ha sabido plasmar en sus fotografías un amplio capítulo de la reciente historia de EE.UU. Deteniéndose en personajes como Truman, Kennedy, Nixon o Marilyn, o en los populosos barrios neoyorquinos como Brooklyn, su mirada exploratoria sin embargo fue más allá de Estados Unidos, convirtiéndose en un testigo de su tiempo. Georges Zimbel obtuvo la Licenciatura en Arte por el Columbia College de Nueva York, si bien antes, siendo estudiante de secundaria en los años cuarenta, ya había publicado sus primeras fotografías. Pronto se interesó

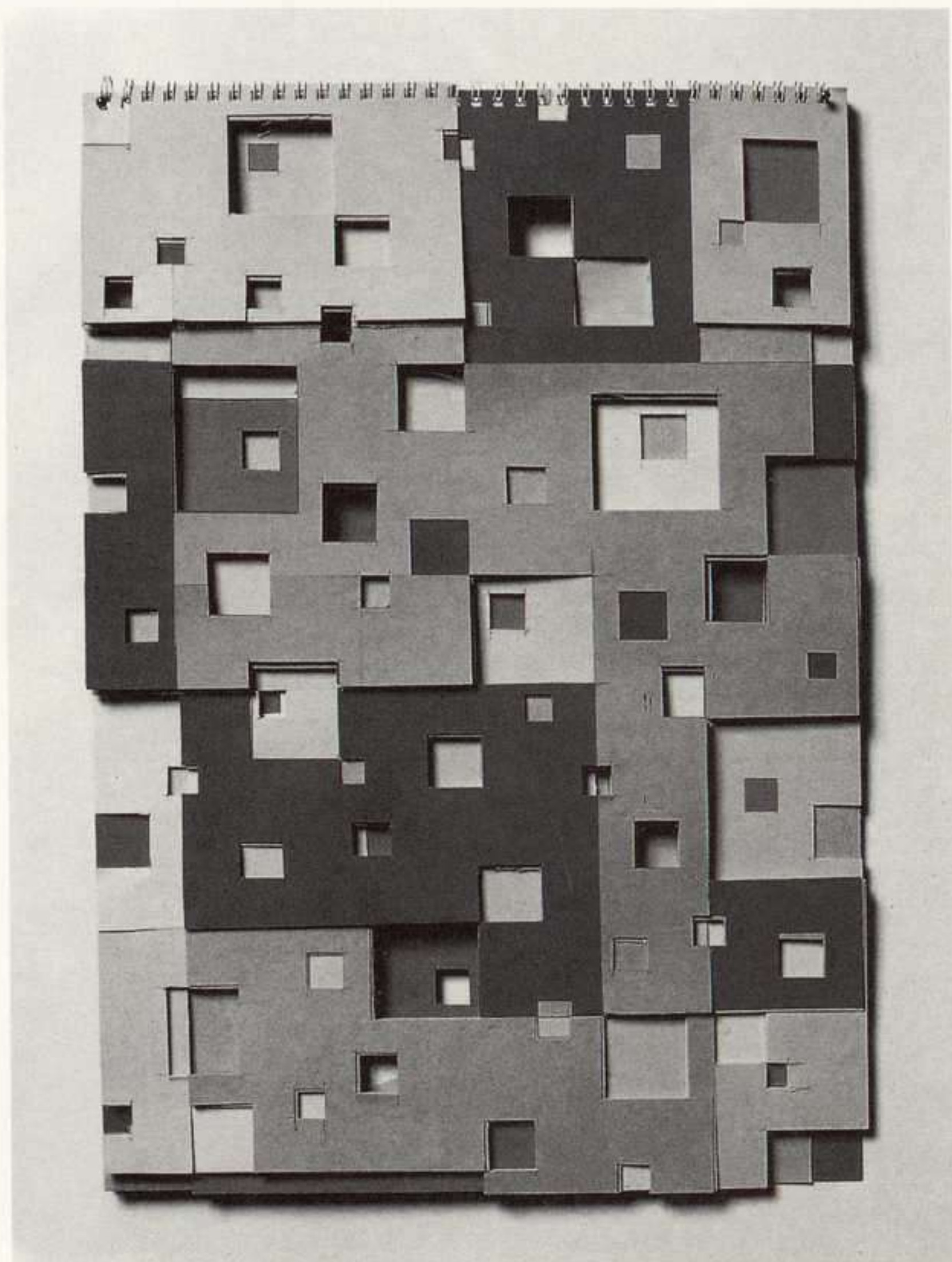
por la fotografía documental, dándose a conocer en las principales agencias de fotografía neoyorquinas como PIX Inc, donde se relacionó con fotógrafos como De Feingersh, Bob Schwalberg, Bob Henriques y Gary Winogrand. Entre 1952 y 1953 Georges Zimbel llevó a cabo uno de sus trabajos más ambiciosos, cuando se desplazó a Europa trabajando para el ejército norteamericano. Inglaterra, Alemania, Francia e Italia serían entonces los escenarios que pasarían por sus reportajes fotográficos, publicados en los más importantes periódicos y revistas del momento. Esta serie de fotografías fueron quizás la base de trabajo que le permitió escudriñar, años más tarde, los entresijos de la política norteamericana, una vez se dispuso a realizar un seguimiento de las campañas de Harry S. Truman, en lo que constituye una de sus series más celebradas. Antes, sin embargo, tuvo ocasión de introducir su cámara en el rodaje de la película *The seven Year Itch*, llamando la atención de Marilyn. J.L.C



Para
su
tranquilidad



imprenta cervantina, s.l.



Beat Zoderer:
Serie bloc, 1994.
Bloc A3, gusanillo.

BEAT ZODERER

ESPAI LUCAS

JOFRENS, 9. VALENCIA

9 MARZO AL 20 ABRIL

Tras su magnífica exposición llevada a cabo junto a Emilio Martínez en la Sala Parpalló en 1994, **Beat Zoderer** (Zürich, 1955) regresa a Valencia para mostrar ahora de forma individual sus últimos trabajos. Valiéndose de su enorme capacidad apropiadora, Beat Zoderer echa mano de todo tipo de materiales dotándolos de una nueva dimensión constructiva. De este modo, etiquetas, archivadores, cuadernos, azucarillos, rollos de cinta de precinto, gomaespuma, constituyen el variopinto catálogo de

materiales susceptibles de ser utilizados con una función artística. Con este fin, el artista los yuxtapone y ensambla, los descompone y los acopla de nuevo, generando composiciones de gran contenido plástico. En ellos, se reconocen ciertos usos, mientras su empleo se pone en entredicho cuando su identidad queda trastocada. Beat Zoderer manipula los materiales ofreciéndoles una nueva significación. Son en su obra el distanciamiento irónico y el desenfado rasgos habituales con los que acomete tanto la *maniera* de Piet Mondrian o como la de Jackson Pollock. De esta forma, el op art, el movimiento abstracto, el minimalismo o el arte conceptual son reinventados a partir de un sentido rebelde que osa profanar sagrados vocablos. Con este recurso manierista Beat Zoderer aporta otras formas de concebir y representar, alejadas definitivamente de los presupuestos artísticos anteriores. Como alentado por Marcel Duchamp, este artista hace alarde de militancias ecologistas, reciclando para el arte contemporáneo los conceptos modernos. Del mismo modo que no hay material que se le resista, tampoco hay artista, por grande que sea su consideración, cuya obra no acabe siendo presa de su reparación, sometida a los arreglos constructivos o deconstructivos de última hora. Buen conocedor de las artimañas de la simulación, en sus pinturas y esculturas, nada acaba pareciendo lo que es o todo es lo que parece, según se miren sus siempre embelesadores juegos perceptivos. J.L.C.

CHRISTO

CHARPA

TAPINERÍA, 11. VALENCIA

MARZO/ABRIL

Concebidos por **Christo** (Sofía, Bulgaria, 1935) y Jeanne-Claude (Casablanca, Marruecos, 1935), bocetos, apuntes y croquis, a base de dibujos, fotografías y collages suman tres proyectos pendientes de realización: *The Gates* (1980), *The Umbrellas* (1987) y *Over The River* (1992). Con ellos, los autores, además de conseguir parte de los medios financieros necesarios a partir de su venta, logran también generar la expectación general y la adhesión del mundo del arte. Desde que a fines de los 50 Christo comenzara a realizar sus primeros envoltorios con objetos de todo tipo, al hilo del Nuevo Realismo, hasta su traslación años más tarde a escala ambiental, sus ocupaciones fueron acercándose al Land Art para derivar, ya en los 80, en espectaculares y gigan-

tescas intervenciones en espacios emblemáticos. Así, entre el arte del espectáculo y el fasto del arte, Christo y su socia han logrado crear una imagen de marca artística admirada por todos los públicos a gran escala. *The Gates, Project for Central Park* consiste en la instalación de 15.000 pórticos en los senderos que atraviesan el parque neoyorquino. Se trata de unos enormes portales de acero del que cuelgan telas de color azafrán, a modo de cortinas. Este proyecto concebido como una forma de celebración de la alegría, debía de realizarse en otoño aprovechando los cambios de color de la vegetación, aunque su realización no fue aprobada por las autoridades neoyorquinas. La misma suerte corrieron los proyectos *The Umbrellas*, cuyo objetivo era instalar simultáneamente un eje de 18 km de sombrillas azules en Ibaraki (Japón) y 25 amarillas en California (Estados Unidos), y *Over the river*, consistente en la colocación de grandes toldos de tela sobre el río Arkansas en el estado de Colorado. J.L.C.

151

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



GALERÍA LUIS ADELANTADO

MARTA MARÍA PÉREZ BRAVO
4 Febrero - 30 Marzo del 2000



C/ Bonaire, 6 E-46003 VALENCIA (España) Tel. 96 3510179 Fax 96 3532009
E-mail: mail@galerialuisadelantado.com Página Web:



Otto Mueller: Zwei sitzende Mädchen (Dos muchachas sentadas), ca. 1925.

BERLÍN SIGLO XX. LA COLECCIÓN DE LA BERLINISCHE GALERIE

IVAM-CENTRE JULIO GONZÁLEZ

GUILLEM DE CASTRO, 118. VALENCIA

3 FEBRERO AL 2 ABRIL

Los fondos de la Berlinische Galerie, fundada en 1975 por Eberhard Roters con el propósito de reunir la obra de artistas berlineses o residentes en Berlín desde finales del XIX hasta nuestros días, sirven de base a esta exposición que pretende reflejar la evolución artística de una de las capitales intelectuales europeas del siglo pasado.

Berlín siglo XX. La colección de la Berlinische Galerie nos propone un recorrido por los acontecimientos históricos y estéticos que marcaron la idiosincrasia de una ciudad, de un país y de todo un continente: desde la utopía de las vanguardias de principios de siglo a la crisis moral y social del periodo de entreguerras, de la destrucción y la humillación de la derrota tras la guerra a la euforia e incertidumbres de la reunificación. A través de una amplia selección de pinturas, esculturas, fotografías, dibujos y obra gráfica se va dando cuenta de los diferentes

movimientos que constituyeron las vanguardias y también el arte de posguerra. Así, la muestra se inicia con el expresionismo de Kirchner, Heckel o Schmidt-Rottluff, que descubrieron en los años 10 Berlín como motivo para sus sórdidas e inquietantes escenas callejeras. Tras ellos, el Grupo de Noviembre (Segal, Freundlich, Mueller), que reúne tendencias divergentes —cubo-futurismo, constructivismo...— que se manifestaron con una actividad desbordante tras la Primera Guerra Mundial, o el movimiento dadá (Hausmann, Schliter) que, después de Zurich y Nueva York, tuvo en Berlín una amplia repercusión —y su expresión más radical— en los años 20. También en esta década destaca la labor de un buen número de artistas húngaros, rumanos, polacos y, sobre todo, rusos (El Lissitzky, Moholy-Nagy, Gabo, Tatlin, Malevitch o Rodtchenko), que trasladaron y difundieron en la capital alemana sus experiencias rupturistas. Desde los primeros 20 y hasta la década siguiente regresa con fuerza un realismo de denuncia social que se conoce como la Nueva Objetividad y que tiene como principales representantes a Grosz y a Dix. Tras la guerra, sobresale la figura del escultor Uhlmann y la actividad de Vostell, perteneciente a Fluxus, así como la de los americanos Rickey y Kienholz, y en los 60, el reencuentro con un nuevo expresionismo de artistas como Baselitz, Schönebeck, Hödicke y Koberling. También se recoge la aportación de los fotógrafos Salomon, Blumenfeld, Astfalk-Vitez, Simon, Umbo o Casparius. R.G.

JOAN DE JOANES

MUSEO DE BELLAS ARTES

SAN PÍO V, 9. VALENCIA

HASTA 26 MARZO

La exposición **Joan de Joanes** reúne alrededor de un centenar de pinturas autógrafas de Joan Macip (ca. 1500-1579), más conocido con el sobrenombre de Joan de Joanes, uno de los pintores de mayor prestigio en la pintura española del Renacimiento. El arte de Joan de Joanes fue resultado de la evolución del recio estilo de su padre Vicente Macip, del primer Renacimiento, hacia formas vinculadas con la *maniera italiana*, presentadas con un fondo de dulzura y gracia de inspiración rafaelesca. Uno de los temas más frecuentes en la obra de Joan de Joanes es el de la Santa Cena, de la que realizó varias versiones, a su vez muy reproducidas con posterioridad por pintores menores. Su decisivo viaje a Italia parece que tuvo lugar entre los años 1558 y 1563. Con esta incursión en el ambiente artístico italiano, su pintura se hace más vaporosa y transparente, dando entrada al manierismo en el establecimiento de los estereotipos de los personajes. A su vuelta a Valencia, Joan de Joanes realizó un ciclo de pinturas dedicado a San Esteban y destinado a la Iglesia del santo en Valencia, hoy exhibido en el Museo del Prado. En esta obra, quizás la más importante realizada por el pintor, como consecuencia del influjo italiano, recurre a los fondos arquitectónicos con grisallas para desarrollar temas mitológicos. J.L.C.



MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO UNIÓN FENOSA

ARCO '2000

ABELENDIA	LEIRO
ALBUQUERQUE MENDES	DAVID LISTA RANHA
DARIO ALVAREZ BASSO	EVA LOOTZ
PILAR ALVAREZ PABLOS	FRAN LOPEZ BRU
MONCHO AMIGO	CRISTOBAL LLORENTE
XIMO AMIGO	CRISTINO MALLO
XOÁN ANLEO	MARUJA MALLO
JUAN JOSÉ AQUEERRETA	MANTECON
ELENA ASINS	LUIS MARCO BURILLO
CRISTINA ATAIDE	MARTINEZ NOVILLO
AYMERICH	DIN MATAMORO
FERNANDO BABIO	ÁNGEL MATEO CHARRIS
JOSÉ MARÍA BAEZ	TATIANA MEDAL
JAVIER BALDEÓN	ELENA MENDIZÁBAL
JORGE BARBI	JUAN MERCADO
EDUARDO BARCO	MANUEL R. MOLDES
ALBERTO BARREIRO GONZÁLEZ	MANUEL MOLEZUN
XOSÉ CARLOS BARROS	TERESA MORO
IGNACIO BASALLO	JOSÉ MOSQUERA
JOSÉ BELLOSILLO	DIEGO MOYA
JOSÉ MARÍA BERMEJO	PEDRO MUÑO
MIGUEL ÁNGEL BLANCO	MANU MUNIATEGIANDIKOETXEA
VICENTE BLANCO	LUCIO MUÑOZ
JUAN BORDES	ANTONIO MURADO
BERTA CÁCCAMO	ÁLVARO NEGRO
CARMEN CALVO	JOSÉ NOGUERO
JOSÉ MANUEL CALZADA	LEOPOLDO NÓVOA
CANOVAR	LEYRE ORMAECHE
ALBERTO CAPON	XURXO ORO CLARO
TONO CARBAJO	PELAYO ORTEGA
X. CARBALLIDO	JESÚS OTERO-YGLESIAS
ADRIÁN CARRA	JOAQUÍN PACHECO
CARUNCHO	LUIS PALMERO
DAMIÁN CASADO	PALUZZI
JULIÁN CASADO	JOSÉ LUIS PASTOR
JORGE CASTILLO	MANUEL PATINHA
CAXIGUEIRO	ANTÓN PATIÑO
ÁNGEL CERVIÑO	MANOLO PAZ
XOÁN CERVIÑO	ALBERTO PERAL
XOSÉ CID	PAMEN PEREIRA
SALVADOR CIDRÁS	CRUZ PÉREZ RUBIDO
ANDRÉS CILLERO	ISAAC PÉREZ VICENTE
JOSÉ MANUEL CIRIA	GABRIEL PEREZZAN
ELENA COLMEIRO	MIROSLAV PERKOVIC
MANUEL COLMEIRO	PETEIRO
CORREA CORREDOIRA	JOSÉ PIÑAR
ALEJANDRO CORUJEIRA	PREGO
RUFO CRIADO	AGUSTÍN REDONDELA
LUIS CRUZ HERNÁNDEZ	DICKY REKALDE
JUAN CRUZ-PLAZA	CARLOS RIAL
XAQUÍN CHAVES	JAVIER RIERA
ALBERTO DAÑAS	ROCHA DA SILVA
FLORENTINO DÍAZ	MIGUEL RODRÍGUEZ-ACOSTA
DIS BERLÍN	ANTONIO ROJAS
FARRERAS	JOAN ROM
CÉSAR FERNÁNDEZ ARIAS	EMILIANO ROMERO
MARIO FERNÁNDEZ GRANELL	ÁLVARO DE LA ROSA
ANA FERNÁNDEZ	MANUEL SAIZ
YOLANDA FERRER	SÁNCHEZ CALDERÓN
JOSÉ FRAU	JUAN SÁNCHEZ
XOSÉ FREIXANES	NÉSTOR SANMIGUEL
AMADEO GABINO	MANUEL SARO
ELENA GAGO	SEARA
JORGE GALINDO	LUIS SEOANE
ANA GARCÍA PAN	SOLEDAD SEVILLA
FERRÁN GARCÍA SEVILLA	GONZALO SICRE
LUIS GARCÍA-OCHOA	NIKIAS SKAPINAKIS
RAMÓN GAYA	CARMO SOUSA PINTO
JULIÁN GIL	ISABEL TABOADA
JUAN GIRALT	TONO
GÓMEZ PERALES	LUIS TORRAS MARTÍNEZ
MARÍA GÓMEZ	ISABEL TRISTÁN
ALEJANDRO GONZÁLEZ PASCUAL	JUAN UGALDE
JUAN GOPAR	BELEN URIEL
LUIS GORDILLO	MERCEDES VALCÁRCEL
BEGOÑA GOYENETXEA	TOMÁS VAQUERO IBÁÑEZ
TIÑO GRANDÍO	X. VÁZQUEZ CEREIJO
JOSÉ HERNÁNDEZ	XUXO VÁZQUEZ PARDO
MARTA IGLESIAS	MANUEL VÁZQUEZ
SOFÍA JACK	ÁLVARO DE LA VEGA
LABRA	VELA ZANETTI
LAGO RIVERA	JOSÉ VENTO
MENCHU LAMAS	VERBIS
ANTÓN LAMAZARES	VIDAL TORRES
MAURIZIO LANZILLOTTA	MANUEL VILARIÑO
LAXEIRO	CHRISTIAN VILLAMIDE
	MIGUEL VILLARINO

A CORUÑA

153

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



Marta María Pérez
Bravo: Sueño y
vigilia, 1999.
Fotografía en
blanco y negro,
122 x 150 cm.

MARTA MARÍA PÉREZ BRAVO

LUIS ADELANTADO

BONAIRE, 6. VALENCIA

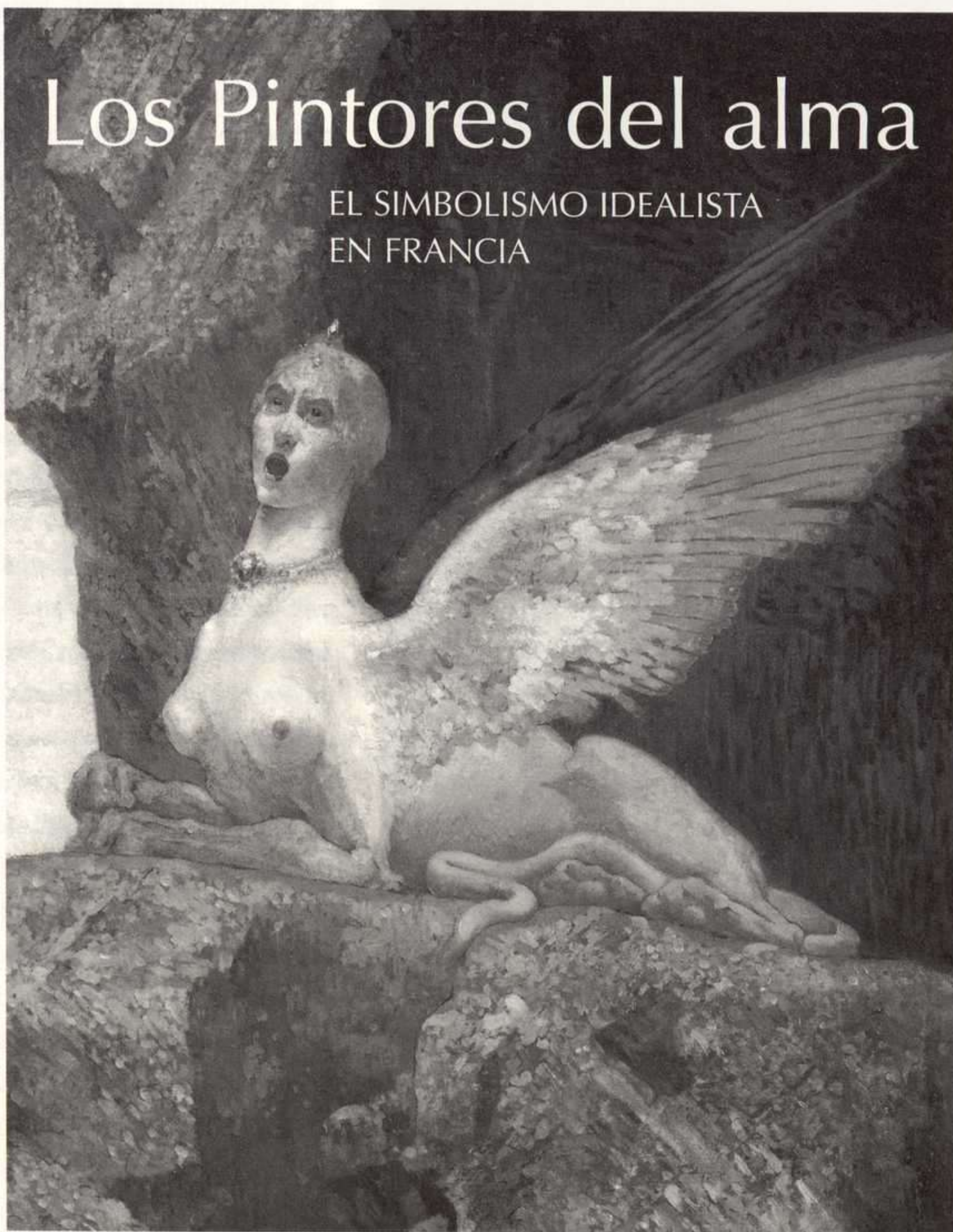
4 FEBRERO AL 22 MARZO

La galería Luis Adelantado nos brinda la oportunidad de conocer a **Marta María Pérez Bravo** (La Habana, 1959), que desde que iniciara su actividad expositiva en mitad de los años ochenta, ha echado mano de la fotografía en blanco y negro de pequeño y mediano formato como soporte fundamental de trabajo. Sus imágenes aparecen a menudo rodeadas de un halo luminoso que ciega

sus contornos y recogen escenas diversas en las que el protagonismo está reservado a la representación del cuerpo humano. Encumbrado en la última década como tema por excelencia, al hilo del cuestionamiento de la identidad sexual, cultural o política, el cuerpo humano ha sido sometido a todo tipo de revisiones. Sin embargo, frente a actuaciones oportunistas de última hora, Pérez Bravo ha recurrido a este tema distanciada de las catalogaciones de moda a las que solemos estar acostumbrados. Sus imágenes hacen referencia a la problemática de la identidad, sin embargo, el escenario en el que éstas están situadas y los elementos que le sirven de *atrezzo* intervienen como instrumentos disuasorios de los argumentos que remiten a lecturas oportunistas. De este modo, un enorme contingente de elementos accesorios, cargados en muchos casos de símbolo y metáfora van haciendo entrada en las imágenes recogidas por Marta María Pérez Bravo hasta cobrar ellos mismos el protagonismo en las escenas planteadas. Recurriendo a simbologías étnicas de tradición afro-caribeña, la religión y el fetichismo se dan la mano para cercar la presencia del cuerpo y trasladarlo a un nuevo plano de actuaciones en el que los acontecimientos adoptan un carácter casi ritual. Impulsadas por la naturaleza sincrética que las ilumina y un sentido místico y esotérico, estas imágenes acaban situándose en un espacio onírico en el que magia y realidad conviven sin exclusiones. J.L.C.

Los Pintores del alma

EL SIMBOLISMO IDEALISTA
EN FRANCIA



Hasta el 26 de marzo

Lunes a sábados de 10 a 21 horas. Domingos y festivos de 12 a 20 horas
Martes, visitas guiadas gratuitas. Teléfono de información: 91 581 14 10



Fundación Cultural **MAPFRE VIDA** Avda. General Perón, 40 28020 Madrid



Javier Campano:
Sin título, 1999.
Gelatin bromuro,
24 x 30 cm.

JAVIER CAMPANO

RAILOWSKY

GRABADOR ESTEVE, 34. VALENCIA

HASTA 21 MARZO

Javier Campano (Madrid, 1950) se dedica a la fotografía desde los años setenta. Sus inicios en este arte están ligados a la emblemática revista *Nueva lente*, en donde empezó a publicar sus primeros trabajos. En la actualidad colabora con diferentes editoriales y medios de comunicación. En el año 1998 se publicó una monografía antológica sobre su obra en la colección *Biblioteca de fotó-*

grafos madrileños. El viaje, con un sentido particular, como en otros tantos profesionales de la fotografía, es esencial en su obra y motivo constante de inspiración, unido a la evocación de recuerdos e instantes vividos en diferentes ambientes y situaciones. Los motivos que seducen a Javier Campano son traducidos por su cámara, forman parte de sus experiencias vitales. Para ésta su primera exposición en la galería Railowsky de Valencia, Javier Campano presenta una serie de fotografías en blanco y negro, de formato 30 x 40, todas inéditas en esta ciudad, aunque algunas de ellas ya fueron expuestas anteriormente en Madrid en la muestra *Propuesta 99*. Sus fotos han sido tomadas en su mayoría en diversos lugares de Madrid y Lisboa, aunque sus motivos, según señala el mismo Campano, no guardan necesariamente una relación representativa con esas urbes, sino que son fruto de las circunstancias y por ello podrían pertenecer a cualquier otra ciudad. Javier Campano realiza una fotografía urbana, que traduce lo cotidiano a un plano trascendente, el del arte de la fotografía, y busca en la superficie la esencia de las cosas. Muchas de las fotos que se pueden ver en esta exposición retratan escenas de interiores, captan ambientes o escenas nocturnas, así como objetos de la vida ordinaria, elementos cotidianos que trascienden pasando a un plano de "sueño". De esta manera, el artista refleja luces y sombras, que se muestran al espectador asombrado a través de la magia de una mirada. J.C.R.

DE COROT A MONET

MUSEO DEL SIGLO XIX

CALLE DEL MUSEO. VALENCIA

24 FEBRERO AL 21 MAYO

Como carta de presentación del nuevo museo del siglo XIX **De Corot a Monet. Los orígenes de la pintura moderna en la colección Carmen Thyssen-Bornemisza** permite anticipar un apartado fundamental de sus actuaciones: el arranque de la modernidad. En este capítulo, en torno al que se han agrupado parte de las espléndidas obras de la colección Carmen Thyssen-Bornemisza, se presenta un notable conjunto de obras de artistas tan significativos para la historia de la pintura como Corot, Rousseau, Daubigny, Courbet, Haes, Martí Alsina, Jongkind, Boudin, Sargent, Sorolla, Monet, Sisley, Renoir y Pissarro, entre otros, destinadas a ilustrar el proceso de gestación del arte moderno, su búsqueda de la verdad artística y la profundización en las posibilidades del lenguaje pictórico. La colección Carmen Thyssen-Bornemisza ha sido concebida con el doble objetivo de dar a conocer entre el público valenciano una de las colecciones más jóvenes e importantes del momento, y de facilitar el acercamiento al gran público de uno de los episodios de la historia del arte, el denominado de la "pintura naturalista", menos difundido en España. No en vano, los contenidos que conforman esta colección la hacen única España, donde la mayoría de los artistas representados apenas si están presentes de forma anecdótica en otras colecciones. J.L.C.

Hacemos realidad todas las ideas



Vito Acconci: Park up building, 1996
Centro Galego de Arte Contemporánea



JUSTO ROMAN S.L.

Empresa constructora

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



*Helena Almeida:
Dentro de mim,
1998. Fotografía
en blanco y negro,
185 x 122 cm.
Cortesía CGAC.*

HELENA ALMEIDA

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

VALLE INCLÁN, S/N. SANTIAGO DE

COMPOSTELA

HASTA 19 MARZO

“Mi obra es mi cuerpo, mi cuerpo es mi obra”. La artista portuguesa **Helena Almeida** (Lisboa, 1934) brinda con esta frase las claves de su trabajo, de cómo a partir de su propio cuerpo genera espacios e imágenes. Sin embargo, su arte no versa sobre su fisicidad, como haría en el caso de tratarse de una artista del body art, sino sobre la necesidad de co-

municación desde su interior: “Me interesa el hecho de proyectar una energía sobre un determinado objeto. Proyectar eso en mi cuerpo, esa intención”. De este modo, a partir de la fotografía en blanco y negro, altera con manchas pictóricas las formas de su cuerpo, llegando al contacto físico de las imágenes fotográficas con las líneas y colores de su pintura. “Se trataba de cambiar de lugar la pintura respecto a mí, yo me colocaba dentro del lienzo y el color se colocaba fuera de mí y del lienzo. Era el lienzo habitado”. En la obra de Helena Almeida todo es intencionado, no hay lugar para el azar, piensa el espacio, el color se racionaliza y guarda mensajes, el blanco es pureza, el azul espacio, el rojo dramatismo y composición, el negro ausencia de luz..., todo ello para lograr una perfecta simbiosis entre lo plástico y lo narrativo. Si en los años ochenta su obra sufría un cambio significativo, la eliminación del color, como método para consumir la pintura y en la década de los noventa el espacio formal o arquitectónico toma una importancia vital, sus trabajos más recientes son novedosos en cuanto a que amplían sus dimensiones, traicionando la escala humana. Las veintiséis obras que se exhiben en el Centro Galego de Arte Contemporánea de la artista portuguesa conforman la más amplia de las muestras que sobre su figura se han celebrado en España, veinte años de trabajo que han convertido a Helena Almeida en figura de referencia de la creación lusa. D.B.

EVA LOOTZ

TRINTA

RÚA NOVA, 30. SANTIAGO DE COMPOSTELA

MARZO

Eva Lootz (Viena, Austria, 1940) conecta el mundo material que recoge para sus creaciones con el lenguaje entendido como arqueología, pero abandonando toda la tradición simbólica, vaciándolo de toda retórica que predetermine nuestra reflexión, es decir, que conforma un universo cargado de significados no referenciales debido a su alto grado de abstracción para transmitir sus mensajes. Aunque juega con la presencia natural de los materiales, los coloca en contextos artificiales, como vemos en sus aparentes obras ingenieriles, ya sean minas, pozos, fundiciones o salinas. "Me interesa la consistencia de los materiales, su fisicidad, eso sustraído tanto por la palabra como por la ciencia". Pero además de los materiales que utiliza, tales como la arena, el mercurio, el fuego, el agua o la cera, cimientos de su particular arquitectura conceptual, destaca el tiempo como elemento fundamental en su desarrollo plástico, que actúa como memoria, que refleja una ausencia, una huella. Lootz construye palabras o acciones que se acercan a lo cinematográfico, ya sea en sus dibujos, instalaciones o fotografías, edificaciones memorísticas con intención irónica y marcado sentido poético que hicieron a esta artista merecedora del Premio Nacional de Artes Plásticas en 1994 y la convierten en figura de imprescindible referencia plástica. D.B.

Galerías de Arte

Baleares

Galería Maior

Plaça Major, 4 • 07460 Pollença (Mallorca)

Tel.: 971 53 00 95 • Fax: 971 53 07 00

Febrero

Ricardo Cavada

Marzo

Victoria Civera

Málaga

Sala de la Sociedad Económica de amigos del País

Avda. de Andalucía, 10 - 12 • 29007 Málaga

Tel. : 952 22 93 96

16 febrero a 15 marzo

Velázquez didáctico

Madrid

Galería Almirante

Almirante, 45 • 28004 Madrid

Tel.: 91 532 74 74

Hasta 17 febrero

Manuel Rivera



Concha García:
Narciso, 1999.
Madera, tela y
estuco.

CONCHA GARCÍA

AD HOC

GARCÍA BARBÓN, 71. VIGO

24 MARZO A ABRIL

La cántabra **Concha García** (Santander, 1960), que presenta en estos momentos en la galería Ad Hoc de Vigo sus últimos trabajos, nos sumerge con sus piezas en un mundo intimista, un universo al que accedemos desde la ligereza de sus materiales, desde la liviandad inherente a lo biológico, desde un intenso discurso poético sobre la vida y la luz. La artista nos descubre las formas más

simples como punto de arranque de lo evolutivo, de lo que crece y madura, de la misteriosa continuidad vital. Sus semillas son metáfora de lo creativo, de lo que germina, están preparadas para dar fruto y por ello las protege, las abriga con delgadas agujas que hacen de ellas algo inaccesible, como una rosa custodiada por sus espinas. En su última comparecencia pública en la madrileña galería Fúcares, presentó unas curiosas piezas bajo el título genérico de *Derechos pasivos* en las que mostraba unos sacos que en apariencia semejaban muy pesados pero que sin embargo eran extremadamente endebles debido a las condiciones de su material, y todo ello lo hacía sin perder un ápice de su intensa sensibilidad. Mencionó en alguna ocasión Elbert Hubbard que “el arte no es una cosa sino un camino”. Y este camino, qué duda cabe, es la esperanza de la continuidad de la vida, es enigma e incertidumbre, íntimo silencio que actúa de guardián de toda esa serie de experiencias personales que poco a poco se pierden, como las huellas que se borran con el tiempo, como acredita ese testigo atmosférico que actúa en algunos de sus trabajos que es el óxido. El progreso entendido como esencia de la naturaleza, una evolución que plantea como la de sus obras, que amplían su escala sin perder ese aire frágil y silencioso, íntimo, quizás debido a esa fidelidad al color blanco, representativo del candor, entendido como la suma de los tres colores primarios, símbolo de la totalidad, de lo distinto. D.B.

JULIÁN GIL

FUNDACIÓN CAJA RIOJA
GRAN VÍA, 2. LOGROÑO
13 MARZO AL 1 ABRIL

Para conmemorar el quincuagésimo aniversario de la Fundación Caja Rioja se ha seleccionado a un conjunto de artistas representativos de la región, con los que se ha organizado una sucesión de exposiciones –algunas de las cuales ya han tenido lugar en 1999 y otras continuarán a lo largo del año 2000– que se editarán conjuntamente en un volumen razonado. En esta tercera convocatoria –de las nueve que hay programadas– le ha tocado el turno a **Julián Gil** (Logroño, 1939), que presenta una serie realizada entre 1995 y 1997, que lleva por título *de HEM* (HEMipitagórica), basada en la obra *Cuadrado fragmentado* –que tiene su raíz en series anteriores, *de ORT/ESC* (ORTogonal/EScuadra), iniciadas en el año 1992–, y a partir de la cual, de sus trazados o marcas de corte, se obtiene una nueva configuración, partiendo siempre de la fragmentación del cuadrado base y el ensamblaje de las distintas piezas que lo configuran. De esta obra se han sacado unos 50 gouaches sobre papel, de 50 x 70 cm y cuadros de madera entelada, de 160 x 160, 120 x 120 y 100 x 100 cm (medidas referidas al soporte de partida). El trabajo de Julián Gil parte de las tendencias analíticas y concretas que surgieron a finales de la década de los cincuenta en rebelión contra el informalismo imperante –reunidas en torno al Grupo Parpalló y el Equipo 57 y herederas del geometrismo de Jorge Oteiza y Pablo Palazuelo– y que en los setenta resurgieron con fuerza, agrupadas en la llamada Nueva Generación –con artistas como Luis Gordillo, José María Yturralde, Elena Asins, Pedro García Ramos, y José Luis Alexanco, entre otros–, que, reivindicando figuras del constructivismo, el suprematismo, el neoplasticismo y otros movimientos abstractos de las vanguardias de los años veinte y treinta, como Malevitch, Gabo, Pevsner, Mondrian o Lissitsky, abogaban por una pintura geométrica y constructiva, limitada en su purismo y esencialidad “a los temas de forma, color, formato y superficie” (Pilar Parcerisas). R.G.

Centro cultural Casa del Cordón

C/ Santander, 2 - 09004 Burgos
Tfno.: 947258113; Fax: 947258161

Luis Sáez

28 de Enero - 26 de Marzo

Figuración Internacional

5 de Mayo - 18 de Junio

espacio Caja de Burgos

Avda. Gral. Sanjurjo, s/n - 09004 Burgos
Tfnos.: 947258113 y 947278672

Alfonso Albacete

24 de Febrero - 1 de Abril

Valentín Vallhonrat

6 de Abril - 13 de Mayo

Tom Carr

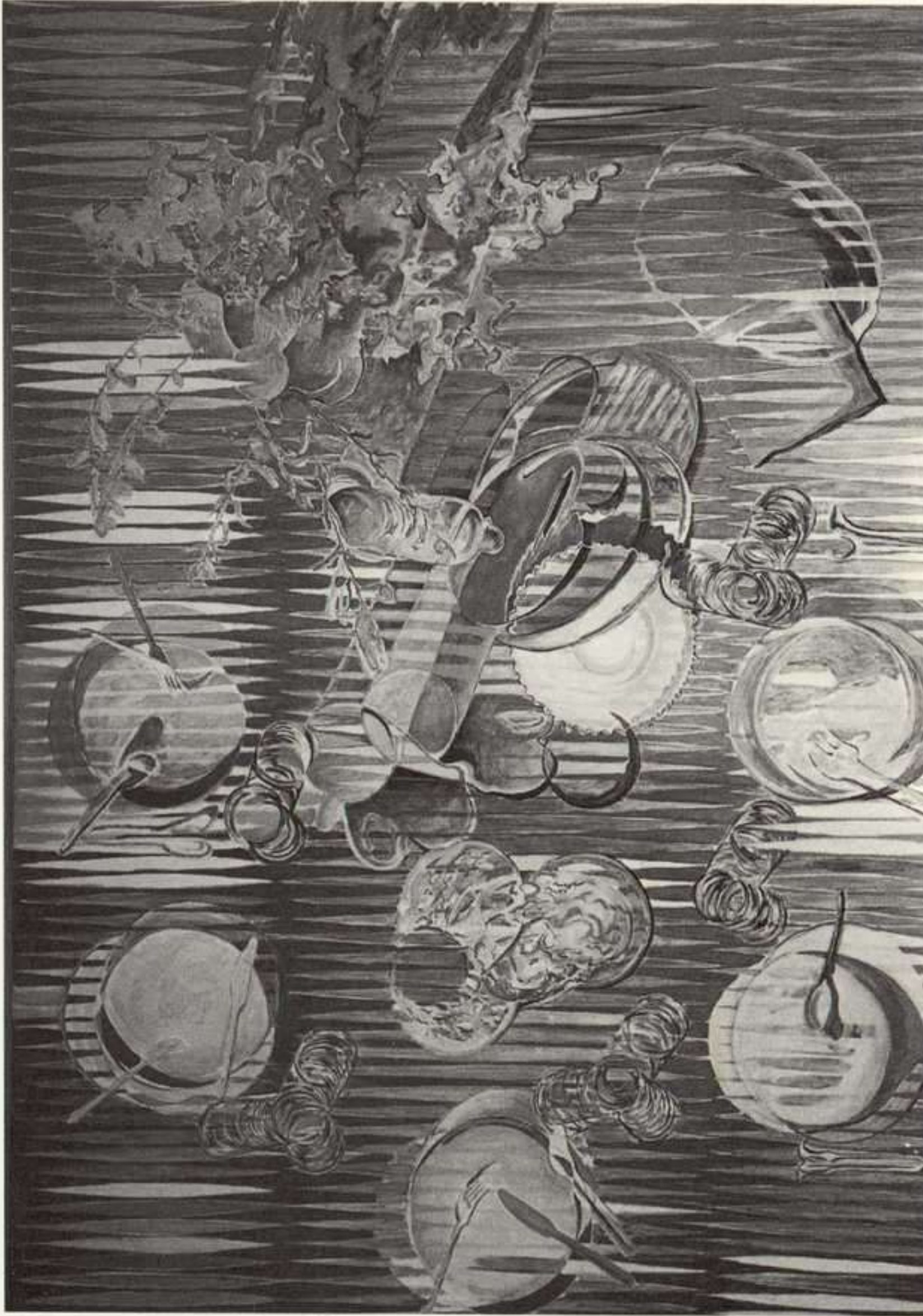
18 de Mayo - 25 de Junio



Caja de Burgos

161

L
A
R
I
O
J
A



Jaime Lorente:
Comida, 1999.
Óleo sobre tela,
140 x 190 cm.

JAIME LORENTE

BUADES

GRAN VÍA, 16. MADRID

15 MARZO A ABRIL

El seguimiento detenido de la trayectoria de **Jaime Lorente** (Madrid, 1956) exige al espectador en cada exposición el continuado esfuerzo de ubicarse desde un nuevo lugar al que acercarse a su obra. Muestra tras muestra, Lorente llega a una serie nueva de resoluciones formales, a menudo sorprendentes y desconcertantes, en torno a las que, sin embargo, algunas voces han atisbado un cuerpo común de preocupaciones disciplinares dirigidas a la supervivencia de la pin-

tura por unos medios completamente ajenos a los de la tradición. Él mismo lo ha reconocido en alguna ocasión, llegando a defender que sus trabajos, aunque a menudo poseen un aspecto escultórico u objetual, en el fondo no son más que una defensa a ultranza de lo pictórico. En palabras de Agustín Valle Garagorri: "su defensa personal lo es de la posibilidad actual de la pintura y parte siempre de la reflexión inteligente sobre alguno de los postulados clásicos y esenciales de su misma historia, y que aparecen con claridad en toda la literatura artística del pasado, de todo tiempo. A saber, en un aparente primer plano, cuáles son los límites del dibujo, padre de las tres artes, cómo refundar su propia definición, por cuyo medio intelectual llegamos a conocer los objetos, comprendiendo y salvándolos ('desempeñándolos') de la Naturaleza, por medio de su correcta delineación". En sus obras, de depurada factura y pulcra resolución formal, mantiene una relación completamente desinhibida con los materiales formativos, que le ha llevado a realizar pintura al óleo sobre lienzo y dibujos a grafito o bolígrafo sobre papel en el sentido más tradicional, hasta dibujos sobre manteles de papel estampados con las manchas de vino y grasa de las comidas acontecidas sobre ellos, pasando por cristales serigrafiados con la imagen radiográfica de su estómago o curvas isobáricas superpuestas a imágenes fotográficas de su estudio y manos realizando extraños movimientos o a otros muy diversos materiales (acero, corcho con quemaduras, etc.). O.A.M.

JAVIER LÓPEZ

Manuel González Longoria, 7 • 28010 Madrid • Tel. 91 593 21 84 • Fax 91 593 21 84

Febrero - marzo

PETER HALLEY

Instalación

SOLEDAD LORENZO

Orfila, 5 • 28010 Madrid • Tel. 91 308 28 87 • Fax 91 308 68 30

Hasta 17 febrero

JOSÉ MARÍA SICILIA

22 febrero a 25 marzo

PELLO IRAZU

Desde 30 marzo

HERNÁNDEZ PIJUAN

GALERÍA GEMA LAZCANO

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

20 enero - 18 marzo

ALFREDO LÓPEZ

Pinturas 1995 - 1999

23 marzo a 22 mayo

ESCULTURA FIGURATIVA CONTEMPORÁNEA

MARLBOROUGH

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

11 enero a febrero 2000

AQUERRETA - RAMO SAURA

(Obra gráfica)

7 febrero a 18 marzo 2000

FIGURACIÓN INTERNACIONAL MIRÓ

(Obra gráfica)

HELGA DE ALVEAR

Doctor Fourquet, 12 • 28012 Madrid • Tel. 91 468 05 06 Fax: 91 467 51 34 • e-mail: dealvear@w3art.es

28 enero a 11 marzo
ESTUDIO HELGA DE ALVEAR

**PEP AGUT
ALEXANDER TIMTSCHENKO**

Bridge / Ruin
Fotografías

17 marzo a 30 abril
ESTUDIO HELGA DE ALVEAR

**KAZUO KATASE
JUUL KRAJIER, SUSAN TURCOT**

Dibujos
Comisario Pablo Llorca

MAY MORÉ

General Pardiñas, 50 • 28006 Madrid • Tel. 91 402 80 90

27 enero a 10 marzo 2000

PATRICIA AZCÁRATE

14 marzo a 27 abril 2000

JAVIER RIERA

Francesc Torres:
Circuitos cerrados.
Instalación:
Acelerador de
partículas
ensimismadas.



FRANCESC TORRES

FUNDACIÓN TELEFÓNICA

FUENCARRAL, 3. MADRID

FEBRERO

Un artista esencial en el arte de las últimas décadas, **Francesc Torres** (Barcelona, residente en New York) presenta tres piezas que componen **Circuitos Cerrados**. Son las instalaciones *Soliloquio de la felicidad* y *Perder la cabeza*, y la publicación *Acelerador de partículas ensimismadas*. Obras proyectadas expresamente para esta exposición, que coincide con el momento en el que Francesc Torres se plantea abandonar el medio de la instalación, el cual le ha dado tanto reconocimiento y con el que se le identifica mundialmente. Entre las características de su sofisticado trabajo multimedia, cabe destacar su compromiso con la historia y la memoria, con la colectiva y con la particular, y la redefinición de vestigios de nuestro pasado y el análisis de elementos

de nuestra cultura en un contexto reflexivo y crítico. *Soliloquio de la felicidad* es un monólogo acústico enfatizado por efectos luminosos que quiere señalar el carácter unidireccional del discurso político, dirigido a conseguir un fin en detrimento del diálogo y de la participación del ciudadano. Es ésta una crítica al sistema político en el seno de las democracias actuales. *Perder la cabeza*, retoma la iconografía de la pintura clásica española partiendo de un cuadro de Zurbarán desconocido, que le lleva a plantear la necesidad de la enajenación mental para conseguir llegar al ámbito de lo extraordinario. Con *Acelerador de partículas ensimismadas* se recupera un sueño de la España de los prodigios: el circuito automovilístico de Terramar en Sitges. Estas fotografías las presenta en contraste con las imágenes que documentaron su funcionamiento, planteando una reflexión sobre el entorno y sobre los rastros de una historia social que quiso pero no pudo ser. J.C.R.

ANDRÉS RÁBAGO

EGAM

VILLANUEVA, 29. MADRID

8 MARZO AL 1 ABRIL

Andrés Rábago (Madrid, 1947), es la personalidad artística que se esconde tras los heterónimos de *OPS* y *El Roto*. Todo lo que es ácida denuncia, ironía sangrante en su actividad como dibujante, se transforma en meditación trascendente, en búsqueda pausada de la esencia, en su actividad paralela como pintor. Se trata de una doble militancia, ésta de ahora más oculta, íntima, secreta. Aquí podemos ver obra nueva, de tamaño medio, de lenta elaboración y huella diluida, construida en sucesivas capas con materia escasa y colores casi planos, formada en leves transparencias, tratada con esmero. No hay en ella gesto, sino contención, medida, trabajo, creación de una mitología cercana, humana, amorosamente tratada con formas que tienden a una geometría leve. Por otro lado pequeños lienzos en los que aparecen pies y manos que expresan transitoriedad, señales de movimiento, de camino, de esfuerzo, de las dificultades y tropiezos procurados por el devenir. Es una pintura de búsqueda, de transcendencia, impregnada de una religiosidad oriental, que nos ofrece una imaginería centrada en el ser humano. Andrés Rábago nos ofrece con el mínimo de elementos el máximo de intensidad. No se trata de que estemos ante una pintura narrativa, sino ante una descripción de paisajes interiores, de procesos del espíritu, formas no verbales de conocimiento. G.R.



GALERÍA ESTIARTE®

OBRA GRÁFICA ORIGINAL EXCLUSIVAMENTE

ALMAGRO, 44 · 28010 MADRID · TEL 308 15 69 · FAX 319 07 30

ALMAGRO, 44. 28010 MADRID. TEL. 91 308 15 69. FAX 91 319 07 30



Stand 5D039

Bellver

Concha García

Kounellis

Matisse

Palazuelo

Torner

165

M
A
D
R
I
D



Santiago Rusiñol:
Interior con figura
femenina.

MODERNISMO

FUNDACIÓN BSCH

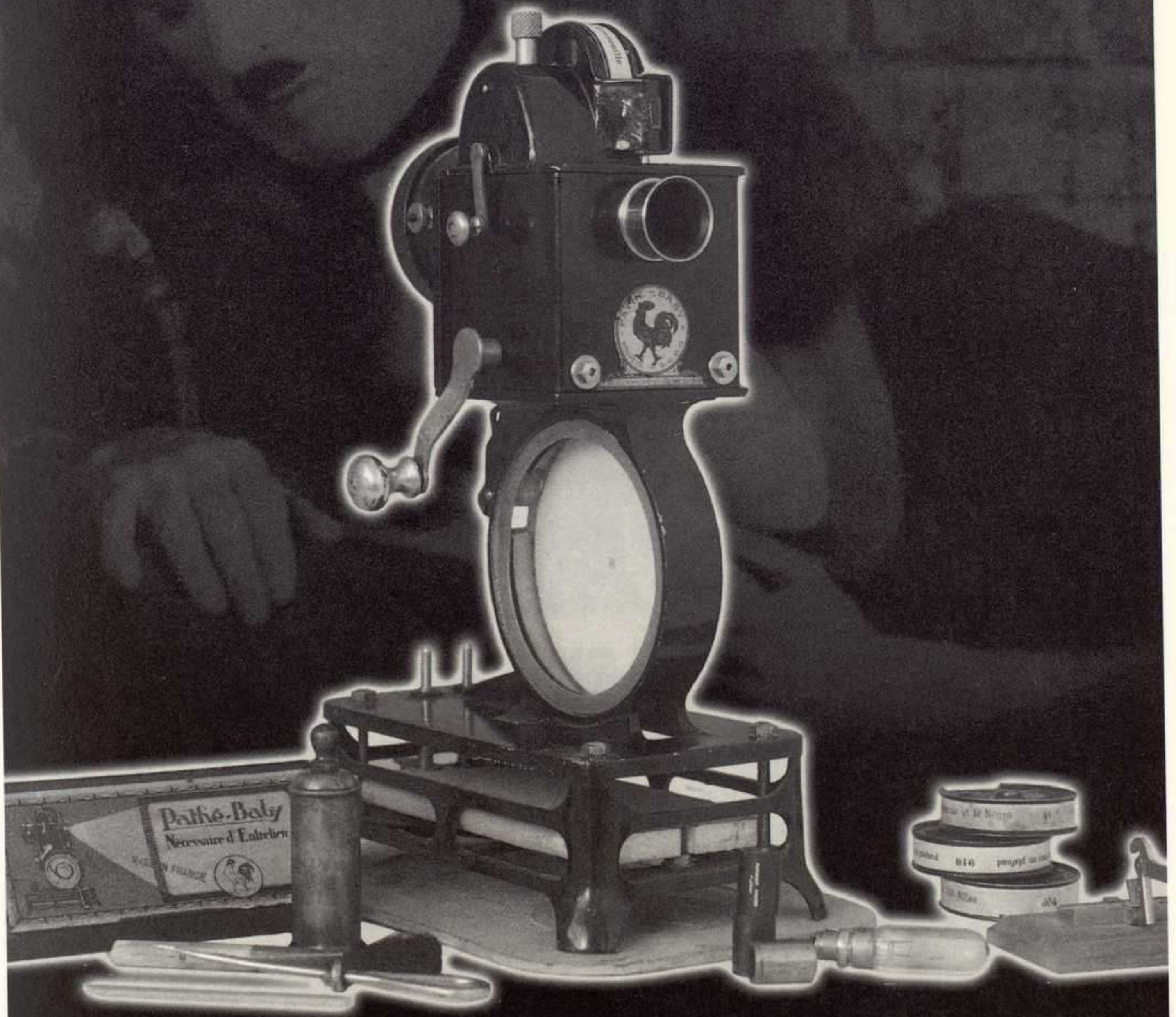
MARQUÉS DE VILLAMAGNA, 3. MADRID

FEBRERO A MARZO

En paralelo a las conmemoraciones que tuvieron lugar con relación al 98 y que supusieron –a cien años visto– retomar un pensamiento cuya huella marcó todo el siglo, la Fundación BSCH ha organizado esta muestra que se plantea como una revisión de este otro movimiento estético finisecular –si el primero marcadamente castellanocéntrico y literario, éste declaradamente catalanista y plástico– a caballo entre el decadentismo decimonónico y el afán renovador del siglo XX desde la perspectiva de una encrucijada finisecular semejante. **El Modernismo, un entusiasmo** pretende además el acercamiento a este “arte total” como una “estética de to-

das las artes”, desde una óptica global e integradora –reuniendo en casi un centenar de piezas pinturas, escultura, mobiliario y artes decorativas– que ofrezca una visión de síntesis de todas aquellas muestras que con criterios parciales habían abordado este tema en los años anteriores y que en Madrid no habían intentado una visión de conjunto desde hace treinta años. Así, desde la capital española se tiende una mirada hacia esa otra gran urbe que, a finales del siglo pasado, ejerció de puente con Europa y de foco artístico de referencia para todo creador peninsular con voluntad rupturista. Este deseo de renovación inició un importante cambio de mentalidad que preparó el arte a la introducción sucesiva de novedades que se produciría en el siglo siguiente. Voluntad de ruptura y deseo de renovación que se expresó en un primer momento, a través de artistas como Ramón Casas o Santiago Rusiñol, en la absorción de la pintura parisina de temática urbana y naturalista de un Whistler o un Degas y de los modelos del simbolismo centroeuropeo, y en una segunda generación, representada por Joaquín Mir, Anglada Camarasa e Isidro Nonell, en la adopción de ciertas pautas del postimpresionismo y en la creación finalmente de un arte nuevo, original y autóctono, conectado con los movimientos continentales. Es, en definitiva, en este contexto artístico de la Barcelona modernista donde se forman artistas como Picasso, que hicieron de la capital catalana centro y motor de las transformaciones estéticas más radicales de la plástica española. R.G.

SONAR EL CINE



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales

Caja Duero

Carlos Schwabe:
Cartel para el
primer Salón de la
Rose+Croix, 1892.
Litografía,
199 x 80 cm.



LOS PINTORES DEL ALMA

FUNDACIÓN MAPFRE VIDA

AVDA. GENERAL PERÓN, 40. MADRID

HASTA 26 MARZO

Los pintores del alma. El Simbolismo idealista en Francia, reúne por primera vez en nuestro país un conjunto significativo de obras de artistas franceses, o de extranjeros que trabajaron en ese país, englobados en el simbolismo idealista de finales del XIX. Tres son los grandes nombres asociados a este movimiento, Moreau,

Puvis de Chavannes y Redon, maestros que se anticipan en una generación al conjunto más amplio de figuras cuyo conocimiento, por parte del público, está muy lejos de ser homogéneo, a pesar de las monografías dedicadas a Henri Martin, Carlos Schwabe, Charles Lacoste o Georges de Feure. Esta laguna se ha pretendido subsanar con un exhaustivo estudio documental de sus fortunas críticas, hasta arrojar luz sobre algunos aspectos inéditos de un movimiento frecuentemente acusado de ensimismamiento y solipsismo, preocupado por los aspectos enigmáticos y oníricos de la realidad, así como por sus facetas más perversas y místicas, morbosas, eróticas o extrañamente perturbadoras. Sin embargo, tal y como resume Jean-David Jumeau-Loford, “los ‘peintres de l’âme’ no vivían ni trabajaban al margen del mundo contemporáneo. Por mucho que la sucesión de las generaciones, el transcurrir del tiempo artístico y los acontecimientos gigantescos de principios de siglo acabaran defraudando muchas esperanzas y acentuando algunas metamorfosis estéticas, los simbolistas idealistas, olvidados o refugiados en sus sueños, habían sabido estar a la altura de las circunstancias que les impuso su tiempo. Participaron en la riqueza y la invención artística, poética e intelectual con obras que, por haber sabido reflejar las incertidumbres de su tiempo, pueden aportar al público actual no sólo el puro placer de la contemplación, sino también, tal vez, una meditación más profunda acerca del sentido y del desarrollo del arte”. O.A.M.

Salvador Díaz

Sánchez Bustillo • 28012 Madrid
Tel.: 91 527 40 00 • Fax: 91 539 06 10

Febrero - marzo
Rirkrit Tiravanija

Ángeles Penche

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

Hasta 5 febrero
Dimitrios Dourdoumas

8 febrero a 11 marzo
Antón Hurtado

14 marzo a 22 abril
Margarita Gómez

Fúcares

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

Hasta 19 febrero
"Inside-Outside". Javier Baldeón, Gabriele Basilico, Vincenzo Castella, Hanna Collins, Candida Hofer, Alvaro Machimbarrena, Ian Wallace

22 febrero a 22 marzo
Cisco Jiménez

24 marzo a 29 abril
Javier Baldeón

GALERÍAS DE ARTE

M A D R I D



METTA
GALERIA

KENNETH NOLAND

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

Victor Vasarely:
Catch 1-2
(Atrapar 1-2),
1945. Óleo sobre
tela, 45 x 31 cm.



VICTOR VASARELY

FUNDACIÓN JUAN MARCH

CASTELLÓ, 77. MADRID

HASTA 23 ABRIL

Un total de 47 obras, entre pinturas y dibujos, procedentes de diversas colecciones europeas configuran esta exposición antológica de **Victor Vasarely** (Pècs, Hungría, 1906-París, 1997), impulsor del op-art y el arte cinético y uno de los máximos representantes de la abstracción geométrica del siglo XX. Organizada por Michèle-Catherine Vasarely, nuera del artista, la muestra abarca un amplio arco cronológico –de 1929 a 1988–, en el que se van marcando los diferentes momentos creativos de una obra aglutinada en torno a la abstracción y a la aspiración a un arte colectivo y social. Iniciado en el constructivismo en la Academia Muhely de Budapest, basada en las enseñanzas de la Bauhaus, se traslada en 1930 a París donde trabaja como diseñador. En este periodo grá-

fico (1929-1946) se asientan ya los fundamentos de su indagación plástica: la búsqueda de los efectos ópticos a través de las calidades de la materia, el juego de luces y sombras, el interés por la perspectiva..., tras una época, que denominará de las “rutas falsas”, en la que recibe la influencia de las vanguardias artísticas (cubismo, surrealismo...) y que supone su reencuentro con la pintura. Decisivas serán sus temporadas en Belle-Isle, a partir de 1947, donde descubre “la geometría interna de la naturaleza”, que le conduce a una abstracción de las formas naturales. Entre 1948 y 1951 se abren dos nuevas etapas, la Denfert y la Cristal Gordes, que supondrán el viraje decisivo hacia el cinetismo. Durante el periodo “blanco-negro” (1954-1960), en el que regresa al grafismo, tiene lugar la primera exposición cinética –en la galería Denise René de París en 1955– y la publicación del *Manifiesto Amarillo*, donde expresa los principios de esta corriente: la ilusión óptica a partir de las unidades plásticas, la noción de movimiento, etc. En 1960 introduce el color y perfila la idea de las unidades plásticas, que en diferentes combinaciones consiguen crear un alfabeto universal. De 1964 a 1976 se interesa por las estructuras celulares y su movimiento en hueco y en relieve. Fruto de esta investigación gestáltica es la exposición de arte óptico en el MOMA de 1965, que desemboca en el conocido periodo Vega, donde define sus “estructuras universales” que, reproducidas en serie, alcanzarían el ideal de arte colectivo al que Vasarely aspiraba. R.G.

REDONDELA

JUAN GRIS

VILLANUEVA, 22. MADRID

17 FEBRERO AL 18 MARZO

Se presentan un conjunto de pinturas en pequeño y mediano formato fechadas en los tres últimos años, de Agustín González Alonso (Madrid, 1922), conocido con el nombre artístico de **Agustín Redondela**. En los años cuarenta entrará en contacto con un conjunto de pintores que permanecieron en España tras la contienda cuyos lazos estilísticos comunes son de difícil delimitación, y a los que se conoce con el nombre de Escuela de Madrid (Cirilo Martínez Novillo, Menchu Gal, Luis García Ochoa, Enrique Valdivieso, Juan Manuel Caneja, Cristino Mallo, Ricardo Macarrón, Francisco Arias, Álvaro Delgado, etc.). Entre las notas compartidas por gran parte de ellos cabe señalar que su estética, aunque no se definía por notas coincidentes, se puso bajo la influencia de Vázquez Díaz y de Benjamín Palencia, en un paisajismo en el que el rigor de las construcciones dibujísticas se animaba con el empleo de un color de ascendencia expresionista. Otras figuras que se han destacado como admiradas y estudiadas por gran parte del grupo son Pancho Cossío, Solana y Picasso. La obra de Redondela, que ha evolucionado a lo largo de su trayectoria hacia una mayor esquematización y reducción en la gama cromática, ha mantenido esa fidelidad a la plasmación de la naturaleza entendida, en palabras del mismo pintor, como un inmenso escenario. O.A.M.

MUJER y ARTE

1860 - 1950



SALA RETIRO

AVDA. MENÉNDEZ PELAYO, 3-5. MADRID

Del 2 al 27 de Febrero

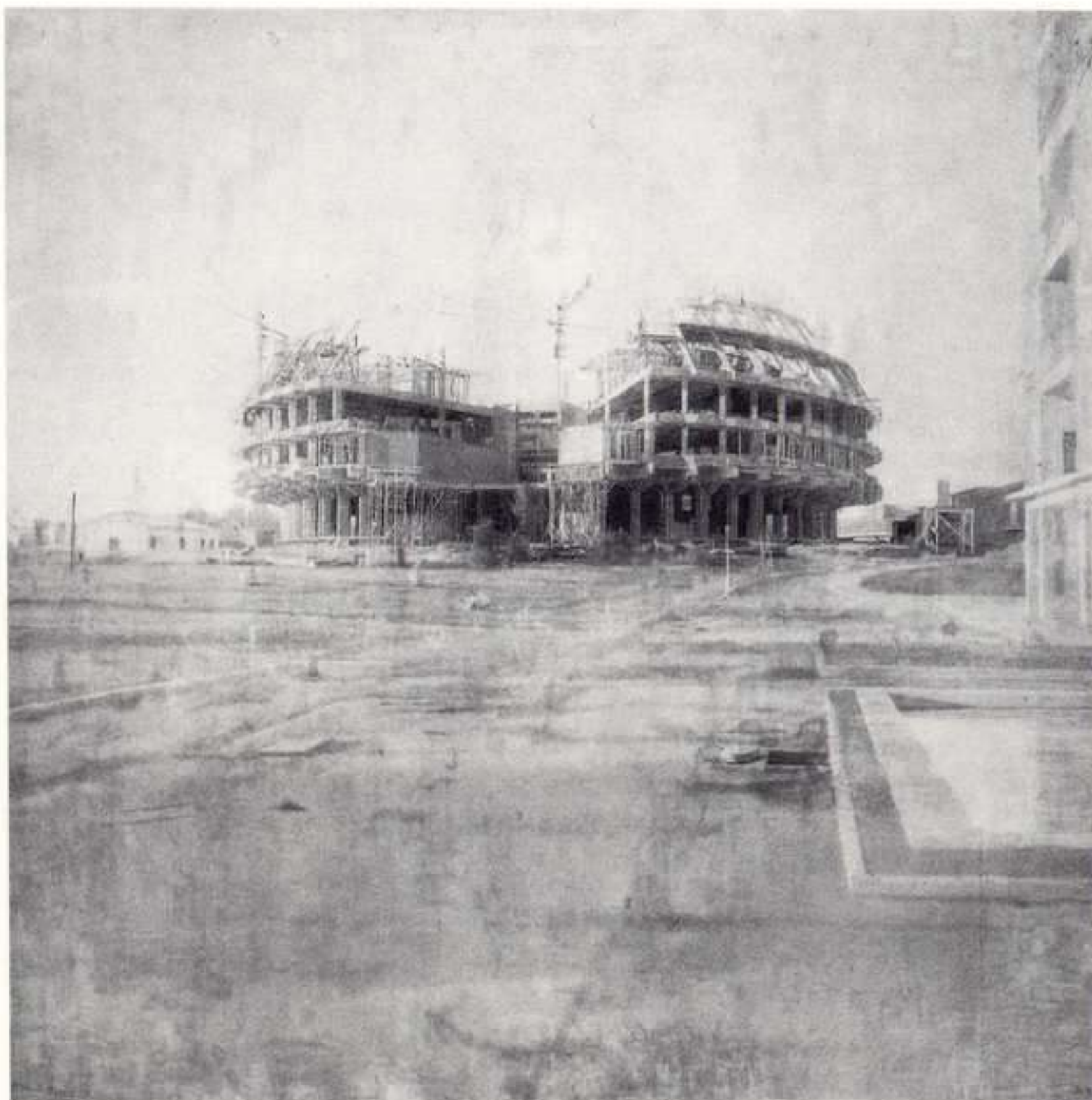
M^A BLANCHARD
LAUREANO BARRAU
JULIO BORRELL
ANGLADA CAMARASA
RAMÓN CASAS
EDUARDO CHICHARRO AGÜERA
EDUARDO CHICHARRO BRIONES
EMILIO GRAU - SALA
MANOLO HUGUÉ
FRANCISCO ITURRINO
RAIMUNDO DE MADRAZO
GUSTAVO DE MAEZTU
RAMÓN MARTÍ ALSINA
FRANCESC MASRIERA
ANSELMO MIGUEL NIETO
ISIDRO NONELL
MANUEL ÁNGELES ORTIZ
BENJAMÍN PALENCIA
IGNACIO PINAZO CARMALENCH
ANTONIO QUIRÓS
JULIO ROMERO DE TORRES
CRISTOBAL RUIZ
JOSÉ SALÍS
ALBERTO SÁNCHEZ
JOAQUÍN SOROLLA
JOAQUIM SUNYER
JOSÉ M^A TAMBURINI
DANIEL VÁZQUEZ DIAZ
IGNACIO ZULOAGA



CAJA MADRID
OBRA SOCIAL

171

M
A
D
R
I
D



Antonio López:
Centro de
restauración, 1969.
Dibujo sobre
papel, 84 x 100 cm.

VANGUARDIAS Y REALISMO

LEANDRO NAVARRO

AMOR DE DIOS, 1. MADRID

8 AL 17 FEBRERO

En paralelo con la edición de ARCO, la galería Leandro Navarro de Madrid presentará una exposición que, con el título **Vanguardias y Realismo**, pretenderá ofrecer al espectador, según comenta el propio galerista, la oportunidad de disfrutar en íntima cercanía de algunas producciones significativas del arte de vanguardia junto con obras importantes nacidas dentro de un concepto de representación realista, algo que a veces resulta un tanto difícil en las ferias de arte contemporáneo como ésta con la que coincidirá. Con la premisa de hacer una selección de piezas notables por su calidad intrínseca, aparece en esta ocasión el valor añadido de poder confrontar la producción

de artistas avanzados, cuya obra recibió el apoyo y el aplauso unánime de la crítica y el público en el periodo de mayor entusiasmo de la modernidad, junto con aquellos otros que se han ajustado a los parámetros realistas. Pero si las opciones vanguardistas fueron múltiples y a menudo divergentes entre sí, incluso excluyentes, la complejidad y variedad ensayadas por el realismo, poética que cuenta, además, con una enorme fluidez en su diálogo con el pasado, no lo son menos. Así, en un ensayo reciente sobre el realismo en el panorama internacional actual, Edward Lucie-Smith comienza advirtiéndolo: “el realismo, que a primera vista parece una de las concepciones artísticas más fáciles de definir, en realidad es una de las más difíciles. Lo que a un espectador le puede parecer ‘realista’, a otro le puede parecer muy lejano de lo que percibe. Estas diferencias se basan en la forma en que la cultura concreta en la que hemos crecido nos ha enseñado a ver las imágenes”. Leandro Navarro nos propone ahora un ejercicio de percepción orientado en este sentido cuando confronta obras de artistas como Claudio Bravo, Francisco Borres, Alexander Calder, Julio González, Pablo Gargallo, Carmen Laffón, Antonio López, J.L. Hernández, Paco López, Baltasar Lobo, Joan Miró, Jorge Oteiza, Joaquín Torres García o Hernando Viñes, entre otros, creando un sugerente mosaico que invita a reflexionar en los terrenos comunes de la creación así como en las tendencias estilísticas que se encuadran en los diferentes contextos. O.A.M.

FIGURACIÓN INTERNACIONAL

MARLBOROUGH

ORFILA, 5. MADRID

7 FEBRERO AL 18 MARZO

Pedro A. Cruz Sánchez escribía: “Resulta ciertamente paradójico el hecho de que, en un periodo histórico como en el que nos encontramos, dominado por ciertos modos de ver y pensar propios de la posmodernidad, en el que la realidad ha experimentado una de sus más agudas e irreversibles crisis, asistamos a un cuantitativamente notable regreso a la representación de raigambre realista”. Durante los meses de febrero y marzo, en la galería Malborough de Madrid, se podrá ver una exposición que reúne a más de una veintena de artistas vinculados a este espacio que trabajan en torno a un concepto de la escultura y la pintura que mantiene a la figura como elemento central. El título, **Figuración internacional**, pro-

porciona una idea del sesgo de la muestra, que aporta a todas aquellas mencionadas arriba genéricamente la intención de contextualizar la situación de esta vertiente representativa en un marco más general que el nacional. De este modo, junto a artistas cuya obra es bien conocida en nuestro país, la exposición permite acercarnos a piezas de otros pintores cuyo trabajo es de difícil acceso en las programaciones habituales de nuestro mercado y que, por lo tanto, constituyen pequeñas incógnitas a resolver. Así, junto a las obras de Juan José Aquerreta, Fernando Botero, Claudio Bravo, Juan Genovés, Julio Larraz, Antonio López García, Daniel Quintero o Manolo Valdés, se podrán contemplar los trabajos de Avigdor Arikka, Frank Auerbach, Richard Estes, Lucian Freud, Alex Katz, R.B. Kitaj, Larry Rivers y también los de otros como Stephen Conroy, Vincent Desiderio, Rackstraw Sownes, Daniel Enkaoua, Israel Hershberg, Red Grooms, Bill Jacklin, Raymond Mason o Chen Yifei. O.A.M.

173

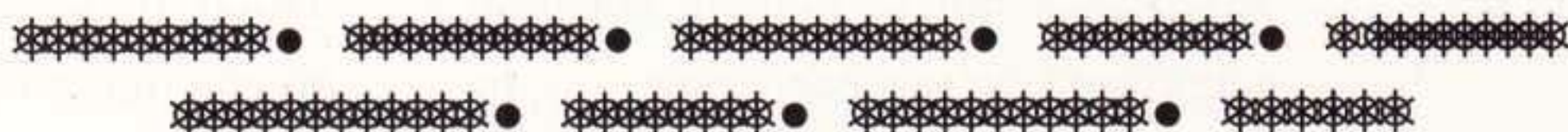
M
A
D
R
I
D

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



PELAYO
Mutua de Seguros

**DIS BERLIN, DARÍO BASSO, LUIS MARCO,
GONZALO BULLÓN, CHARO PRADAS,
ENRIQUE LARROY, ROBERTO COROMINA**



Santa Engracia, 67. 28010 Madrid
Tel. 915920196
www@pelayo.com

2000

ARTE Y PARTE

Jorge Pardo:
Drawing of some
of my furniture,
1993. Barniz,
madera, plástico,
53,34 x 243,84 x
43,18 cm.



JORGE PARDO

MARTA CERVERA

PLAZA DE LAS SALESAS, 2. MADRID

MARZO

Jorge Pardo (Cuba, 1963) actualmente vive y trabaja en Los Ángeles. Su medio expresivo es esencialmente el de la instalación, con el que se ha dado a conocer internacionalmente en los últimos años, gracias a sus esculturas, fabricadas como si fueran piezas de mobiliario de estilo moderno, sus iluminaciones y objetos diversos. En sus instalaciones, Pardo interpreta muebles contemporáneos y objetos decorativos. Su trabajo es muy apreciado por sus cualidades estéticas y por su manera personal y sugerente al recrear desde sus propios planteamientos del arte conceptual. En sus recientes instalaciones Pardo ha examinado la frontera entre el objeto artístico y el objeto de uso, funcional. Otro de los temas importantes en su trabajo es el de la rein-

vención y el cambio de significado de un objeto al modificar su contexto y en función de las alteraciones que el artista realiza sobre éste. A pesar de su conexión con el ready made y con artistas norteamericanos que han hecho del objeto y de la imagen de lo cotidiano motivo central de su trabajo como Robert Gober o Richard Artschwager, Pardo demuestra una aproximación original que se basa en su conexión con la esencia de sus objetos y con sus cualidades estéticas. A Pardo le interesa dotar de historia a sus recreaciones y, de algún modo, predecir su posible futuro jugando con el concepto de lo que hoy es un objeto artístico, mañana puede ser también un objeto funcional y viceversa. La historia del arte influida por las modas asume sus criterios a la hora de conferir un status u otro. Pardo, en su contribución, intenta extraer lo mejor de los objetos rindiéndoles su dedicación respetuosa. J.C.R.

**Galería de arte Clave, CONVOCA: la 1ª BIENAL DE REALISMO Y FIGURACIÓN
CONTEMPORÁNEA DE PINTURA Y ESCULTURA PARA JÓVENES Y ARTISTAS**

PARTICIPACIÓN

Podrán participar los artistas españoles que lo deseen, así como aquellos de cualquier otra nacionalidad residentes en España, que no sobrepasen la edad de 35 años en el momento de enviar la solicitud.

DOSSIERS

Cada participante podrá concurrir presentando un dossier fotográfico, conteniendo un mínimo de diez obras realizadas en los últimos 2 años, acompañadas de la correspondiente ficha técnica de cada una de ellas: fecha de ejecución, técnica, soporte y formato. Las fotografías deberán estar realizadas en soporte papel, no se admitirán diapositivas ni transparencias. El dossier deberá incluir el currículum actualizado de los participantes, así como reseñas de prensa y catálogos si el artista los tuviese.

OBRAS

Tanto en pintura como en escultura, las obras presentadas en los dossiers, deberán pertenecer a las corrientes realista o figurativa, siendo de libre elección la temática, formato y técnicas de ejecución, con una sola limitación: No se admitirán obras realizadas sobre soportes fotográficos o informáticos como: emulsiones, plotter, copy-art, ni otro tipo de técnicas similares.

PRESENTACIÓN

Los dossiers, junto a la ficha de participación y fotocopia del DNI o pasaporte, deberán ser enviados a:
Galería Clave. C/. Del Pilar, 9. 30004 Murcia - Tel. 968 21 19 86
El plazo de recepción será del 3 de Enero al 31 de Marzo del 2000.

SELECCIÓN

El jurado realizará una primera selección basándose en los dossiers presentados, de los cuales escogerá una obra de cada uno de ellos, que deberá ser enviada a Galería Clave, donde se realizará la selección definitiva sobre las obras en directo. Con las obras seleccionadas se realizará una exposición colectiva, en el espacio de Galería Clave, durante el mes de Junio, para la que se editará un catálogo donde aparecerán reproducidas en color todas las obras seleccionadas.

PREMIO

De la selección realizada a partir de las obras en directo, el jurado otorgará un único premio, que no podrá declararse desierto y que consistirá en la realización de una exposición individual del artista premiado en el espacio de Galería Clave, durante la temporada 2000-2001, con todos los gastos pagados, incluyendo la edición de un catálogo valorado en 1.000.000 de pesetas. La obra premiada pasará a ser propiedad de Galería Clave.

EL JURADO

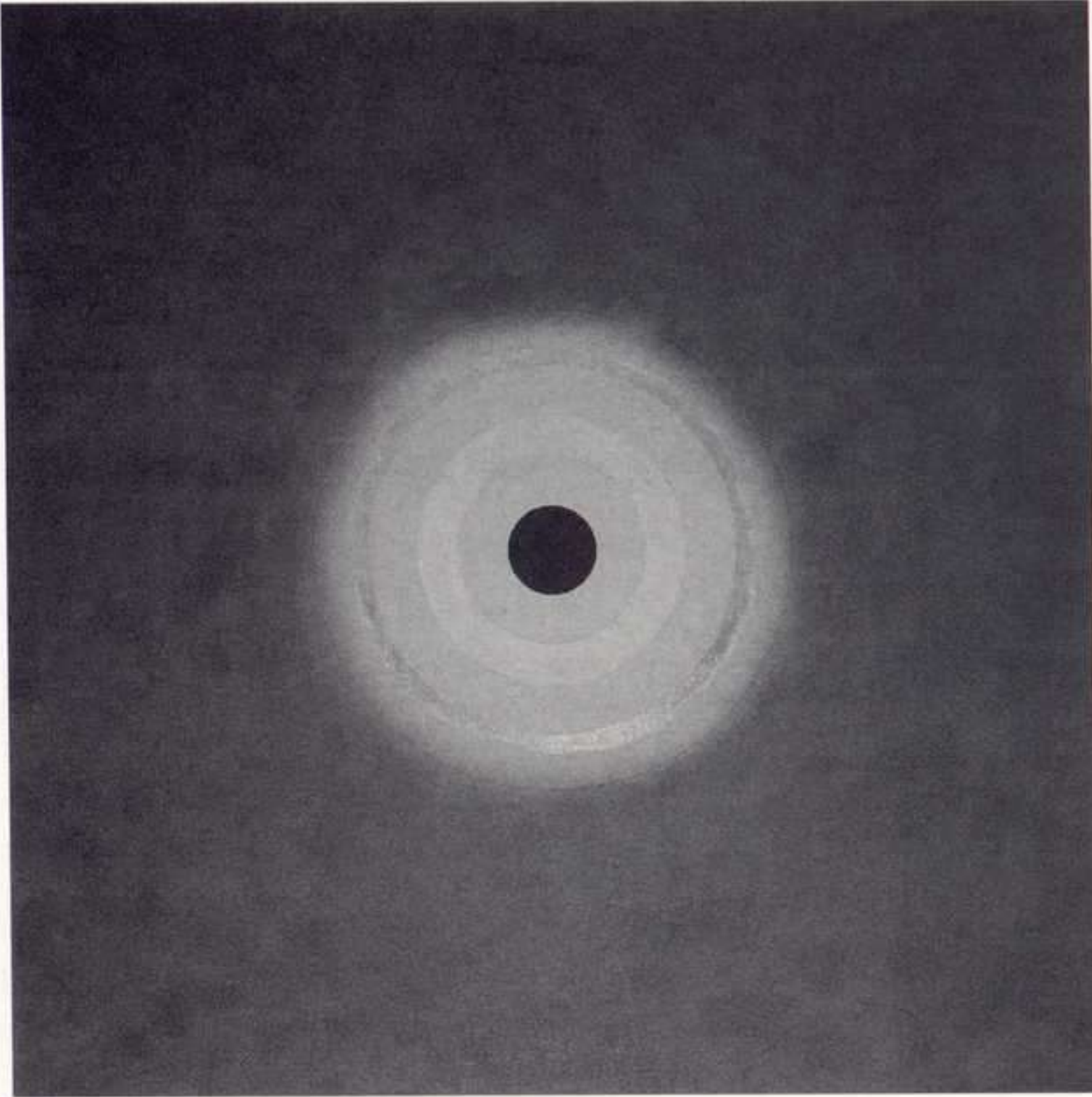
El jurado, estará presidido por el director de Galería Clave e integrado por un Pintor, un Escultor, un Crítico de arte, un Galerista y un Responsable de cultura pública institucional. Todos ellos, miembros de reconocido prestigio dentro del panorama nacional del arte contemporáneo, cuyos nombres se harán públicos al emitirse el fallo, durante el mes de Abril.

CONDICIONES

Tanto los dossiers, como las obras enviadas por empresas de transporte, lo serán en la modalidad puerta-puerta, por cuenta y riesgo del concursante, así como los gastos que su envío y devolución supongan. Galería Clave, pondrá el máximo celo en el cuidado de las obras y dossiers recibidos, pero no se responsabiliza de los deterioros o extravíos que pudieran producirse, tanto en el transporte como durante el desarrollo del certamen.

Galería Clave establece un plazo de 30 días, desde el fallo del jurado, para la devolución de los dossiers no seleccionados, y 30 días desde la clausura de la exposición, de las obras seleccionadas. Transcurrido este plazo, se considerarán abandonadas por sus titulares, pasando a libre disposición de Galería Clave.

El hecho de concursar, supone la total aceptación de las presentes bases, quedando el jurado facultado para dirimir cualquier eventualidad no prevista en ellas.



Kenneth Noland:
Mysteries: Pulse,
1999.
153 x 153 cm.

KENNETH NOLAND

METTA

MARQUÉS DE LA ENSENADA, 2. MADRID

FEBRERO

El pintor estadounidense **Kenneth Noland** (Ashville, Carolina del Norte, 1924), que estudió durante el periodo 1946-48 en el prestigioso Black Mountain College y más tarde en la Escuela Zadkine de París, a principios de los años cincuenta participó, en reacción común con Morris Louis y Helen Frankenthaler, contra la enorme presencia y los presupuestos del expresionismo abstracto y la *action painting*. Las estrategias pictóricas utilizadas para esta superación estaban encaminadas a liberar a la pintura de las cualidades táctiles y expresivas que puedan residir en la pincelada y en las modulaciones de las texturas superficiales; bajo esta búsqueda se tendió a manchar los

lienzos, carentes de imprimación, derramando la pintura sobre ellos de tal manera que los pigmentos se extendieran por la trama de las telas por absorción, consiguiendo unos efectos acuosos, de bordes indefinidos y vibraciones tornasoladas. El término *colour painting* fue utilizado por primera vez en 1960 para definir esta pintura de manchas tiñendo los lienzos. El crítico Clement Greenberg, que ha sido uno de los que con mayor atención y precisión ha estudiado el trabajo de Noland, opina al repasar los primeros tramos de su trayectoria: "El rechazo de Noland a orientar su pintura hacia la gravedad, tanto en su peso como en su palpabilidad, adquiere tintes obsesivos. Pero era una obsesión inspiradora, y solamente cuando fue capaz de actuar conforme a ella sin escrúpulos es cuando Noland se hizo un pintor maduro. Fue entonces cuando empezó a dejar el movimiento concentrado y giratorio de sus pinturas primeras en bandas concéntricas de color plano dibujadas con compás, o en forma de rombo regular, o hacia fluctuantes esquemas cruciformes. La pintura, compuesta de un único motivo estaba plantada en una simetría casi absoluta, con los mínimos indicios para distinguir lo que era arriba y abajo, así como izquierda y derecha con el propio lienzo siempre cuadrado". Esta relación holística entre la forma del soporte y la imagen contenida en él es una de las más notables características de su trabajo que abrió enormes posibilidades a las poéticas minimalistas posteriores. O.A.M.

KCHO

PALACIO DE CRISTAL

PARQUE DEL RETIRO. MADRID

8 FEBRERO AL 2 ABRIL

El nombre artístico utilizado por el cubano Alexis Leyva (Isla de la Juventud, 1970), más conocido por **Kcho**, ya revela parte de su personalidad plástica. También en su obra se puede detectar esa envoltura de un halo metafórico en lo que a menudo son reflexiones sobre las circunstancias históricas, la huida de la tierra madre y la dramática situación que las constantes crisis de las pateras provocan. La muestra reunirá ocho piezas de gran formato, esculturas e instalaciones, confeccionadas en los últimos nueve años. A ello se unirá obra realizada "in situ" y que tendrá como punto de referencia el lago situado frente al pabellón, con su potente chorro de agua en el centro. Algunas de las piezas serán sus columnas realizadas como comentarios a *La columna infinita* de Brancusi, de una monumentalidad sorprendente lograda en un juego entre su altura y la dudosa estabilidad resultado del amontonamiento de sus componentes en un equilibrio precario. Frente a la repetición modular de una forma, Kcho propone nuevos iconos formados por objetos que recoge en sus paseos por la orilla del mar y que son alusivos al añorado paisaje cubano. También se expondrá su conocida *A los ojos de la Historia* (1995), una reflexión sobre el *Monumento a la Tercera Internacional* de Vladimir Tatlin realizado en el tránsito de las décadas 10 y 20. O.A.M.

Joan Miró

HOMENATGE A PILAR JUNCOSA

177

M
A
D
R
I
D



Fundació
Pilar i Joan Miró
a Mallorca

Ajuntament  de Palma

Joan de Saridakis, 29
07015 Palma.
Tel. 971 701 420

12 de octubre del 1999 - 30 de abril del 2000

ARTE Y PARTE



Paul Cézanne:
Sotobosque
(Bajo los árboles),
ca. 1895-1900.
Acuarela y lápiz
sobre papel,
39,4 x 52,4 cm.
Colección Krugier-
Poniatowski.

MIRADAS SIN TIEMPO. COLECCIÓN JAN Y MARIE-ANNE KRUGIER- PONIATOWSKI

MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA

PASEO DEL PRADO, 8. MADRID

2 FEBRERO AL 14 MAYO

En la sala de exposiciones temporales del Museo Thyssen-Bornemisza se presentará la muestra **Miradas sin tiempo. Dibujos, pinturas y esculturas de la Colección Jan y Marie-Anne Krugier-Poniatowski**, que reúne una extensa selección de esta importante colección particular, centrada principalmente en la obra sobre papel de los grandes maestros del arte occidental de los últimos cinco siglos, y que antes nunca había sido objeto de una amplia exposición como ésta, habiéndose expuesto tan sólo algunas piezas aisladas formando parte de diversas muestras. La colección Krugier-Poniatowski se caracteriza por una enorme variedad temática y estilística, lo que permiti-

rá al espectador un auténtico paseo por la historia del arte occidental, desde los grandes maestros del renacimiento italiano hasta las primeras décadas del siglo XX. De la Italia renacentista nos llegan artistas como Carpaccio, Bronzino, Veronés o Tintoretto; las escuelas flamenca y holandesa están presentes con la obra, entre otros, de sus dos grandes nombres: Rubens y Rembrandt; el arte francés de los siglos XVII y XIX es uno de los mejor representados con nombres como Watteau, Fragonard, Poussin, David, Ingres, Delacroix y Gericault, hasta los impresionistas y postimpresionistas: Degas, Seurat y Cézanne; por último, el arte del siglo XX tiene también una presencia importante con piezas de Picasso, Klee, Beckmann, Ernst, Kandinsky, Macke o Matisse, entre otros. La exposición se engloba en un proyecto iniciado por el Kupferstichkabinet de Berlín, donde a mediados del año pasado se expuso una primera selección de obras, al que se han unido la Colezione Peggy Guggenheim de Venecia, que la presentó a finales de año, y ahora el madrileño Museo Thyssen-Bornemisza. En cada una de estas sedes se ha querido mostrar una selección diversa, y la lista de obras que se presentará en nuestra capital ha sido elaborada por Tomás Llorens, conservador jefe del Museo, y será la más completa y variada de las tres: alrededor de doscientas piezas, incluyendo, junto al grupo principal de obra sobre papel, un conjunto de diez esculturas y, por primera vez, ocho pinturas. O.A.M.



*Teresa Lanceta:
Sin título, 1999.
Tejido de lana y
algodón,
340 x 174 cm.
Colección de la
artista.*

179

M
A
D
R
I
D

TERESA LANCETA

M.N.C.A.R.S.

SANTA ISABEL, 52. MADRID

1 FEBRERO AL 3 MAYO

Comisariada por Marie-France Vivier, del Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie de París, se presenta la exposición **Tradición y Modernidad. Tapices Marroquíes-Teresa Lanceta**, donde, como se indica en el título, una selección de antiguos tapices de esa región geográfica estará acompañada por el trabajo actual realizado por la artista catalana Teresa Lanceta, cuyas obras se encuentran en perfecta armonía y sintonía formal con aquellas. Lanceta conoce a la perfección las enormes posibilidades que se desprenden de los tapices del Atlas Medio y se sirve de ellos como fuente de inspiración de su obra textil y pictórica tan cercana a esos diseños organizados bajo las premisas de variación y movimiento. Los símbolos se anudan y se desatan permanentemente, las figuras geométricas no permanecen fijas, se modifican sin centrarse en un motivo predominante, por rupturas y sucesio-

nes rítmicas. En las ciudades del Magreb estos tapices miden la riqueza del poderoso por el número y calidad de los que adornan su casa, y en el campo, ya sea para los trashumantes o para los sedentarios, la alfombra hace las veces de cama, de tapiz o de colcha: protege del frío y de la humedad y su dueño disfruta a todas horas de su belleza. Los testimonios de este arte tradicional han sido agrupados en la otra parte de la exposición siguiendo un criterio geográfico, que representan a las regiones del Rif, del Atlas Medio, del Alto Atlas, de Marruecos Oriental y de la llanura de Marrakech. Así, si los tapices del Atlas Medio se diseñan predominando los ejes verticales, horizontales o transversales, siendo el motivo más frecuente el rombo, que se acompaña con cuadrados y líneas zigzagueantes, en la zona del Alto Atlas dominan lo geométrico y complejo, como es el caso de las redes de rombos con composiciones más estudiadas y en vivos colores; por su parte, en la llanura de Marrakech los motivos decorativos son abstractos pero sobre color rojo grana. O.A.M.



Vaso de Hoffman,
1911.

DISEÑO BAUHAUS

MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS

MONTALBÁN, 12. MADRID

22 FEBRERO A MARZO

En un folleto publicado con la fecha de marzo de 1926, "Bauhaus de Dessau. Principios de la producción de la Bauhaus", el arquitecto alemán Walter Gropius escribía en nombre del centro que dirigía: "La Bauhaus intenta contribuir al desarrollo del hogar —desde el más simple accesorio a la vivienda completa— de una manera que esté en armonía con el espíritu de nuestros tiempos. Convencidos de que los accesorios y muebles del hogar deben relacionarse entre sí racionalmente, la Bauhaus busca —por medio de la investigación sistemática, teórica y práctica de los aspectos formales, técnicos y económicos— derivar la

forma de un objeto de sus funciones y limitaciones naturales". Bajo la premisa incuestionable de que los objetos debían funcionar de manera práctica, debían a la vez ser baratos, duraderos y "bellos", toda la maquinaria pedagógica de esta escuela de arquitectura y artes aplicadas, cuyo concepto de diseño sirve de motivo a esta exposición, se propuso dar solución a los problemas derivados de un convencimiento inamovible: el de que "la creación de tipos standard para todos los objetos es una necesidad social". Según la filosofía bauhasiana, que jugó un papel clave en el establecimiento de relaciones entre el arte y la industria en la Alemania de los años veinte, para la mayoría de la gente las necesidades vitales eran las mismas, de tal manera que todo el mundo necesitaba por igual una casa, unos muebles y unos accesorios (pero no los mismos), y "su diseño es más una cuestión de racionalidad que de apasionamiento". Sin embargo, el peligro de estandarización, ya previsto por muchos de sus teóricos, así como de la coacción en las posibilidades de elección por parte del individuo ante estas intervenciones que pretendían racionalizar la satisfacción del consumo popular, se desestimaban "puesto que la competitividad da como resultado automático tantas alternativas que el individuo puede elegir personalmente el modelo que considere más adecuado", dando lugar a uno de los puntos más conflictivos de la puesta en práctica de sus programas teóricos. O.A.M.

REMIRADA

LA DÉCADA DE LOS 80 EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE ÁLAVA

BERBEGIRA

80'KO BELAUNALDIA ARABA ARTE EDER MUSEOAN

Arabako
Foru Aldundia



Diputación
Foral de Alava



*Jukka Korkeila:
Moon man, 1998.
Galerie Gebauer.*

CRUCE DE CAMINOS (ARTISTAS EN BERLÍN)

SALA PLAZA DE ESPAÑA

PLAZA DE ESPAÑA, 8. MADRID

5 FEBRERO AL 2 ABRIL

La exposición **Cruce de caminos (Artistas en Berlín)**, comisariada por Pablo Llorica, reúne una docena de artistas europeos con la intención de mostrar la riqueza de propuestas artísticas que en la actualidad confluyen en esa ciudad, con una nómina de seleccionados formada por Thomas Demand (Munich, Alemania, 1964), A.K. Dolven (Oslo, Noruega, 1953), Anneke van der Eerden (Hertogenbosch, Países Bajos, 1961), Ueli Etter (Marthalen, Suiza, 1963), Ceal Floyer (Karachi, Pakistán, 1968), Eric Hattan (Veitlingen, Suiza, 1955), Jukka Korkeila (Hämeenlinna, Finlandia, 1968), Via Levandowsky (Dresde, Alemania, 1963), Manfred Pernice (Hildes-

heim, Alemania, 1963), Nedko Solakov (Cherven Briag, Bulgaria, 1957), Vibeke Tandberg (Oslo, Noruega, 1967) y Susanne Weirich (Unna, Alemania, 1962). Todos estos artistas han realizado su aprendizaje artístico o mantienen su residencia y lugar de trabajo en la capital alemana, y apenas han mostrado sus trabajos en alguna ocasión en nuestro país, aunque su reconocimiento en el ámbito berlinés es notable y su difusión en la escena internacional creciente. La selección de los artistas y de los trabajos respectivos responde a un riguroso trabajo de selección por parte del comisario de la muestra, quien ha vivido en Berlín durante prolongadas temporadas de esta década y ha permanecido allí a lo largo de los años 1997 y 1998, y que encuentra que la ciudad todavía guarda la herencia de la explosión de energía que siguió a la caída del muro, siendo ahora un momento adecuado para difundir lo que allí está ocurriendo en esa encrucijada cultural donde se han multiplicado las iniciativas destinadas a potenciar sus posibilidades artísticas y comerciales. Como Artforum, la feria de arte que se ha convertido tras su cuarta edición en la feria de arte joven europea, con una enorme repercusión entre comisarios y directores de museos, o la nueva biennial, inaugurada en 1998, encargada de mostrar periódicamente el panorama artístico de una ciudad cuyo mercado se presenta estimulante y liberado de las iniciativas más fácilmente rentables. O.A.M.

PER AGUT/ALEXANDER TIMTSCHENKO

HELGA DE ALVEAR

DOCTOR FOUQUET, 12. MADRID

HASTA 11 MARZO

Bridge/Ruin es la pieza que **Pep Agut** (Tarrasa, Barcelona, 1961) realizó con motivo de su participación en la Bienal de Sidney en 1998. Se dio a conocer en los 80 con una pintura inmersa en la intensidad de las texturas y la materia, ha derivado en la actualidad hacia planteamientos conceptuales donde la idea se articula a partir de dos grupos de imágenes fotográficas: el primero, formado por un conjunto de imágenes de su casa en ruinas, y el segundo repite por simetría las de un puente sobre una ribera en la zona suburbial de su ciudad. Ambos módulos permiten una posición variable según lo oportuno y la decisión tomada cada vez que se exhiben, están cubiertos por una o más capas de metacrilato transparente,

soporte de una serie de palabras sueltas o textos fragmentarios impresos en cintas con relieve, girando junto con las imágenes comentadas, según el autor, “en torno a dos ideas genéricas: la de horizonte, una cierta noción del hecho potencial, la primera, y la de ruina, de hecho consumado, la segunda”. De forma paralela a la exposición del español, se podrá visitar en la sala superior de la galería, una selección de trabajos fotográficos de **Alexander Timtschenko**, donde el artista recreará una particular visión de dos ciudades emblemáticas de los Estados Unidos: Las Vegas y Atlantic City. Susanne Prinz ha comentado: “la cuestión acerca de la veracidad de sus superficies, tanto en sus fotografías como en sus motivos, se encuentra en el centro de los trabajos de Timtschenko, en los que se pone en entredicho, de una manera muy sutil, la apariencia objetiva que toda fotografía reproduce a primera vista. Confiando en la al parecer objetiva fotografía dudamos de nuestra vista” O.A.M.


183

M
A
D
R
I
D

EXPOSICIÓN

Luis Buñuel

EL OJO DE LA LIBERTAD



DEL 22 DE FEBRERO AL 7 DE MAYO DE 2000


1900-1937


RESIDENCIA DE ESTUDIANTES
Pinar 23, Madrid. Tel.: 91 563 64 11
www.residencia.csic.es

1938-1983

MUSEO COLECCIONES ICO
Zorrilla 3, Madrid. Tel.: 91 420 07 17
www.ico.es

Residencia de Estudiantes

centenario  luis buñuel

Fundación 



Chus García
Fraile: De lo alto
XIV (serie), 1999.
Técnica mixta,
162 x 195 cm.

CHUS GARCÍA FRAILE

GARAGE REGIUM

PRADILLO, 5. MADRID

15 FEBRERO AL 15 MARZO

La obra de **Chus García Fraile** (Madrid, 1961) no ha podido contemplarse de manera individual desde 1993 en que realizó sendas exposiciones en Fernando Silió de Santander y en Pierre Birtschansky de París. Desde entonces ha tenido que ser en colectivas (ésta será por lo tanto la primera aparición en solitario de la artista en Madrid). Desde entonces su rastro ha podido seguirse por una permanente presencia en colectivas de salones, ferias o concursos y certámenes de pintura, además de algunas más recientes en galerías privadas. En su trabajo, centrado en la abstracción, predominaban

en un principio cierto orden constructivo de tintas planas y una muy relajada sensibilidad a los timbres del colorido, en los que aparecía ocasionalmente alguna referencia vegetal, visible especialmente en los dibujos preparatorios. Este mundo más lírico fue cediendo paso cada vez con mayor libertad al protagonismo de la propia materia pictórica. Así, sus últimas obras se caracterizan por arrastrados violentos de color y el empleo de una gama cromática más restringida donde predominan los tonos oscuros, con un especial protagonismo del negro, que aparece complementado, a menudo, por el contrapunto que le ofrecen áreas de dorados suavemente matizadas. Las manchas se animan en vibraciones y movimientos que en las obras de mayor formato pretenden envolver al espectador recuperando parte de la rica experiencia romántica que el expresionismo abstracto, especialmente el norteamericano, llevó a cabo. Según Paco Barragán advirtiera en su exposición santanderina citada, “su economía en lo pictórico tiene su contrapeso en una gestualidad sutil, una resolución sensual del color y una ordenación de espacios con referencias vitales de otro tiempo. García Fraile nunca ha ocultado las claves de su trabajo: el interés por una arquitectura compositiva, por el color, por la materia, por el paisaje, por la naturaleza. Su manera de arrastrar el color y resolver la imagen, su predisposición a la sobriedad, sus oportunas asimetrías, sus tonos cálidos y sensuales, sus pinceladas serenas, a ratos nostálgicas, siempre líricas”. O.A.M.

CECILIO PLA

SALA CASTILLO DE MAYA

CASTILLO DE MAYA, 72. PAMPLONA

24 DE FEBRERO AL 2 DE ABRIL

Hace menos de un año la Fundación Mapfre acogió la primera antológica del artista valenciano **Cecilio Pla** (1859-1934), una exposición que sirvió para sacar a la luz obras desconocidas del pintor y con la que se comenzaba a colocar a Pla en el lugar que se merece dentro de la historia del arte en España. Continuando en esa línea y fiel a su trayectoria de recuperar grandes figuras artísticas de comienzos del siglo, la sala Castillo de Maya ha organizado una nueva muestra sobre el pintor valenciano en la que se pueden ver unas cincuenta obras entre óleos y gouaches. Pla comenzó su carrera como pintor en 1877 al matricularse en la Escuela de Artesanos de Valencia de donde pasó a la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. Más tarde, ya en Madrid, cursó estudios en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde ocupó la plaza concebida inicialmente a Sorolla. Precisamente su paisano fue una de las personas más influyentes en su trabajo. Pla no fue sólo discípulo de grandes artistas sino que fue maestro de algunos de los pintores más significativos de la vanguardia española, como Vázquez Díaz, Bores o Cossío y a todos sus alumnos les enseñaba que había que “aprender, olvidar y crear desde la libertad”. Una libertad que explica los cambios estéticos de su obra. Sin embargo, el pintor valenciano man-

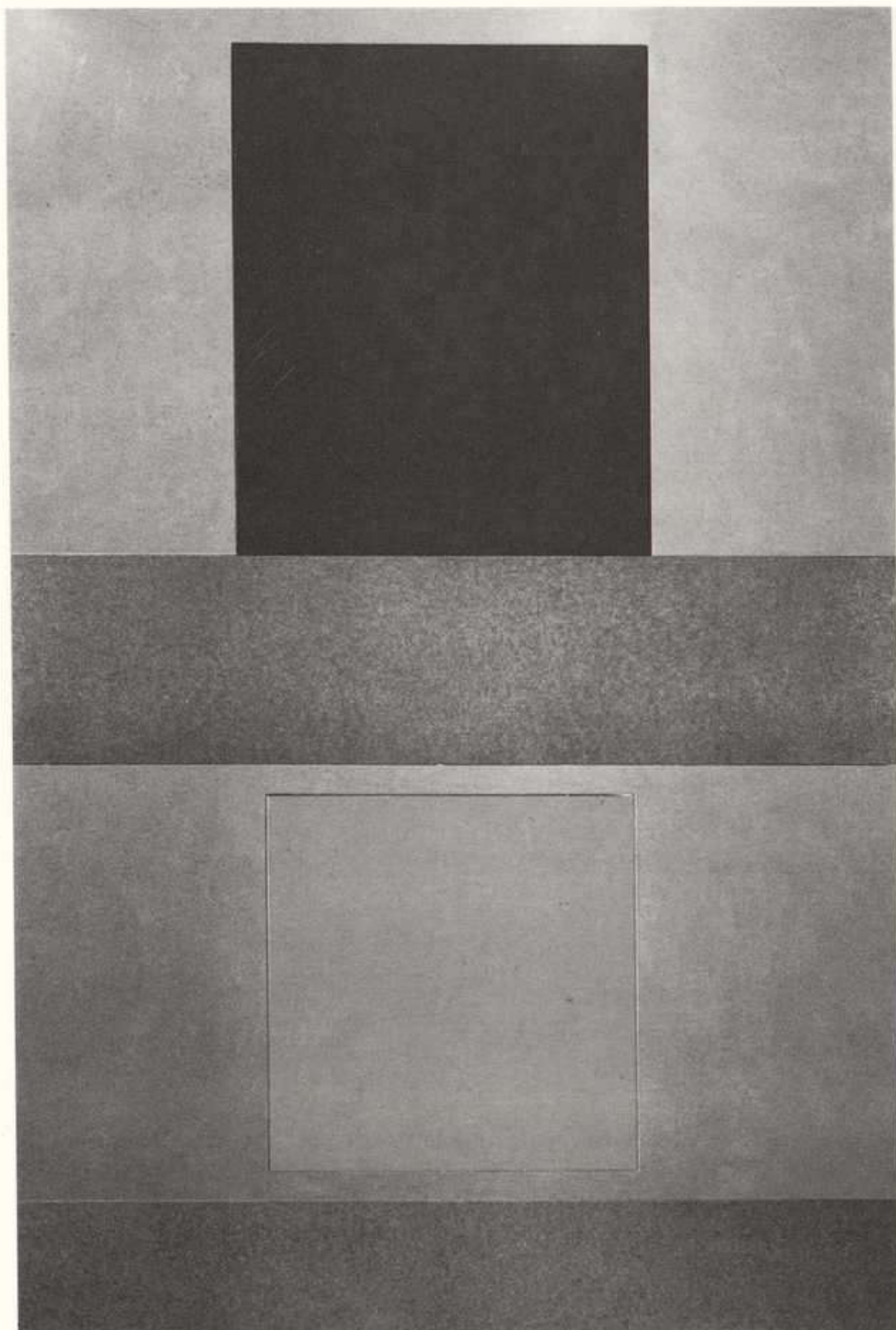


tuvo una trayectoria constante en su trabajo suscribiéndose a las distintas corrientes pictóricas propias de su tiempo y buscando siempre un giro hacia la modernidad. Tanto incluso que su lenguaje plástico, después de haber pasado por las corrientes propias del simbolismo y el naturalismo, fue derivando hacia una cierta abstracción, nunca plenamente declarada. Así, cultivó, sobre todo, la pintura decorativa, con temas mitológicos y costumbristas, junto a retratos femeninos, paisajes y escenas de playa. *Retrato de la tía Pepa*, *Retrato de la esposa del pintor con su hija Pepita*, *Retrato de Ricardo Pla, hermano del pintor* o *Marinero con su nieta* son algunos de los retratos que ahora se muestran en Pamplona junto a una selección de paisajes entre los que destacan los jardines y varias escenas de interiores. Cecilio Pla compaginó su faceta pictórica con la de ilustrador y fue colaborador de revistas como *La risa* o *Blanco y negro*. Además, realizó varios carteles taurinos y almanaques para distintas entidades. A.E.

Cecilio Pla: Niñas en la playa. Óleo sobre lienzo, 26 x 42 cm.

185

N
A
V
A
R
R
A



Imi Koebel:
Figurenbild, 1988.
Acrílico sobre
madera,
250 x 190 cm.

COLECCIÓN ARCO

SALA DE ARMAS. LA CIUDADELA
AVDA DEL EJÉRCITO, S/N. PAMPLONA
4 FEBRERO AL 19 MARZO

Programada desde el Área Cultural del Ayuntamiento de Pamplona, esta muestra reúne una selección de obras pertenecientes a los fondos de la Fundación ARCO, una colección que, con diferentes piezas, ha ido itinerando por diversos ámbitos y lugares y que ahora se presenta aquí agrupando artistas de talla internacional como Carl André, Ángel Bados, Anthony Caro, John Chamber-

lain, Christo, Francesco Clemente, José Antonio Hernández-Díez, Donald Judd, Imi Knoebel, Jannis Kou-nellis, Richard Long, Robert Mangold, Allan McCollum, Mario Merz, Juan Muñoz, José Antonio Orts, Giuseppe Penone, Sigmar Polke, Sol Le-witt, Arnulf Rainer, Thomas Schütt, Richard Serra o Susana Solano. Con el ánimo de impulsar el mercado ar-tístico nacional se inicia en 1987 la **Colección de la Fundación ARCO**, en un momento en que el coleccio-nismo de arte contemporáneo, tanto público como privado, presentaba un panorama desolador, con la intención precisamente de llenar este vacío y de servir de pauta a otras institucio-nes en lo que a partir de entonces co-mienza a ser una práctica habitual, así como con el propósito firme de saldar otra deuda histórica del caso español: el déficit de artistas interna-cionales en las colecciones del país. De este modo, con obras adquiridas en la feria, atendiendo a un doble ob-jetivo de incorporar propuestas nove-dosas o rupturistas al lado de valores más asentados y "museables", se fue conformando una colección que ape-nas cinco años después de su puesta en marcha contaba con medio cente-nar de obras que comenzaban a itine-rar por ciudades con escasa presencia de exposiciones de carácter interna-cional. El fomento del coleccionismo y la apuesta por lo contemporáneo, junto con la apertura del arte español a las corrientes internacionales, son las funciones que pretende cubrir esta colección paradigmática en el ámbito nacional. R.G.

EXPOSICIONES

Ayuntamiento de Pamplona

CIUDADELA sala de armas

Colección Fundación ARCO

Una colección navarra de arte contemporáneo

Planta 1

Planta 1

4 febrero - 19 marzo

Desde 30 marzo

CIUDADELA polvorín

Ángel Elvira

Paco San Miguel

Pilar Lara

Hasta 27 febrero

2 marzo - 2 abril

Desde 7 abril

CIUDADELA pabellón de Mixtos

Pinturas y escultores en el III Milenio

Grupo Gardena

Multidisciplinar

Planta 1

Hasta 27 febrero

CIUDADELA horno

Andrés Santamaría

Hasta 20 febreroa

sala DESCALZOS 72

Arantxa de Munita

Ayuntamiento de Tolosa

Cerámica

Hasta 20 febrero

Hasta 20 febrero

sala ZAPATERÍA 40

Colección de Arte Contemporáneo

Ayuntamiento de Pamplona últimas adquisiciones

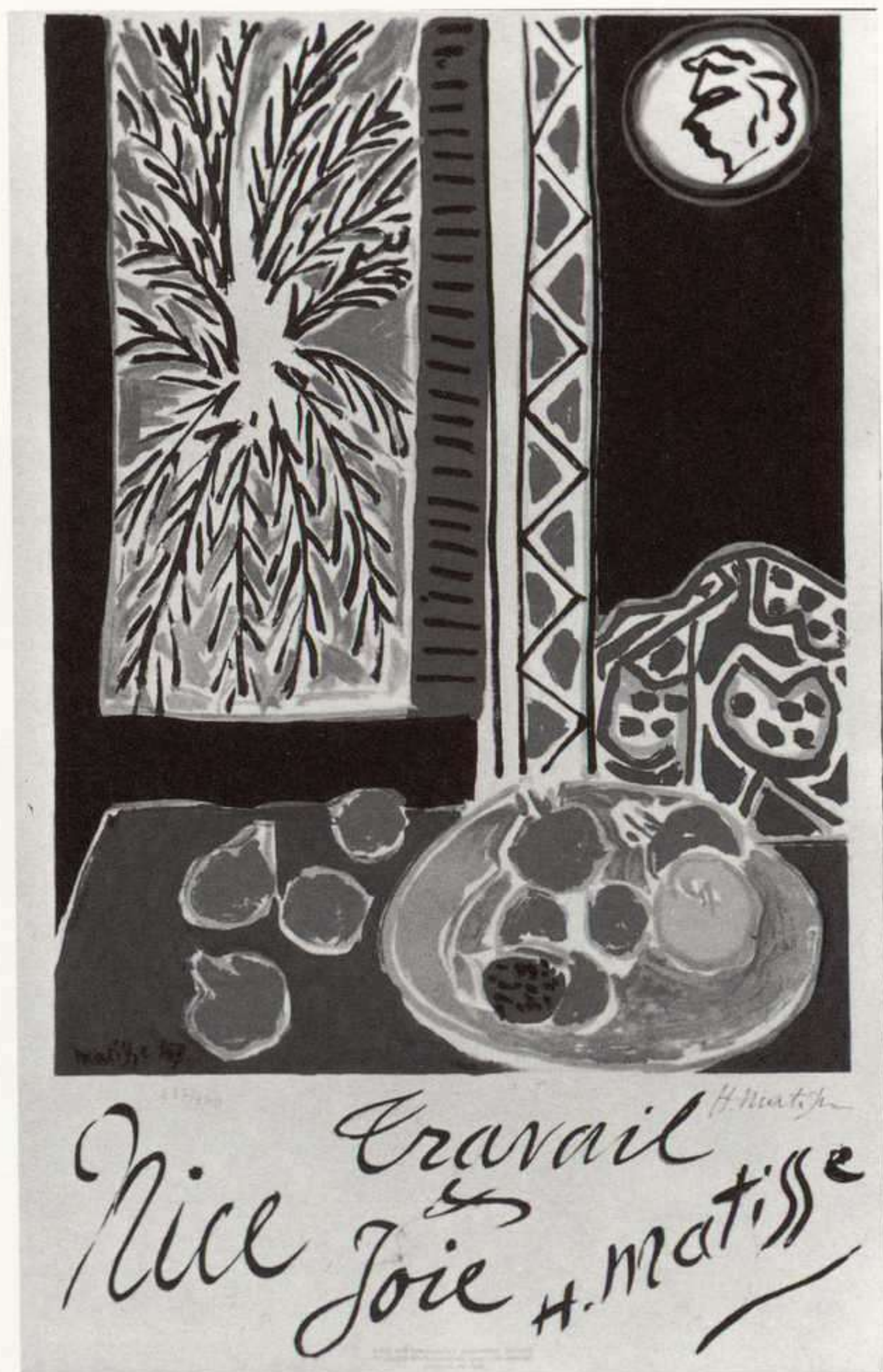
Multidisciplinar

Desde 24 febrero

Con la colaboración de



Universidad Pública
de Navarra
Nafarroako
Unibertsidade Publikoa



Henri Matisse:
Nice, travail et
joie, 1949.
Litografía,
100,5 x 62,6 cm.

LA VENTANA EN EL ARTE

SALA BBK

GRAN VÍA, 32. BILBAO

HASTA 19 MARZO

Pinturas, esculturas y fotografías componen **La ventana en el arte**, una exposición con 60 obras que tratan sobre el tema de la ventana. Aunque el propósito de esta muestra no es contar la historia de la representación de la ventana en la pintura del siglo XX, sino que el conjunto centra la atención en el funcionamiento del

elemento ventana y en su aplicación a la realidad plástica. Este punto de vista no se presta a una representación cronológica, ya que la ventana juega un papel muy diferente según el desarrollo de "estilos" o "escuelas". Para algunos artistas la ventana es la razón de ser de una obra y toda la organización de su obra se basa en torno o en función de dicha abertura; por el contrario, para otros creadores constituye un elemento más de la composición. En el caso de Bonnard y Balthus la intimidad atrae su atención sobre este elemento; Tal-Coat y Pignon la utilizan como marcos de sus retratos; Matisse, Vasarely, Tàpies y Viera da Silva se fijan más en el aspecto arquitectónico, en la abertura sobre el espacio. Para otros, prima la anécdota y la ventana les permite contar una historia: Clovis, Troulle o Jean Hélon. Y otros, en el límite de la abstracción, confunden ventana y luz: Biolules o Geneviève Asse. Entre los escultores, Mason con bronce juega con las aberturas del tranvía de Barcelona; Verberna incrusta en la madera cuerpos extraños y Coville aporta una nota insólita a una masa de cerámica. Junto a ellos están los más lúdicos como Chasse-Pot, Leon, Marshall o Lemant. Por su parte, los fotógrafos demuestran gran interés por este elemento arquitectónico pues su objetivo es una especie de ventana. Brassai describe un exterior y la ventana enmarca a un personaje; Doisneau refleja un interior y para André Kertész es un elemento estático mientras para Bernard Faucon y Rafael Navarro es un elemento de fondo. A.F.

DAVID SALLE

MUSEO GUGGENHEIM-BILBAO

ABANDOIBARRA, 2. BILBAO

HASTA 7 MAYO

La retrospectiva de **David Salle** (Norman, Oklahoma, 1952) muestra 50 pinturas características del desarrollo de uno de los representantes más genuinos de la nueva figuración de los 80 en Nueva York. Inquietante y seductor, sus imágenes se distinguen por la combinación de expresiones y elementos visuales de procedencia diversa, culta y popular. Libros de historia, revistas de pornografía, el diseño, el cine, la literatura y fotografías, propias o de otros, componen la rica trama de sus cuadros donde también es muy frecuente encontrar fragmentos de obras y citas a otros artistas como Giacometti, Freud, Cézanne y entre los españoles, Velázquez, y en concreto, Solana, de quien admira su sentido de la teatralidad. Entregado a la pintura Salle confiesa: "El momento más interesante surge cuando te liberas del arte y no puedes evitar sentir cómo has acabado por fundirte con él". Su compromiso con la pintura es emocional: "Para mí es muy importante reflejar los sentimientos humanos en el arte por eso trato de llevar las emociones al cuadro y no incidir tanto en su aspecto intelectual". Grandes formatos con muchos guiños de humor conforman esta exposición de un artista para el que "pintar es un acto físico y el pintor debe sentir esa energía y ser capaz de expresarse a través de ella". A.F.

Línea Abierta

la "Caixa",
donde
usted quiera



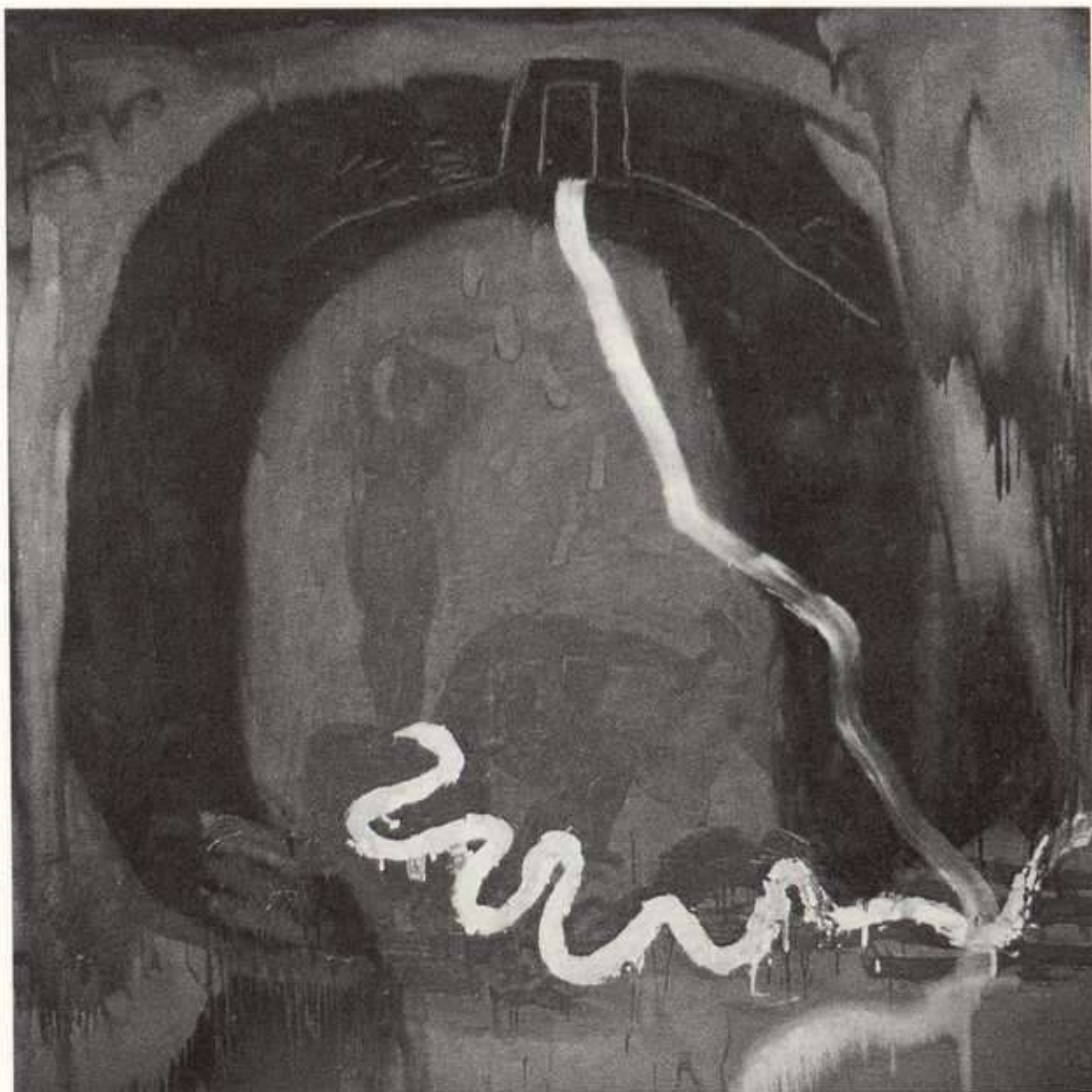
902 200 202

www.lacaixa.es

 "la Caixa"

189

P
A
I
S
V
A
S
C
O



José Manuel
Broto: Sans titre
nº27, 1985.

REMIRADA. LA DÉCADA DE LOS 80 EN EL MUSEO DE BB.AA. DE ÁLAVA

SALA AMÉRICA

PLAZA AMÉRICA, 4. VITORIA

FEBRERO A MARZO

Coincidiendo con la celebración de veinticinco aniversario de coleccionismo público se presenta en la Sala América la exposición titulada **Remirada: La década de los 80 en el Museo de Bellas Artes de Alava**. Esta muestra, como bien señala el título, es una cuidada selección de casi setenta obras, entre las que se incluyen pinturas y esculturas, referidas a dicho periodo y pertenecientes a la extensa colección que posee el centro. La mayor parte de la selección pudo verse en un gran stand en ARCO 2000. El conjunto refleja los tres ámbitos geográficos

en los que trabaja el programa de adquisiciones del museo: el estatal, el vasco y, sobre todo, el alavés. Durante un cuarto de siglo la Colección Pública ha mantenido la voluntad de contemporaneidad, siempre acorde con la producción artística actual. Ya en el año 1996, y para celebrar los veinte años de coleccionismo público, se presentó también en ARCO una visión del transcurrir de la vanguardia española desde la posguerra hasta 1980. En esta ocasión, y como continuación de aquella mirada, se presenta esta *Remirada a los 80* en la que están presentes nombres claves de la década como Miquel Barceló y José María Sicilia, José Manuel Broto y Juan Uslé, los representantes del grupo Atlántica, Miguel Angel Campano, Victoria Civera o Juan Ugalde, ejemplos todos ellos de la fuerza que la pintura tuvo como género, sobre todo en la primera mitad de los años ochenta. La escultura, igualmente, se manifiesta en toda su variedad de materiales, técnicas y formas con las obras de Miquel Navarro, Francisco Leiro, Cristina Iglesias, Juan Muñoz y, cobrando un protagonismo especial, las piezas de algunos artistas vascos como Txomin Badiola, Pello Irazu o Juan Luis Moraza, entre otros. En el apartado alavés, junto a los que representan el relevo generacional, como Fernando Illana, Santos Iñurrieta y Juncal Ballestín, se muestran las obras de artistas más asentados como Jorge Girbau, Alfredo Alvarez Plágaro, Iñaki Cerrajería y Pablo Milicua. A.F.

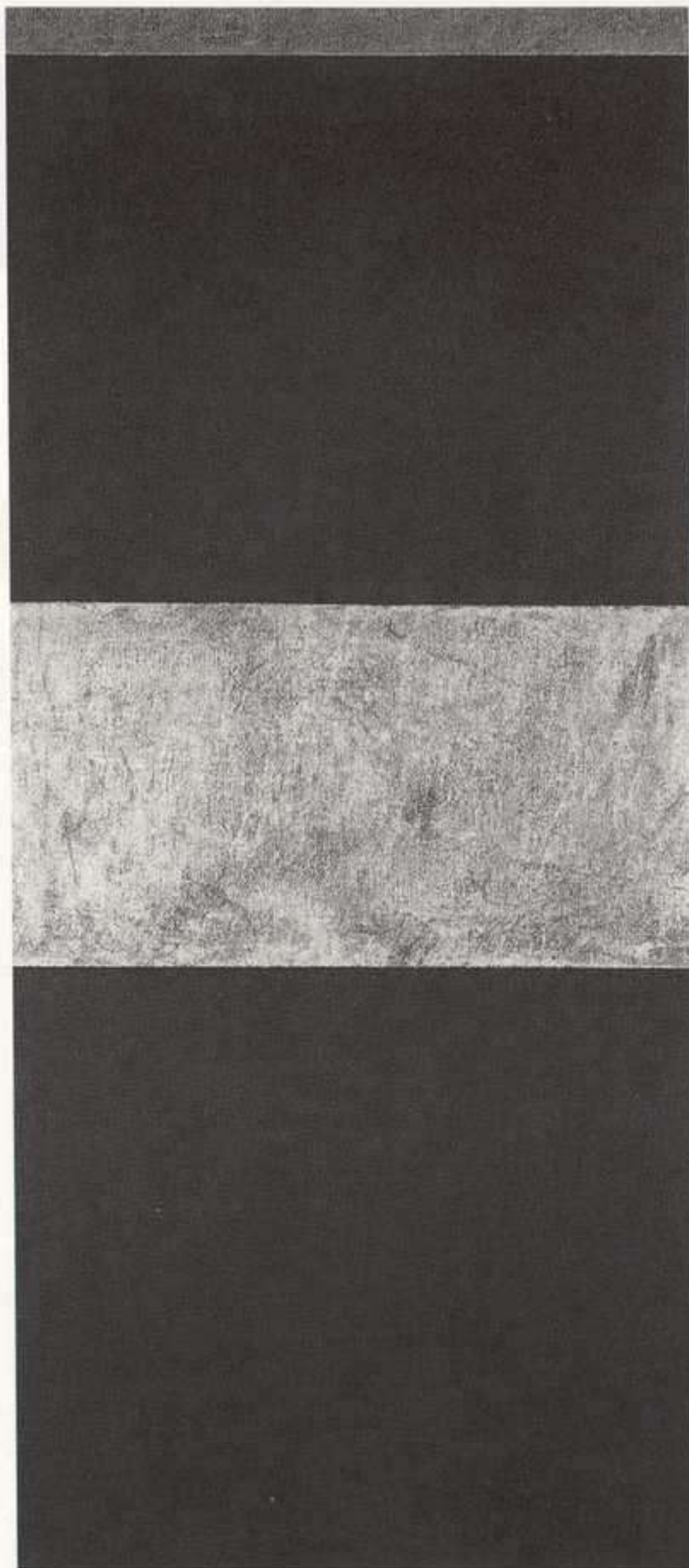
JORDI TEIXIDOR

ALTXERRI

REINA REGENTE, 2. SAN SEBASTIÁN

18 FEBRERO AL 22 MARZO

Jordi Teixidor (Valencia, 1941) repite su presencia en San Sebastián, en la galería Altxerri, ciudad en la que ya expuso en el año 1992 y en el mismo espacio. Una vez más la razón y la emoción se unen en los cuadros de un pintor que considera “la belleza como algo fundamental”, pero se trata de una belleza que a su vez siempre posea un contenido ético. “Se es artista para ser persona, y la belleza hace que el ser humano tenga una calidad y una categoría”. Por otro lado, la poesía es, después de la pintura, una de las principales devociones de Jordi Teixidor y quizás por ello, sus cuadros enuncian la parte poética perseguida. Firme y luchador “Yo quiero llegar a no hacer un cuadro. Siento la necesidad de que el cuadro desaparezca. Velázquez lo consiguió, y para mí constituye un ideal”. Rigor, orden y contención, juegos espaciales, zonas amplias y austeras armonías cromáticas son algunas de las notas predominantes que caracterizan la obra de este pintor cuyo arte queda reducido a la mínima expresión. De la tradición abstracta a la etapa constructivista y con referencias al minimalismo a las series de pinturas blancas con bandas de color desarrolladas en los años setenta pasando por los cuadros azules de la década siguiente y los amarillos y negros de los noventa, Jordi Teixi-



Jordi Teixidor: Sin título 954, 1998. Óleo sobre lienzo, 1998.

dor construye una pintura que se define por la fuerza y solidez de sus planteamientos. “Me gustaría conseguir un acto puro en la pintura, por eso rechazo toda facilidad. Cuando me di cuenta de que tenía facilidad para hacer pinceladas con cierta elegancia o para conseguir una riqueza cromática abandoné esos caminos”. Caminos que ha ido desechando en su largo caminar para dirigirse a un lugar que no es otro que aquél donde entra en juego el misterio y la búsqueda de un espacio sublime entre la pintura y la poesía, entre la luz y el vacío, entre el silencio y el color. A.F.

INSTALACIONES EN:

- PATIO MUSEO TAVERA
- IGLESIA SAN PEDRO MÁRTIR
- PATIO SAN PEDRO MÁRTIR
- CENTRO CULTURAL SAN MARCOS
- PATIO DELEGACION COLEGIO ARQUITECTOS

15 - 30 ABRIL DE 2000

TRANSITO

ARTE CONTEMPORANEO

TOLEDO

ABRIL - 2000

www.transito-toledo.com

FERIA DE GALERIAS:

ESCUELA DE ARTES
REYES CATOLICOS S/N

27 - 30 ABRIL DE 2000

57, MADRID
ALFREDO VIÑAS, MÁLAGA
ANTONIO CAMBA, P. MALLOCA
ASTARTÉ, MADRID
ARCHELES, CIUDAD REAL
CARMEN DE LA GUERRA, MADRID
EDURNE, MADRID
ELADIO FERNANDEZ, MADRID
ESTAMPA, MADRID
FUCARES, MADRID-ALMAGRO
GIANNI GIACOBBI, P. MALLOCA
MANUEL OJEDA, LAS PALMAS DE G.C.
MARIA LLANOS, CACERES
POR AMOR A ARTE, OPORTO
RAFAEL ORTIZ, SEVILLA
RINA BOUWEN, MADRID
SEN, MADRID
SIBONEY, SANTANDER
TOLMO, TOLEDO
TRAFICO DE ARTE, LEON
TRINTA, SANTIAGO DE COMPOSTELA
VALLE QUINTANA, MADRID
VAN DER VOORT, IBIZA
VICTOR SEGRELLES, PARALEL 39, VALENCIA

PATROCINAN:



COLABORAN:



JOEL PETER WITKIN

CENTRO PORTUGUÉS DE FOTOGRAFÍA

RUA ANTONIO CARDOSO, 175. OPORTO

23 MARZO AL 28 MAYO

Rilke escribió que "lo bello es aquello terrible que todavía somos capaces de soportar". Efectivamente, podríamos decir que el arte contemporáneo recupera la siniestralidad propia de algunos tímpanos románicos, repletos de rostros animalizados y seres deformes y grotescos que se correspondían con una instrumentalización para la instrucción moral. Ese espíritu didáctico es, por otro lado, similar al de las fotografías policiales, a las médico-científicas y a todo tipo de documentación forense, por eso es inevitable que surjan figuras como la del artista que se puede visitar en el Centro Portugués de Fotografía de Oporto **Joel-Peter Witkin** (Brooklyn, Nueva York, 1939) y recojan todo un paraíso de monstruosidades para fusionar, en perfecta concordancia, lo horrible y lo violento con la calidad en el tratamiento técnico y compositivo. Así, se apoya en la tradición histórica para adueñarse de otras imágenes, para plantearnos dudas sobre si podemos seguir considerando la fotografía como principal signo de verismo. Para él, el arte es su propio medio para alcanzar la espiritualidad, platonismo que busca con particular ironía y sentido del humor, como demuestra la indefinición sexual de sus personajes. Joel Peter Witkin se inspira en otra disciplina desde sus primeros trabajos: la pintura, en ellos ayudaba a su hermano gemelo, que era pintor, fotografiando a personas deformes; pero también en el campo de la escultura, ya que sus modelos utilizan poses que nos remiten a conocidos episodios del pasado escultórico. Él mismo se define como un artista "muy escultórico" y es verdad que trata el negativo como objeto tridimensional, arañándolo, de manera que se producen rayas negras en el lado de la emulsión y blancas en el de la gelatina. Para explicar el proceso creativo de la obra de Witkin se incluyen en la muestra además de las 120 fotografías, doce piezas comparativas que incluyen grabados así como reproducciones de artistas como Pablo Picasso, Francisco de Goya o Giorgio De Chirico. D.B.

"SA
NOS
TRA"

Obra Social
i Cultural

EXPOSICIONES 2000

SALA GRAN

Del Realismo al Modernismo en la pintura catalana del siglo XIX

Marc Chagall. Etapa rusa

Artistas valencianos contemporáneos

Mendive

Taller 6A

Graham Sutherland

El toro y el Mediterráneo

SALA DE PAPER

Anna Lens. Valeria Klausmann

Pete Philips

Kathe Kollwitz

Carlos Barrantes

Piranesi

Pierric Sorin

Concepció, 12.
Tels. 971 725 210 / 971 725 392.
Fax 971 713 757
07012 Mallorca
e-mail: Cultura.Palma@osic.sanostra.es

193

O
P
O
R
T
O



Georg Baselitz: Nit amb gos (Noche con perro), 1982. Óleo sobre tela, 250 x 250 cm.

ARTE ALEMÁN DE POSGUERRA

CENTRO CULTURAL DE BELÉM

PRAÇA DO IMPERIO. LISBOA

25 FEBRERO AL 30 ABRIL

En esta muestra se presenta una selección de obras de la colección de arte alemán del Kunstmuseum de Bonn, uno de los grandes museos que posee la República Federal y que está dedicado exclusivamente al arte y la historia que nacen a partir de la posguerra. La exposición, comisariada por Christoph Schreier, se plantea a modo de recorrido cronológico por las diferentes generaciones, tradiciones y perspectivas que se desarrollan a partir del milagro económico cono-

cido como “wirtschaftswunder”, es decir, desde que en 1948 se acuñó el nuevo marco alemán, hasta la época actual. Las obras escogidas pretenden demostrar las radicales alteraciones de este período, cubriendo los movimientos más interesantes como el arte informal, el Grupo Zero o la nueva figuración. Cerca de 150 obras de 50 artistas, entre los que destacan Hans Harlung, Fred Thieler, Peter Breining, Imi Knoebel, Joseph Beuys, Konrad Klapheck, Gerhard Richter, Georg Baselitz, A.R. Penck, Markus Lüpertz, Sigmar Polke y Anselm Kiefer. También la fotografía de este período estará representada a través de las obras de Ulrich Rosenback y Bernhard y Hilla Becher. D.B.

GARY HUME

CULTURGEST

RUA ARCO DO CEGO. LISBOA

9 FEBRERO AL 2 ABRIL

Gary Hume (Kent, Gran Bretaña 1962) es un pintor elegante, dueño de una particular figuración que le llevó a participar en importantes exposiciones y grandes citas internacionales como la pasada edición de la Bienal de Venecia, representando a su país de origen. Hume pinta lo cotidiano, ya sean figuras de animales, motivos vegetales o sus propias amistades, y lo hace con un sutil manejo de la línea que lo acerca a figuras como Matisse, sobre todo en sus últimas obras de grandes formatos, o a su compatriota Bacon, en la manera de difuminar los rostros hasta apagarlos por completo y volverlos irreconocibles. Él mismo se describe como un hombre de las cavernas, ya que éstos pintaban situaciones que para ellos contenían

algún significado, “las cosas que pintaban resultaban de su observación, que es lo que yo hago, apenas retrato el mundo, intento dotarlo de un sentido”. Diferencia la representación de lo representando, no busca el mero juego visual sino la presencia de la obra, su autonomía; un decorativismo de pared con colores pop que normalmente deriva en un resultado un tanto frío provocado por las características de su material, el aluminio, y la utilización de barnices de alto brillo. Sus últimas creaciones son pinturas de mujeres desnudas, “son amigas a las que pido que tiren la ropa, las fotografío, hago dibujos a esas fotos y después las proyecto; entonces hago dibujos a partir de las proyecciones y los pinto”. Ese es el procedimiento de Gary Hume, un proceso de creación que “tiene que ver con la búsqueda de algo que me pertenezca, con lo que me identifique de inmediato. No pretendo levantar un edificio de pensamiento cultural”. D.B.

195

L
I
S
B
O
A

Madrid ARCO 2000

Galería Porta 33

“Stand F 061”

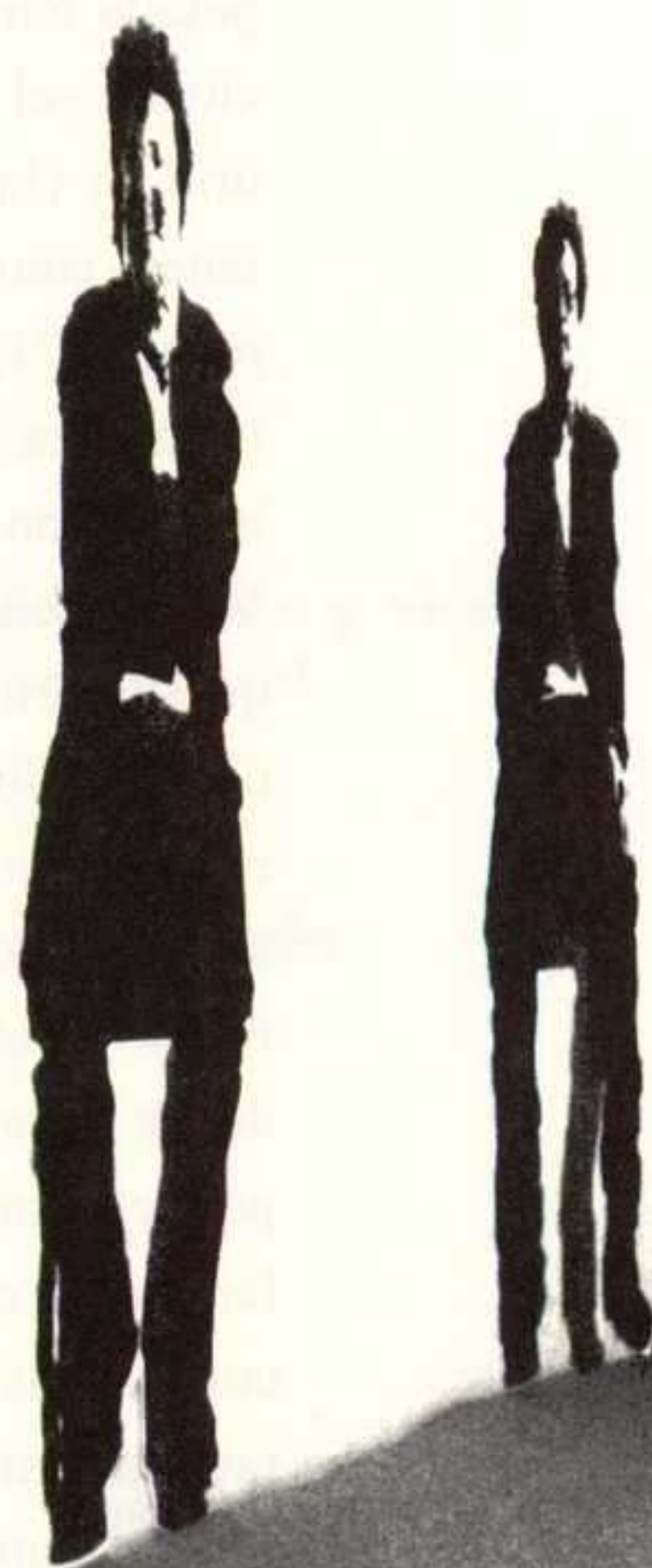
Una instalación de **Antonio Dantas**

Pabellón 5-Stand F 061

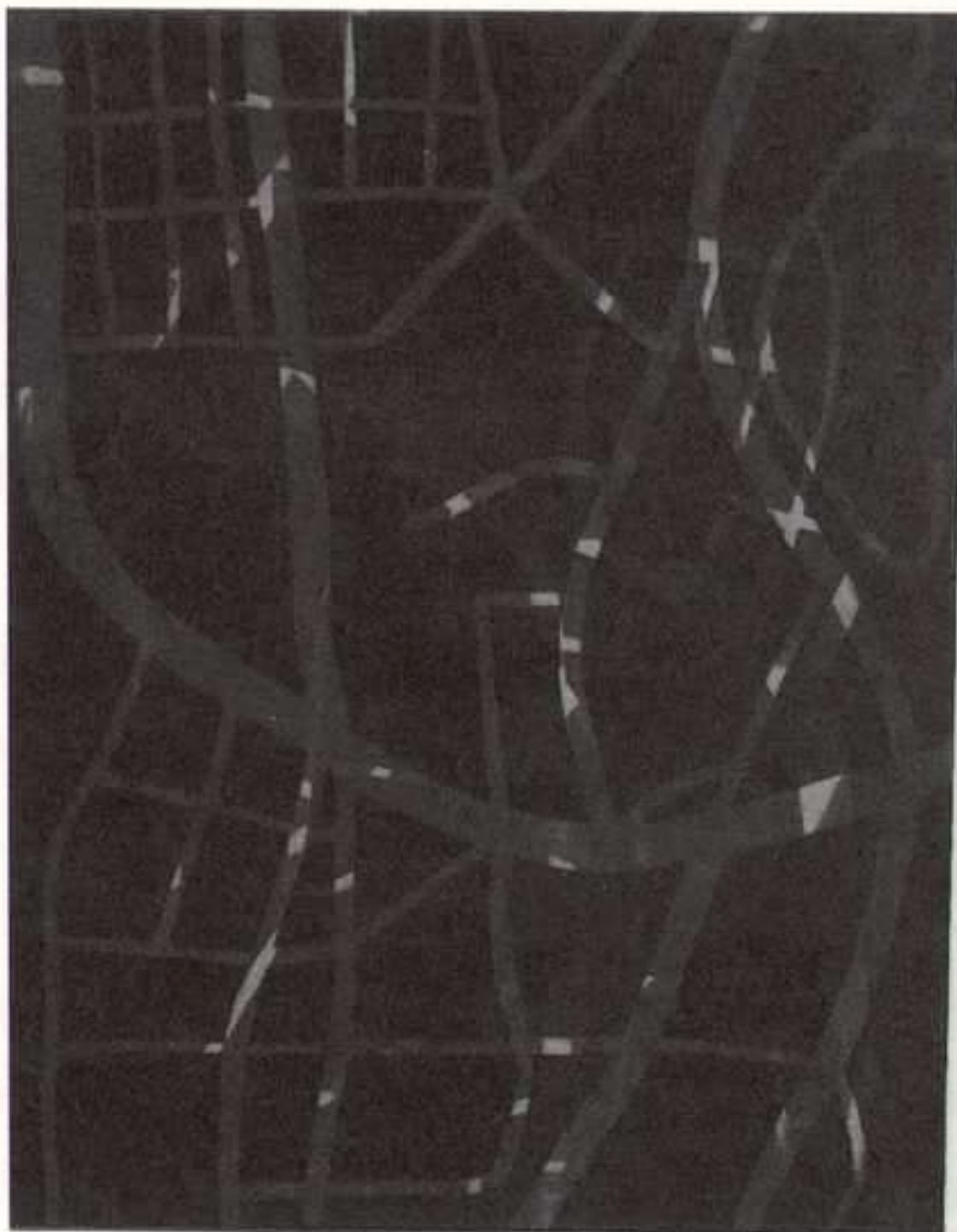
Artistas:

Sofía Areal, José Barrias, Michael Biberstein, Miguel Branco, Pedro Cabrita Reis, Pedro Calapez, Fernando Calhau, Antonio de Campos Rosado, José Antonio Cardoso, Rui Chafes, José Pedro Croft, Pedro Casqueiro, Lourdes Castro, Antonio Dantas, Ilia David', Fernanda Fragateiro, Patricia Garrido, Jaime Lebre, José Loureiro, Jorge Molder, Geneviève Morgan, Graça Pereira Coutinho, Palolo, Vitor Pomar, João Penalva, Pedro Proença, João Queiroz, Jorge Queiroz Rigo, Felipe Rocha de Silva, Manuel Rosa, Rui Sanches, Julião Sarmento, Pedro Sousa Vieira, Pires Vieira, Amy Yoes, Manuel Zimbro.

Galería porta 33. Rua do Quebra Costas 33
900- 034 Funchal Ilha da Madeira. Portugal
Telefone.: (351) 291 743 038 FAX: (351) 291 744 048, TM: (351) 965 083 766.
E.mail; porta33.artgallery.madeira@mail.EUnet.pt



Tatiana Medal:
Sin título, 1999.
Acrílico sobre tela
(díptico),
80 x 120 cm.



TATIANA MEDAL

MÓDULO

CALÇADA DE MESTRES, 34 A-B. LISBOA

5 FEBRERO AL 1 MARZO

Si la influyente novelística del siglo pasado tenía como telón de fondo la ciudad —el París de Balzac o el Madrid de Galdós—, artistas contemporáneas como **Tatiana Medal** (La Coruña, 1971) recogen ese legado literario para convertirlo en fuente de inspiración de sus trabajos plásticos. Y es, precisamente, la desintegración que caracteriza a la ciudad de hoy, con todo lo que tiene de fragmentaria, caótica, congestionada y dispersa, lo que justifica el concepto de sus obras. Desde sus poéticos grabados, donde color y forma conformaban en perfecta comunión un enrejado similar a esas colmenas factoriales que conocemos como *slums* o la típica racional cuadrícula destinada a las ciudades militares o grandes cementerios como el proyectado reciente-

mente para las víctimas del holocausto por Peter Eisenman; hasta el actual disfraz colorístico de los planos de ciudades que se superponen y sedimentan, que, como no podría ser de otra manera, jamás son capaces de abarcar los límites que definen la ciudad dentro de su emplazamiento espacial, demandando la necesidad de completar las imágenes con la imaginación, sumidos en una especie de propagación virtual... Los valores líricos vienen de ese aparente grado de azar simulado por lo intrincado de sus entramados, provocados, a su vez, por el conjunto de dioramas, mudanzas cromáticas y encubrimientos de su enmarañada pintura. Tatiana Medal se presenta como una de las más destacadas exponentes de la nueva generación de artistas gallegos nacidos bajo el seno de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, un colectivo que ha conseguido elaborar sus propios códigos manteniéndose ajenos a la táctica aborigen de sus predecesores “atlánticos”. D.B.

Exposiciones

Lost in Sound

2 diciembre 1999 - 12 marzo 2000

Comisario: Manuel Olveira

Luis Seoane

Pinturas, dibujos y grabados

1932-1979

20 diciembre 1999 - 28 febrero 2000

Comisario: Valeriano Bozal

Helena Almeida

14 enero - 5 marzo 2000

Comisario: María de Corral

Servicio pedagógico

Aproximación al arte contemporáneo

Para alumnos de Primaria

Septiembre 1999 - junio 2000

Expresión plástica y educación visual

Para profesores de Infantil y Primaria

Noviembre 1999 - febrero 2000

Educación plástica y visual educación musical

Para profesores de Secundaria

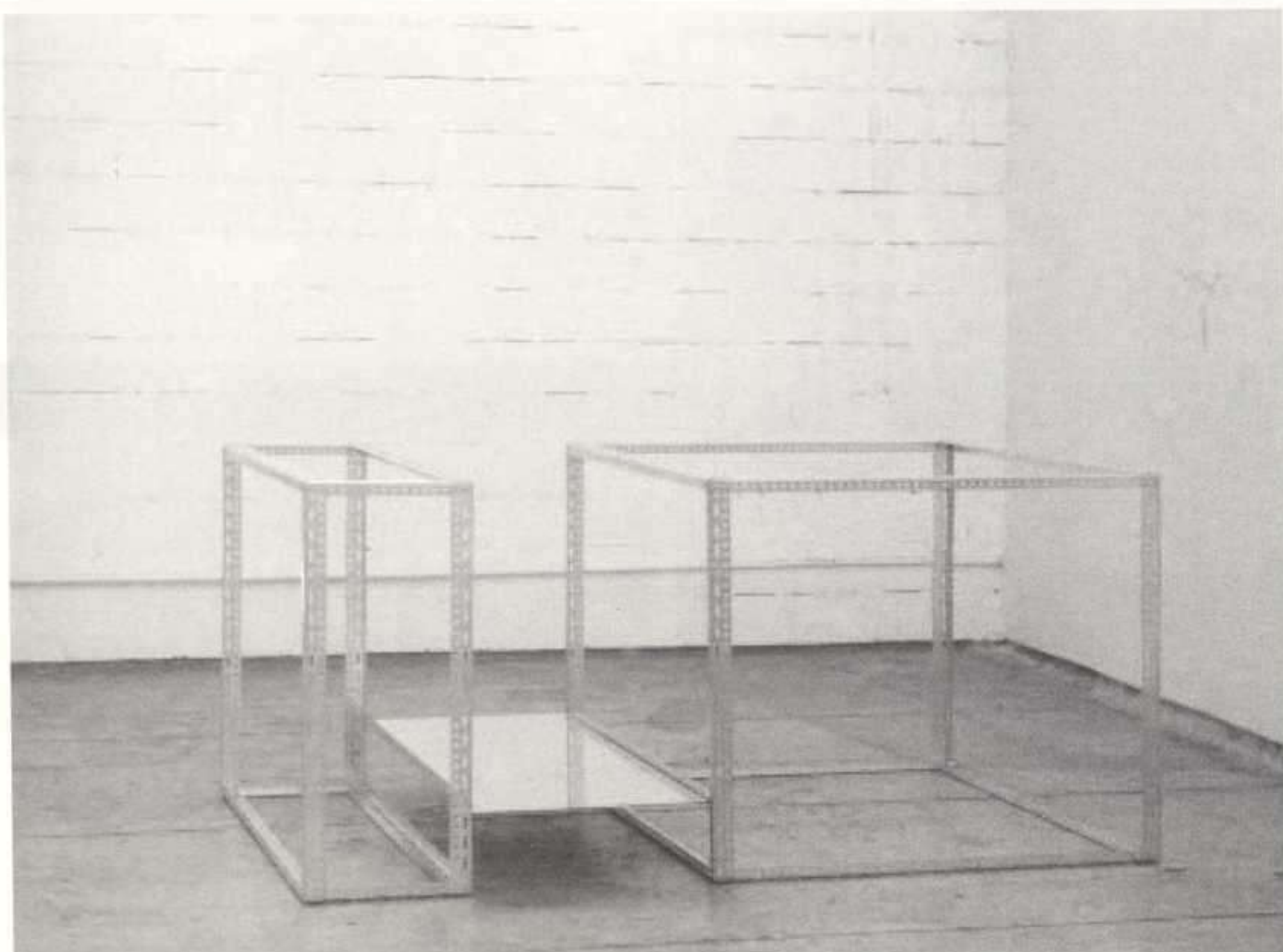
Noviembre 1999 - marzo 2000

Cambiar la mirada

Para adultos

Durante todo el año

*José Pedro Croft:
Sin título, 1999.
Hierro galvanizado
y espejo,
100 x 150 x 220 cm.*



JOSÉ PEDRO CROFT

PORTA 33

RUA DO QUEBRAS COSTAS, 33. FUNCHAL

FEBRERO

SENDA

COSELL DE CENT, 337. BARCELONA

HASTA 19 FEBRERO

José Pedro Croft (Oporto, Portugal 1957) continúa narrando su historia de las cosas, recuperando la memoria de lo vivido, rehabilitando para nuevos usos objetos ya construidos. En sus dibujos una capa de pintura funciona a modo de piel que esconde un cuerpo, mostrando la posibilidad de percibir el pasado aunque en pequeñas dosis —el presente domina la escena. “La conmemoración de la muerte y la vida que ya no está, son las cenizas que se pueden recrear y así perdurar en la memoria; una memoria que no debe perderse, por eso hay que recuperarla”. Ingenia originales organigramas

de desequilibrio que le permiten abordar las fisuras que surgen en el descubrimiento de lo real. Croft recoge objetos cotidianos de aspecto simple y los completa con prótesis de yeso que activan espacios vírgenes, jugando con el desconcierto del espectador. En sus piezas más recientes en hierro y espejo se dislocan fragmentos de espacio exterior para el interior de la escultura rectificando “el carácter neutro del objeto y del espacio”. Las tensiones creadas por los planos de espejos implican un trayecto físico que convierte al espectador en participante activo perdido en las conflictivas aduanas de intersección. Es esa ambigüedad, que fusiona lo físico y lo ilusorio, su particular homenaje a lo que permanece, usando el mobiliario como centro mediador entre el hombre y su emplazamiento en el mundo real, con el grado de incierto que le confiere su característica inestabilidad. D.B.

PEDRO PROENÇA

PEDRO OLIVEIRA

CALÇADA DE MONCHIQUE, 3. OPORTO

HASTA 4 MARZO

La obra de **Pedro Proença** (Lubango, Angola, 1962) se presenta mesurada y consciente, en ella todo se resume como un juego de apariencias, donde nada es lo que semeja ser. El mundo que recrea es una expresión específica de la cultura de su tiempo, un universo donde todo es posible, un entorno surrealista que se desarrolla como una inquieta enredadera. "El manierismo, el carnaval y la risa son el núcleo principal desde los que parto a otras cosas que muchas veces no tienen nada que ver con ellas". Proença es humor oscuro como la ironía más cruda, es historia como proceso dotador de unas pautas que permitan su investigación pictórica, porque es precisamente de la cultura anterior de donde recoge imágenes e ideas. Dibujo y pintura se funden y se confunden con el espacio al sobrepasar los límites estrictos del papel y convertirse en instalación, quizás inmersos en ese afán por reconstruir fragmentos de la historia del arte, en este caso algunos de los frisos de las estancias clásicas. Sus ornamentales trabajos se basan en la acumulación e intercalación de motivos que, lejos de aclarar su exégesis conceptual, nos confunden con el inacabado lenguaje de los sueños. Un estilo ornamental, a medio camino entre la escenografía constructiva y la narración pictórica, que lo convierten en referencia plástica gracias a lo particular de su factura. D.B.

Asturias

Centros Culturales Cajastur. Palacio de Revillagigedo

Plaza del Marqués, 2 • 33201 Gijón

Tel.: 98 534 69 21 • Fax: 98 535 81 23

Desde 24 febrero

47 Salón Internacional de Fotografía

Colectivas: **Luz Austral, fotografía argentina a fin de siglo** y **Bordes inasibles, diálogos sobre el cuerpo**

Centro Cultural Cajastur

San Francisco 4, Oviedo

desde 17 febrero

Teresa Muñiz. Pintura

Santander

Fernando Silió

Eduardo Benot, 8 • 39003 Santander

Tel.y Fax: 942 21 62 57

Febrero **ARCO 2000**

Febrero

Fernando Cubría

Marzo

Carlos de Paz

Navarra

Museo Gustavo de Maeztu

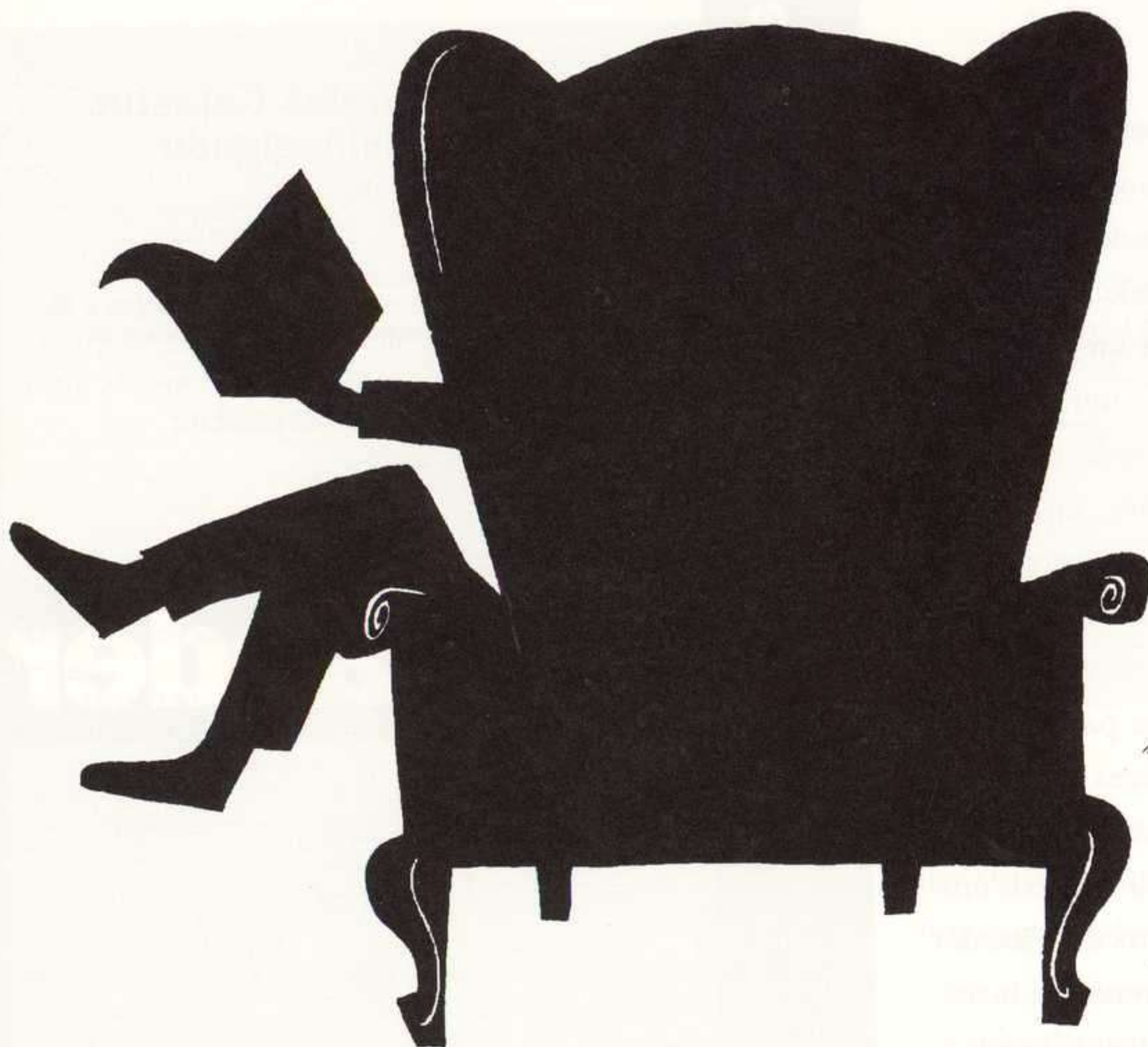
San Nicolás, 1 • 31200 Estella (Navarra)

Tel.: 948 54 60 37

Febrero

IV Bienal de pintura Ciudad de Estella - Lizarra

La cultura pasa por aquí



AV Monografías
Ábaco
Academia
ADE-Teatro
Afers Internacionals
África América Latina
Ajoblanco
Álbum
Archigula
Archipiélago
Archivos de la Filmoteca
Arquitectura Viva
Arte y parte
Astrágalo
Atlántica Internacional
L'Avenç
La Balsa de la Medusa
Bitzoc
La Caña

CD Compact
El Ciervo
Cinevideo 20
Clarín
Claves de Razón Práctica
CLIJ
Con eñe
El Croquis
Cuadernos de la Academia
Cuadernos de Alzate
Cuadernos Hispanoamericanos
Cuadernos de Jazz
Cuadernos del Lazarillo
Debats
Delibros
Dirigido
Ecología Política
Er, Revista de Filosofía

Éxodo
Experimenta
FotoVideo
Gaia
Goldberg
Grial
Guadalimar
Guaraguao
Hélice, revista de poesía
Historia, Antropología y Fuentes Orales
Historia Social
Ínsula
Intramuros
Jakín
Lápiz
Lateral
Leer, el magazine literario

Leer en primavera, verano, otoño, invierno
Letra Internacional
Leviatán
Litoral
Matador
Melómano
Nickel Odeon
Nueva Revista
Ópera Actual
La Página
Papeles de la FIM
El Paseante
Política Exterior
Por la Danza
Primer Acto
Quaderns d'Arquitectura
Quimera
Raíces

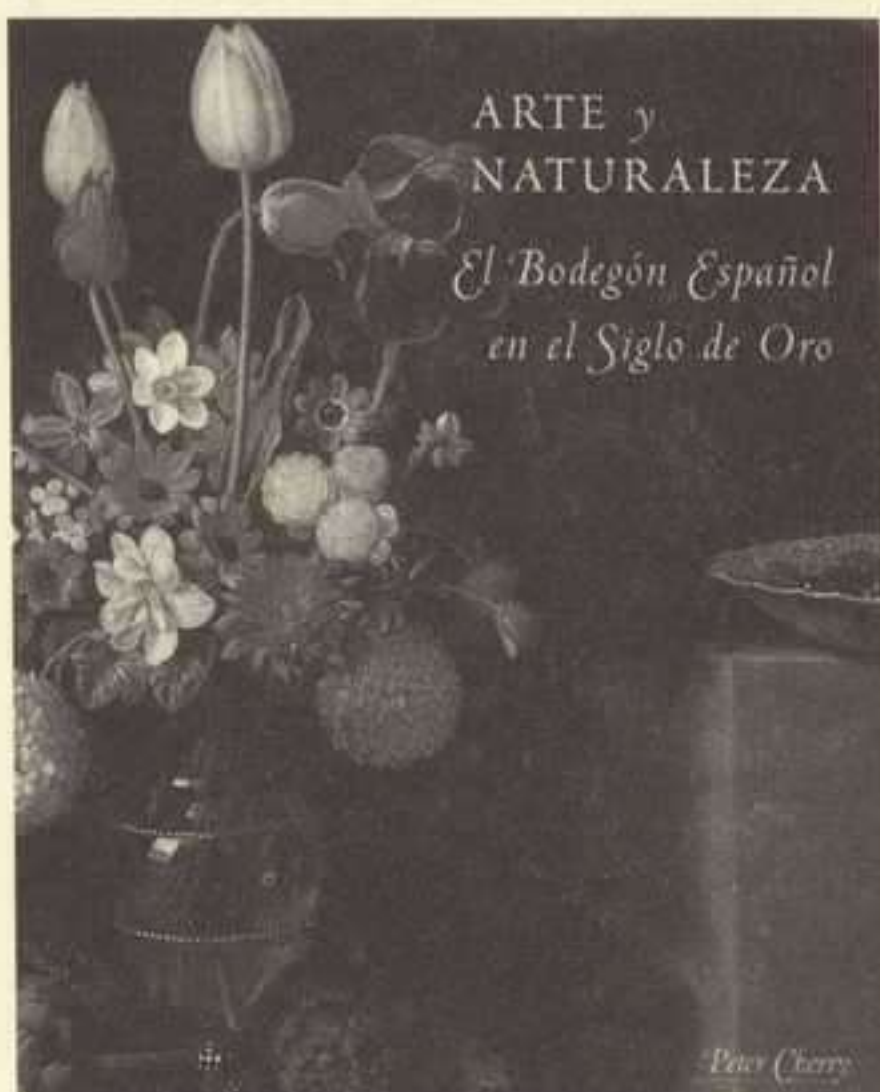
Reales Sitios
Reseña
Revista HispanoCubana
Revista de Libros
Revista de Occidente
Revista Atlántica de Poesía
Ritmo
Scherzo
El Siglo que viene
Síntesis
Sistema
Temas para el Debate
A Trabe de Ouro
Turia
Utopías/Nuestra Bandera
Veintiuno
El Viejo Topo
Visual
Voice
Zona Abierta



Asociación de
Revistas Culturales
de España

**Exposición, información,
venta y suscripciones:**

Hortaleza, 75. 28004 Madrid
Teléf.: (91) 308 60 66
Fax: (91) 319 92 67
<http://www.arce.es>
e-mail: arce@infonet.es



Peter Cherry
**ARTE Y NATURALEZA. EL
 BODEGÓN ESPAÑOL EN EL
 SIGLO DE ORO**

FUNDACIÓN DE APOYO A LA HISTORIA
 DEL ARTE HISPÁNICO. MADRID, 1999
 611 PÁGINAS. 25.000 PESETAS

Junto con las grandes individualidades ha sido sin duda el bodegón el tema de la pintura española del Siglo de Oro que ha acaparado el interés del público y los especialistas desde hace dos décadas. Desde entonces, una serie de importantes exposiciones y publicaciones han llamado la atención sobre el atractivo y la calidad de este tipo de obras, en un fenómeno en el que concurren por igual razones de gusto, de reivindicación historiográfica e incluso comerciales. En estos mismo momentos se están desarrollando dos iniciativas distintas pero igualmente destacadas sobre este asunto, como la espléndida exposición que está teniendo en Bilbao o el curso de conferencias que organiza la Fundación Amigos del Museo del Prado, y que dará lugar

a la correspondiente publicación. Igualmente se prepara en Alemania la publicación de la tesis doctoral de Felix Schaeffer sobre el tema. Un magnífico reflejo de este interés es la edición del libro de Peter Cherry, que se basa en su tesis doctoral, y constituye sin duda el estudio más exhaustivo con que contamos hasta el momento. Los cerca de doscientos diez cuadros que reproducen en color y las alrededor de doscientas fotografías en blanco y negro que reflejan naturalezas muertas españolas son cifras suficientemente elocuentes como para apreciar que estamos ante un corpus iconográfico sin precedentes, que de por sí convierte a la obra en instrumento imprescindible para quien quiera internarse en ese campo. Pero estas no son sus únicas cualidades. La acreditada experiencia del autor en la investigación documental hace que por las páginas del libro desfilen una gran cantidad de referencias (muchas inéditas) a los bodegones y sus autores, que permiten trazar la historia de este género pictórico atendiendo no sólo al estudio formal de las obras que nos han llegado, sino también a aspectos relacionados con la personalidad de los pintores, su entorno laboral, las características del mercado o los gustos de un coleccionismo que alentó la producción de estos objetos. Encabeza la obra un ensayo de carácter general sobre las características que tuvo en España el desarrollo de este género, cuya historia describe en término de "unidad de continuidad". Con unas dosis de

sentido común no siempre frecuente, se interroga sobre el significado de esas piezas a la luz de la teoría artística y la ideología de la época, describe los usos y las funciones que se reservaban entonces a esos objetos, e identifica los sectores de la sociedad más receptivos a su coleccionismo. De todo ello resulta una casuística muy variada que es reflejo tanto de las fuentes y las lagunas documentales como de la complejidad de la sociedad española del Siglo de Oro. A continuación hace un recorrido lineal por la historia de este género, que tiene como ejes cuatro grandes centros de producción (Toledo, Sevilla, Madrid y Valencia) y como protagonistas alrededor de media docena de pintores que fueron otorgando al bodegón español una personalidad fuerte y diferenciada y que en varios casos actuaron como faros que iluminaron a muchos de sus colegas. Sánchez Cotán, Velázquez, Juan Van der Hamen, Francisco y Juan de Zurbarán, Pereda, Arellano o Hiepes son los principales nombres que jalonan la historia de este género, en el que no sólo incluye lo que tradicionalmente se ha conocido como "naturaleza muerta", sino también "vanitas" y escenas de taberna. La información gráfica y documental de este libro, con su exhaustividad, sirve para que el lector sea capaz de valorar este tipo de pintura no sólo por sus cualidades formales intrínsecas, sino también por su condición de vehículo que permitió a numerosos artistas españoles liberarse del estrecho corsé que imponían

las escenas religiosas o los retratos. El bodegón era un género, por su uso, si no burgués al menos “urbano”, que propiciaba una libertad a la hora de enfrentarse al motivo pictórico prácticamente inédita; lo que es causa de que algunas de las páginas más brillantes de la historia de la pintura española se escribieron pintando cántaros, cardos o manzanas.

JAVIER PORTÚS



Jürgen Partenheimer
ORFEO SE VOLVÍA
ANTOLOGÍA DE ESCRITOS
(2 VOL.)

CGAC. SANTIAGO DE COMPOSTELA,
1999

161/179 PÁGINAS. 6.000 PESETAS

Presente en varias ocasiones, con individuales, en la madrileña galería Elba Benítez, profesor en Arteleku en 1993, y expositor en 1998 en el IVAM, y en 1999 en el CGAC, el alemán Jürgen Partenheimer, uno de los grandes nombres de la actual escena de su país, vuelve a ser noticia ahora gracias

al museo que dirige Miguel Fernández-Cid, que edita, en dos volúmenes de cuidada presentación, y bajo el título *Orfeo se volvía*, una antología bilingüe –generalmente alemán/castellano, aunque también haya algún caso en que el original es en inglés– de sus escritos, escalonados entre 1970 y 1999, siendo el más reciente de todos el texto de una conferencia pronunciada precisamente en la institución que patrocina el volumen. A Partenheimer, pintor-poeta, geómetra sensible que le concede gran importancia a las palabras, y a la reflexión sobre ellas, siempre le he visto como alguien inscrito en una cierta tradición germánica de líricos de lo mínimo, tradición que es la de Klee –el pequeño formato, el arte de la acuarela, los *kleine welte...*– y la de Kandinsky. De “su empeño por dibujar en el aire” habla a propósito del artista, Fernández-Cid en el breve prólogo de la antología, y ciertamente la metáfora es válida para acercarse a sus pinturas, a sus papeles, a sus esculturas, y también, ahora, a estos textos multiformes –ensayos, poemas, relatos breves como los titulados “Prinzinger” o “La raíz de lo cantable”, aforismos– que coexisten con unos cuantos bocetos bien escogidos, bocetos hacia los cuales nos conduce una frase, muy a lo Michaux, del texto “Sobre el conocimiento”, dedicado a Richard Tuttle: “Cada paseo por uno mismo acaba en un dibujo”. Tras su lectura, entendemos mejor de qué modo se concilian, aquí, método e intuición. Partenheimer ve Documenta y otros acontecimientos similares como algo tan académico como en su día pu-

dieron serlo los Salones. Ama la bahía donostiarra. Reflexiona sobre el color en general y sobre cada color en particular –por ejemplo el blanco: las flores blancas del cerezo japonés– o sobre “el vacío como región del reposo y la reflexión”. Le interesan creadores tan diversos entre sí como pueden ser Hercules Seghers, Rodin, Seurat, el Matisse de los años de la Segunda Guerra Mundial, el Munch o el Ewald Mataré xilógrafos, Malevich, Mies, Picabia como creador pluriestilístico, el Wittgenstein arquitecto, el Giacometti pintor, el Dubuffet escritor sobre arte, Pollock o Richard Serra. Nos propone lecturas, por lo general sugerentes, de Basho, Baudelaire, Lautréamont, Hui-zinga, Proust, Valéry, Ezra Pound, Joyce, William Carlos Williams, Mandelstam, Heidegger, Bachelard, André Breton, Walter Benjamin, Adorno, Sartre, Blanchot, Lévi-Strauss, Barthes, Paul Celan, Foucault, Derrida... Desde una perspectiva hispánica, llama poderosamente la atención el hecho de que en los textos aquí recogidos se cite con bastante frecuencia a autores de nuestro ámbito idiomático, desde Juan Ramón Jiménez una y otra vez a García Márquez, pasando por Alberti, Miguel Hernández o José Ángel Valente, y hay que recordar a este último propósito su libro de xilografías, con texto del orensano, *Raíz de lo cantable*. Si por desgracia es raro hoy el que los pintores se acerquen a la poesía, más todavía lo es el que tengan acceso a nuestra tradición, relativamente periférica, comparada con la alemana, la inglesa o no digamos ya la francesa, más “esperables”. Aparte de alguna

errata fácilmente subsanable –tras “Rouvegère” se esconde Rouveyre, y tras “Fudi Fuchs” obviamente Rudi Fuchs–, cabe lamentar algunas precariedades de traducción: citar el “Band 1” –primer volumen, en alemán– de las obras de Baudelaire, referirse a *La chambre claire* barthiana por el título –*The Light Room*– de su traducción inglesa, citar un texto bachelardiano también en ese idioma, o respetar una traducción aquí inusual –“Marina Zwetajewa”– del nombre de una gran poetisa postsimbolista rusa. Gran iniciativa, en cualquier caso, la del CGAC al editar estos dos volúmenes, hermosos de fondo y forma.

JUAN MANUEL BONET



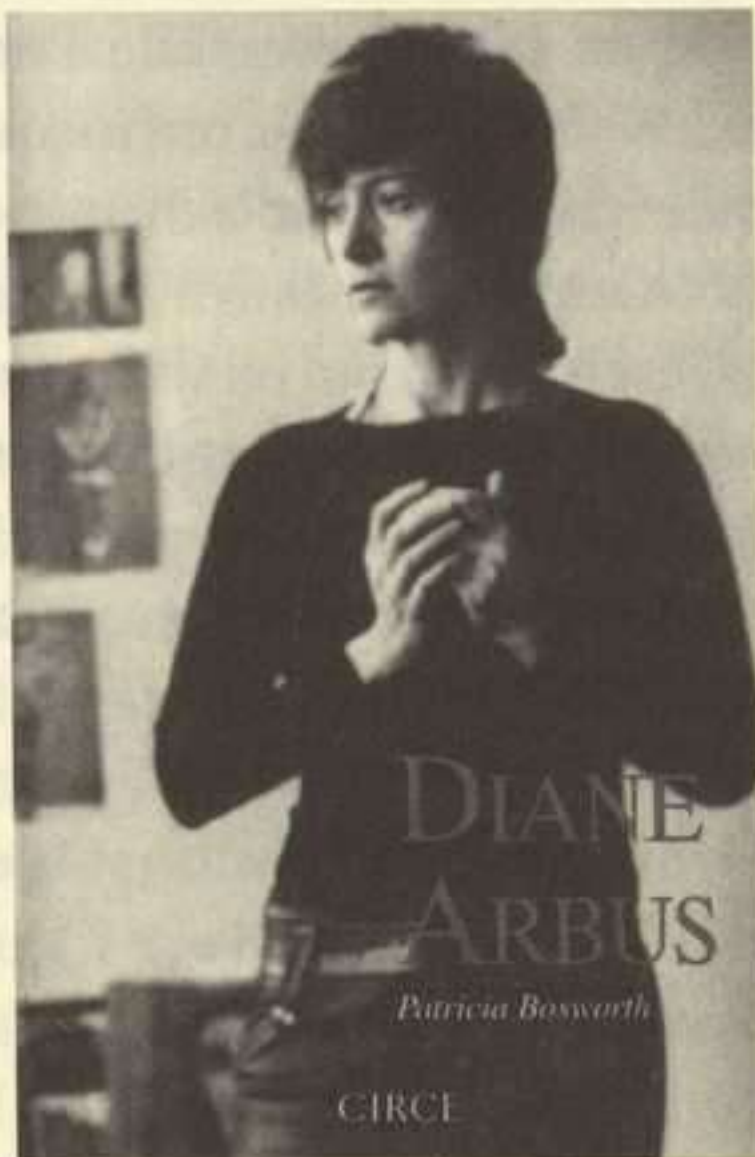
Francisco Calvo Serraller
EL GUERNICA DE PICASSO
 TF EDITORES. MADRID, 1999
 164 PÁGINAS. 18.000 PESETAS

Que un libro tiene mucho de arquitectura, como una casa escrita, con espacios y estructuras, con recorridos y lugares sin salida o secretos, es algo conocido. Que construir escrituras capaces de ser significativas es complicado y suele estar

en manos y palabras de unos pocos, también es sabido. Que sea una pintura plana, una suerte de mural que es lienzo que quiere ser pintura en una pared larga, que busca un muro que le de sentido, la que decida sobre la arquitectura del escribir del historiador, es un reto. Que esa pintura sea, además, *El Guernica* de Picasso, es un desalentador imposible, tal vez por su legendaria fortuna popular y política, historiográfica y crítica. Tal vez también porque cuando Picasso la pintó no cabía en el taller del número 7 de la rue des Grands-Augustins de París, taller mítico de Balzac a Bataille, y tuvo que pintar en una superficie inclinada lo que debía contemplarse erguido, como por dignidad, que no por debilidad o ausencia de compromiso, ya fuera con la vida, la política, el arte o su propia biografía. Que además, una pintura de historia pueda ser interpretada en clave de bodegón o naturaleza muerta con aire de collage cubista, es decir, en términos modernos, es casi una provocación para los ingenuos y para los que no saben que el siglo XX ya ha pasado, que es casi antiguo, si no fuera porque el horror ante la violencia se esconde del tiempo, de su pasar, como única forma de ser actual. Por eso *El Guernica* nos pertenece, como obra de arte y como testimonio histórico y, también, como biografía pictórica de Picasso, como un autorretrato del pintor y del siglo XX. Además, la narración de la arquitectura del libro y del mural, que es lienzo destinado a contemplarlo mientras se camina, (al menos según su originaria disposición en el Pabellón español de la

Segunda República en la Exposición Internacional de París de 1937 y en su, confío que definitiva, instalación en el M.N.C.A. Reina Sofía de Madrid), como quien viaja, se ve acompañada de un sorprendente y parsimonioso repertorio visual que, tan quieto en su pasar como un bodegón, permite descubrir que todos los tonos del negro, del blanco y del gris, de los no colores que acompañan la planitud de las figuras, meros contornos de la ausencia de color, se iluminan con poéticos y dramáticos colores presentidos, que no presentes: según Larrea, sólo una lágrima de sangre central, vacía y roja, tentó a Picasso. Un punto de color, de rojo, de sangre, que se esconde tras los grises, los blancos y negros de *El Guernica* e inunda, lo dicen las magníficas reproducciones del libro, toda la superficie de la pintura. Cabe también la posibilidad de preguntarse sobre cómo mirar y cómo ha sido mirado el cuadro-mural de Picasso y el autor de este apasionante libro no renuncia a ninguna forma de mirar, es decir, de hacer historia: según Le Corbusier, recuerda Calvo Serraller, nadie lo miró en París en 1937, como quien mira de espaldas, mientras que J.L. Sert, amigo emigrante, que no exiliado, discípulo de Le Corbusier y colaborador de L. Lacasa en la construcción del Pabellón parisino que acogería a *El Guernica* en 1937, afirmó que todo el mundo lo miró en silencio... Como si Calvo Serraller hubiera escrito un libro inolvidable, un libro de historiador, sobre una pintura de la que Picasso mismo dijo que cada cual “vea lo que quiera”.

DELFIN RODRIGUEZ



Patricia Bosworth
DIANE ARBUS, UNA BIOGRAFÍA
 CIRCE. BARCELONA, 1999
 354 PÁGINAS. 3.900 PESETAS

Cuando era adolescente, Diane Arbus soñaba y deseaba llegar a ser “una gran artista triste”. Eran aquéllos, tiempos de complicidad con su hermano, que más adelante sería el célebre poeta Howard Nemerov, cuando ambos vivían todavía en la atmósfera de riqueza y *glamour* que había conquistado su familia, unos judíos procedentes de Polonia que saltaron de los garitos de juego al mundo de la moda a través de las tiendas Russek —que alcanzaron su fama por sus abrigos de piel. De ese ambiente de lujo procedía la “irrealidad” que habitaba Diane Arbus, y quién sabe si a la larga no fue precisamente esa irrealidad la que la condujo a explorar el lado más sórdido y sombrío de Nueva York, que tan bien supo captar con su cámara en esa singular galería de retratos de enanos, monstruos, subnormales, prostitutas, travestís y demás compañía que convirtieron su obra en un vertiginoso

viaje al fondo del infierno del corazón humano. El caso es que Diane Arbus creció en un clima sofisticado, pero se rebeló contra él en cuanto pudo, y el primer paso fue casarse con el fotógrafo Allan Arbus, de quien su familia pretendió apartarla, sin conseguirlo, a través de múltiples estrategias. En la eficaz biografía de Diane Arbus escrita por Patricia Bosworth, que Circe ha publicado hace unas semanas en España, se cuenta con todo detalle la evolución personal y profesional de esta fotógrafa que nació el 14 de marzo de 1923 y que se quitó la vida en julio de 1971. Fue una mujer atípica, complicada, contradictoria, que padeció terribles depresiones y que, según los testimonios más variados, sorprendía al mismo tiempo por su fragilidad que por su osadía. Le gustaba mirarse al espejo cuando era joven, saltar la apariencia que le devolvía su reflejo y bajar hacia dentro para saber de qué materia estaba hecha la condición humana. Y eso mismo fue lo que hizo después con sus imágenes, atraparlas para arañar lo que ofrecían y conocer la radical ambigüedad de los hombres. Le irritaba que la trataran como la “fotógrafa de los excéntricos” precisamente por eso, porque buscaba en los perdedores lo que tienen de ganadores, o viceversa. Fue a su matrimonio totalmente enamorada y se volcó como madre de familia con sus dos hijas. Con su marido empezó trabajando en el mundo de la moda, que consideraba superficial. Hasta que un buen día estalló, y empezó su camino solitario. Por entonces ya sabía que más que las impecables imágenes de las

modelos que retrataba con Allan le interesaba el estilo descuidado de fotógrafos como Robert Frank. Lisette Model fue su maestra y Richard Avedon uno de sus amigos más fieles. Al escritor y periodista Joseph Mitchell, que había escrito sobre personajes marginales, Diane Arbus le contó que Edith Sitwell tenía la teoría de que la contemplación de excéntricos era una cura para la melancolía. En su caso no fue un remedio eficaz. Diane Arbus, cuando encontró a quienes quería retratar y descubrió la manera de hacerlo, cuando fue dueña de su estilo y superó el miedo a expresar con toda radicalidad sus más íntimas vacilaciones, se volcó en la fotografía. Se separó de Allan, perdió muchos amigos, trabajó incansablemente y fue engullida por las depresiones. No curó su melancolía, se le fue de las manos. Mientras tanto, se había convertido ya en una “una gran artista triste”. Este libro consigue contarlo muy bien, con esa querencia que tienen las biografías anglosajonas por subrayar en exceso cuestiones que acaso sólo fueron circunstanciales. Pero lo que también cuenta el libro es el mundo de Diane Arbus: la historia de ese puñado de fotógrafos, pintores y literatos que fueron conquistando en Nueva York después de la II Guerra Mundial una manera distinta de hacer las cosas. “Quiero fotografiar lo que es maligno”, le dijo una vez Diane Arbus a Lisette Model. Eso fue lo que hizo, con la elegancia y distancia de una aristócrata. Esa fue su aportación a ese grupo de renovadores, y le costó la vida.

JOSÉ ANDRÉS ROJO



Rosalind E. Krauss
LOS PAPELES DE PICASSO
 GEDISA. MADRID, 1999
 237 PÁGINAS. 2.800 PESETAS

Rosalind E. Krauss es una de las más relevantes historiadoras del arte americanas de las últimas décadas cuyas publicaciones están siendo objeto de traducciones al castellano desde hace pocos años. Así, recientemente ha aparecido la versión traducida de *El inconsciente óptico*, que fue precedida de la de uno de sus libros más emblemáticos: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, cuyo solo título revela ya el punto de vista desmitificador y polemista de esta autora. Profesora de la Universidad de Columbia, Nueva York, así como cofundadora y directora de la influyente revista *October*, Rosalind E. Krauss se ha distinguido siempre, de hecho, por un intenso tono polémico que, en muchas ocasiones, tiene como objetivo derribar algunas de las convenciones ideológicas sobre las que se ha basado tradicionalmente el discurso historiográfico que pretende explicar el arte del siglo XX. Si tuviéramos que aislar una sola fi-

gura a través de la cual interpretar las actitudes y objetivos del artista y del arte del siglo XX –¡que ya es el siglo pasado!–, muchos no dudaríamos en escoger a Picasso. Por esta misma razón, por su carácter de mito indiscutible de la vanguardia, es Picasso objeto de este ensayo, que pretende ser una demoledora denuncia de la obra de este artista como una descarada impostura. Pero la diana de este dardo no es, en este caso, solamente Picasso. Porque precisamente a través de Picasso –dándonos pues la razón, al menos, en señalarlo como figura clave–, lo que Krauss plantea es la posibilidad de contemplar todo el desarrollo del arte moderno como algo basado en un inmenso fraude. Para Krauss, igual que el valor del dinero ha dejado de tener una referencia directa en el patrón oro, con el consiguiente riesgo de locuras inflacionarias, el valor del arte ha dejado también de ser algo objetivo, y Picasso es en gran parte el culpable de ello. Porque a través del cubismo elaboró un lenguaje autónomo, no referencial, en el que el mismo signo podía tener innumerables significados válidos –algo que Krauss identifica especialmente con el *collage*. Con el cubismo, pues, el arte dejó de reflejarse en el espejo único de la naturaleza para determinar su valor, como había ocurrido durante siglos. Por el contrario ahora, nos dice Krauss, es como si el propio arte moderno se hubiese convertido en salón de espejos en el que cada vez es más difícil distinguir lo auténtico de lo falso. Y a partir de ahí, con una escéptica visión que recuerda los argumentos del célebre cuento del *Traje*

del emperador, Rosalind E. Krauss, plantea sus dudas sobre el artista y sobre todo el sistema de valores establecido en el arte moderno. Algo que, además, el propio Picasso se permite transgredir constantemente, poniendo a la vista la debilidad del mismo sistema. Así, lejos de ser un Midas moderno capaz de convertir objetos de deshecho en deslumbrantes obras de arte, Picasso aparece como un provocador que, además, en vez de otorgar nuevo valor a la obra de artistas del pasado, aparece como un cínico falsificador que practica el arte del pastiche. Para demostrarlo, la autora centra su estudio en el cambio de estilo ocurrido en la obra de Picasso en torno a 1919, cuando después de una etapa de triunfante afirmación del cubismo, emprende un nuevo camino con las obras que denominamos neoclásicas. Un cambio que Krauss interpreta como un deseo de subversión de las propias reglas del cubismo, una traición a sí mismo, convirtiendo así toda su obra en una falsificación, un fraude, puesto que se trataba de una apropiación de estilos ajenos y una vuelta a lo real que permitían a Picasso adentrarse en lo que él mismo, con el cubismo, había definido como prohibido para el artista moderno. Se comparan o no los radicales puntos de vista de su autora, hay que reconocerle en todo caso su brillante capacidad argumentadora, así como su sagaz planteamiento de uno de los problemas centrales del arte moderno –la dificultad de toda valoración objetiva– a través de la obra de uno de sus protagonistas más indiscutibles.

M^a DOLORES JIMÉNEZ-BLANCO



Anatxu Zabalbeascoa

LAS CASAS DEL SIGLO

GUSTAVO GILI. MADRID, 1998

223 PÁGINAS. 9.900 PESETAS

Miguel Ruano

ECOURBANISMO. ENTORNOS HUMANOS SOTENIBLES: 60 PROYECTOS

GUSTAVO GILI. MADRID, 1999

192 PÁGINAS. 6.600 PESETAS

Los cambios de siglo son tiempos para los balances y las recopilaciones. La periodista e historiadora de arte Anatxu Zabalbeascoa, colaboradora habitual en el diario *El País* y otras publicaciones, autora de varios libros entre los que cabe citar otra aproximación a un tema cercano, *La Casa del Arquitecto* (Ed. Gustavo Gili, 1995), ha publicado su selección de las casas del siglo. La elección del tema es en este caso especialmente pertinente. La vivienda y el rascacielo son los dos tipos arquitectónicos más característicos del último siglo, como en otras épocas lo fueron la tumba, el templo, el museo, la estación de ferrocarril... Se podría escribir la historia de la arquitectura de este siglo describiendo exclusivamente sus viviendas, el reco-

rrido incluiría prácticamente todos los movimientos y los arquitectos más significativos, con escasas ausencias. El contenido esencial del libro es la selección de veintiséis casas, cuidadosamente fotografiadas. Las imágenes de los exteriores e interiores están acompañadas de breves comentarios de la autora, que describen las condiciones del encargo, el programa, la organización de la vivienda... Completa la selección una oportuna introducción y una representación gráfica de las obras, poco homogénea, con las plantas, secciones, alzados..., echándose en falta en algunos casos los planos de situación, que permitan entender mejor la relación de las viviendas con su entorno. En la introducción A. Zabalbeascoa efectúa un interesante recorrido por el espacio residencial en la historia, dedicando especial atención a la evolución del concepto de lo doméstico y a la búsqueda de la intimidad y el confort, al amparo de los hallazgos energéticos y tecnológicos. Tras apuntar estos antecedentes y reflexiones, la autora desarrolla un breve recorrido histórico que inicia en las teorías de William Morris y en *la Casa de la Colina* de Charles Rennie Mackintosh, analizando la aportación de los precursores, del maestro Frank Lloyd Wright, de las vanguardias de los años veinte, de sus seguidores en Europa y América... en la definición de la casa moderna, sin olvidar el papel desempeñado por la industria, más metafórico que real en la mayor parte de los casos. La autora repasa las actitudes revisionistas, que cuestionaron a partir de los años cincuenta los principios aparentemente inal-

terables del Movimiento Moderno desde perspectivas más contextuales, tendencias apuntadas por los mismos Le Corbusier y Alvar Aalto, pero también por otros arquitectos que construyeron sus obras en la periferia cultural. Continúa analizando las diversas corrientes y movimientos desarrollados a partir de la crisis de los setenta, describiendo más los experimentos genéricos, estilísticos y lingüísticos, que las aportaciones concretas a la resolución de la vivienda, una vez que el tema había olvidado su valor utópico-social. La pérdida de la ilusión no ha impedido la construcción de hermosísimas casas, que pueden abrir nuevos caminos en el desarrollo del siglo XXI, baste citar el ejemplo de la sugerente Villa dall'Ava de Rem Koolhaas. La vivienda debe dejar de ser un problema para convertirse en un campo creativo de los arquitectos, para construir confortables escenarios para la vida. La selección propuesta incluye las casas más bellas del siglo y aquellas que han tenido una mayor trascendencia en la evolución del espacio residencial. A pesar del rigor de la elección se podrían plantear ciertas observaciones, evidentemente subjetivas. La intención de evitar duplicar obras de un mismo autor nos priva de otras viviendas de F. Ll. Wright, Le Corbusier o R. Neutra, que resultan casi imprescindibles. El Palacio Stoclet de Josef Hoffmann pudiera haber acompañado a la Casa de la Colina en el inicio del recorrido. La inclusión de la Casa Milá de Antoni Gaudí resulta extraña, incorporando una tipología urbana de residencia colectiva ajena al tema

general de la vivienda aislada, que exigiría en su caso la consideración de otras obras como el Novocomum u otros edificios de Giuseppe Terragni. La Casa Müller de Adolf Loos, tal vez sea una de sus obras más intensas, pero resulta excesivamente tardía para entender su importancia en la definición de la casa moderna. La arquitectura nórdica, siempre atenta al tema doméstico, queda resumida a la presencia de la Villa Mairea de A. Aalto y la Villa Busk de Sverre Fehn, dejando fuera algunas hermosas viviendas de Arne Jacobsen y Jorn Utzon. La espléndida Casa Eames pudiera ir acompañada de alguna otra Case Study House, como la Casa Stahl de Pierre Koenig, la imagen más expresiva de la vivienda en el paraíso de Los Angeles. En la Casa Tischler, Rudolph M. Schindler abre diversos caminos para el futuro de la vivienda americana, pero no alcanza la espacialidad de la casa que construyó veintiún años antes para su familia y los Chase. Se echan en falta las hermosas, pero casi siempre olvidadas, Casas Esherick o Fisher de Louis I. Kahn, que además han sido una referencia para numerosas viviendas posteriores. La actitud revisionista y contextualista defendida por Robert Venturi, tal vez quede mejor reflejada en la casa de su madre o en alguna vivienda de Charles Moore que en la Casa Coxe-Hayden. La hermosa Casa Duarte de Alvaro Siza, resulta excesivamente referencial a la obra loosiana, la poética del arquitecto portugués pudiera quedar mejor reflejada en otras obras anteriores. La elección de las casas más recientes, aparentemente la tarea

más difícil por la falta de perspectiva, está adecuadamente resuelta con la representación de las obras más significativas y los diversos movimientos, apreciándose la ausencia de alguna vivienda que muestre la sensibilidad de los arquitectos de la Suiza alemana. De la misma editorial son otros dos libros recopilatorios *Mi casa, mi paraíso* de Gustau Gili y *Ecourbanismo. Entornos urbanos sostenibles: 60 proyectos* de Miguel Ruano. El primero es un acercamiento al tema de la arquitectura residencial, desde una perspectiva radicalmente diferente, muestra los paraísos domésticos contruidos por sus propietarios, reflejando sus deseos, sus sueños... El autor inicia su singular recorrido en el Sacro Bosco de Bomarzo del Príncipe de Orsini, pasando entre otras obras por Il Vittoriale de Gabriele d'Annunzio, la Little Sparta de Ian Hamilton Finlay y la Casa-estudio de César Manrique. En *Ecourbanismo*, el autor tras efectuar una breve introducción al concepto de sostenibilidad y sus afines, presenta resumidamente sesenta asentamientos. Con un cierto enfoque de actualidad, apoyado en el uso de una determinada terminología, el libro agrupa los proyectos en función de su idea esencial: movilidad, recursos, participación, comunidad, ecovacaciones, revitalización y telepueblos, antiguos temas oportunamente retomados. El autor selecciona proyectos con la participación de Roland Rainer, Norman Foster, Greenpeace, Hilmer & Sattler, Lucien Kroll, Rob Krier, la factoría Disney, Peter Walker, Gigantes-Zenghelis, Daniel Libeskind, Giancarlo De Carlo... y

de los españoles Miquel Roa, Cesar Ruiz Larrea, Javier Barbá y el propio autor entre otros. El libro supone una interesante aportación a uno de los temas pendientes, el crecimiento de las ciudades y/o las nuevas poblaciones.

EDUARDO FERNÁNDEZ-ABASCAL



Jordi Bellmunt/Rosa
Barba/Gerard García-
Ventosa/Alfredo Fernández de la
Reguera

REHACER PAISAJES

FUNDACIÓN CAJA DE ARQUITECTOS.

BARCELONA, 2000

264 PÁGINAS

En la primavera de 1999 floreció —y nunca más adecuada la metáfora— una iniciativa que se llamó I Bienal Europea del Paisaje. La Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, encuadrada en el plantel de Escuelas y Facultades de la Universidad Politécnica de Cataluña, culminó su ya larga experiencia de investigación y docencia en Paisajismo (en algunos países Arquitectura del Paisaje) con la creación de una carrera de 2º ciclo de Graduado Superior en

dicha especialidad. Con tres años de duración, ha sido la primera de nivel universitario en España. Casi en las mismas fechas, la European Foundation for Landscape Architecture, EFLA, avaló con su visto bueno el origen de esa experiencia, que es el todavía existente Programa Master en Paisajismo (un 3º ciclo de dos años a tiempo parcial, más una tesina en tercer año), para graduados en otras especialidades. Así pues, esta experiencia y la simultánea formación de profesores en vasta pluridisciplinariedad dio lugar a la Bienal con la ayuda de otros dos socios afines, el Colegio de Arquitectos de Cataluña y la Asociación de Amigos de la UPC, ésta casi una ONG de la Cultura. Ambos aceptaron la colaboración con el equipo profesional antes descrito para fundar las Bienales Europeas que a partir de la próxima edición irá acompañada con la convocatoria del Premio Europeo de Paisaje, al que se pretende dar alta calidad y prestigio. Los antecedentes recién expuestos explican y justifican la publicación aquí reseñada como documento de gran valor, en un terreno en que casi todo estaba por hacer. La publicación es una reseña de los tres apartados que se muestran en el índice; es decir Ecología, Proyecto y Teoría. Los ponentes elegidos, que son los autores principales, Meto J. Vroom, Adriaan Geuze y F. Christophe Girot son tres nombres muy consolidados en el Arte, Ciencia y Técnica del Paisaje. El primero es ahora Emeritus Professor en la Escuela de Paisaje de Wageningen (Holanda) donde profesó durante muchos años después

de su formación en Estados Unidos. Adriaan Geuze es un joven arquitecto paisajista holandés. Como su maestro el profesor Vroom también se formó en Waeningen; después ha sido profesor en Delft y en Harvard. Es autor de obras significativas en las ciudades de Amsterdam y de Rotterdam. Finalmente, se recoge la aportación del paisajista Frédéric Christophe Girot, nacido en París el año 1957. Se formó en Francia, pero culminó su carrera con un Master en Paisaje por la Universidad de California. Posteriormente ha profesado como Catedrático en el Departamento de Diseño del Paisaje en la École Nationale Supérieure du Paysage de Versailles, de la cual fue director en estos últimos años. La publicación recoge, complementariamente a las aportaciones teóricas, las intervenciones de destacados paisajistas que estuvieron presentes en las tres mesas redondas de debate que siguieron a las Ponencias. Al final de cada Ponencia y Debate se ilustran con abundantes reproducciones las aportaciones de proyectos de jardinería y paisajismo seleccionados entre los realizados en el periodo 1994-99 en todo el ámbito europeo recibidos mediante amplia convocatoria. Dichos proyectos se clasifican por géneros en un índice temático al final del libro. De esta obra se ha hecho una edición en lengua castellana con traducción inglesa y otra en lengua catalana también con traducción al inglés. Hizo la reseña: Manuel Ribas i Piera, Doctor arquitecto y Profesor emérito en la UPC. Fundador en 1984 del Master en Paisajismo (UPC).

MANUEL RIBAS I PIERA

E S P A Ñ A

ANDALUCÍA

ALGECIRAS (CÁDIZ)

MAGDA BELLOTTI
Fray Tomás del Valle, 7
Tel: 956660204

PACO LARA AL 8 MAR

UFCA
Avda. Fuerzas Armadas, 26
Tel: 956633428

ANE RODRÍGUEZ 11/27 FEB

IV CERTAMEN DE FOTOGRAFÍA

FRANCISCO JIMÉNEZ 10/26 MAR

ALMERÍA

MUSEO MUNICIPAL
Pza. de Barcelona, s/n
Tel: 950266112

PINTURA Y ESCULTURA DE UNICAJA FEB

BARTOLOMÉ ROCA MAR

BUBIÓN (GRANADA)

DEBLA
Lavadero, s/n
Tel: 958763333

MARÍA CARO 19 FEB/17 MAR

CAVID D'AGOSTINO 19 MAR/7 ABR

CÁDIZ

MUSEO DE CÁDIZ
Pza. de Mina, s/n
Tel: 956212281

J.A. NAVALÓN FEB

UN LUGAR, UNA MUJER MAR

SALA CAJA SAN FERNANDO
Avda. Ramón de Carranza, 26
Tel: 956272966

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA FEB

GRANADA

CENTRO DE INVESTIGACIONES
ETNOLÓGICAS ÁNGEL GANIVET
Cuesta de los Molinos, s/n
Tel: 958220157

AFRICANISMO 18 FEB/31 MAR

MUTUA DE SEGUROS PELAYO
Neptuno, 1

Tel: 958261530

GONZALO BULLÓN 25 FEB/14 MAR

LUIS MARCO 23 MAR/30 ABR

PALACIO DE LOS CONDES DE GABIA
Pza. de los Girones, 1
Tel: 958247375

SALA ALTA

PEDRO G. ROMERO AL 5 MAR

JEAN-MICHEL OTHONIEL 16 MAR/7 MAY

SALA BAJA

JUAN CARLOS BRACHO/J. RIVERA

AL 5 MAR

ANDRÉS MONTEAGUDO 16 MAR/7 MAY

SANDUNGA

Arteaga, 3

Tel: 958273665

VARGAS 22 ENE/23 FEB

ROSA BRUN 26 FEB/29 MAR

JEREZ DE LA FRONTERA (CÁDIZ)

CARMEN DE LA CALLE
Medina, 1, 1ª planta
Tel: 956337511

JAVIER VELASCO 5 FEB/1 MAR

MAGDALENA MURCIANO 4 MAR/4 ABR

PESCADERÍA VIEJA

Pozuelo, s/n

Tel: 956337306

PEDRO ESCALONA AL 20 FEB

SALA CAJA SAN FERNANDO
Larga, 56

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA MAR

JAÉN

MUSEO PROVINCIAL
Pº de la Estación, 27
Tel: 953250600

FOTOGRAFÍA FEB/MAR

MÁLAGA

ALFREDO VIÑAS
José Denis Belgrado, 19
Tel: 952601229

JORGE LINDELL FEB

ENRIQUE QUEIPO MAR

ARTE & R

Císter, 13

Tel: 952602191

TARMEÑO AL 29 FEB

MARIN GALY

Duquesa de Parcent, 12

Tel: 952216592

PABLO GENOVÉS

AL 26 FEB

EDUARDO ARROYO

3 MAR/13 MAY

MUSEO MUNICIPAL

Paseo de Reding, 1

Tel: 952225106

IMÁGENES YUXTAPUESTAS

AL 20 FEB

PALACIO EPISCOPAL

Pza. del Obispo, s/n

Tel: 952602722

ARTE CONTEMPORÁNEO

1 FEB/1 MAR

SALA DE LA SOCIEDAD DE AMIGOS
DEL PAÍS

Avda. de Andalucía, 10-12

Tel: 952229396

VELÁZQUEZ DIDÁCTICO

15 FEB/15 MAR

MARBELLA (MÁLAGA)

MUSEO DEL GRABADO ESPAÑOL
CONTEMPORÁNEO

Hospital Bazán, s/n

Tel: 952825035

VII PREMIOS GRABADO AL 5 MAR

MANUEL RIVERA 16 MAR/7 MAY

MOTRIL (GRANADA)

CAJA GENERAL DE AHORROS DE
GRANADA

Reyes Católicos, 51-2º planta

Tel: 958227791

IGNACIO ZULOAGA

4 FEB/28 MAR

MUSEO CASA DE LOS TIROS
Pavanera, 19

Tel: 958221072

MANUEL RIBERA FEB/MAR

**PUERTO DE SANTA MARÍA
(CÁDIZ)**

GALERÍA MILAGROS DELICADO
Diego Niño, 3
Tel: 956877988

PALOMA GÁMEZ AL 16 FEB
ANA ATRIANO 18 FEB/18 MAR

SEVILLA

CAVECANEM
San José, 10
Tel: 954564271

**OBRA GRÁFICA SICILIA/BROTO/
CAMPANO/PLENSA** AL 20 FEB
ANGUSTIAS GARCÍA+ISAÍAS GRIÑOLO
MAR

CENTRO ANDALUZ DE ARTE
CONTEMPORÁNEO
Monasterio de Sta. M^a de las Cuevas
Avda. Américo Vespucio, 2
Tel: 954480611

ARQUITECTURA SIN SOMBRAS FEB
ZONA EMERGENTE
C. CONGOST/D. GONZÁLEZ FEB/MAR

FÉLIX GÓMEZ
Morería, 6
Tel: 954225320
BRIGITTE SZENCZI/J.A. MAÑAS
AL 7 FEB

XAVIER AGIRRE 15 FEB/6 MAR
CARLOS MONTAÑO 17 MAR/10 ABR

FUNDACIÓN EL MONTE. SALA
VILLASIS
Pasaje Francisco Molina, 1
Tel: 954213028
ARGANTONIO AL 14 ABR

JUANA DE AIZPURU
Zaragoza, 26
Tel: 954228501
AITOR LAR FEB/MAR
RAFAEL AGREDANO MAR/ABR

MUSEO DE BELLAS ARTES
Plaza del Museo, 9
Tel: 954220790
AUGUSTE RODIN AL 19 MAR

ARAGÓN**HUESCA**

MUTUA DE SEGUROS PELAYO
Paseo Ramón y Cajal, 7
Tel: 974230906
DIS BERLIN 10 FEB/6 MAR

SALA DE EXPOSICIONES DIPUTACIÓN
Porches de Galicia, 4
Tel: 974227311
SIAH ARMAJANI
AL 19 MAR

TERUEL

CENTRO CULTURAL IBERCAJA
Carretera de Alcañiz, 14
Tel: 978601437
MIGUEL ÁNGEL ROPERO
AL 25 FEB

MUSEO DE TERUEL
Pza. Fray Anselmo Polanco, 3
Tel: 978600150
EL MUNDO DE LAS CREENCIAS AL 15 MAR
FOTOPRESS 99 23 MAR/23 ABR

ZARAGOZA

ANTONIA PUYÓ
Madre Sacramento, 31
Tel: 976284238
A. ÁLVAREZ PLÁGARO AL 29 FEB
EDUARDO CHILLIDA 11 MAR/11 MAY

BANCO ZARAGOZANO
4 de agosto, 42
Tel: 976470303
EDUARDO ARROYO FEB

CASA DE LOS MORLANES
Plaza de San Carlos, 4
Tel: 976723806
INSTRUMENTOS MUSICALES
3 FEB/23 ABR

CENTRO CULTURAL IBERCAJA
Antón García Abril, 1
Tel: 976767676
ARMANDO RUIZ 3/29 FEB

CENTRO DE EXPOSICIONES
Y CONGRESOS IBERCAJA
San Ignacio de Loyola, 16
Tel: 976767676
**PINTURA EUROPEA ACTUAL (COLEC.
TORE A. HOLM)** AL 25 MAR

FERNANDO LATORRE
Gascón de Gotor, 12
Tel: 976385050
REBECA HORN/YOKO ONO/SINAGA FEB

LA LONJA
Pza. del Pilar, s/n
Tel: 976397239
**LA FOTOGRAFÍA EN LAS COLECCIONES
REALES** 2 FEB/26 MAR

LAUSIN & BLASCO
Paseo Sagasta, 64
Tel: 976 252444
ANDRÉS FERRER AL 11 MAR
CARLOS VIDAL 24 MAR/13 MAY

MIGUEL MARCOS
Ciprés, s/n
Tel: 976296366
XAVIER GRAU AL 15 FEB
JOSÉ MARÍA YTURREALDE 15 FEB/MAR

MUSEO CAMÓN AZNAR
Espoz y Mina, 23
Tel: 976397328
MUSEO NAL. DE CHILE FEB
GINÉS LIÉBANA MAR/ABR

PALACIO DE MONTEMUZO
Santiago, 36
Tel: 976292548
LUIS BUÑUEL 1 FEB/5 MAR

PALACIO DE SÁSTAGO
Coso, 44
Tel: 976 288800
**VII PREMIO NACIONAL DE
GRABADO/MIRAR Y LEER LOS
CAPRICHOS DE GOYA** AL 6 FEB

SALA DE EXPOSICIONES DE IBERCAJA
TORRE NUEVA.
Torre Nueva, 35
Tel: 976767676
NATALIA LAÍNEZ
4 FEB/4 MAR
FERNANDO MARTÍN
9 MAR/8 ABR

SALA JUANA FRANCÉS
D. Juan de Aragón, 2
Tel: 976391116
KATIA ACÍN FEB

SALA BARBASÁN
Don Jaime I, 33
Tel: 976718102
MARIANO CASTILLO 3/16 FEB
CLARA CARNICER 24 FEB/8 MAR
PABLO CANO 13/25 MAR

SALA LUZÁN. CAI
Paseo de la Independencia, 10
Tel: 976718102
TERESA RAMÓN 1 FEB/2 MAR
FERNANDO ALMELA 9 MAR/11 ABR

TORREÓN FORTEA
Torrenueva, 25
Tel: 976200272
FONTBUENA AL 5 MAR

URBAN GALLERY

Arcedianos, 1

Tel: 976399894

CARMELO REBULIDA FEB**ECREVISSE** MAR**ASTURIAS****AVILÉS****AMAGA**

José Manuel Pedregal, 4

Tel: 985569433

PACO ARENAS 15 FEB/11 MAR**FRESNO** 14 MAR/8 ABR**OBRA SOCIAL Y CULTURAL DE LA CAJASTUR**

Alfonso VII, s/n

Tel: 985567339

LUIS M. DOYAGUE 16 FEB/15 MAR**GIJÓN****CENTRO CULTURAL ANTIGUO INSTUTO DE JOVELLANOS**

Jovellanos, 21

Tel: 985348498

DIBUJOS GERMINALES AL 5 MAR**MARIANO MATARRANZ** 16 MAR/18 ABR**CENTRO CULTURAL CAJASTUR. PALACIO DE REVILLAGIGEDO**

Pza. del Marqués, 2

Tel: 985346921

HERNÁNDEZ PIJUAN AL 13 FEB**FOTOGRAFÍA** 23 FEB/20 ABR**CORNIÓN**

De la Merced, 45

Tel: 985342507

ESTRELLA SÁNCHEZ MAR**MUSEO JUAN BARJOLA**

Trinidad, 17

Tel: 985357939

ADOLFO BARNATÁN FEB/MAR**MUSEO NICANOR PIÑOLE**

Pza. de Europa, 28

Tel: 985359594

PAUL GAUGIN 10 FEB/12 MAR**MIERES****CENTRO CULTURAL CAJASTUR**

Jeornimo Ybrán, 10

Tel: 985456014

EMMA FERNÁNDEZ AL 20 FEB**BIENAL LA CARBONERA** 24 FEB/19 MAR**LUIS M. DOYAGUE** 23 MAR/23 ABR**OVIEDO****MUSEO DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS. PALACIO VELARDE**

Santa Ana, 1

Tel: 985213061

FIGURACIONES DEL NORTE FEB**CHARLES CLIFFORD/ESTAMPACIONES****PARA LOZAS** MAR/ABR**NOGAL**

Asturias, 12

Tel: 985242503

GRABADOS DE ÁLVARO DELGADO FEB**ACUARELAS DE JOSÉ OLIVÉ** MAR**OBRA SOCIAL Y CULTURAL CAJASTUR**

San Francisco, 4

Tel: 985102228

TERESA MUÑIZ 18 FEB/23 ABR**SALA BORRÓN**

Calvo Sotelo, 5

Tel: 985231112

PEDRO FANO 20 MAR/6 ABR**SALA EXPOSICIONES BANCO HERRERO**

Suárez de la Riva, 4

Tel: 985968015

MATERIA INTELIGENTE AL 12 MAR**VÉRTICE**

Marqués de Santa Cruz, 10

Tel: 985218482

KELY AL 11 FEB**RAMÓN ISIDORO** 17 FEB/11 MAR**SANTIAGO MAYO** 16 MAR/8 ABR**BALEARES****FELANITX (MALLORCA)****PELAIRES**

Pza. España, 3

Tel: 971581255

COLECTIVA ARTISTAS DE LA GALERÍA A MAR**IBIZA****VAN DER VOORT**

Pza. de Vila, 13

Tel: 971300649

COLECTIVA FEB/MAR**INCA (MALLORCA)****CUNIUN**

La Estrella, 10

Tel: 971500485

JOSÉ LUIS TUDANCA FEB**VÍCTOR BORISOF** MAR**PALMA DE MALLORCA****ALTAIR**

Sant Jaume, 23

Tel: 971716282

EUGENIO LÓPEZ FEB**ANDREAS GRIMM**

Sant Jaume, 7

Tel: 971725252

CORNELIUS VÖLKER AL 25 FEB**HANS SCHULTE** 2 MAR/14 ABR**BINIART**

Carrer del Pot Fangós, 1

Tel: 971712964

GRÁFICA DEL S. XIX AL 24 FEB**LUCIO MUÑOZ** 25 FEB/MAR**CASAL BALAGUER**

Unió, 3

Tel: 971722092

I BIENAL DE ARQUITECTURA FEB**CASAL SOLLERIC**

Passeig del Born, 27

Tel: 971722092

PREMIO DE PINTURA CIUDAD DE**PALMA/ANTONI SOCIAS** A MAR**CENTRO CULTURAL PELAIRES**

Vía Veri, 3

Tel: 971720375

MIRÓ A FEB**CENTRO CULTURAL SA NOSTRA**

Concepció, 12

Tel: 971725210

TONI POMAR AL 19 MAR**MARATÓN FOTOGRÁFICO** AL 25 MAR**DEL REALISMO AL MODERNISMO EN LA PINTURA CATALANA DEL S. XIX**

23 MAR/29 ABR

FERRÁN CANO

Carrer de la Pau, 3

Tel: 971714067

JOSÉ DE LEÓN FEB**MIGUEL MONT** MAR/ABR**FUNDACIÓN PILAR I JOAN MIRÓ**

Joan de Saridakis, 29

Tel: 971701420

HOMENAJE A P. JUNCOSA AL 15 ABR

ESPAI CUBIC

DOLORES Y LOURDES SAMPOL AL 27 FEB**GIANNI GIACOBBI**

Ribera, 4

Tel: 971720002

MARIANO MALLOL FEB/MAR

JOAN GUAITA-ART
Puigordfilla, 5
Tel: 971715989
RENÉ PEÑA FEB

JOAN OLIVER MANEU
Montcades, 2
Tel: 971721342
MARTÍ ANTONI MONJO FEB

M.A.E.C. FUNDACIÓN JUAN MARCH
San Miguel, 11
Tel: 971712601
NOLDE: VISIONES 3 FEB/30 ABR

SALA PELAIRES
Pelaires, 5
Tel: 971723696
MENÉNDEZ ROJAS A MAR

SES VOLTES
Ses Voltes, s/n
Tel: 971722092
PAU MONTSERRAT AL 19 MAR

XAVIER FIOL
Montenegro, 4
Tel: 971718914
JESÚS CÁNOVAS FEB
GRANDES FORMATOS MAR

POLLENSA (MALLORCA)

MAIOR
Pza. Mayor, 4
Tel: 971530095
RICARDO CAVADA FEB
VICTORIA CIVERA MAR

CANARIAS

LANZAROTE

FUNDACIÓN CÉSAR MANRIQUE
Taro de Tachine, 35
Tel: 928843138
GONZALO FONSECA AL 13 FEB

M.I.A.C. CASTILLO DE SAN JOSÉ
Puerto Naos, s/n
Tel: 928812321
CATÁLOGO Y COLECCIÓN MIAC FEB
AIRES 9 MAR/12 MAY

LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO
Los Balcones, 9 y 11
Tel: 928311824
AIRES AL 20 FEB
PLÁCIDO FLEITAS 8 MAR/14 MAY

ARTE Y PARTE

MANUEL OJEDA
Buenos Aires, 3
Tel: 928361119
LUIS NAVARRO FEB
RAY SMITH MAR/ABR

TENERIFE

CENTRO DE ARTE "LA RECOVA"
Pza. Isla de la Madera, 1
Tel: 922290770
POCO ANTES... 24 FEB/23 MAR

CÍRCULO DE BELLAS ARTES
Castillo, 43
Tel: 922246496
ADALBERTO BENÍTEZ 19 FEB/10 MAR

LA GRANJA
Comodoro Rolín, 21
Tel: 922202202
RAFAEL MONAGAS AL 10 FEB
JOSÉ LUIS MEDINA 18 FEB/16 MAR

LEYENDECKER
Rambla Gral. Franco, 86
Tel: 922280053
JAMES NARES AL 4 FEB

CANTABRIA

PATROCINADOR DE LA
AGENDA DE CANTABRIA



**Banco
Santander**

CAMARGO

CENTRO CULTURAL "LA VIDRIERA"
Avda. Cantabria, s/n
Tel: 942253755
**MÁXIMO TONELLI/EL SENTIDO DE LA
VISTA** 18 FEB

CARTES

LOS TORREONES
Camino Real, 36
PANCHO COSSIO 4 MAR/9 ABR

SANTANDER

CENTRO DE EXPOSICIONES CAJA
CANTABRIA "MODESTO TAPIA"
Tantín, 25
Tel: 942204300
LOS CAPRICHOS DE GOYA AL 20 FEB

EL CANTIL
Andrés del Río, 7
Tel: 942364811
SEIS PINTORES Y UN POETA AL 18 FEB
CAVESTANY/GRANDAL 22 FEB/24 MAR
UBEDA 28 MAR/28 ABR

FERNANDO SILIÓ
Eduardo Benot, 8
Tel: 942216257
FERNANDO CUBRÍA FEB
CARLOS DE PAZ MAR/ABR

GALERÍA CERVANTES
Cádiz, 14
Tel: 942311672
JUAN SÁNCHEZ FEB
LUZ DE ALVEAR MAR

MUSEO DE BELLAS ARTES
Rubio, 6
Tel: 942239485
FOTOGRAFÍA ACTUAL DE CANTABRIA A MAR

PALACETE DEL EMBARCADERO
Muelle de Gamazo, s/n
Tel: 942314060
DANIEL CHUS PETERS AL 27 FEB

PARANINFO DE LA UNIVERSIDAD
Sevilla, 6
Tel: 942219666
JESÚS OTERO AL 19 FEB

SANTIAGO CASAR
Daoíz y Velarde, 26
Tel: 942364089
JUAN FERNÁNDEZ FEB
SALVADOR MOLTÓ MAR

SIBONEY
Castelar, 7
Tel: 942311003
R. CRIADO/N. SANMIGUEL AL 8 FEB
MADOZ/PEREJAUME/C.GUTIÉRREZ
22 FEB/20 MAR

TRAZOS TRES
Magallanes, 3
Tel: 942371789
COLECTIVA FEB
ELENA ASINS MAR

SANTOÑA

CASA DE CULTURA DE SANTOÑA
Pº Camilo José Cela, 1
Tel: 942671849
COLECTIVA AL 13 FEB
CERTAMEN PANCHO COSSIO 15/27 FEB
ANTONIO MOROA 8/22 MAR

TORRELAVEGA

SALA MAURO MURIEDAS
Pedro Alonso Revuelta, s/n
Tel: 942890350

ANDY WARHOL AL 12 FEB
JESÚS OTERO 15 FEB/4 MAR
MUJERES NOVELES 8 MAR/9 ABR

CASTILLA LA MANCHA

ALBACETE

CENTRO CULTURAL LA ASUNCIÓN
De las Monjas, s/n
Tel: 967523042
FERNANDO MEDRANO 17 FEB/11 MAR
CAROLINA LUZÓN TORO 16 MAR/8 ABR

MUTUA DE SEGUROS PELAYO
San Agustín, 14
Tel: 967246502
DARÍO BASSO 17 FEB/10 MAR
GONZALO BULLÓN 16/30 MAR

ALMAGRO (CIUDAD REAL)

FÚCARES
San Francisco, 3
Tel: 926860902
DOMENEC AL 1 MAR
ISIDRE MANILS 4 MAR/15 ABR

CIUDAD REAL

CENTRO PARA EL ARTE CAJA MADRID
Calatrava, 7-9
Tel: 926250271
CARLOS GARCÍ RUIZ 22 FEB/6 MAR
COLECTIVA 8/24 MAR

CUENCA

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO
Casas Colgadas, s/n
Tel: 969212983
FERNANDO ZÓBEL AL 2 MAY

GUADALAJARA

SALA DE EXPOSICIONES IBERCAJA
Doctor Fleming, 2
Tel: 949254284
FOTOGRAFÍA DE PRENSA 17/26 FEB
GABRIEL FUERTES 2/25 MAR

MUSEO PROVINCIAL. PALACIO
DEL INFANTADO
Pza. de los Caídos, 1
Tel: 949212773
SAULO MERCADER AL 24 FEB

MANZANARES (CIUDAD REAL)

ESPACIO PARA EL ARTE CAJA MADRID
Toledo, 9
Tel: 926613185
NOBLEJAS DÍAZ 2/15 FEB
VELA MARTÍN 17/28 MAR
SOTO VICARIO 2/15 MAR

TOLEDO

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL
Trinidad, 12
Tel: 925267700
FOTO PRESS 99 AL 17 FEB
ESCUELA TALLER DE JUDERÍA MAYOR MAR

CASTILLA Y LEÓN

ÁVILA

MONASTERIO DE SANTA ANA
Pasaje del Císter, 1
Tel: 920355001
ARTISTAS ABULENSES 31 ENE/29 FEB
GONZÁLEZ FERRERO 15 MAR/2 ABR

BURGOS

CASA DEL CORDÓN
Santander, 2
Tel: 947258100
LUIS SÁEZ AL 26 MAR

ESPACIO CAJA DE BURGOS
Avda. General Sanjurjo, s/n
Tel: 947258113
ALFONSO ALBACETE 24 FEB/1 ABR

LOURDES CARCEDO
Avda. General Yagüe, 3
Tel: 947268138
GRABADOS AL 24 FEB
JOSÉ M^º MEZQUITA 24 FEB/6 ABR

MUSEO DE BURGOS
Calera, 25
Tel: 947265875
JOSÉ LUIS PAJARES 9 FEB/5 MAR

LEÓN

CASA DE LAS CARNICERÍAS
Pza. San Martín, 1
MIGUEL BERMEJO 13/30 ABR

INSTITUTO LEONÉS DE CULTURA
Puerta de la Reina
Tel: 987262423
PÉREZ VILLALTA A 15 FEB
ALBERTO GARCÍA-ALIX MAR

TRÁFICO DE ARTE

Serranos, 2
Tel: 987271305
MELQUIADES RANILLA FEB/15 MAR
G. JOHANNA SPEIDEL 16 MAR/18 MAY

MEDINACELI (SORIA)

GALERÍA ARCO ROMANO
Barranco, 2
Tel: 975326130
COLECTIVA FEB/MAR

PALENCIA

BIBLIOTECA PÚBLICA
Eduardo Dato, 4
Tel: 979706222
ÓSCAR PEINADOR 18/19 FEB
COLECTIVA 1/15 MAR
M^º LUISA ALONSO ARIJA 17/31 MAR

SALA CULTURAL CAJA ESPAÑA
Don Sancho, 3
Tel: 979425546
FOTOGRAFÍA 2/14 FEB
M. M. MARTÍNEZ MORENO 2/15 FEB
COLECCIÓN S.C. CHENG 4/29 FEB
MINGOS TEIXEIRA 18/29 FEB
MIGUEL BERMEJO 2/19 MAR

SALA DEL SERVICIO TERRITORIAL
Onésimo Redondo, 8
Tel: 979706222
PILAR JORQUES 1/17 MAR
ARTISTAS PALENTINOS 20/31 MAR

PONFERRADA (LEÓN)

MUTUA DE SEGUROS PELAYO
Avda. Compostilla, 7
Tel: 987428964
GONZALO BULLÓN AL 15 FEB

SALAMANCA

MUSEO DE SALAMANCA
Patio de las Escuelas, 2
Tel: 923212235
MARÍA SUARDI 21 FEB/26 MAR

PALACIO DE ABRANTES
San Pablo, s/n
Tel: 923294636
XAWERY WOLSKI 22 FEB/26 MAR

SALA DE LA UNIVERSIDAD
Patio de las Escuelas Menores, 1
Tel: 923294480
VIK MUNIZ AL 27 FEB
LYNNE COHEN 1 MAR/16 ABR

SALA UNAMUNO
Cuesta del Carmen, 24
Tel: 923212792

ELENA RIPA NIETO 21 FEB/3 MAR
MARTA FERRERAS VIRUETE 6/17 MAR
RAFAEL LAFUENTE 20/31 MAR

VARRON
Pasaje Azafranal, s/n
Tel: 923214285

MANOLO QUEJIDO FEB
JAVIER NÚÑEZ GASCO MAR

SEGOVIA

LA CASA DEL SIGLO XV
Juan Bravo, 32
Tel: 921462645
CARLOS SANZ AL 29 FEB

M.A.C. ESTEBAN VICENTE
Plazuela de Bellas Artes, s/n
Tel: 921462010
RAFAEL BAIXERAS AL 23 ABR

TORREÓN DE LOZOYA. CAJA SEGOVIA
Pza. de San Martín, 5
Tel: 921415096
ROMÁNTICOS INGLESES AL 5 MAR

VALLADOLID

GALERÍA RAFAEL
Miguel Iscar, 11
Tel: 983355097
MANOLO VICARIO 8/26 FEB
SERAFÍN 29 FEB/21 MAR
SAN GREGORIO 21 MAR/15 ABR

LORENZO COLOMO
Marcías Picavea, 7
Tel: 983217890
SALUD PARADA MOROLLON 4/24 FEB

SALA CULTURAL
Pza. de Madrid, 1
Tel: 983425546
MARTÍNEZ MORENO 17/31 MAR

SILOS (BURGOS)

MONASTERIO DE SILOS
Tel: 947390049
ANTONI TÀPIES 17 FEB/15 ABR

ZAMORA

CENTRO CULTURAL
Leopoldo Alas Clarín, 4
CARMEN GARCÍA 15/29 FEB
S.C. CHENG. ARTE CHINO 3/30 MAR

CATALUÑA

AGRAMUNT (LLEIDA)

ESPAI GUINOVART
Pza. del Mercat, s/n
Tel: 973390904
FÉLIX PLANTALECH 27 FEB/2 ABR

BARCELONA

ACTAR
Roca i Batlle, 2
Tel: 934187759

GIFU FEB
PHOTONICS MAR

ALEJANDRO SALES
Julián Romea, 16
Tel: 934152054
JUAN CARLOS ROMÁN 24 FEB/25 MAR
JOSÉ M^a LARRONDO 30 MAR/ABR

ÀMBIT
Consell de Cent, 282
Tel: 934881800
LOENZO CAMBÍN MAR

ANTONIO DE BARNOLA
Palau, 4
Tel: 934122214
M. MASÓ/M. CORREA AL 15 FEB
GABRIEL/F. LLOPIS 15 FEB/15 MAR
LAZCANO/DOMENECH 15 MAR/15 ABR

ART AL REC
Rec, 41
Tel: 933196647
KIM MANRESA FEB

BERINI
Pza. Comercial, 3
Tel: 933105443
ENRIC FONT AL 4 MAR

CARLES TACHÉ
Consell de Cent, 290
Tel: 934878836
ANTONIO SAURA FEB
SEAN SCULLY MAR/ABR

CENTRE CIVIC CAN BASTÉ
Passeig de Fabra i Puig, 274
Tel: 934206651
M. GOLDIN/J. LLADOSA AL 27 FEB
J. HERRERO/ETXEBARRIA 2 MAR/2 ABR

CENTRE D'ART SANTA MÒNICA
Rambla de Santa Mònica, 7
Tel: 933162780
X. FRANQUESA/POVEDA 11 FEB/26 MAR

C.C.CONTEMPORÀNIA DE BARCELONA
Montealegre, 5
Tel: 933064100
COSMOS AL 20 FEB

COLEGIO DE ARQUITECTOS
Pza. Nova, 5
Tel: 933015000
TERRADES/BONELL/J. M^a GIL AL 23 FEB
PROUVÉ/BARBA CORSINI 1 MAR/18 ABR

D BARCELONA
Diagonal, 367
Tel: 932160346
JOYERÍA CONTEMPORÁNEA AL 14 FEB

EDICIONS T
Consell de Cent, 282
Tel: 934876402
SOL LEWIT 27 ENE/18 MAR
CHRISTINE BORLAND 23 MAR/20 MAY

ESPAI BLANC
Antic de Sant Joan, 1
Tel: 933100171
MARTA VALUST 8/19 FEB
CRISTINE HENRI 22 FEB/4 MAR

ESTRANY DE LA MOTA
Passatge Mercader, 18
Tel: 932157340
HELENA ALMEIDA AL 11 MAR
DANIEL CANOGAR 28 MAR/20 MAY

EUDE
Consell de Cent, 278
Tel: 934879386
PERE SALINAS FEB

FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES
Aragó, 255
Tel: 934870315
RENÉE GREEN AL 26 MAR

FUNDACIÓN CAIXA CATALUNYA
LA PEDRERA
Provença, 261-265
Tel: 934845900
DEL IMPRESIONISMO A LA VANGUARDIA AL 20 FEB
ALBERTO GIACOMETTI 6 MAR/MAY

FUNDACIÓN FRANCISCO GODIA
Valencia, 284
Tel: 932723180
FONDOS DE LA COLECCIÓN FEB/MAR

FUNDACIÓN JOAN MIRÓ
Parc de Montjuïc
Tel: 933291908
SIGMAR POLKE 11 FEB/1 MAY

FUNDACIÓN JOAN MIRÓ ESPACIO 13
Avda. Miramar, 71
Tel: 933291908
IGNACIO LANG AL 12 MAR
CHEMI ROSADO 24 MAR/24 ABR

FUNDACIÓN "LA CAIXA"
Pº San Juan, 108
Tel: 932077475
LAS FORMAS DEL MUNDO AL 12 MAR
SIMBOLISTAS RUSOS AL 26 MAR

FUNDACIÓN THYSSEN-BORNEMISZA
Baixada del Monestir, 9
Tel: 932801434
JOAN MATES AL 20 FEB

GALERÍA DELS ÀNGELS
Àngels, 16
Tel: 934125454
NATASHA ZUPAN AL 28 FEB
RAMÓN ROIG MAR

GALERÍA METROPOLITANA
Torrijos, 44
Tel: 932843183
ELOY PUIG/JOAN FONT AL 10 MAR
MANOLO GÓMEZ 15 MAR/28 ABR

GRISART
Còrsega, 415
Tel: 934579733
MONTSE CHAVARRÍA AL 9 MAR

JOAN GASPAR
Pza. Doctor Letamendi, 1
Tel: 933230748
IGOR MITORAJ FEB

JOAN PRATS
Rambla Catalunya, 54
Tel: 932160290
IGOR MITORAJ FEB

JOAN PRATS-ARTGRÀFIC
Balmes, 54
Tel: 934881398
ORIOI VILAPUIG FEB
JORGE PUIG MAR

KOWASA
Mallorca, 235
Tel: 934873588
RAMÓN DAVID 2 FEB/25 MAR
FOTOGRAMAS 3 MAR/27 MAY

LAXINA A.R.T
Doctor Dou, 4
Tel: 933016703
DAVID TARANCÓN 8 FEB/4 MAR
TITO INCHAURRALDE 7 MAR/1 ABR

MAEGHT
Montcada, 25
Tel: 933104245
JUAN DIEGO MIGUEL/YOUNG BOO LEE
AL 12 FEB

MARÍA JOSÉ CASTELLVÍ
Consell de Cent, 278
Tel: 932160482
JORDI CANO FEB

MIGUEL MARCOS
Jonqueres, 10
Tel: 933192627
LUIS CLARAMUNT AL 11 MAR
ALFONSO ALBACETE MAR/ABR

MUSEU D'ART CONTEMPORANI
DE BARCELONA-MACBA
Pza. dels Àngels, 1
Tel: 934120810
LUIS GORDILLO AL 3 MAR
PISTOLETTO 27 ENE/26 MAR
CAMPOS DE FUERZA 23 MAR/18 JUN

MUSEU DE CERÀMICA
Avda. Diagonal, 686
Tel: 932801621
MIQUEL BARCELÓ AL 23 ABR

MUSEU FREDERIC MARÈS
Pza. de Sant Lu, 5-6
Tel: 933105800
EMILI FONTBONA AL 12 MAR

MUSEU NAL. D'ART DE CATALUNYA
Palau Nacional. Parc de Montjuïc
Tel: 934265386
CATALUÑA CAROLINGIA AL 27 FEB
ANDY WARHOL 10 FEB/26 MAR

MUSEU NACIONAL D'ART MODERNE
Parc de la Ciudarella.
Tel: 933195728
ISIDRE NONELL 1 FEB/2 ABR

MUSEU PICASSO
Montcada, 15 y 19
Tel: 933196310
ROBERT Y SONIA DELAUNAY A ENE
STEINLEN 1900 1 MAR/28 MAY

MUTUA DE SEGUROS PELAYO
Travessera de Gracia, 32
Tel: 932002283
LUIS MARCO 22 FEB/20 MAR

PALAU DE LA VIRREINA
La Rambla, 99
Tel: 933017775
ORIOI BOHIGAS A MAR

RENÉ METRÁS
Consell de Cent, 331
Tel: 934875874
ALICIA VELA 5 FEB/24 MAR

ESPACIO PARA EL ARTE CAJA MADRID
Pza. Cataluña, 9
Tel: 933014494
PICASSO. LA MIRADA DE ANDRÉ VILLERS
17 FEB/14 MAR
HIGUERAS DEL VAL
16/30 MAR

SALA DE EXPOSICIONES DEL COLEGIO
DE APAREJADORES Y ARQUITECTOS
TÉCNICOS
Bon Pastor, 5
Tel: 932402060
**ARQUITECTOS SIN FRONTERAS/
A.C.A.S.C.** FEB

SALA DALMAU
Consell de Cent, 349
Tel: 932154592
JOAN BARBARÁ FEB
JOSÉ GURVICH MAR

SALA DE ARTE JOVEN DE LA
GENERALITAT
Calàbria, 147
Tel: 934838413
SALVADOR RUIZ AL 4 FEB
JUDITH VIDIELLA 8/18 FEB
SERGI CAMBRILS 22 FEB/3 MAR
MONTSE MONTERO 7/17 MAR
QUETXUA 21/31 MAR
ESPAI B
SONIA ESPEJO 15 FEB/3 MAR
MERITXELL CASERO 7/24 MAR
MERCÈ BESSÓ 28 MAR/14 ABR

SALA DEL BBV
Pza. Catalunya, 5
Tel: 934014468
FRADOGO AL 12 FEB

SALA MONTCADA
FUNDACIÓN "LA CAIXA"
Montcada, 14
Tel: 933100699
**DANICA PHELPS/ALEKSANDAR ILIC +
IVANA KESER** 10 FEB/26 MAR

SALA PARÉS
Petritxol, 5
Tel: 933187020
SIMÓ BUSOM 1/21 FEB
REGINA GIMÉNEZ/RAMÓN MOSCARDÓ
24 FEB/18 MAR
LLUÍS VENTÓS/J. SERRA LLIMONA
16 MAR/6 ABR

SALA ROVIRA
Rambla de Catalunya, 62
Tel: 932152092
JOSEP HURTUNA AL 19 FEB
MARGARITA FUCHS 22 FEB/18 MAR

SENDA
Consell de Cent, 337
Tel: 934876759
JOSÉ PEDRO CROFT AL 19 FEB
ANTONIO MURADO 24 FEB/24 MAR

TRAMA
Detritxol, 8
Tel: 933174877
JOAN BENNÀSSAR AL 22 FEB
REGINA GIMÉNEZ 24 FEB/18 MAR
LLUÍS VENTÓS 21 MAR/12 ABR

GIRONA

CENTRO CULTURAL LA MERCÉ
Pujada de la Mercè, 12
Tel: 972223305
TEO ORTIZ AL 27 FEB
MONTSE LAO 3 MAR/30 ABR
ESCOLA MUNICIPAL D'ART
JOAN BARBARÀ AL 11 FEB
VISIONES DEL CARIBE 16 FEB/17 MAR
ESPIGOLÉ-ORIOL MOLAS
22 MAR/20 MAY
CLAUSTRO DE LA EMA
JOSEP M. CALLEJA. JARDÍN DE INVIERNO
AL 9 ABR

ESPAS. CENTRO DE ARTE
CONTEMPORÁNEO
Bisbe Lorenzana, 31-33
Tel: 972202364
ALICIA NO SABE SU NOMBRE 18 FEB/MAR

MUSEU D'ART DE GIRONA
Pujada de la Catedral, 12
Tel: 972203834
JOAQUINA CASA CUSCOY 4/29 FEB
BAJO LA NIEBLA 10 FEB/23 ABR
J. M. SIMON 2/31 MAR

SALA GIRONA DE LA FUNDACIÓN
"LA CAIXA"
Séquia, 5
Tel: 972215408
EL SUEÑO DE VENUS AL 28 FEB

GRANOLLERS (BARCELONA)

CENTRE CULTURAL "LA CAIXA"
Joan Camps, 1
Tel: 938706467
EL VITRAL 9 MAR/30 ABR

ARTE Y PARTE

MUSEU DE GRANOLLERS
Anselm Clavé, 40-42
Tel: 938706508
EL PRIMATE HUMANO AL 27 FEB

HOSPITALET (BARCELONA)

CENTRO CULTURAL TECLA SALA
Avda. Josép Tarradellas, 44
Tel: 933385771
FRANCESCA WOODMAN AL 12 MAR

LLEIDA

CENTRO CULTURAL
FUNDACIÓN "LA CAIXA"
Avda. Blondel, 3
Tel: 973270788
JOAN REBULL AL 12 MAR
D. STREEGMANN 23 FEB/19 MAR

MATARÓ (BARCELONA)

MUSEU DE MATARÓ
Carreró, 17
Tel: 937582401
IAGO PERICOT 4 FEB/5 MAR

SABADELL (BARCELONA)

MUSEU D'ART DE SABADELL
Dr. Puig, 16
Tel: 937257144
ARTE EN SABADELL 1939-1959 A MAY

SAN FELIU (BARCELONA)

MUTUA DE SEGUROS PELAYO
Laureà Miró, 221
Tel: 636855051
DIS BERLIN 3 MAR/2 ABR

TARRAGONA

MUSEU D'ART MODERNE
Santa Anna, 8
Tel: 977235032
EDUARDO VALDERREY 3 FEB/12 MAR
ANTONI ALCACER 16 MAR/30 ABR

SALA DE ARTE ARIMANY
Rambla Nova, 20
Tel: 977237841
MANUEL PESUDO AL 10 FEB

VIC (BARCELONA)

CENTRE CULTURAL "LA CAIXA"
Pg. de la Genralitat, 46
Tel: 9934046081
HERMEN ANGLADA CAMARASA AL 15 MAR

VILAFRANCA DEL Penedés (BARCELONA)

PALMA DOTZE-ESPAI 2
La Palma, 12
Tel: 938180618
ANTONI LLENA AL 12 MAR
ESPAI 2
MEMORIAS DE ABORDO AL 12 MAR

COMUNIDAD VALENCIANA

ALFAFAR (VALENCIA)

SALA EDGAR NEVILLE
Pza. País Valenciano, 1
Tel: 963756051
JOSEP PEDROS JINESTAR
FEB/MAR

ALICANTE

ITALIA
Italia, 9
Tel: 965120091
LUIS FEITO FEB

CASTELLÓN

CÀNEM
Antonio Maura, 6
Tel: 964228879
R.G. BIANCHI AL 26 FEB
AMPARO DOLS 1 MAR/4 ABR

ESPAI D'ART CONTEMPORANI
DE CASTELLÓ
Prim, s/n
Tel: 963869831
ZONA F 3 FEB/9 ABR

VALENCIA

ALMUDÍN
Plaza San Luis Beltrán, 1
Tel: 963525478
JOSE ESTEVE EDO AL 20 FEB
PLESSI FEB/MAR

ANAGRAMA
Pizarro, 4
Tel: 963514212
CHARO MARÍN/ALICIA NAVARRO
FEB

ATARAZANAS
Plaza Juan Antonio Benlliure, s/n
Tel: 963525478
ELENA NEGROLA AL 20 FEB
DISIDENCIAS 29 MAR/21 MAY

CASA-MUSEO BENLLIURE

Blanquerías, s/n
Tel: 963911662

FOTOGRAFÍA FEB
ZOLA BOSCHARD MAR

CENTRO CULTURAL LA BENEFICENCIA. SALA PARPALLÓ

Corona, 36
Tel: 963883579

COME BACK AL 13 FEB
OTRAS MIRADAS... 24 FEB/9 ABR

CHARPA Tapinería, 11

Tel: 963915782
NACHO CRIADO FEB
CHRISTO MAR/ABR

ESPAI LUCAS Jofrens, 6

Tel: 963915655
REBECCA BOURNIGAUT AL 4 MAR
BEAT ZODERER 9 MAR/20 ABR

GALERÍA ALBA CARRERA En Sala, 9

Tel: 963511400
ALFONSO ALZAMORA FEB
BEATRIZ VARO MAR

GALERÍA DEL PALAU Palau, 10

Tel: 963917248
L. GODOY/PÉREZ BOULLOSA 4/29 FEB

I LEONARTE Aparisi i Guijarro, 8

Tel: 963918797
ARMENGOL FEB

IVAM. CENTRE JULIO GONZÁLEZ Guillem de Castro, 118

Tel: 963863000
JOSÉ M^a YTURREALDE AL 27 FEB
GEORGE ZIMBEL AL 26 MAR
BERLÍN SIGLO XX 3 FEB/2 ABR
ALBERTO SARTORIS 2 MAR/7 MAY
PIERRE ALECHINSKY 9 MAR/28 MAY

IVAM. CENTRE DEL CARME. Museo, 2

Tel: 963863000
MARCO BAGNOLI/FRANCISCO LEIRO
AL 26 MAR

LA NAVE Nave, 25

Tel: 963511933
FEITO A Ó ENE
A. CORUJEIRA 13 ENE/FEB

LUIS ADELANTADO

Bonaire, 6
Tel: 963510179
M. M. PÉREZ BRAVO 4 FEB/22 MAR

MUSEO DE BELLAS ARTES San Pío V, 9

Tel: 963693088
MAX AUB AL 19 MAR
JOAN DE JOANES AL 26 MAR

MUSEO DE LA CIUDAD Plaza del Arzobispo, 1

Tel: 963525478
JORDI LLALLA 1 FEB/2 MAR
MUJERES 2000 MAR

MUSEO DEL SIGLO XIX Calle del Museo

Tel: 963883579
DE COROT A MONET 24 FEB/21 MAY

MY NAME'S LOLITA ART Pza. Correo Viejo, 3

Tel: 963919848
CARLOS FORAGADA FEB

NADIR

Pza. de San Nicolás, 3
Tel: 963924238

P. COREILL/N. MOLINA AL 15 FEB
JOSÉ LUIS YEBRA/ESTER MARTOREILL
15 FEB/MAR

NAVE 10

Nave, 10
Tel: 963523345
ESTEBAN BERNAL AL 26 FEB

PUNTO

Avda. Barón de Cárcer, 37
Tel: 963510724

KEVIN McCOURT FEB
ADRIÁ PINA MAR

RAILOWSKY

Grabador Esteve, 34
Tel: 963517218
JAVIER CAMPANO AL 21 MAR
ALBERTO ADSUARA 24 MAR/2 MAY

RAY GUN

Bretón de los Herreros, 4
Tel: 963523293
JEAN FLÉACA AL 10 FEB

ROŚALÍA SENDER

Del Mar, 19
Tel: 963918967
ANDREU ALFARO AL 4 MAR
ÁNGELA GARCÍA 9 MAR/13 MAY

SALA DE EXPOSICIONES DE IBERCAJA

Avda. Barón Cárcer, 17
Tel: 963510159
SANTIAGO GIMENO 3/25 FEB
C.M. RIBES GARÍN 2/30 MAR

TOMÀS MARCH Aparisi i Guijarro, 7

Tel: 963922095
JUAN UGALDE AL 19 FEB
MABEL PALACÍN 25 FEB/25 MAR

VISOR

Corretgería, 26
Tel: 963922399
MARÍA BLEDA/JOSÉ M^a ROSA
AL 1 MAR
GABRIELE BASILISCO
8 MAR/3 MAY

EXTREMADURA**BADAJOS**

MUSEO EXTREMEÑO E IBERO-AMERICANO DE ARTE CONTEMPORÁNEO
Del Museo, s/n
Tel: 924260384
'98. CIENTO AÑOS DESPUÉS AL 18 MAR

CÁCERES

BORES & MALLO
Trav. Alfonso XI, 4
Tel: 927238329
PEDRO CALAPEZ FEB

GALICIA**A CORUÑA**

ARTE IMAGEN
Ramón y Cajal, 5
Tel: 981282934
LUIS PARDO AL 10 FEB

ATLÁNTICA
Teresa Herrera, 3
Tel: 981227163

TONO FEB
JORGE LLORCA ABR

FUNDACIÓN BARRIÉ DE LA MAZA
Cantón Grande, 9
Tel: 981221525
ROY LICHTENSTEIN AL 23 ABR

KIOSKO ALFONSO
Jardines de Méndez Núñez
Tel: 981220000
MANUEL FERROL AL 14 FEB

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO
UNIÓN FENOSA
Avda. Arteixo, s/n
Tel: 981178700

MONCHO AMIGO 4 FEB/5 MAR

IV EXPO BECARIOS 4 FEB/5 MAR

FERROL (A CORUÑA)

CENTRO TORRENTE BALLESTER
Concepción Arenal
Tel: 981359000

MADE IN THE WORLD/INTERVENCIONS
FEB/MAR

LUGO

CLÉRIGOS

Clérigos, 5

Tel: 982253924

ROBERTO GONZÁLEZ AL 29 FEB

MUSEO PROVINCIAL

Pza. de la Soledad, s/n

Tel: 982242300

TIEMPOS DE MODERNIDAD AL 27 FEB

OURENSE

MARISA MARIMÓN

Cardenal Quiroga, 4

Tel: 988244887

MANUEL VÁZQUEZ AL 26 FEB

GONZALO SICRE MAR

MUSEO MUNICIPAL

Lepanto, 8

Tel: 988248970

TIEMPOS DE MODERNIDAD AL 27 FEB

INTERIORES DE UN SIGLO 27 FEB/MAR

VISOL

Santo Domingo, 23

Tel: 988232837

PABLO GAGO FEB

JULIO GARCÍA RIVAS MAR

PONTEVEDRA

ANEXO

Charino, 10

Tel: 986896803

JESÚS PASTOR 25 FEB/28 MAR

CHELO MATESANZ 24 MAR/19 ABR

MUSEO DE PONTEVEDRA

EDIFICIO SARMIENTO

Pasantería, 10

Tel: 986851455

MIRAR Y LEER LOS CAPRICHOS DE GOYA

18 FEB/12 MAR

ARTE Y PARTE

PAZO DA CULTURA
Alexandre Bóveda, s/n

Tel: 986833061

VIRXILIO VIÉTEZ AL 12 MAR

SANTIAGO DE COMPOSTELA (A CORUÑA)

CENTRO GALEGO DE ARTE
CONTEMPORÁNEA

Valle Inclán, s/n

Tel: 981546632

LUIS SEOANE AL 28 FEB

HELENA ALMEIDA AL 19 MAR

FUNDACIÓN EUGENIO GRANELL

Pza. do Toural

Tel: 981576394

PRIMERA PLANTA

FONDOS DE LA FUND. GRANELL/PHILIP

WEST AL 27 MAR

SEGUNDA PLANTA

PACO PESTANA AL 27 MAR

MUSEO DO POBO GALEGO

San Domingos de Bonaval

Tel: 981583620

COMUNICACIÓN 4 MAR/3 JUN

PALOMA PINTOS

Xelmirez, 23

Tel: 981576239

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ FEB

SCQ

Xeneral Pardiñas, 10-12

Tel: 981 596122

IGANCIO CABALLO AL 19 FEB

FERNANDO SINAGA 24 FEB/21 MAR

XURXO MARTIÑO 23 MAR/19 ABR

TRINTA

Rúa Nova, 30

Tel: 981584623

MARGA CONDE FEB

EVA LOOTZ MAR

VIGO (PONTEVEDRA)

ABEL LEPINA

Pza. da Constitución, 3

Tel: 986226580

COLLIN BADWELL AL 6 FEB

EMILIZA SALGUEIRO 11 FEB/4 MAR

AD HOC

García Barbón, 71

Tel: 986228656

ANGEL CERVIÑO AL 23 FEB

NORBERTO OLMEDO 25 FEB/21 MAR

CONCHA GARCÍA 24 MAR/ABR

CENTRO CULTURAL CAIXA VIGO

Policarpo Sanz, 13

Tel: 986828200

DIBUJO EN EL S.XX AL 13 FEB

GREGORIO FERNÁNDEZ 17 FEB/19 MAR

DIONISIO FIERRO 23 MAR/23 ABR

VGO

López de Neira, 3

Tel: 986434333

GOYANES AL 22 FEB

DARÍO ÁLVAREZ BASSO 25 FEB/24 MAR

MENCHU LAMAS 31 MAR/3 MAY

SANXENXO (PONTEVEDRA)

PILAR PARRA

Av. del Muelle, 6

Tel: 986691743

LUIS SEOANE FEB/MAR

LA RIOJA

LOGROÑO

FUNDACIÓN CAJA RIOJA

Gran Vía, 2

Tel: 941270155

BALANZA 14 FEB/4 MAR

JULIÁN GIL 13 MAR/1 ABR

MUSEO DE LA RIOJA

Pza. de San Agustín, s/n

Tel: 941291259

PUEBLOS PRERROMANOS AL 20 FEB

LUIS IGNACIO SÁNCHEZ GARCÍA

25 FEB/16 MAR

JOAQUÍN FERRER MILLÁN

17 MAR/6 ABR

SALA AMÓS SALVADOR

Once de Junio, 11

Tel: 941207688

ANTONIO ROJAS AL 26 FEB

MARÍA GÓMEZ 1 MAR/22 ABR

MADRID

ALCALÁ DE HENARES

CASA DE LA ENTREVISTA

San Juan, 1

Tel: 918813934

J. ARISTI Y D. FERNÁNDEZ AL 20 FEB

CARLOS DIEZ BUSTOS 2 MAR/2 ABR

CAPILLA DEL OIDOR

Pza de Cervantes, s/n

Tel: 918819902

S. RODRÍGUEZ DEL HOYO AL 27 FEB

JUAN BORDES 9 MAR/23 ABR

ESPACIO PARA EL ARTE CAJA MADRID
Libreros, 10-12
Tel: 918812838
MARATÓN CULTURAL AL 30 MAR
E. MORALES RODRÍGUEZ 13/31 MAR

ARANJUEZ

ESPACIO PARA EL ARTE CAJA MADRID
San Antonio, 49
Tel: 918920697
MARATÓN CULTURAL AL 30 MAR
COLECTIVA 3/14 MAR

MADRID

AELE EVELYN BOTELLA
Puigcerdá, 2
Tel: 915756679
DANIEL GUTIÉRREZ ADAN 2 FEB/4 MAR
SJOERD BUISMAN 8 MAR/ABR

ALMIRANTE
Almirante, 5
Tel: 915327474
MANUEL RIVERA AL 17 FEB
ANDONI EUBA 22 FEB/25 MAR

AMADOR DE LOS RÍOS
Fernando el Santo, 24
Tel: 913100541
J. A. AGUIRRE/L. GORDILLO FEB
FERNANDO TORRES 1/15 MAR

ÁNGEL ROMERO
San Pedro, 5
Tel: 914293208
ARMANDO MARIÑO FEB

ÁNGELA SACRISTÁN
Doctor Fourquet, 6
Tel: 915273369
FERNANDO LOMAS AL 18 FEB

ÁNGELES PENCHE
Montesquenza, 11
Tel: 913085657
ANTÓN HURTADO 8 FEB/11 MAR
MARGARITA GÁMEZ 14 MAR/22 ABR

ANTONIO MACHÓN
Conde de Xiquena, 8
Tel: 915324093
ANTONIO ROJAS AL 26 FEB
MARÍA GÓMEZ 1 MAR/22 ABR

ARLÉS
Alberto Bosch, 14
Tel: 914295665
ANDRÉS MÉRIDA FEB
CARMEN LÓPEZ MAR

ARTEARA
Pº del Pintor Rosales, 8
Tel: 915480353
LOLA GUTIÉRREZ 3 FEB/MAR

ARTE XXI
Lagasca, 105
Tel: 915642262
NACHO LAZCARAY AL 24 FEB
NACHO VALDÉS 7/22 MAR
TERESA FUNES 28 MAR/14 ABR

ASTARTÉ
Monte Esquinza, 8
Tel: 913194290
RAFAEL CANALES 9 MAR/15 ABR

BAT. ALBERTO CORNEJO
Ríos Rosas, 54
Tel: 915544810
DAVID LECHUGA 1 FEB/15 MAR
MARIANA LAÍN 15 MAR/ABR

BIBLIOTECA NACIONAL
Pº de Recoletos, 20
Tel: 915807800
LA MEMORIA DEL FUTURO AL 20 FEB

BRITA PRINZ
Alfonso XII, 8
Tel: 915221821
EL PARÍS DE ENTREGUERRAS
10 FEB/4 MAR

BUADES
Gran Vía, 16
Tel: 915222562
RICARDO CADENAS FEB/15 MAR
JAIME LORENTE 15 MAR/ABR

CALCOGRAFÍA NACIONAL
Alcalá, 13
Tel: 915321543
VII PREMIO NACIONAL DE GRABADO
FEB/MAR

CANAL DE ISABEL II
Santa Engracia, 125
Tel: 915802625
FONDOS DE LA FUNDACIÓN SANDRETTO
DE REBAUDENGO AL 12 FEB
LOOK AT ME 16 MAR/16 ABR

CARMEN DE LA GUERRA
San Pedro, 6
Tel: 914200355

SALA
PEPE BUITRAGO/JOSEPH BEUYS
AL 25 MAR
CUEVA
MARGARITA ANDREU AL 25 MAR

CASA DE VELÁZQUEZ
Paul Guinard, 8
Tel: 915433605
JÖRG LAGHANS/LAURA TORRADO 8 FEB
ARTISTAS CASA DE VELÁZQUEZ 4/25 FEB

CASTELLÓ 120
Castelló, 120
Tel: 915644806
REALISMO 2000 FEB

CATARSIS
Santa María, 15
Tel: 913693580
ROSANA OPELKA 4/21 FEB
NORMA VILLAREAL 22 FEB/10 MAR
SUSANA ZALDÍVAR 11/30 MAR

CENTRO DE ARTE JOVEN
Avda. de América, 13
Tel: 915642129
MARIELA CÁDIZ/ANA SOLER BAENA
8/26 FEB
FOTOGRAFÍA DE CASTILLA Y LEÓN
7/25 MAR

CENTRO CULTURAL CONDE DUQUE
Conde Duque, 11
Tel: 915885834
LORENZO GOÑI AL 13 FEB
MATEO CHARRIS/MAURICIO MOCHETTI/
CARLOS FRANCO 11 FEB/ABR

CÍRCULO DE BELLAS ARTES
Alcalá, 42
Tel: 913605400
SALA DE EXPOSICIONES
MITSUO MIURA 3 FEB/2 MAR
SALA GOYA
ÁLVARO DELGADO AL 6 FEB
RAQUEL FÁBREGA 8 FEB/2 MAR
SER 14 MAR/23 ABR
SALA JUANA MORDÓ
ANA TORRALBA 1/20 FEB
GERVASIO SÁNCHEZ 23 FEB/19 MAR
SILVIA GENOVÉS AL 6 FEB
MADAME YEBLONDE 22 MAR/23 ABR
SALA MINERVA
CARLOS CASARIEGO AL 6 FEB
ATÍN AYA 7 MAR/2 ABR

CUATRO DIECISIETE
Príncipe de Vergara, 17
Tel: 914358546
MOMPÓ AL 26 FEB
JOSÉ M. CASANOVA 2 MAR/22 ABR

DURÁN
Serrano, 30
Tel: 914316605
JAVIER GARRIDO 8/29 FEB

EDICIONES DE ARTE 10
Sánchez Bustillo, 7
Tel: 915302133
ENRE HIERRO Y PAPEL XII AL 15 FEB
MARTA DE CAMBRA 15 FEB/3 MAR
TÀPIES 4 MAR/8 MAY

EEGEE-3
Pelayo, 31 bajo
Tel: 915230841
A LA LUZ DE UN LADRIDO AL 19 FEB

EGAM
Villanueva, 29
Tel: 914353161
ALFREDO ALCAÍN 3 FEB/4 MAR
ANDRÉS RÁBAGO 8 MAR/1 ABR

ELBA BENÍTEZ
San Lorenzo, 11
Tel: 913080468
DARIO URZAY FEB/MAR

ESTAMPA
Justiniano, 3
Tel: 913083030
ALFREDO ALCAÍN 3 FEB/11 MAR
R. FERNÁNDEZ SAUS 14 MAR/29 ABR

ESTIARTE
Almagro, 44
Tel: 913081569
COLECTIVA AL 7 MAR
PIER ALECHINSKY 9 MAR/26 ABR

ESTUDIO FUENTES
Zorrilla, 21
Tel: 915328854
SILVIA ABASCAL FEB
TOMÁS BALEZTENA MAR

FÁBRICA N. DE MONEDA Y TIMBRE
Jorge Juan, 106
Tel: 914096343
LUIS GORDILLO FEB

FAUNA'S
Montalbán, 11
Tel: 915226002
SANTOS DÍAZ MARTÍN FEB

FÚCARES
Conde de Xiquena, 12
Tel: 913080191
INSIDE/OUTSIDE AL 19 FEB
CISCO JIMÉNEZ 22 FEB/22 MAR

FUNDACIÓN CARLOS DE AMBERES
Claudio Coello, 99
Tel: 914352201
HENRI MICHAUX AL 13 FEB

ARTE Y PARTE

FUNDACIÓN TELEFÓNICA
Fuencarral, 3
Tel: 915840878
FRANCESC TORRES FEB

FUNDACIÓN BSCH
Marqués de Villamagna, 3
Tel: 913377433
MODERNISMO FEB/ABR

FUNDACIÓN JUAN MARCH
Castelló, 77
Tel: 914354240
VICTOR VASARELY AL 23 ABR

FUNDACIÓN "LA CAIXA"
Serrano, 60
Tel: 914355143
ESPÍRITUS DE AGUA 2 FEB/2 ABR

FUNDACIÓN MAPFRE VIDA
Avda. General Perón, 40
Tel: 915811596
LOS PINTORES DEL ALMA AL 26 MAR

GALERÍA GRÁFICA LA CAJA NEGRA
Fernando VI, 17
Tel: 913104360
ALFREDO ALCAÍN FEB

GARAGE PEMASA
General Díaz Polier, 35
Tel: 915211134
VICTORIA ENCINAS 4 FEB/18 MAR

GARAGE REGIUM
Pradillo, 5
Tel: 914110599
CHUS GARCÍA FRAILE 15 FEB/15 MAR

GEMA LAZCANO
Conde de Aranda, 10
Tel: 915780801
ALFREDO LÓPEZ AL 18 MAR

GUILLERMO DE OSMA
Claudio Coello, 4
Tel: 914355936
JOSÉ GURBICH FEB
GABRIEL CELAYA MAR/ABR

HEINRICH EHRHARDT
San Lorenzo, 11
Tel: 913104415
HERBERT BRANDE 11 FEB/MAR

HELGA DE ALVEAR
Doctor Fourquet, 12
Tel: 914680506
PEP AGUT/ALEXANDER TIMTSCHENKO
AL 11 MAR

INSTITUTO DE LA JUVENTUD
SALA AMADÍS
José Ortega y Gasset, 71
Tel: 913477700
J.M. EUBA/E. PARTEGÁS
AL 4 MAR
**ENRICO IULIANO/CAUDIA SILVEIRA
OLIVEIRA** 9 MAR/1 ABR

INSTITUTO DE MÉXICO
Carrera de S. Jerónimo, 46
Tel: 914202992
SERGIO HERNÁNDEZ
3 FEB/16 MAR

JAVIER LÓPEZ
Manuel González Longoria, 7
Tel: 915932184
PETER HALLEY AL 21 MAR

JORGE ALBERO
Claudio Coello, 28
Tel: 914316592
REGINA GIMÉNEZ FEB

JUAN GRIS
Villanueva, 22
Tel: 915750427
UNA PROPUESTA AL 15 FEB
REDONDELA 17 FEB/18 MAR
MATÍAS QUETGLÁS 21 MAR/19 FEB

JUANA DE AIZPURU
Barquillo, 44
Tel: 913105561
JOSÉ M^a LARRONDO FEB/MAR

LEANDRO NAVARRO
Amor de Dios, 1
Tel: 914298955
VANGUARDIAS HISTÓRICAS AL 15 FEB
JOSÉ HERNÁNDEZ 15 FEB/MAR

MARLBOROUGH
Orfila, 5
Tel: 913191414
AQUERRETA RAMO/ARIKHA FEB
FIGURACIÓN INTERNACIONAL /MIRÓ
FEB/MAR
GENOVÉS/KOKOSCHKA MAR/ABR

MARTA CERVERA. ROJO Y NEGRO
Pza. de las Salesas, 2
Tel: 913081332
LUCA PANCRATTE FEB
JORGE PARDO MAR

MASHA PRIETO
Belén, 2
Tel: 913195371
LITA MORA FEB

MAX ESTRELLA
Santo Tomé, 6 Patio
Tel: 913195517
BERNARDÍ ROIG FEB

MAY MORÉ
General Pardiñas, 50
Tel: 914028090
PATRICIA AZCÁRATE AL 10 MAR
JAVIER RIERA 14 MAR/27 ABR

METTA
Marqués de la Ensenada, 2
Tel: 913190230
KENNETH NOLAND FEB

MORIARTY
Almirante, 5
Tel: 915314365
ALBERTO GARCÍA ALIX A FEB
XOAN ANLEO FEB/MAR

MUSEO MUSEO ARQUEOLÓGICO
Serrano, 13
Tel: 915777912
LOS GRIEGOS EN ESPAÑA 15 FEB/30 ABR

MUSEO DE AMÉRICA
Avda. Reyes Católicos, 6
Tel: 915492641
VIRREINATOS DE AMÉRICA 1550-1700
AL 12 FEB
DESDE BOLIVIA 1/27 FEB

MUSEO DEL PRADO
Pº del Prado, s/n
Tel: 913302800
VELÁZQUEZ, RUBENS Y VAN DICK
AL 5 MAR

MUSEO NACIONAL DE ARTES
DECORATIVAS
Montalbán, 12
Tel: 915326499
DISEÑO BAUHAUS FEB/MAR

MUSEO NACIONAL CENTRO
DE ARTE REINA SOFÍA
Santa Isabel, 52
Tel: 914675062
LOUISE BOURGEOIS AL 20 FEB
SURREALISTAS EN EL EXILIO AL 27 FEB
T. LANCETA 1 FEB/3 MAY
TÀPIES 7 MAR/8 MAY
DISEÑO GRÁFICO EN ESPAÑA
9 MAR/29 MAY

MUSEO ROMÁNTICO
San Mateo, 13
Tel: 914481071
ESTAMPAS DEL MUSEO 2 FEB/31 MAR

MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA
Pº del Prado, 8
Tel: 913690151
LA COLECCIÓN KRUGIER 2 FEB/14 MAY

MY NAME'S LOLITA ART
Salitre, 7
Tel: 915307237
PEDRO ESTEBAN AL 15 FEB

OLIVA ARAUNA
Claudio Coello, 19
Tel: 914351808
CHEMA ALVARGONZÁLEZ FEB

PALACIO DE CRISTAL
Parque del Retiro
Tel: 914675062
KCHO 8 FEB/2 ABR

PALACIO DE VELÁZQUEZ
Parque del Retiro
Tel: 915746614
JAUME PLENSA 3 FEB/24 ABR

PALACIO REAL
Bailén, s/n
Tel: 915475350
**EL ARTE EN LA CORTE DE LOS
ARCHIDUQUES** AL 27 FEB

PEIRONCELY
Don Ramón de la Cruz, 17
Tel: 914354610

GRISSÉ
AL 17 FEB
PALI ABELLÓ
21 FEB/24 MAR
MARÍA ROBLES
28 MAR/5 MAY

PILAR PARRA
Conde de Aranda, 2
Tel: 915762813
GARIKOITZ CUEVAS AL 19 FEB
JOAN BENASSAR 22 FEB/25 MAR

RAFAEL GARCÍA
Pza. de la Independencia, 10
Tel: 915215412
EMILIO ABADES AL 31 MAR

RAQUEL PONCE
General Pardiñas, 35
Tel: 915768321
ESTHER PIZARRO FEB/MAR

RESIDENCIA DE ESTUDIANTES
Pinar, 23
Tel: 915636411
LUIS BUÑUEL 21 FEB/MAY

RINA BOUWEN
Augusto Figueroa, 17
Tel: 915222989
AMALIA GONZÁLEZ AVIA FEB

ESPACIO PARA EL ARTE BLASCO DE
GARAY. CAJA MADRID
Blasco de Garay, 38
Tel: 915933881
LONG LIU 2/14 FEB
J. C. JIMÉNEZ PREZ 2/15 MAR
A. MUÑOZ LÓPEZ 2/15 MAR
I. DE DIEGO/C. MAYORAL 17/30 MAR

ESPACIO PARA EL ARTE BARQUILLO.
CAJA MADRID
Barquillo, 17
Tel: 915210701
L. PORRAS VALTIERRA AL 14 FEB
BUENO Y VICENTE 16/30 FEB
FEDERICO BLANCO 2/15 MAR
J. Mª SOLITARIO PÉREZ 16/30 FEB

SALA DE CULTURA JUAN BRAVO.
CAJA DE AHORROS DE NAVARRA
Juan Bravo, 3
Tel: 914356645
ASUNCIÓN GOIKOETXEA AL 13 FEB

SALA DE EXPOSICIONES DEL
MINISTERIO DE FOMENTO
Pº Castellana, 67
Tel: 915977000
LE CORBUSIER AL 16 FEB

SALA DEL BBV
Pº Castellana, 81
Tel: 9137460000
LOS DUBUFFET DE DUBUFFET AL 27 FEB

SALA PLAZA DE ESPAÑA
Pza. de España, 8
Tel: 915802625
**CRUCE DE CAMINOS (ARTISTAS EN
BERLÍN)** 4 FEB/2 ABR

SALA RETIRO. CAJA MADRID
Avda. Menéndez Pelayo, 3-5
Tel: 914370335
MUJER Y ARTE 1 MAR/1 ABR

SALVADOR DÍAZ
Sánchez Bustillo, 7
Tel: 915274000
RIRKRIT TIRAVANIJA A 15 FEB
MARÍA ZÁRRAGA MAR

SEN
Barquillo, 43
Tel: 913191671
FERNANDO VICENTE AL 18 FEB

SOLEDAD LORENZO
Orfila, 5

Tel: 913082887

JOSÉ M^a SICILIA AL 19 FEB

PELLO IRAZU 22 FEB/25 MAR

HERNÁNDEZ PIJOAN 30 MAR/6 MAY

TIEMPOS MODERNOS

Arrieta, 17

Tel: 915428594

ALFREDO ALCAÍN 7 FEB/15 MAR

TÓRCULO

Claudio Coello, 17

Tel: 915758686

RAMIRO DE UNDABEYTIA 14 DIC/8 ENE

9 GRABADORES 11 ENE/6 FEB

UTOPIA PARKWAY

Augusto Figueroa, 5

Tel: 915328844

SARA QUITERO AL 29 FEB

CARLOS COSTA 7 MAR/28 ABR

VALLE QUINTANA

Campoamor, 17

Tel: 913105444

FERNANDO BAENA/NIEVES

CORREA/RAFAEL BURILLO FEB/MAR

MORATA DE TAJUÑA

ESPACIO PARA EL ARTE CAJA MADRID

Pza. de Cultura, 5

Tel: 918739006

J.V. DELGADO JIMÉNEZ 2/15 FEB

M. C. AGUILAR FERNÁNDEZ 17/29 FEB

M. e I. BALLESTEROS /15 MAR

COLECTIVA 17/30 MAR

MURCIA

MURCIA

AURORA

Pza. de Aurora, 7

Tel: 968234865

MANOLO VALDÉS DIC

CLAVE

Del Pilar, 9

Tel: 968211986

DANIEL BILBAO AL 2 MAR

AMANCIO GONZÁLEZ 17 MAR/14 MAY

ESPACIO MÍNIMO

Calejón Burruezo, 3, 1º B

Tel: 968297372

ROSALÍA BANET AL 2 MAR

LA RIBERA

ARTE Y PARTE

Oliver, 5

Tel: 968219292

WILLY RAMOS 12 FEB/1 MAR

EDUARDO BALANZA 2 MAR/ABR

SALA DE EXPOSICIONES "LAS

CLARAS" DE CAJA MURCIA

Santa Clara, s/n

Tel: 968234647

BENJAMÍN PALENCIA 14 FEB/26 MAR

PALACIO DE ALMUDÍ

Glorieta de España, 1

Tel: 968221933

HOMBRES DIVINOS, DIOSSES HUMANOS

8 FEB/8 MAR

NAVARRA

ESTELLA

MUSEO GUSTAVO MAEZTU

San Nicolás, 1

Tel: 948546037

IV BIENAL DE PINTURA FEB

MUJER Y ARTE 1 MAR/1 ABR

PAMPLONA

LA CIUDADELA

Avda. del Ejército, s/n

Tel: 948228237

HORNO

ANDRÉS SANTAMARÍA AL 20 FEB

PABELLÓN DE MIXTOS

GRUPO GARDENA AL 27 FEB

POLVORÍN

ÁNGEL ELVIRA AL 27 FEB

PACO SAN MIGUEL 3 MAR/2 ABR

SALA DE ARMAS

COL. FUNDACIÓN ARCO 4 FEB/19 MAR

LEKUNE

Palacio de Irazuri

Tel: 666447970

COLECTIVA AL 18 FEB

LEOPOLDO FERRÁN/AGUSTINA OTERO

24 FEB/28 MAR

MUSEO DE NAVARRA

Sto. Domingo, s/n

Tel: 948426492

BB.AA DE SAN JORGE AL 20 FEB

VII PREMIO NACIONAL DE GRABADO

MAR/ABR

SALA CASTILLO DE MAYA

Castillo de Maya, 72

Tel: 948237254

BBAA AL 20 FEB

CECILIO PLA 24 FEB/2 ABR

SALA DESCALZOS 72

Descalzos, 72

Tel: 948222008

ARANTXA DE MUNITA AL 20 FEB

SALA ZAPATERÍA 40

Zapatería, 40

Tel: 948211764

COL. AYUNTAMIENTO DE PAMPLONA

24 FEB/2 ABR

PAIS VASCO

BARAKALDO (VIZCAYA)

SALA MUNICIPAL DE EXPOSICIONES

Parque Antonio Trueba, s/n

Tel: 944381202

R. TERÁN/R. URIEN 1/17 FEB

ÁNGEL ALONSO 29 FEB/10 MAR

BILBAO

ARITZA

Marqués del Puerto, 14

Tel: 944159410

GRÁFICA 2000 AL 12 FEB

ISABEL SALUDES 24 FEB/2 ABR

AULA DE CULTURA BBK

Elcano, 20

Tel: 944220683

MIKEL ÁNJEL LERTXUNDI AL 27 FEB

BAY SALA

Licenciado Poza, 14

Tel: 944435447

JORGE NUÑEZ 8/19 FEB

MANUEL DE GRACIA 22 FEB/4 MAR

BERTA BELAZA

Pza. Arriquirar, 5

Tel: 944440779

INMA JIMÉNEZ HUERTAS FEB

BILBAO ARTE

Urazurrutia, 32

Tel: 944155097

ESTER IBARROLA FEB/MAR

COLÓN XVI

Colón de Larreategui, 16

Tel: 944234725

PEDRO CASTRORTEGA FEB

JAUME PLENSA MAR

EDERTI

Alameda Rekalde, 37

Tel: 944430844

IRENE LINARES FEB

ADRIÁN FERREÑO MAR

JUAN MANUEL LUMBRERAS

Henao, 3

Tel: 944244545

ALEJANDRO QUINCOCES/IÑAKI

RODRÍGUEZ 1/19 FEB

AITOR SARRASQUETA/JOSU ARREGUI/

FERNANDO SUÁREZ 22 FEB/11 MAR

MUSEO DE BELLAS ARTES

Pza. del Museo, 2

Tel: 944419536

EL BODEGÓN ESPAÑOL

AL 19 ABR

LOS DUBUFFET DE DUBUFFET

6 MAR/23 ABR

MUSEO GUGGENHEIM-BILBAO

Abandoibarra, 2

Tel: 944232799

EL ARTE DE LA MOTOCICLETA AL 23 ABR

DAVID SALLE 18 ENE/7 MAY

LA TORRE HERIDA POR EL RAYO: LO

IMPOSIBLE COMO META 1 FEB/7 MAY

CLEMENTE 15 FEB/4 JUN

SALA BBK

Gran Vía, 32

Tel: 944877904

LA VENTANA EN EL ARTE AL 19 MAR

SALA DE CULTURA DEL BBV

Plaza de San Nicolas, 4

Tel: 944875622

PINTURA RUSA DEL S. XIX AL 10 FEB

SALA REKALDE

Alameda Rekalde, 30

Tel: 944208755

JEAN-MICHEL OTHONIEL AL 20 FEB

ANA BUSTO MAR/MAY

TAVIRA

Ada. Rekalde, 25

Tel: 944246150

SOL GORBEA AL 5 FEB

ANTONIO YÁNIZ 8/26 FEB

DIEGO GADIR 29 FEB/18 MAR

JOAQUÍN VAQUERO TURCIOS

28 MAR/8 ABR

VANGUARDIA

Alameda Mazarredo, 19

Tel: 944237691

TXUSPO POYO FEB

ELENA ASINS MAR

WINDSOR KULTURGINTZA

Juan Ajuriagerra, 14

Tel: 944238989

JOSÉ RAMÓN AMONDARAÍN AL 15 FEB

DANIEL TAMAYO 15 FEB/15 MAR

SAN SEBASTIÁN

ALTXERRI

Reina Regente, 2

Tel: 943424046

ÁNTONI TÀPIES AL 16 FEB

JORDI TEIXIDOR 18 FEB/22 MAR

J.M. CORMAN 24 MAR/ABR

ART. CO

Secundino Esnaola, 3

Tel: 943281199

NICOLA DIMITROV FEB

MUJERES SOBRE MUJERES 7 MAR/15 ABR

D.V.

San Martín, 5

Tel: 943429111

IÑAKI GRACENEA FEB

LUIS GORDILLO 21 DIC/ENE

DIECISÉIS

Pza. del Buen Pastor, 16

Tel: 943466916

E. VEGA DE SEOANE 20 FEB/25 MAR

FUNDACIÓN GIPUZKOA DONOSTIA

KUTXA. SALA GARIBAI

Garibai, 15

Tel: 943429966

PROYECTO NETDAYS AL 6 FEB

SALA BOULEVARD

Alameda del Boulevard, 1

ESCULTURA VASCA

11 FEB/19 MAR

KOLDO MITXELENA KULTURENEA

Urdaneta, 9

Tel: 943482750

JUAN LUIS MORAZA AL 5 FEB

SOLEDAD SEVILLA 2 MAR/13 MAY

TOLOSA (GUIPÚZCOA)

PALACIO ARANBURU

Pza. Santa. María, s/n

Tel: 943674811

IDOIA ELOSEGI AL 19 FEB

JOSÉ M^º TUDURI AL 12 FEB

TERESA VILDOSOLA 18 FEB/18 MAR

FÉLIX ORTEGA/KOLDO SEBASTIÁN

25 FEB/25 MAR

VITORIA-GASTEIZ

ARCHIVO DEL TERRITORIO HISTÓRICO

DE ÁLAVA

Miguel de Unamuno, 1

Tel: 945181926

JOSÉ FERRERO VILLARES AL 20 FEB

JAVIER VERASADUCE 24 FEB/24 MAR

CENTRO CULTURAL MONTEHERMOSO

Fray Zacarías Martínez, 2

Tel: 945161830

J.M. CALLEJA AL 20 FEB

HERNÁNDEZ LANDAZABAL

11 FEB/12 MAR

VIDA Y MUERTE A BORDO 8 FEB/19 MAR

MERTXE GIL 3 MAR/2 ABR

GALERÍA AITOR URDANGARÍN

Florida, 23

Tel: 945148043

NIDIA LOZANO AL 2 FEB

J.J. GÓMEZ DE LA TORRE AL 23 FEB

GALÁN ORTEGA 24 FEB/15 MAR

SALA AMÉRICA

Pza. América, 4

Tel: 945181977

REMIRADA FEB/MAR

TRAYECTO

Ramiro de Maeztu, 10

Tel: 945132542

JOXERRA MELGUIZO AL 19 FEB

ASIER PÉREZ 25 FEB/8 ABR

ZARAUTZ (GUIPÚZCOA)

SANZ-ÉNEA KULTUR ETXEA

Nafarroa, 22

Tel: 943835950

EDUARDO LÓPEZ 4 FEB/12 MAR

TORRE LUZEA

Nagusia, 28

Tel: 943835950

NICOLÁS ALBA 4 FEB/5 MAR

DANIEL LASKURÁIN 10 MAR/9 ABR

P O R T U G A L

BRAGA

GALERÍA DOS COIMBRAS
Largo de Santa Cruz, 506
Tel: 53-272143

JUAN GENOVÉS AL 17 FEB

FERNANDO GASPAR 19 FEB/23 MAR

FUNCHAL

PORTA 33
Rua do Quebra Costas, 33
Tel: 91-744048

JOSÉ PEDRO CROFT FEB

LEIRIA

QUATTRO
Rua Cidade de Tokushima, Lot.1 nº1
Tel: 44-835254

BARBARA WALRAVEN AL 4 MAR

LISBOA

1991/ JOÃO GRAÇA
ANTÓNIO PRATES
Travessa do Pasteleiro, 22
Tel: 1-3968996

LINSTROM FEB/MAR

ARA

Joly Braga Santos, Lt-E, c/v
Tel: 1-7261831

PAULO NEVES AL 4 MAR

CENTRO CULTURAL DE BELÉM

Praça do Império, Lj 8
Tel: 1-3019606

ARTE ALEMÁN DE POSTGUERRA

25 FEB/16 ABR

CULTURGEST

Edifício Caixa Gral. de Depósitos
Rua Arco do Cego
Tel: 1-7953000

GARY HUME 9 FEB/2 ABR

DIFERENÇA

Rua San Filipe Neri, 42, cv
Tel: 1-3832193

MARIA TERESA SILVA A 4 MAR

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

Avda. de Berna, 45
Tel: 1-7823000

EL CÓMIC EN LA COLECCIÓN DEL CAM

10 FEB/16 ABR

EL CÓMIC PORTUGUÉS 10 FEB/16 ABR

JULIÃO SARMENTO 25 FEB/14 MAY

ARTE Y PARTE

MÓDULO

Cç. Mestres, 34 A-B
Tel: 1-3885570

TATIANA MEDAL 5 FEB/1 MAR

BEAT STREULI 4 MAR/ABR

MONUMENTAL

Campo Mártires da Patria, 101
Tel: 1-3533848

MARGARIDA LAGARTO 22 ENE/19 FEB

MIGUEL SOARES 24 FEB/19 MAR

MUSEU DO CHIADO

Rua Serpa Pinto, 6
Tel: 1-3432148

JOAQUIM RODRIGO AL 25 MAR

SÃO BENTO

Rua do Machadinho, 1
Tel: 1-3974325

PINTURA 1950-1999 AL 20 FEB

OPORTO

ÁLVAREZ

Avda. Boavista, 707
Tel: 2-606 57 71

SOBRAL CENTENO AL 5 MAR

HELGE LEIBERG 11 MAR/5 MAY

Rua Alegria, 117

EDMUNDO PAZ AL 1 MAR

ISABEL PADRÃO 3 MAR/27 ABR

CENTRO PORTUGUÉS DE FOTOGRAFÍA

Rua Antonio Cardoso, 175
Tel: 2-6064284

LA VENGANZA DE VERÓNICA AL 20 FEB

JOEL-PETER WITKIN 23 MAR/28 MAY

FUNDAÇÃO DE SERRALVES

Rua de Serralves, 997
Tel: 2-6180057

RAYMOND HAINS/MIGUEL PALMA

AL 12 MAR

ANDY WARHOL 11 FEB/30 ABR

GALERIA 111

Rua D. Manuel II, 246
Tel: 2-6093279

RITA BARROS AL 5 MAR

GALERIA ANDRÉ VIANA

Rua Miguel Bombarda, 410
Tel: 2-3395090

PATRICIA GARRIDO AL 4 MAR

MINIMAL

Rua do Rosário, 125
Tel: 2-2086252

ALEXANDRE CABRITA/PATRICIA

MATOS/AMÉLIA ALEXANDRE AL 2 MAR

MÓDULO

Avda. Boavista, 854
Tel: 2-6094742

PEDRO CASQUEIRO AL 20 FEB

M. ANGELO ROCHA 27 FEB/MAR

PEDRO OLIVEIRA

Calçada de Monchique, 3
Tel: 2-2002334

PEDRO PROENÇA AL 4 MAR

QUADRADO AZUL

Rual Miguel Bonvarda, 435
Tel: 2-6097313

ANGELO DE SOUSA AL 25 FEB

AVELINO SÁ 4 MAR/ABR

SERPENTE

Rua Anibal Cunha, 84
Tel: 2-2080368

JOSÉ PASTOR AL 26 FEB

TRINDADE

Rua Miguel Bombarda, 200
Tel: 2-4050377

LUÍS SILVA CARVALHO AL 1 MAR

VILA NOVA DE CERVEIRA

PROYECTO-NUCLEO DE

DESENVOLVIMIENTO CULTURAL

Plaça da Galiza (Edf. do Mercado
Municipal. Apartado 69.

Tel: 51-792633

ANA PIMENTEL AL 12 FEB

ISABEL LHANO 26 FEB/25 MAR

La información recogida en esta agenda, cerrada el 20 de enero, está sujeta a posibles cambios de última hora ajenos a nuestra voluntad

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

6 NÚMEROS: 9.000 pesetas (España) 12.000 pesetas (Europa) 15.000 pesetas (América)



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: _____

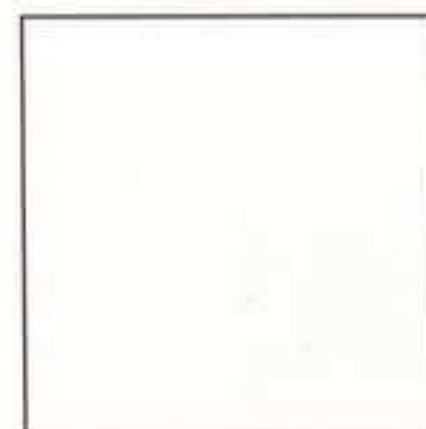
NÚMEROS ATRASADOS

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

● TOTAL PTA _____ ● 1.200 PTA CADA UNO

POR FAVOR, MARQUE CON UN CÍRCULO LOS NÚMEROS QUE DESEA RECIBIR

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-Piñan 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 Durero 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 DiCorcia 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 Ferran 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 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 Giorgio 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 Alcáin Plensa Clemente



**ARTE Y
PARTE**

Tres de Noviembre, 13 - 15
39010 Santander

COLECCIONE ARTE Y PARTE

**SUSCRÍBASE
Y SOLICITE
LOS
NÚMEROS
QUE LE FALTEN**



Miradas

sin tiempo

*Dibujos, Pinturas y Esculturas
de la Colección Jan y Marie-Anne
Krugier-Poniatowski*

del 2 de febrero
al 14 de mayo del 2000

MUSEO
THYSSEN-
BORNEMISZA

P^o del Prado, 8. Madrid



reg
garage • arte diseño cocina botánica t914110599
ium