

ART E Y PARTE

REVISTA DE INFORMACIÓN ARTÍSTICA DE ESPAÑA Y PORTUGAL
Nº 28 agosto - septiembre 2000

1.800 pta • 10,82 euros • 2.195\$00

Z-698

CINE DE VERANO

BATAILLE
CORNELL
DALÍ
HOPPER
PICABIA
BROODTHAERS
HUELSENBECK
MARINETTI



INTERNACIONALES

incontro
Kunsttreffen

艺术世界汇集
瓦伦西亚

MONDIALE DELLE ARTI

芸術の世界集まり
ワレンシア

arts meeting

INTERNATIONAL

encuentro

MUNDIAL DE LAS ARTES

MONDIALE DES ARTS

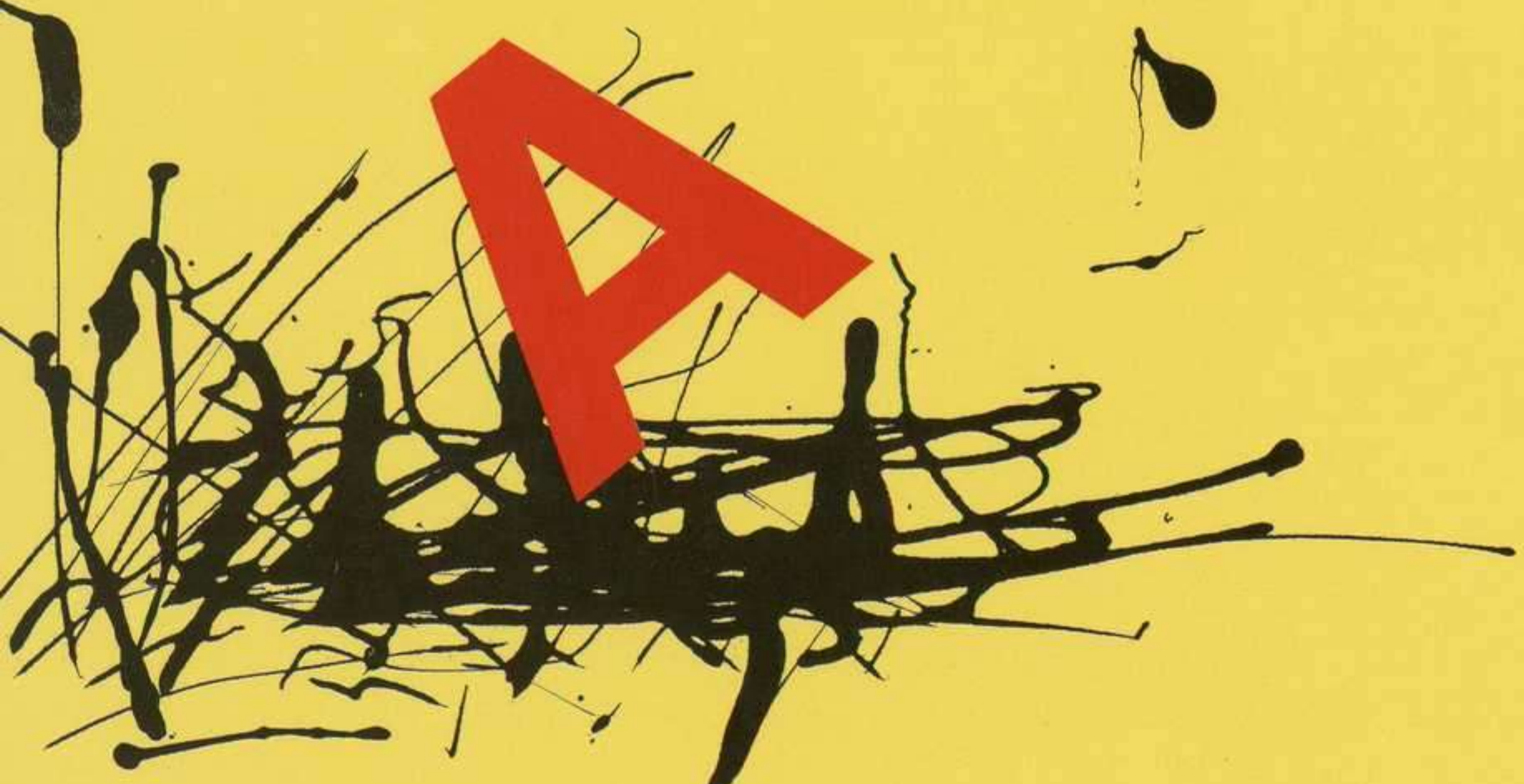
VALENCIA

OCTOBER OCTOBRE

VALENCIA / 5,6,7,8 OCTUBRE 2000

España OTTOBRE OKTOBER

10月



Sig.: Z 698
Tít.: Arte y parte : revista bimestra
Aut.:
Cód.: 1059957



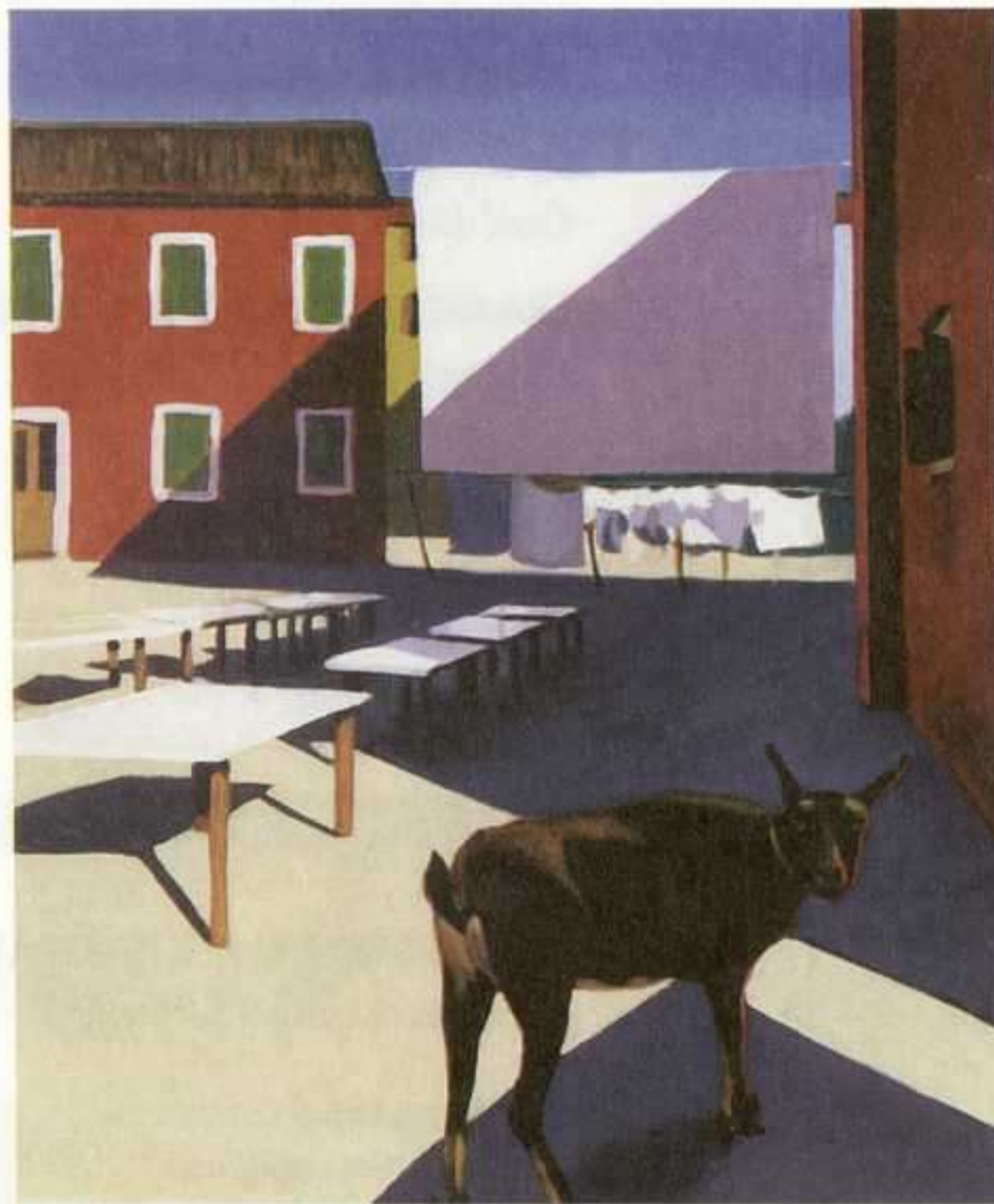
DIRECCIO GENERAL DEL PATRIMONI ARTÍSTIC JRAL

I PATRIMONI ARTÍSTIC

ARTE Y PARTE

ESPAÑA Y PORTUGAL

Número 28 agosto - septiembre 2000



*Ángel Mateo Charris: Cine de verano, 2000.
Óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm.*

PARTE

EDITOR
Fernando Francés

DIRECTOR
Fernando Huici

REDACTORA JEFE
Rosa Gutiérrez

REDACCIÓN
Óscar Alonso Molina, David Barro,
Pedro Alberto Cruz, María Escribano,
Alicia Ezker, Alicia Fernández,
Ricardo Forriols, Rosa Gutiérrez,
Héctor Márquez, Juan Carlos Rego,
Gabriel Rodríguez, Jaume Vidal Oliveras

AGENDA Y EXPOSICIONES
Lidia Gil

AYUDANTES DE REDACCIÓN
Carmen González y Raquel Pérez

SUSCRIPCIONES Y ADMINISTRACIÓN
Lucía Borreguero

PUBLICIDAD
Lola Rodríguez-Jalón

DISEÑO
Xesús Vázquez

IMPRESIÓN
Imprenta Cervantina

FOTOMECÁNICA
Fotomecánica Camus

COLABORAN EN ESTE NÚMERO
Francisco Calvo Serraller, Gail Levin,
Javier Portús, Delfín Rodríguez,
Agustín Sánchez Vidal



Esta 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: revista@arteyparte.com

www.arteyparte.com

ISSN: 1136-2006

DEP. LEGAL: M-3085-1996

5 UN VERANO DE CINE

Fernando Huici

TEXTOS**8 ALGUNOS FRAGMENTOS DE LA PELÍCULA VITA FUTURISTA**

Filippo Tommaso Marinetti

12 UN CABALLERO EN CONNECTICUT

Richard Huelsenbeck

18 ENTR'ACTE

Francis Picabia/René Clair

22 JOSEPH CORNELL**23 LAS CATEDRALES INVISIBLES DE JOSEPH CORNELL**

Jonas Mekas

27 MONSIEUR PHOT (GUIÓN)

Joseph Cornell

35 LA ENCANTADA ERRANTE

Joseph Cornell

38 EDWARD HOPPER**39 EDWARD HOPPER Y EL CINE**

Gail Levin

62 LUGARES DE PEREGRINAJE: HOLLYWOOD

Georges Bataille

64 DALÍ**65 DALÍ Y HOLLYWOOD**

Agustín Sánchez Vidal

77 DESTINO

Salvador Dalí

78 MUSEUM

Per Kirkeby

78 LA FOTOGENIA CINEMATOGRAFICA DE LOS ARTISTAS

Francisco Calvo Serraller



Edward Hopper: Room in New York (Habitación en Nueva York), 1932. Óleo sobre lienzo, 73,66 x 91,44 cm.

EXPOSICIONES DE ESPAÑA Y PORTUGAL

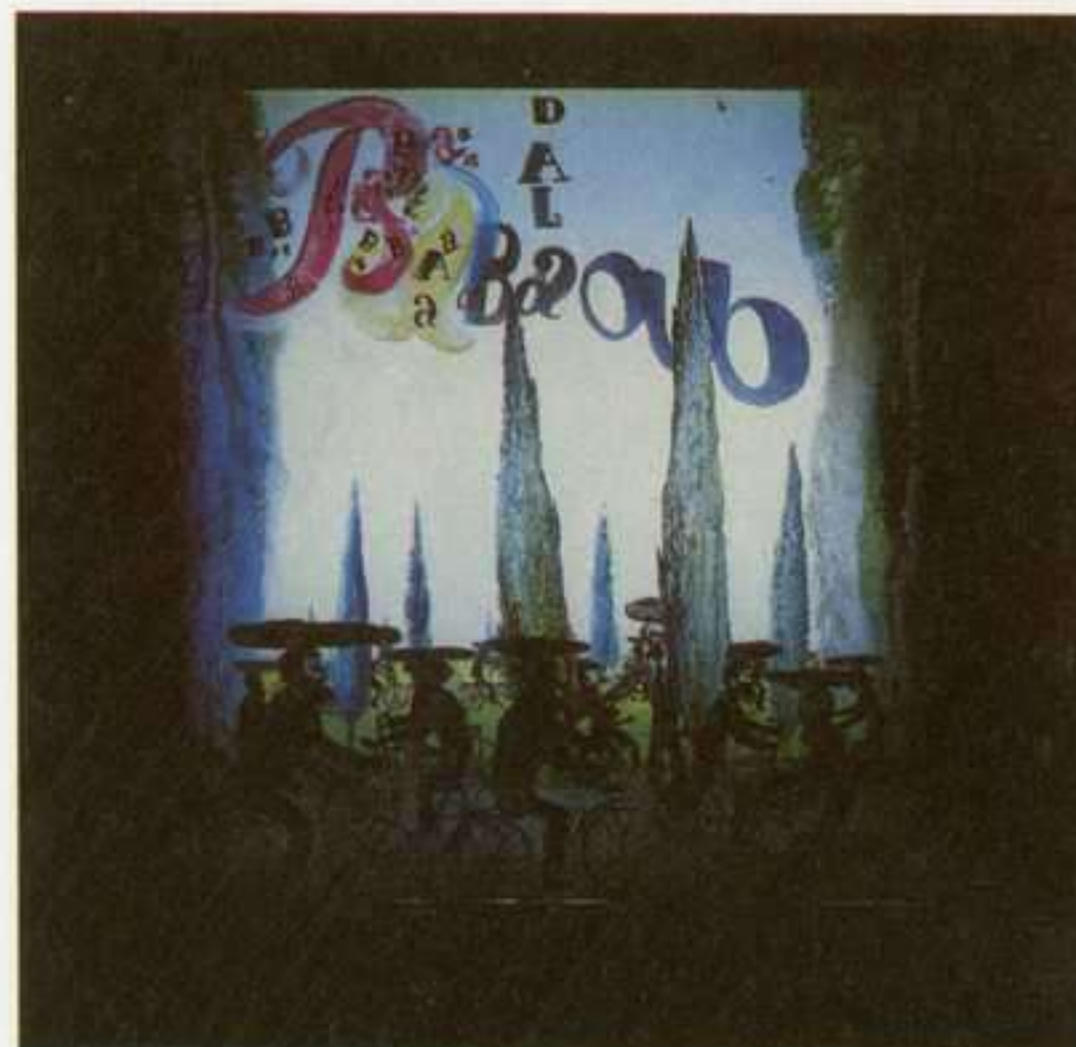
- 96 **ANDALUCÍA**
- 98 **ARAGÓN**
- 100 **ASTURIAS**
- 102 **BALEARES**
- 108 **CANARIAS**
- 109 **CANTABRIA**
- 113 **CASTILLA LA MANCHA**
- 114 **CASTILLA Y LEÓN**
- 118 **CATALUÑA**
- 128 **COMUNIDAD VALENCIANA**
- 133 **EXTREMADURA**
- 135 **GALICIA**
- 143 **LA RIOJA**
- 144 **MADRID**
- 156 **MURCIA**
- 158 **NAVARRA**
- 160 **PAÍS VASCO**
- 165 **OPORTO**
- 167 **BRAGA**
- 168 **LISBOA**

LIBROS

- 169 **William Stirling: VELÁZQUEZ**
Javier Portús
- 170 **Luigi Ficacci: GIOVANNI BATTISTA PIRANESI**
Delfín Rodríguez
- 171 **Ana Briongos: UN INVIERNO EN KANDAHAR**
María Escribano
- 172 **Mihaly Csikszentmihalyi: CREATIVIDAD**
Gabriel Rodríguez
- 173 **Joan M. Minguet Batllori: JOAN MIRÓ: L'ARTISTA I EL SEU ENTORN CULTURAL**
Jaume Vidal Oliveras

AGENDA DE ESPAÑA Y PORTUGAL

- 175 *Exposiciones de agosto y septiembre en España.*
- 190 *Exposiciones de agosto y septiembre en Portugal.*



Salvador Dalí: Babaouo, 1932.
Caja escénica con paneles de cristal
pintados al óleo, 25,8 x 26,4 x 30,5 cm.

ARTE Y PARTE no mantiene
correspondencia sobre originales
no solicitados



Fotograma de Rose Hobart, 1936, de
Joseph Cornell.

ARTE Y PARTE

45
SEMANA INTERNACIONAL DE CINE



EDWARD HOPPER, «NEW YORK MOVIE» (1939).

VALLADOLID

20 - 28 OCTUBRE 2000



Fotograma de Lust for life, de Vincente Minnelli.

UN VERANO DE CINE

Hace un año, para la cita que el número de verano de la revista acostumbra a reservar, en este tiempo más ocioso, a un conjunto de lecturas estivales, tejimos, como recordará el lector, un viaje imaginario con los relatos e imágenes en los que los artistas han dejado testimonio de su curioso peregrinar por los más dispares rincones del planeta. Hoy, les invitamos de nuevo a recorrer la memoria de otras imágenes que son, a su manera, también visiones peregrinas.

A lo largo de la última década, el cine o, con más propiedad, la imagen en movimiento ha sus-

citado un particular interés, dentro de las modas emergentes, como campo de expresión para una nueva generación de artistas plásticos. Puede que, entre quienes se hayan dejado en estos años fascinar por el impacto espectacular de esas propuestas que proyectan lo visual en el flujo del tiempo, más de uno no sea del todo consciente de cuán remoto es ya el origen y cuán sofisticado el proceso de ese enamoramiento entre los artistas plásticos y el campo cinematográfico. Su raíz primera nos la brindan muchos manifiestos de las vanguardias tempranas que, cuando aún el cine arrastraba su



Marcel Broodthaers.

estigma original de curiosidad de barraca de feriantes, supieron saludar su irremediable modernidad y su potencial estético. En el devenir de ese idilio se entrecruzan tanto las tentativas experimentales que los vanguardistas realizarán en sus incursiones en el nuevo medio como, a la recíproca, las incontables influencias que la creación plástica sedimentará en el campo específico de la creación cinematográfica, un diálogo, en rigor, en el que las contaminaciones serán constantes, y de la más dispar naturaleza, en ambos sentidos.

Parte de esa memoria, en una síntesis caprichosa, es lo que reunimos hoy aquí, en la programación ideada para lo que hemos bautizado como nuestro *cine de verano*. Cine de verano, en honor del candoroso prodigio que, en las festivas noches de estío, transformaba las plazas de tantos pueblos de nuestra infancia en una mágica sala de proyección. Y como pórtico a esa evocación, contamos con una portada de lujo, ideada especialmente por Ángel Mateo Charris para el presente número y donde recrea el espacio escénico de aquellos cines inefables.

ARTE Y PARTE

En un programa a la antigua usanza, hemos entremezclado producciones de corto y largo metraje, historias de ficción y reconstrucciones documentales, fantasías de ayer y de hoy que incorporan, pues es marca de la casa, no pocas rarezas. Entre los documentos rescatados, destacaremos la meditación de Bataille sobre los equívocos fulgores de Hollywood, las incursiones fílmicas de los dadaístas Huelsenbeck y Picabia, y desde luego, el dossier centrado en el suntuoso rastro que la devoción por el cine dejaría en el universo de Cornell.

En la senda abierta por tan fascinantes ecos, se topará el lector en estas páginas con tres firmas de excepción que han abordado para nosotros otros tantos temas emblemáticos en la memoria que enlaza arte y cine. Así, la disección que Agustín Sánchez Vidal nos brinda del tormentoso idilio que Salvador Dalí mantendría con los círculos hollywoodienses. O el análisis que Francisco Calvo Serraller hace del papel que la figura del artista, como arquetipo de héroe moderno, ha jugado en la ficción cinematográfica. Un triángulo que cierra Gay Levin, la gran especialista en Edward Hopper, en una minuciosa descripción de los complejos vínculos que la figura y la obra del mítico maestro americano mantienen con el universo fílmico.

Un viaje, en todo caso, trazado a partir de las líneas que entrecruzan, a lo largo de un siglo, esos dos fecundos horizontes visionarios, un asunto de estricta actualidad, como refleja el anuncio, para el otoño, del curso que la Asociación de Amigos del Reina Sofía dedicará al mismo tema, un mosaico de lecturas estivales con el que Arte y parte invita al lector a pasar un *verano de cine*.

FERNANDO HUICI

Vieira da Silva



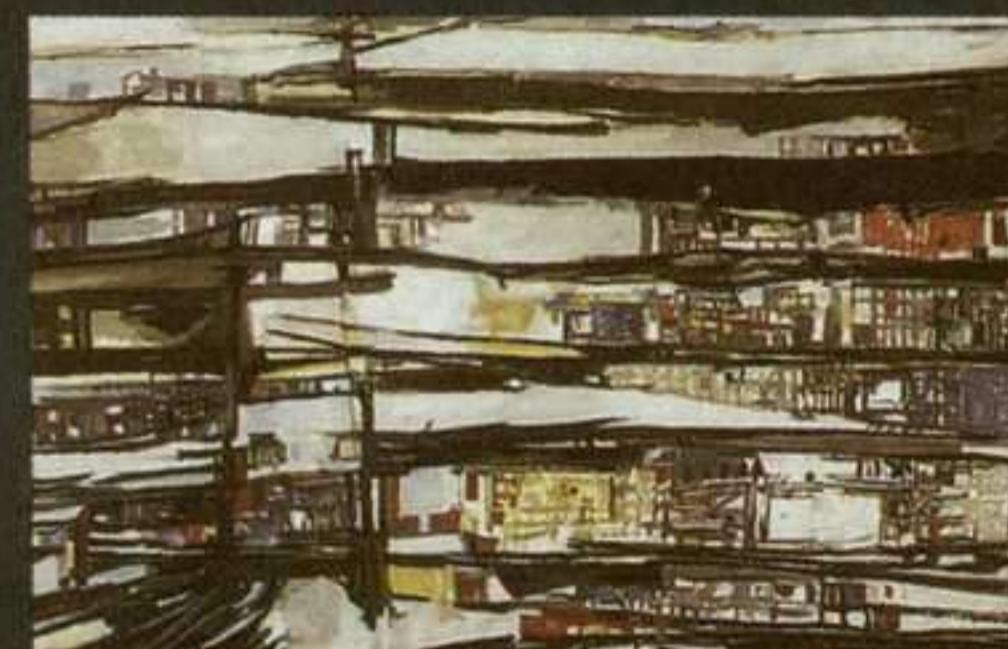
En esta exposición se recoge una selección de la pintura realizada por la artista portuguesa Maria Helena Vieira da Silva entre los años 1937 a 1990. Se trata de una secuencia de imágenes plásticas en las que manifiesta su relación con la poesía y la música, tal y como ella manifestó en repetidas ocasiones.



Nacida en Lisboa en 1908, vivió una infancia marcada por una familia con una gran sensibilidad artística, que sin duda incentivó su afición por el arte. No obstante, su traslado a París a los veinte años de edad, señalaría el punto de inflexión en su naciente carrera artística, pues no en vano, llegaría a convertirse en uno de los más notables ejemplos de la Escuela de París. Antes de eso, en sus primeros pasos por la capital francesa, recibió las enseñanzas de maestros de la talla de Charles Dufresne o de Fernand Léger.



En otro orden de cosas, la obra de Vieira da Silva muestra una gran unidad a lo largo de toda su trayectoria, unidad que en el caso de la pintura, descansa fundamentalmente sobre el rigor del dibujo y sobre una larga reflexión gráfica, en tanto que la densidad cromática presente en sus obras, denota una gran profundidad.



En definitiva, nos encontramos ante una de las artistas más destacadas del Arte Contemporáneo en el siglo xx: la cantidad y calidad de reconocimientos que ha recibido a lo largo de su larga vida, no hacen sino confirmar lo dicho más arriba.

Sala de Exposiciones Fundación **Bilbao Bizkaia Kutxa** Fundazioa · Gran Vía, 32 · BILBAO

Del 21 de Agosto al 15 de Octubre de 2000

HORARIO · 10:00-13:30 · 17:00-21:00 · Festivos tarde cerrado



www.bbk.es

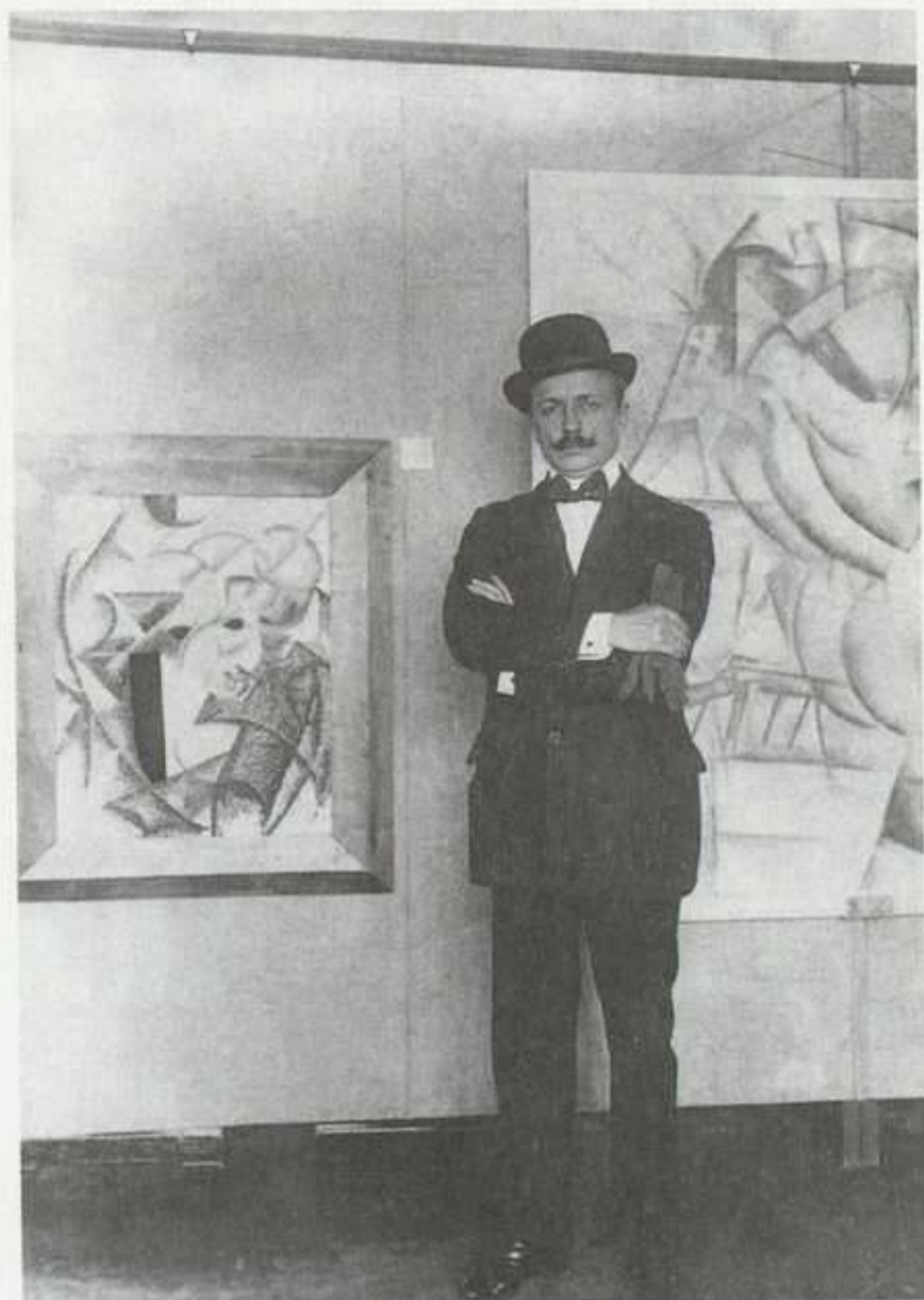
ALGUNOS FRAGMENTOS DE LA PELÍCULA *VITA FUTURISTA*

FILIPPO TOMMASO MARINETTI

8

V
I
T
A

F
U
T
U
R
I
S
T
A



Marinetti. Berlín, septiembre 1913.

tes, un arte que nace con nosotros, absolutamente italiano”.

Recordemos, por evitar fáciles ironías, los éxitos alcanzados por el futurismo, en sólo seis años, en el terreno de una lírica violentamente renovada, en una pintura fuertemente influenciada y dirigida hacia nuevos hallazgos. Recordemos que los futuristas fueron los primeros en propugnar la fatalidad de la guerra, y que, hace ahora siete años, en pleno pacifismo triplicista, Marinetti, entre el estupor y las burlas de todos, gritó en público (en el teatro Lírico de Milán) ¡Guerra a Austria!”

II

Presentación de los futuristas: Marinetti, Settimelli, B. Corra, Remo Chiti, G. Balla, Arnaldo Ginna.

Texto de Marinetti publicado de forma anónima en el periódico L'Italia futurista. En él, el poeta describe la sinopsis del film Vita futurista, hoy perdido, realizado en 1916 por Arnaldo Ginna en colaboración con Balla, Corra, Settimelli y el propio Marinetti. La versión que publicamos ha sido traducida por Javier San Martín.



“Danza dello splendore geometrico”, del film Vita futurista, 1916.

III

Vida futurista.

Cómo duerme un futurista – Interpretado por Marinetti, Settimelli, Corra, Giulio Spina.

IV

Gimnasia matutina – Esgrima, boxeo – Duelo futurista con espada entre Marinetti y Remo Chiti – Discusión a guantazos entre Marinetti y Ungari.

V

Desayuno futurista – Interpretado por Settimelli, Corra, Marinetti, Vèna, Spada, Josia, Remo Chiti. Intervención de vejstorios simbólicos.



A. Ginna: fotograma del film *Vita futurista*, 1916.

Discusión entre un pie, un martillo y un paraguas – Sacar partido de la expresión humana de los objetos para lanzarse a nuevos campos de sensibilidad artística.

VII

Paseo futurista. Estudio de nuevos pasos – Caricatura del paso *neutralista*, interpretado por Marinetti y Balla.

Paso *intervencionista* bosquejado por Marinetti – Paso del acreedor, bosquejado por Balla – Paso del moroso bosquejado por Settimelli.

Marcha futurista interpretada por Marinetti, Settimelli, Balla, Chiti, etc.

VIII

Thé futurista – Invasión de un thé pasatista – Conquista de las mujeres – Marinetti declama entre el entusiasmo de ellas.

IX

Trabajo futurista – Cuadros deformados idealmente y exteriormente – Balla se enamora y se casa con una silla. De su unión nace una banqueta – Interpretado por Marinetti, Balla y Settimelli 🍷



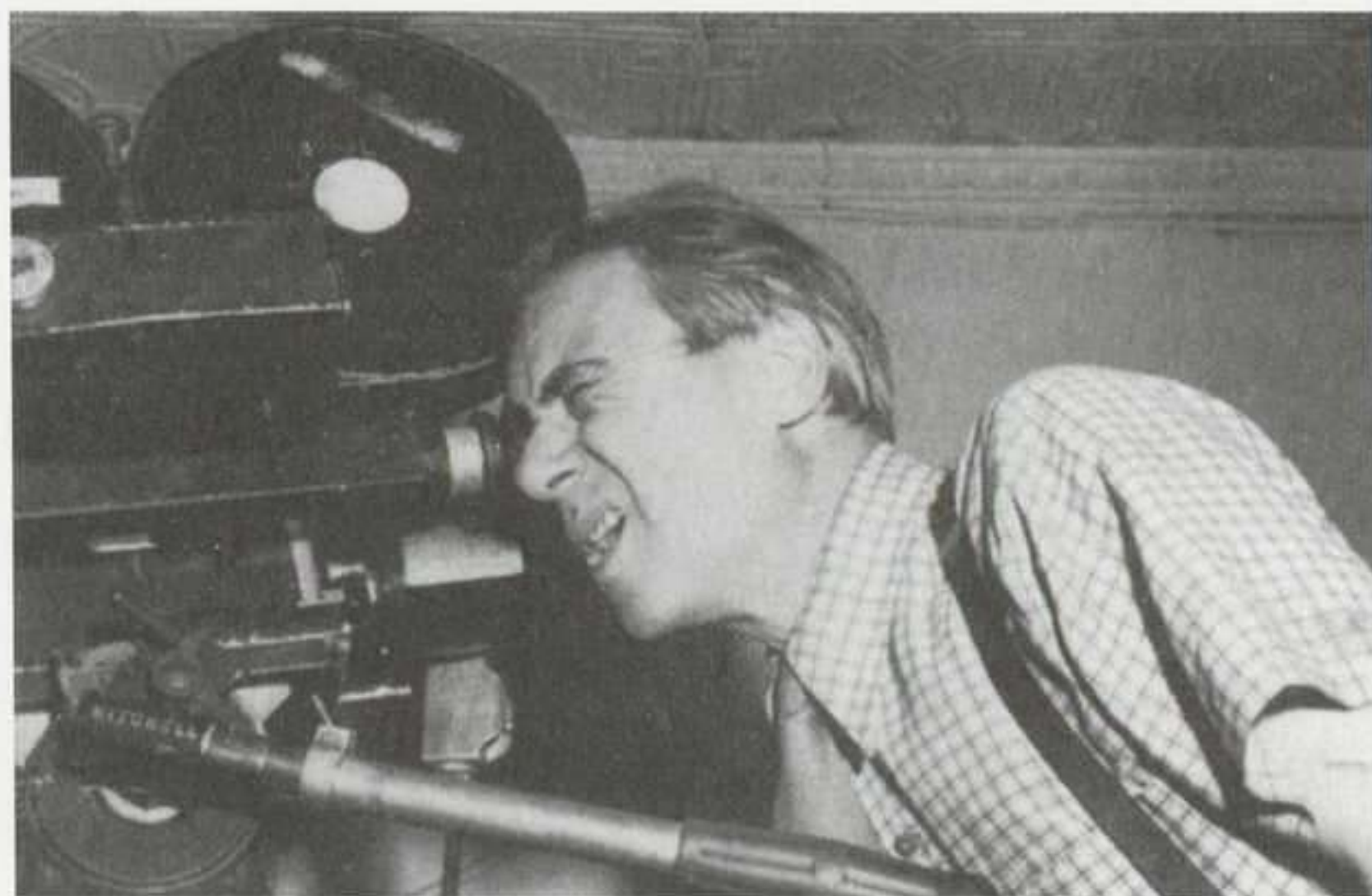
PEPSI[®]

**CON EL ARTE
DEL SIGLO XXI**

UN CABALLERO EN CONNECTICUT

RICHARD HUELSENBECK

TRADUCCIÓN: SIRK TRADUCCIONES



Hans Richter en el City College, Nueva York, 1956.

Nunca he mostrado mucho interés por los libros de caballería. Cuando era pequeño, mi abuelo solía contarme historias de la Alemania medieval. Era un anciano que se sentaba detrás de un enorme trozo de cartón que hacía las veces de pantalla de lámpara; estaba cansado, se mostraba pesimista y sólo esperaba la muerte. Le hubiera gustado escribir. Pero acabó trabajando de topógrafo (subterráneo). Así que tenía un carácter melancólico, pero su interés por la poesía y la historia nunca desaparecieron, ni siquiera al final de sus días. Cuando murió, le encontraron con la *Divina Comedia* de Dante en la mano, con un dedo entre el “Infierno” y el “Paraíso”.

12
R
I
C
H
A
R
D

H
U
E
L
S
E
N
B
E
C
K

Mi abuelo solía contarme historias sobre el *Ritter* y sus torneos, historias de hermosas doncellas y crueles señoras, sobre Ulrich von Liechtenstein y Ulrich von Hutten; también tenía una biblioteca con cientos de libros sobre historia medieval. En esa biblioteca pasé parte de mi juventud, y por las noches me tumbaba boca abajo y husmeaba el polvo de las viejas pandectas.

Yo también solía contar a mi hijo Tom historias de caballería, pero cuando nos trasladamos a América, se me hizo cada vez más difícil hablar de caballeros. Lo cierto es que América no es un país de caballeros. Aquí es mejor contar historias de vaqueros o del famoso cazador de indios Davy Crockett. Poco a poco, los caballeros fueron desapareciendo de mi memoria. No tenía muchas ocasiones para acordarme de ellos. A veces, en mi calidad de médico y psiquiatra, reflexionaba sobre la curiosa mentalidad de los caballeros que, acatando los deseos de sus damas, se dejaban vestir con pieles de oso o gastaban bromas, que hoy día serían consideradas patológicas.

Este texto, escrito en 1955, fue incluido por Richard Huelsenbeck en su libro *Memorias de un tambor Dada*. En él evoca su participación como actor en el film *8 x 8*, realizado por el también dadaísta Hans Richter en 1956 y que contó, entre otras, con las participaciones de Marcel Duchamp, Max Ernst, Dorothea Thanning, Cocteau y José Luis Sert.



Hans Richter: 8 x 8, 1956-1957. Escena del tablero de ajedrez.

Cada vez que visitaba el Metropolitan Museum de Nueva York me volvía a acordar de los caballeros. El Metropolitan cuenta con una enorme sala dedicada a las armaduras de los caballeros, e incluso el hombre de negocios americano más indiferente se detiene, maravillado, ante las primeras armaduras alemanas y francesas.

Todos los seres humanos son producto de su entorno, y los americanos, a pesar de poseer grandes cualidades, no pueden imaginar que para convertirse en un héroe, alguien tiene que meterse dentro de una armazón de hierro. Los pioneros americanos disparaban a todo lo que se movía, y la rapidez era una cualidad fundamental. El que disparaba primero era el que solía ganar, ya que al rival no le quedaba vida suficiente para contraatacar.

Por supuesto, no hay caballeros en Connecticut, y *nunca* los ha habido. Hace ciento cincuenta años, vivían aquí tribus indias que impregnaban sus flechas en veneno de serpiente para luchar contra el invasor blanco. Todos sabemos hoy que no les sirvió de mucho. Ahora, en todas las granjas de Connecticut hay antídoto de veneno de serpiente que se puede encargar a buen precio en Sears Roebuck.



Hans Richter: 8 x 8, 1956-1957. Dorothea Thanning y Max Ernst.

hombres para matar al dragón y ganarse el corazón de su dama”.

Eso es lo que afirmaba el dueño de la tienda, pero Richter insistía: “Tienes que parecer un caballero de verdad. Tengo un papel fabuloso para ti. Serás un caballero, y –no te lo pierdas– tendrás que coger en brazos a la hija, o mejor dicho a la nieta de Matisse, y rescatarla de un árbol...”.

No viene a cuenta comentar aquí la película de Richter, que es sin duda un trabajo excelente. En su reparto hay mucha gente famosa: Hans Arp, Jean Cocteau, Marcel Duchamp y otros. Estaba impresionado, pero sobre todo me sentía honrado.

Así que decidí aceptar la oferta de mi amigo Richter y convertirme en un caballero de Connecticut. Era una película de ficción, pero con una armadura de verdad. Además, iba a trabajar con nombres que significaban mucho para mí. Rescatar a la nieta de Matisse de un árbol era la única escena de acción que tenía que interpretar, así que estaba impaciente. No sólo por conocer a la nieta del famoso pintor, sino también por ver el árbol del que iba a rescatarla.

Debo decir que la dificultad de convertirme en caballero no era nada comparado con la belleza de Jackie Matisse; además, tenían que empujarme desde una mesa para que pudiera desempeñar mi papel con éxito. Si puede servir de excusa, debo añadir que mis conocimientos sobre caballería, como bien dije, se habían esfumado casi por completo. Además la armadura era “auténtica” y pesaba tanto que apenas me podía mover. Pero nunca he sido consciente de las situaciones cómicas en las que me veo envuelto.

Descubrí que lo más complicado a la hora de encarnar a un caballero no es tanto la dificul-

Así que me quedé muy sorprendido cuando mi amigo Hans Richter me pidió que me convirtiera en el caballero de Connecticut. Richter es un conocido pintor y realizador de cine. Se hizo un nombre como pionero del cine abstracto, y su película surrealista *Dreams that money can buy* recibió un premio en la bienal de Venecia.

Lo primero que hicimos fue alquilar una armadura para la parte de la película en la que yo iba a intervenir. Encontramos un traje completo en una tienda especializada en vestuario de teatro de Nueva York, entre trajes de todas las épocas, máscaras, rifles antiguos, espadas de la época de María Antonieta y cartucheras de la Caballería Montada de Canadá.

El dueño nos aseguró que se trataba de una armadura de verdad: “como las que llevaban los

tad de volver atrás en el tiempo como el esfuerzo físico que hay que desarrollar para arrastrar la armadura de hierro en el caluroso verano de Connecticut. Es posible que los caballeros de antaño fueran más fuertes físicamente, aunque se ha demostrado que el hombre moderno es más alto y tiene más fuerza. Nosotros los americanos tomamos copos de avena para desayunar, mientras que antiguamente, los caballeros tomaban salchichas y un montón de cervezas nada más amanecer. Pero esta diferencia no basta para explicar la falta de energía del caballero moderno. La diferencia está en la mentalidad.

Bajar de un árbol con una mujer en brazos, incluso en una película y en broma, no es lo mismo para nosotros que para un caballero medieval. Tampoco es fácil caerse a un arroyo o tropezar con el pie de una mujer y desplomarme haciendo un gran estruendo. Nada de eso te hace sentir un héroe. Dios sabe por qué, pero cuando bajas de un árbol con una mujer en brazos, aunque sea la bellísima nieta de un famoso pintor, sientes que es como el sexo sin amor. O cuando te caes a un arroyo. (Para ser sincero, sólo pensaba en la palabra "penicilina". Si cogía una neumonía, siempre podría curarme rápidamente con penicilina).

Los realizadores de cine son una especie aparte. Como es lógico, lo que quieren es hacer buenas películas. Es normal. Pero tienen muy mal carácter y dan por sentado que todos los que trabajan para ellos son lentos y que hay que empujarles, presio-



Hans Richter: 8 x 8, 1956-1957. Captura de la reina blanca, la reina arranca la flecha del caballero que se ha clavado en su garganta.



Hans Richter: 8 x 8, 1956-1957. Jacqueline Matisse.



Hans Richter: 8 x 8, 1956-1957. El rey negro (el mismo Hans Richter) contemplando la joya.



Hans Richter: 8 x 8, 1956-1957. Jean Cocteau.

se lo espera. La película en la que actué era una película surrealista, estrechamente ligada al arte moderno y a sus principales figuras, pero también me di cuenta que estaba ligada al ajedrez y a Marcel Duchamp. Marcel Duchamp, como todos sabemos, es el artista que dejó de pintar para dedicarse al ajedrez. Ya he dicho que soy psiquiatra, y debo mi participación en la película a mi condición de escritor y fundador del dada.

Estoy muy impaciente por ver la película. Será entonces cuando descubra por qué rescaté de un árbol a Jackie Matisse. Era un árbol viejo y magnífico de la granja de Richter en Connecticut, y tenía un agujero enorme en el centro, en el que la nieta del gran maestro se sentó a esperarme. No sé cómo ese agujero llegó a estar en el árbol ni tampoco qué pintaba yo en aquella película. Pero una cosa es cierta: las leyes no son las mismas en el arte y en la vida. La explicación (especialmente en las películas surrealistas) debe estar limitada por la autocensura.

“Es la historia de la hermosa Melusina”, me dijo Richter. Dio esta explicación de forma espontánea. Yo no me atrevía a preguntar. Después añadió: “Y ahora tenemos que ir al agujero de arena”.

Después de saltar con éxito desde la mesa y de no ahogarme en el arroyo, estaba preparado para lo peor. ¿Qué más me podía pasar? Las cosas tomarían un curso lógico y continuo, pensé.

Por la noche, de vuelta a Nueva York, mi hijo me preguntó: “¿Cómo es el agujero de arena, papá?”

“Bueno”, contesté, “no es muy distinto a estar en el agujero del árbol. Estoy cansado, pero me lo he pasado muy bien”.

“Papá, tú no eres actor. Deberías dedicarte a la psiquiatría”.

“Es cierto”, dijo mi mujer.

narles, y corregirles constantemente.

En un estudio de cine o en un plató de rodaje, la situación se parece bastante a la de un campamento del ejército, incluso en América, y todo el mundo sabe que en esos lugares, la obediencia es la más noble de las virtudes. Nunca pude entender por qué las estrellas de Hollywood ganaban tanto dinero hasta que empecé a trabajar como actor de cine, aunque pluriempleado. Me gustaría compartir este secreto con mis lectores: los actores de cine tienen que renunciar a su personalidad y a su libertad hasta que finalice la película. Vuelven a ser niños y niñas que hacen cosas malas y prohibidas, y tienen que blindarse contra las reprimendas.

En una película, uno siente que la libertad democrática es una utopía que siempre llega cuando uno menos



Hans Richter: 8 x 8, 1956-1957. Frederick Kiesler y José Luis Sert.

“Era la historia de Melusina”, dije, “un poco distinta, pero de todas formas reconocible. Ella asoma el pie por un matorral, y se supone que yo tropiezo con él. Y es lo que hice. Me caí en un estruendo de chatarra y no conseguí volver a levantarme...”

“Esos estúpidos cuentos de caballeros”, dijo mi hijo. “Como si pudieran interesar a alguien en la era de la bomba atómica. Al menos podrías aportar un punto de vista psicoanalítico”, añadió.

“Me dijeron que el psicoanálisis tiene mucho que ver con esto. Melusina, la nieta del famoso Matisse, tropieza conmigo. Yo, el caballero, un hombre supuestamente fuerte, me caigo por culpa de un piecico. Es el símbolo de mi final. Me quitan la armadura, o mejor dicho ella me la quita, y arroja cada una de las piezas al agujero de arena”.

“Digas lo que digas”, contestó mi hijo, “yo no me lo creo”.

“Pues es así”, le aseguré, masajeando mis pies hinchados.

“La gente no debería pensar tanto en el pasado”, dijo mi hijo.

“Y el calor del verano de Connecticut tampoco tiene mucho que ver con esas historias de caballería”, añadió mi mujer

ENTR'ACTE

FRANCIS PICABIA/RENÉ CLAIR

TRADUCCIÓN: ROSA GUTIÉRREZ/SIRK TRADUCCIONES

Carta a René Clair. Guión de Entr'acte, 1924

Mi querido amigo, le envío adjunto la parte cinematográfica del ballet.

Afectuosamente suyo.

Francis Picabia

18

P
I
C
A
B
I
A
.
R
E
N
É
C
L
A
I
R



Rodaje de Entr'acte, 1924. En primer plano a la derecha René Clair.

SE LEVANTA EL TELÓN

Carga de un cañón a cámara lenta por Satie y Picabia, el disparo deberá hacer el mayor ruido

Picabia ideó el film Entr'acte para ser proyectado en el intermedio de su ballet Relâche de 1924. Los textos de Picabia y Clair sobre la película se publicaron en el monográfico de la revista La danse dedicado a los Ballets Suédois.

posible. Duración total: 1 minuto

DURANTE EL ENTREACTO

1) Combate de boxeo entre dos guantes blancos, sobre fondo negro: duración 15 segundos. Proyección escrita para la explicación: 10 segundos.

2) Partida de ajedrez entre Duchamp y Man Ray, chorro de agua, manejado por Picabia, barriendo el juego: duración 30 segundos.

3) Juglar y "padre Lacolique": duración 30 segundos.

4) Cazador tirando a un huevo de avestruz sobre un chorro de agua, del huevo sale una paloma, ésta viene a posarse sobre la cabeza del cazador, un segundo cazador disparando sobre ella, mata al primer cazador; cae, el pájaro levanta el vuelo: duración 1 minuto. Proyección escrita: 20 segundos.

5) Once personas tendidas de espaldas, presentan la planta de sus pies: 10 segundos. Proyección manuscrita: 15 segundos.

6) Bailarina sobre un espejo transparente, filmada desde abajo: duración 1 minuto. Proyección escrita: 5 segundos.

7) Inflado de balones y pantallas de caucho, sobre las que se dibujarán figuras acompañadas de inscripciones. Duración: 35 segundos.

8) Un entierro: coche fúnebre llevado por un camello, etc. Duración: 6 minutos. Proyección escrita: 1 minuto.



Marcel Duchamp y Man Ray en un fotograma de Entr'acte.



Rodaje de Entr'acte, 1924.



Erik Satie y Picabia en un fotogramas de Entr'acte.



Francis Picabia: *Maqueta de Relâche*, 1924.

Francis Picabia

He dado a René Clair un minúsculo guión de nada; y él lo ha convertido en una obra de arte: *Entr'acte*. El entreacto de *Relâche* es una película que traduce nuestros sueños y los acontecimientos sin materializar que se pasean por nuestro cerebro: ¿para qué contar lo que todo el mundo ve, o puede ver todos los días?

Entr'acte es un auténtico entreacto, un entreacto sobre el aburrimiento de la vida monótona y de las convenciones rebosantes de respeto hipócrita y ridículo. *Entr'acte* es un reclamo a favor del placer de hoy, un reclamo también del arte del reclamo si se quiere ver así. ¿Por qué no se pueden poner estas palabras en un coche fúnebre: “Murió porque no tomaba la quina Dubonnet” o “porque no llevaba zapatos Raoul”? De esta forma, la gente supersticiosa permitiría a muchas industrias nacionales hacer fortuna.

Entr'acte no cree en muchas cosas, en el placer de la vida quizás; cree en el placer de inventar, no respeta nada, salvo el deseo de *reír a carcajadas* ya que reír, pensar, trabajar tienen un mismo valor y son indispensables el uno al otro.

Soy feliz por poder escribir estas líneas, por decir aquí públicamente cuánto me alegré de la colaboración de René Clair, que para mí es uno de los mejores realizadores de nuestro tiempo; gracias a él, nuestra película *Entr'acte* es una maravilla.

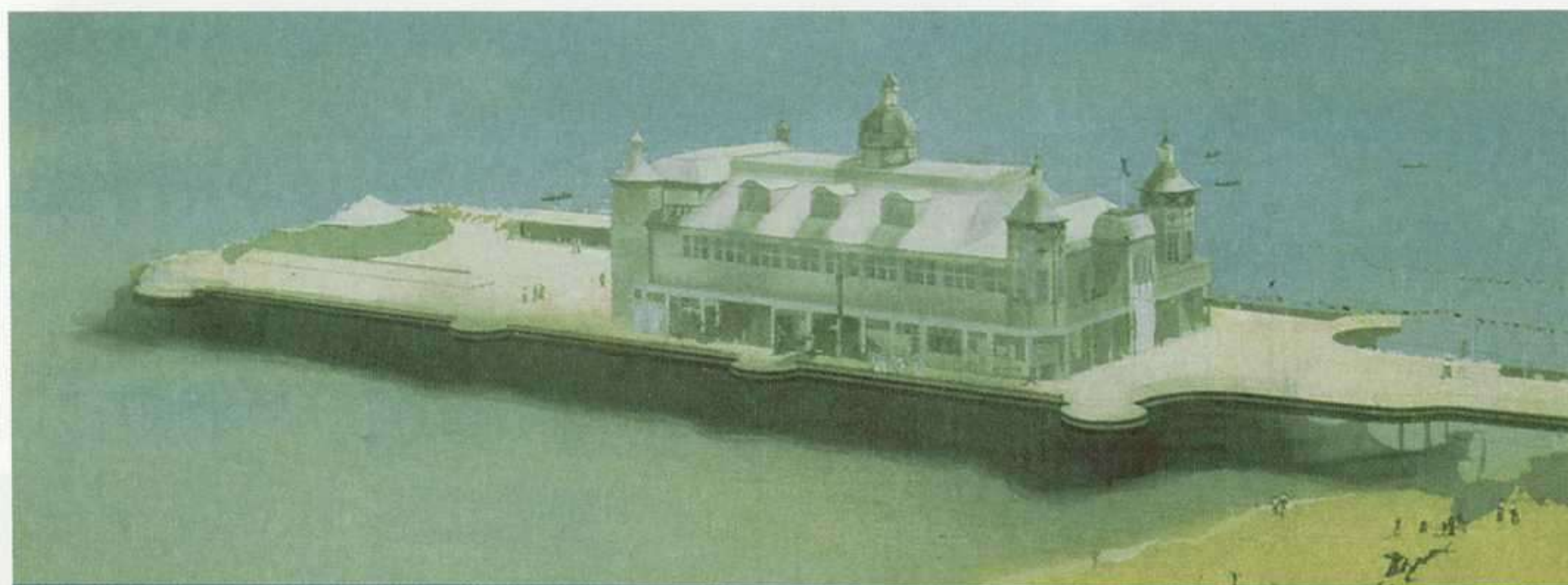
René Clair

Ahora mismo, el cine no es más que un “devenir”. A la gente culta no le gusta mucho el cine-novela; pero ¿se puede afirmar que el valor artístico del cine-novela es inferior al de una película hecha “para la élite”? ¿En nombre de qué, esos delicados espíritus juzgarán el alegre caos de imágenes que amenaza el mundo con una medida nueva? Paciencia.

El cine ha dado algunas obras dignas de él: *L'arroseur arrosé* (alrededor de 1900), *Le voyage dans la lune* (alrededor de 1904) y algunos cómicos americanos. El resto de las películas (unos cuantos millones de kilómetros de cinta) fueron más o menos mimados por el arte obligatorio.

Aquí está *Entr'acte*, que pretende dar un valor renovado a la imagen. Le estaba reservado a Francis Picabia, que tanto hizo por la liberación de la palabra, liberar la imagen. En *Entr'acte*, la imagen “liberada de su deber de significar” da paso a “una existencia concreta”. Nada me parece más respetuoso con el futuro de la película que esos balbuceos visuales a los que revistió de armonía.


Mi tarea se limitó a realizar técnicamente el proyecto de Picabia. Se lo agradezco y agradezco a Rolf de Maré la alegría que experimentó gracias a este trabajo. La indignación de algunas personas no será para mí una recompensa tan dulce como la satisfacción que ellos han querido expresarme



Michael Andrews Luces

Contextos de la colección permanente núm. 9

Del 20 de junio al 1 de octubre de 2000

 Banco Urquijo
Caja de Pensiones

 The
British
Council

MUSEO
THYSSEN-
BORNEMISZA

Pº del Prado, 8. Madrid

Joseph Cornell mirando La máscara de cristal. ca. 1939-40.



JOSEPH CORNELL

LAS CATEDRALES INVISIBLES DE JOSEPH CORNELL

JONAS MEKAS

TRADUCCIÓN: SIRK TRADUCCIONES

¿Cómo escribir sobre las películas de Joseph Cornell? ¿Dónde puedo encontrar tanta ligereza y gracia, tanta sinceridad y tan pocas pretensiones? Tengo delante de mí la máquina de escribir, totalmente real. El papel, las teclas. Voy buscando palabras, letra a letra. Para rendir tributo a un artista único.

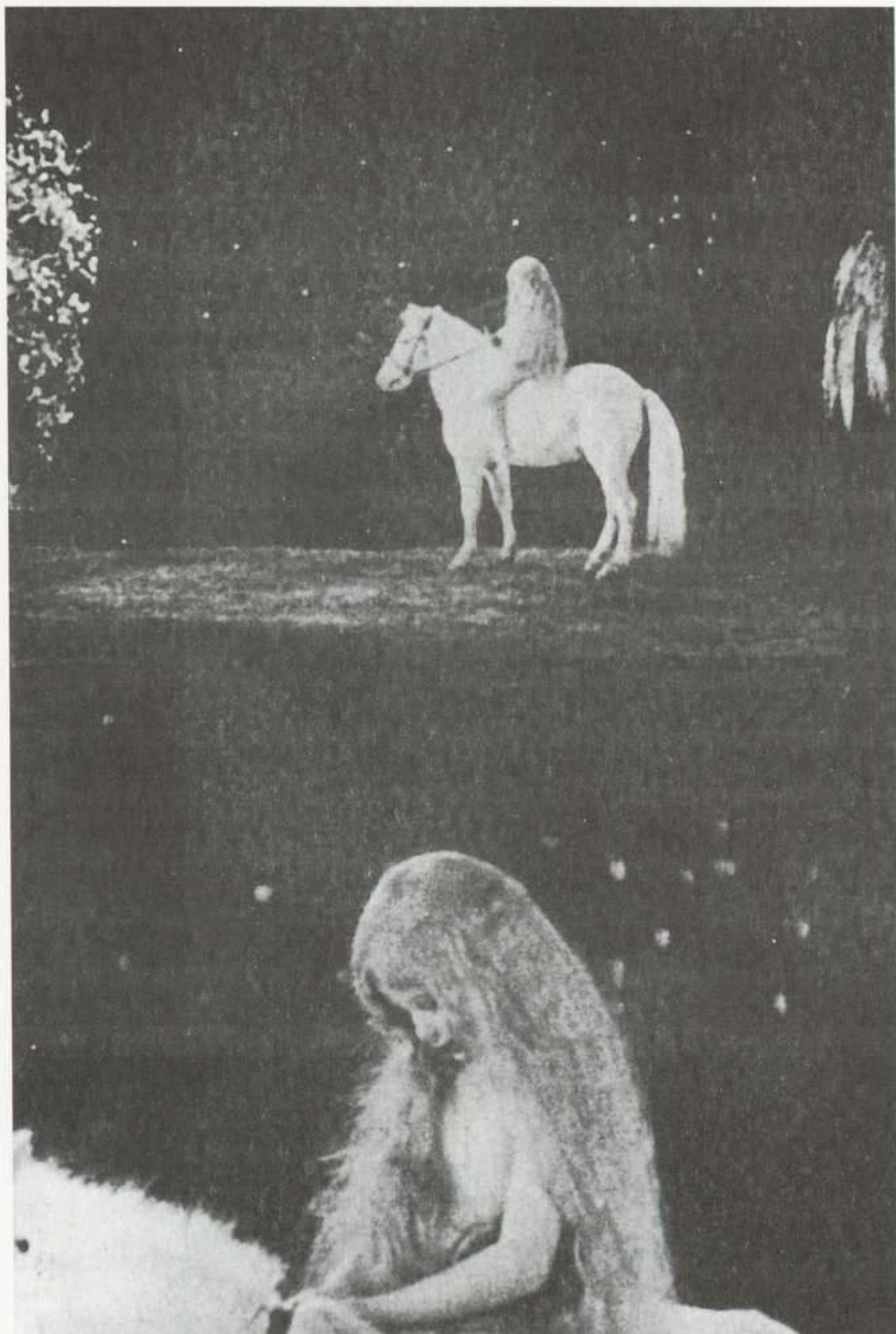
Parte de la obra cinematográfica de Joseph Cornell —y él es el primero en subrayarlo y recordarlo— estriba en que otras personas han participado en el desarrollo de sus películas, ya sea en la fotografía o en el montaje. Pero cuando uno las ve (se proyectaron nueve en diciembre de 1970 en el Anthology Film Archives), todas presentan las mismas e inconfundibles características cornellianas. Hablé con Sam Brakhage, que trabajó como cámara en algunas películas de Cornell. Me dijo que, efectivamente, él llevaba la cámara, pero que sólo era un medio que obedecía todas las indicaciones, todos los movimientos todas las sugerencias que formulaba Cornell. “Cornell no tocaba la cámara, pero daba cada uno de mis pasos, ejecutaba cada una de mis tomas”. Rudy Burckhardt, que actuó como director de fotografía en muchas películas de Cornell, cuenta la misma experiencia.

En efecto, el espíritu invisible de un gran artista domina todo lo que hace; un movimiento determinado, una cualidad particular que deja huella en todo lo que toca. En su trato con los demás, esa misma cualidad vuelve a desprenderse de su trabajo, como una suave niebla, y se mete dentro de nosotros, a través de nuestras miradas, de nuestra mente. La niebla de Cornell (el arte es el opio del pueblo...), la fragancia de Cornell, se hace inmediatamente única, pero al mismo tiempo es sencilla y no se impone. Se impone tan poco que no es de extrañar que sus películas se hayan escapado, hayan pasado desapercibidas para la grosera sensibilidad de muchos espectadores, esa sensibilidad que necesita de bombardeos atronadores que ensordecen los sentidos para percibir algo. La esencia de las películas de Cornell es que son películas

El teórico y cineasta independiente neoyorquino Jonas Mekas publicó esta aproximación al cine de Cornell en el Village Voice en diciembre de 1970.



Joseph Cornell: fotograma de Rose Hobart, 1936.



Joseph Cornell: Fotograma de *The midnight Party*, ca. 1940-68.

muy reales. Incluso cuando están extraídas de otras películas, como en *Rose Hobart*, ganan en realismo. La irrealidad de Hollywood se traslada a la irrealidad cornelliana, que es pero que muy real. Esa es una prueba del poder del artista para transformar la realidad eligiendo, escogiendo únicamente aquellos detalles que corresponden a cierto movimiento o visión, a un sueño interior y sutil. No importa lo que tenga entre manos. Puede ser una realidad totalmente “artificial”, o bocados de realidad “actual”. Él los transforma, trozo a trozo, en nuevas unidades, nuevas cosas, cajas, collages, películas, y consigue que no se parezcan a nada. A lo largo de los años, he visto cómo se montaban algunas de estas películas en el estudio de Cornell. He visto cómo tomaban cuerpo a partir de la materia de la que están hechos los sueños, a partir de cosas que la gente suele tirar o en las que no se fija o no se detiene a mirar. Puede ser un grupo de pájaros, el ala de un ángel o la mirada melancólica de una muñeca en un escaparate. Pero a la gente sólo le interesan las cosas importantes...

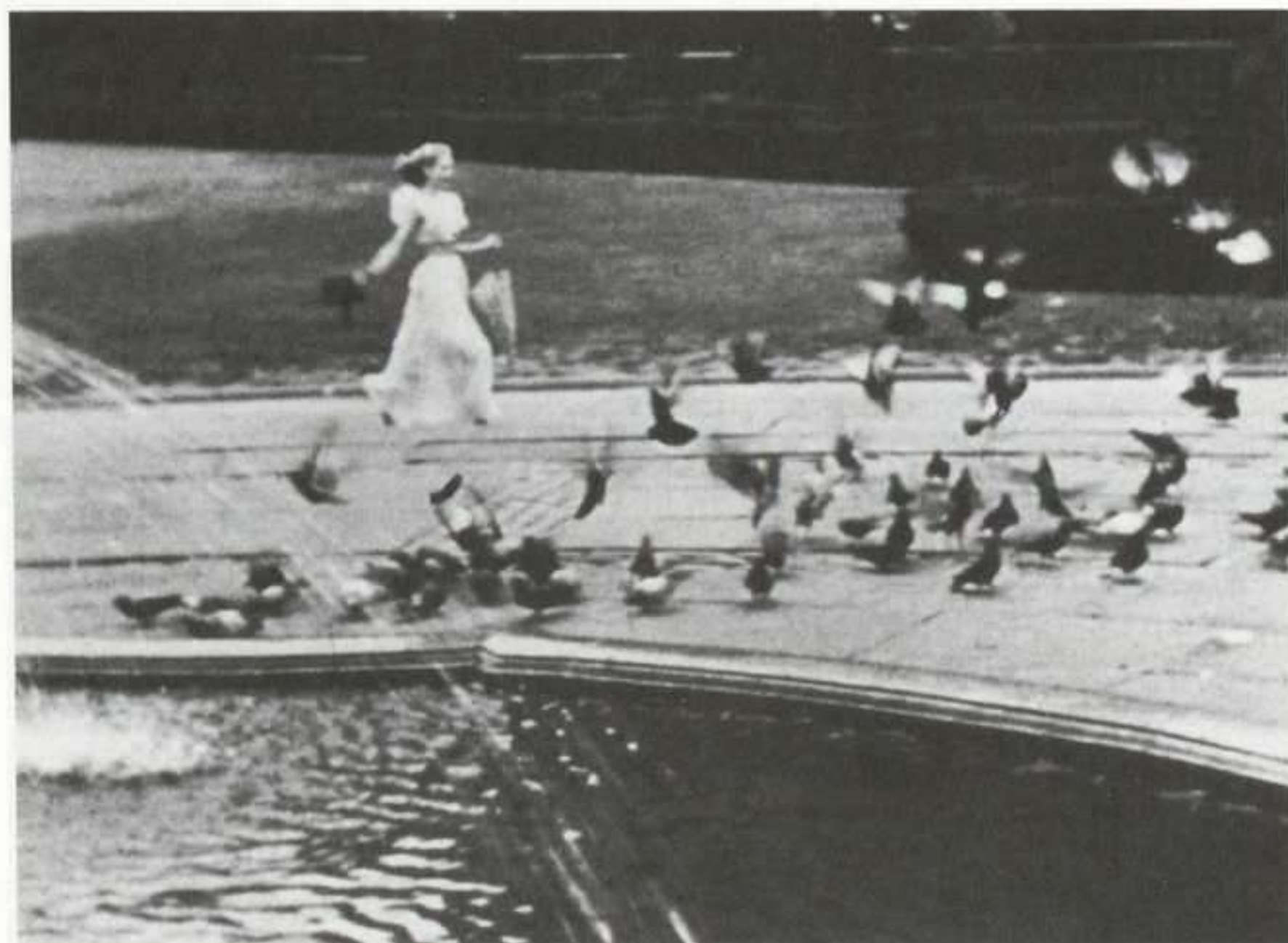
sobre la vida corriente. Tratan temas que nos son muy próximos, cosas de todos los días y que se producen en cualquier sitio. Son pequeñas cosas, no grandes cosas. Ninguna guerra, ninguna emoción devastadora, ningún enfrentamiento ni situación dramática. Sus imágenes son mucho más sencillas. Ancianos en un parque. Un árbol lleno de pájaros. Una niña vestida de azul, mirando a su alrededor, en plena calle, con todo el tiempo del mundo por delante. El chorro de una fuente. Un ángel en el cementerio, un dulce rostro, al pie de un árbol. Una nube roza el ala del ángel. Qué imagen. “Una nube pasa, rozando el ala de un ángel”. La imagen final de *Angel* es para mí una de las más bellas metáforas que ha dado el cine.

Las imágenes de Cornell son



Joseph Cornell: *Fotograma de The midnight Party*, ca. 1940-68.

Pero no dejen que les confunda lo que escribo, la forma en que escribo sobre las pequeñas películas de Cornell, o la aparente sencillez de sus películas. No vayan a creer ni por un instante que son obra de un artista “casero”, un diletante del cine. No, las películas de Cornell, al igual que sus cajas y sus collages, son el resultado de muchos años de trabajo, de recopilación, de refinamiento y de cariño. Van creciendo, como algunas cosas de la naturaleza, poco a poco, hasta que llega el momento de dejarlas florecer. Es como todo lo que hace Cornell. Como su estudio, como su sótano. Estuve en su sótano, y me sorprendió la enorme variedad de pequeñas cosas que había: marcos, cajas, carretes, pequeñas pilas de objetos misteriosos y trozos de objetos, en las paredes, por las mesas, en cajas, y también en el suelo, en bolsas de plástico, en bancos y sillas: mirara donde mirara, veía crecer, poco a poco, cosas misteriosas. Algunas de ellas apenas acababan de nacer, un detalle o dos, un fragmento de fotografía, el brazo de un muñeco; otras cosas estaban en estado más avanzado, y algunas estaban casi terminadas, casi respiraban (en la mesa había una pila de objetos que una niña que había venido al sótano meses antes había tirado. Él no los había tocado, pensaba que la creación era perfecta). Parecía un invernadero mágico de capullos y flores fruto del arte. También estaba el propio Joseph Cornell, moviéndose tranquilamente entre todos estos objetos, tocando uno, rozando otro, añá-



Joseph Cornell: *Fotograma de Nymphlight*, 1957.

se hizo?... En algún lugar... hace muchos años... Así que fue una locura hacerle esa pregunta. ¡Las fechas! El arte de Cornell es intemporal, tanto en su nacimiento como en su esencia. Sus obras tienen la cualidad, ya sean cajas, collages, o películas, de situarse en algún momento del tiempo en suspensión, como si fueran extensiones de nuestro “sentido de la realidad”, situadas en una dimensión diferente a la que puede agarrarse nuestra realidad. Nuestra dimensión va y viene, la dimensión de Cornell sigue ahí y el que viene a ver su obra le infunde su propia sensibilidad. Sí, se trata de espacios, dimensiones. No sorprende encontrar en la obra de Cornell tantos elementos propios de la geometría y de la astronomía. En cierto sentido tiene que ver con reencontrar la huella de nuestros sentimientos, de nuestros pensamientos, de nuestros sueños, la de ser otros en una dimensión diferente, sutil, donde sus imágenes vuelven a nosotros transformadas por el lenguaje de la música de las esferas.

O como las chicas, las chicas intemporales que pueblan el arte de Cornell, ya sean ángeles o niñas. En cualquier caso, tienen esa edad en la que el tiempo no existe. Las ninfas no tienen edad, y los ángeles tampoco. Una niña de diez años, vestida de azul, en un parque, sin nada que hacer, con todo el tiempo del mundo por delante, mirando a su alrededor, en un sueño intemporal.

¿Dónde me había quedado? Estaba hablando de las películas de Joseph Cornell. O al menos eso creía. Tengo mucho que decir sobre ellas. No quedan muchas cosas tan sublimes sobre las que hablar a nuestro alrededor. Sí, estábamos hablando de catedrales, de civilización. ¿Cuál es su nombre? ¿Profesor Clark? Las catedrales de hoy, estén donde estén, no imponen mucho, no son gran cosa. Las cajas, los collages, las películas caseras de Joseph Cornell son las catedrales invisibles de nuestra época. Es decir que son casi invisibles, al igual que todas esas grandes cosas que el hombre aún puede encontrar: casi invisibles, a menos que se busquen

diendo un detalle, o solamente mirándolos o quitándoles el polvo –el Jardinero– para que crecieran en su frágil, sensible, sublime y envolvente perfección.

Una vez más, hice gala de mi atrevimiento al preguntar a Cornell sobre las fechas exactas de rodaje de sus películas. ¿Cuándo hizo *Cotillion*? ¿Cuándo se rodó *Centuries of June*? No, dijo Cornell, no me preguntes por las fechas. Las fechas atan las cosas a un punto determinado. ¿Cuándo

MONSIEUR PHOT (GUIÓN)

DE JOSEPH CORNELL

TRADUCCIÓN: SIRK TRADUCCIONES

Las voces son mudas y el resto de la imagen es sonoro.

Ciudad de Nueva York, alrededor de 1870. Un parque en una tarde de invierno. Delante de una gran estatua ecuestre, cuya base está protegida por una reja de hierro, hay nueve golfillos en fila que miran a la cámara. Uno lleva un cesto de ropa limpia, otro está al lado de un arpa. En primer plano, la nieve que acaba de derretirse y que ha formado charcos de agua entre las huellas de los coches.

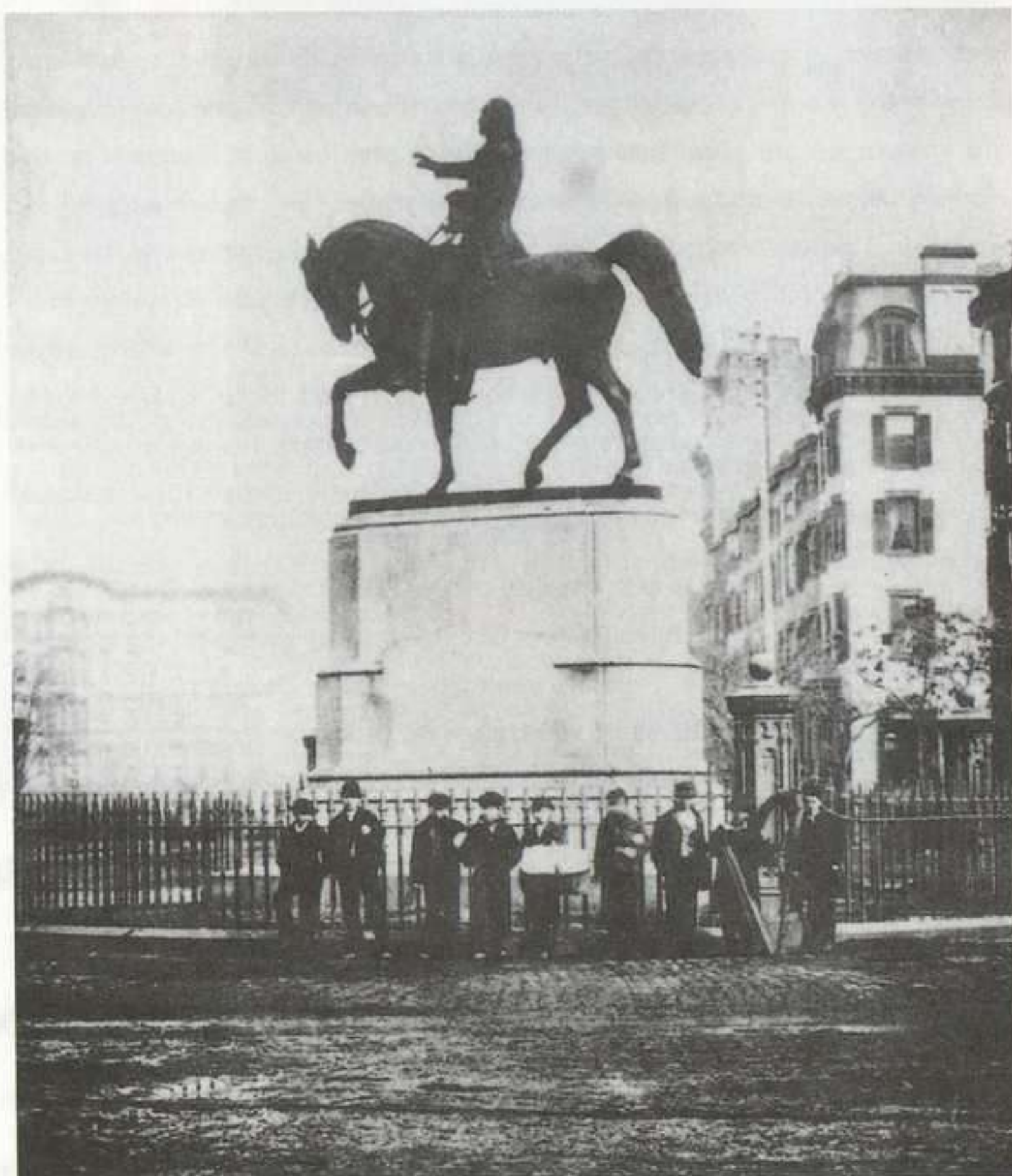
Los niños prestan atención a un fotógrafo y a su cámara, en primer plano a la izquierda del campo de visión. Su sombrero de copa de seda descansa cerca de su equipo, sobre los adoquines mojados.

El murmullo de los pequeños obliga al fotógrafo a salir de debajo de la tela negra. Está enfadado y cruza los charcos en dirección al grupo de niños. El fotógrafo tiene una gran barba muy de la época y sus modales denotan una cortesía excesiva. Lleva una pajarita y un traje de tarde de lo más formal.

Primer plano del fotógrafo y de los niños. Sus educados gestos de reprimenda dan a entender que los niños deben mantener el orden y un silencio absoluto.

Escena original. El educado fotógrafo regresa a su cámara y vuelve a colocarse debajo de la tela negra.

A estas alturas, podemos ver la escena a través de la lente de la caja negra del educado fotógrafo. Los niños están muy tranquilos. A intervalos regulares, un grupo de palomas atraviesa



Joseph Cornell: Fotograma de Monsieur Phot, 1933.

Esta versión del guión de Joseph Cornell para su película Monsieur Phot se incluyó en la mítica monografía Surrealism que el galerista Julien Levy publicó en 1936.



Joseph Cornell: Sin título (Greta Garbo), ca. 1939. Construcción-caja, 33,7 x 24,1 x 7,6 cm.

el campo de visión. Después, un coche de caballos interrumpe al fotógrafo.

(A partir de ahora, la película será en color).

Antes de que pueda accionar la perilla, un faisán de magnífico plumaje se precipita, en plena agitación, hacia la escena. El niño del cesto lo ahuyenta y desaparece por un momento. Deja su cesto a la izquierda, antes de retomar su sitio en la fila.

Ha vuelto la tranquilidad. Pero de repente, el cesto de ropa parece animarse y el faisán de antes sale a duras penas de un revoltijo de ropa blanca. Aletea en el aire atacando a los niños con su pico mientras los pequeños intentan protegerse con los brazos, pero no le atacan.

Primer plano de los niños y del ave. El fotógrafo entra en escena y ahuyenta al faisán con su sombrero de seda. Los niños le lanzan miradas de gratitud. El educado fotógrafo ayuda a reco-

ger la ropa. (Aquí termina la parte en color).

Al regresar hacia su cámara, el fotógrafo debe esperar pacientemente que otro coche de caballos pase lentamente. Se sigue viendo la escena a través de su cámara. Ha vuelto la calma cuando el niño del arpa se sienta tranquilamente en un taburete y empieza a tocar la deliciosa canción "Si mes vers avaient des ailes!" de Reynaldo Hahn. Los demás siguen atentos, pero no se dejan distraer por la música.

Primer plano del fotógrafo emergiendo de la tela negra como si estuviera en trance. Tiene los ojos húmedos y parece estar muy emocionado. Sigue estático por un momento, en una actitud de dulce éxtasis. Fundido a la escena original sin la visión a través de la cámara del fotógrafo.

El niño del arpa es el único superviviente del grupo. Sigue tocando mientras el educado fotógrafo recoge metódicamente su material. Luego se pone el sombrero (no lleva abrigo), se coloca el material al hombro y espera a que pase otro coche de caballos para cruzar cuidadosamente el charco en dirección al niño. Se detiene un momento, y se gira hacia la espalda del intérprete de arpa que no se da cuenta de su presencia.

Primer plano de la cabeza y de los hombros del fotógrafo mirando hacia el niño con un sentimiento de compasión. Las lágrimas recorren sus mejillas y van manchando su immaculado cuello blanco.

Escena original. El fotógrafo sigue su camino y pasa por la estatua, en la lejanía. Sigue tocando la música. Está anocheciendo. Empieza a nevar.



Dossier de Joseph Cornell con documentación gráfica sobre Marilyn Monroe, 1955-62.

Una hora después. Ahora la noche es tan oscura que apenas se distingue el niño del arpa a través de los copos de nieve.

Una hora después. Oscuridad total, salvo algunas luces de la calle a lo lejos. Las ondulan-tes notas del arpa suenan como una fuente jugando con el agua. La desolación de las últimas dos horas sólo se ha visto interrumpida por el paso de algún coche de caballos. Oímos algo que se aproxima a lo lejos, también se puede vislumbrar un interior apenas iluminado a tra-vés de las ventanas cubiertas de nieve, y escuchamos el crujido distante de las pesadas rue-das que la noche va engullendo.

Justo en el momento en que el sonido de uno de esos coches se va alejando, la poderosa voz de una mezzo soprano se alza en el aire de la noche, cantando la melodía francesa “Si mes vers avai-ent des ailes!”, magníficamente acompañada por el arpa.

La canción termina y se nota un cambio en la música. A cada repetición hay más senti-miento en la interpretación, hasta alcanzar una versión más trascendente y bella, difícilmen-te imaginable. La música se detiene repentinamente. Silencio total. Después de unos mo-mentos, se escucha el ruido de un coche de caballos que se acerca, pasa, y vuelve a perderse en la noche. Sigue nevando.

El inmenso salón de un hotel de estilo victoriano. Las ventanas ocupan toda la altura de la

estancia y se distribuyen a cada lado del edificio. El suelo está cubierto con una alfombra con dibujos. Parece un salón de baile, con sus enormes y barrocos candelabros y sus elegantes elementos decorativos. En primer plano a la izquierda, hay un piano tapado con una funda. La luz de la mañana entra por las ventanas de la izquierda y reina una tranquilidad muy dominical.

A la izquierda del campo de visión, sentado en una butaca medio girada hacia la cámara, se encuentra el único ocupante del gran salón, el educado fotógrafo. Lleva un traje formal de mañana y examina unas fotografías.

Primer plano por encima del hombro del fotógrafo. La primera fotografía que podemos ver es de uno de los coches de caballos de la escena anterior; los niños están mirando por las ventanas y algunas palomas descansan en el arnés de los caballos mientras que el cesto de ropa y el arpa están sobre el techo del coche. Otra fotografía muestra la escena anterior en el parque, cubierto por la nieve que llega hasta las patas del caballo, dando la sensación de que el jinete galopa sobre la nieve. El arpa está al lado del jinete, con todas las cuerdas rotas, así que parece que la mano estirada del jinete es la que acaba de sacar la última nota al malogrado instrumento. Mientras el fotógrafo contempla con detenimiento esta fotografía, suenan las tiernas y conmovedoras notas de "Cuentos de los bosques de Viena" de Strauss. El fotógrafo da muestras de sentir una gran emoción.

(A partir de ahora, la película será en color).

La siguiente fotografía es un primer plano del magnífico faisán aleteando en medio de la ropa blanca. A estas alturas, al final del episodio, sonará la parte del "Pájaro de Fuego" de Stravinsky que tan maravillosamente sugiere el vuelo de un pájaro en la lejanía.

Mientras tanto, una criada con uniforme blanco inmaculado ha entrado por el fondo a la izquierda. Está pasando el plumero y se acerca cada vez más al fotógrafo. Al acercarse a él, maneja el plumero (cuyas hojas son idénticas en tamaño y color a las del faisán) con tanto vigor alrededor de su blanco uniforme que, debido al increíble parecido de la escena, el fotógrafo se levanta bruscamente y se le caen todas las fotos. La criada no le presta atención y pocos momentos después, sale por la derecha, sin dejar de limpiar el polvo.

Primer plano de la cabeza y de los hombros del fotógrafo. Hay una expresión de perplejidad en su rostro, y empieza a sudar. Las gotas van cayendo sobre su inmaculado cuello blanco.

Escena original. El fotógrafo se gira hacia la criada y la sigue con la mirada. Luego recoge sus fotografías y se vuelve a sentar tranquilamente. (Ahí acaba la parte en color y la música de Stravinsky).

Por la puerta, al fondo del salón, entra un joven vestido para un concierto. Va acompañado por un ayudante que quita la funda del piano y se retira. No prestan atención alguna al fotógrafo, al que tampoco distrae su presencia.

El joven se sienta al piano y aporrea algunos acordes con gran fiereza. Al principio, se supone que está ensayando, pero parece que sólo sabe tocar este tipo de preliminares.

De repente una brisa o una corriente fuerte hace que los candelabros empiecen a sonar como las campanas de viento japonesas, inundando el salón con una agradable melodía. Se añaden accidentalmente a la música de la orquesta, que toca la "Danse de la Fée Dragée" de Tchaikovsky, deliciosamente apropiada. El pianista alza la mirada, enfadado, y espera que el improvisado concierto termine. Después de un minuto de impaciencia, sale rápidamente por la puerta. Vuelve el ayudante, que coloca otra vez la funda y sale. No se sorprende del sonido que emiten los candelabros.

De repente, el fotógrafo se da cuenta que la música ha cesado. Alza la mirada con curiosidad.

Su rostro está despreocupado y sereno. Recoge sus fotografías y se dirige lentamente hacia el otro extremo del salón, junto a las ventanas de la izquierda.

El reflejo de los candelabros en el espejo situado al final del salón atrae su atención.

Primer plano del fotógrafo a la izquierda del campo de visión, mirando al espejo. Con un fundido, el reflejo de los candelabros del salón se convierte en los candelabros en el interior de...



Un amplio y suntuoso establecimiento de cristalería y porcelana aparece a través de las ventanas de cristal. (Este episodio empieza en color).

Ligeramente a la izquierda, partiendo del centro de la ventana, está el niño del arpa, que contempla el intrincado bosque de maravillosas cristalerías y porcelanas.

De repente, aparece el hermoso faisán, salido de algún lugar del interior. Vuela a una velocidad vertiginosa. Se acerca y se aleja de los candelabros y de las piezas de cristal de incalculable valor como si fueran las ramas del bosque en el que nació. A veces, se abalanza con gracia sobre los mostradores, rozando las piezas expuestas. Cuando vuela lentamente, el niño sigue sus movimientos con el dedo en el cristal.



Joseph Cornell: Sin título (Retrato de Lauren Bacall por Penny Arcade), 1945-46. Técnica mixta, 52,1 x 40,6 x 8,9 cm.

Mientras el pájaro anida en una de las piezas de cristal o floreros para descansar un momento, se escucha una música que llama la atención del niño. Parece un arpa distante. El niño se pone tenso ya que ha reconocido de dónde viene.

Primer plano de la fuente detrás de la tienda. Está hecha de fino cristal soplado y a través de su fabulosa forma, el agua cae como si lo hiciera en una taza de cristal. La música que producen los chorros de agua al caer recuerda el obsesivo vals de Debussy "La plus que lente". El primer plano nos permite sentir la atmósfera mágica y sobrenatural de la tienda. En este entorno milagroso se tiene la sensación de que nada puede ocurrir. Estamos tan encantados que los dos o tres minutos de primer plano no parecen demasiado largos. De repente, la fuente deja de tocar y se instala un silencio tenso e inquietante que dura alrededor de medio minuto. Después llegan la confusión y el fuerte aleteo, mezclados con los redobles de un tambor, que duran otro medio minuto. Se escucha una rápida sucesión de ensordecedoras detonaciones, y el caos producido por un millón de piezas de cristal estrellándose contra el suelo.

Escena original por la ventana. El niño, que se protege los ojos con las manos, busca la causa del estruendo ya que toda la escena sigue pareciendo tranquila y sosegada.

Fundido al salón del hotel ante el espejo. La cámara retrocede lo suficiente para mostrar la puerta. Ahora descubrimos la causa del caos. El pianista está junto a la puerta con una pistola antigua en la mano, mirando los restos de cristal de todos los candelabros esparcidos en el suelo. Hay una expresión distraída y un ligero remordimiento en su cara.

El fotógrafo cruza la puerta y gira a la izquierda. Todos se ignoran.

Vista original, toma larga desde el otro extremo del salón.

El pianista apoya la pistola contra la pared y avanza lentamente hacia el piano. Con gran valor, contiene su emoción, que está a punto de desbordarse. Quita la funda y lentamente se dirige hacia un montón de cristales rotos. Con mucho cuidado, tapa los añicos de cristal con la funda. Luego, al escuchar las tiernas y sobrecogedores notas de "Cuentos de los bosques de Viena", se dirige lentamente hacia la puerta y sale.



Una esquina en una calle. Es de noche, a esa hora en que todo desprende una belleza sobrenatural. Hay dos faroles protegidos por una reja entre las estatuas de mármol que representan a mujeres a escala real en poses clásicas. La luz azulada de las llamas de gas hace que las estatuas parezcan proas de barcos antiguos, iluminadas por los mares fosforescentes. Cae la nieve.

Dentro de este escenario descubrimos al niño del arpa, que vuelve a tener su adorado instrumento del que extrae la melodía de "Si mes vers avaient des ailes!" dándole un nuevo significado. En ocasiones, las notas parecen sollozos reprimidos a duras penas. De vez en cuando pasa un peatón que escucha la música. Se oye de vez en cuando el ruido de un coche de caballos que pasa a lo lejos.

La melodía se repite tres veces, cada vez más suave.



Joseph Cornell en su jardín trasero, 3708 Utopia Parkway, Flushing. Nueva York, 1969.

La escena está impregnada de una serenidad difícil de expresar y de una belleza magnífica. Fundido.

EPÍLOGO

El epílogo será en color en su totalidad, y la acción se desarrollará como en un ballet.

A través de un portal se ve un escenario con un estilo muy pasado de moda. Hay un pasillo central flanqueado por una hilera de faroles decorativos. Detrás hay un denso follaje que llega hasta el techo. Al lado de cada farol, hay un niño sentado con un arpa.

La acción empieza con los niños que tocan juntos una absurda música de ballet, como el "Glowworm" de Lincke. Cuando terminan, aplauden con vigor, y los bravos y los silbidos se mezclan con los aplausos.

Cuando dejan de aplaudir, se escucha a una orquesta invisible tocar una dulce melodía para cuerda que acompaña a una sirena situada en el escenario, mientras ésta descansa en un depósito de cristal lleno de agua y lee despreocupadamente un libro al mismo tiempo que devora una fruta.

La música sigue, y del fondo surge una forma. Se acerca al pasillo, y se ve que es una cámara sobre ruedas detrás de la cual está el educado fotógrafo montado en patines de ruedas, bajo su tela negra. Al acercarse al pie de los faroles, la tela negra vuela por los aires. El fotógrafo intenta atraparla y está a punto de perder el equilibrio. Consigue coger la tela de la que sale volando el elegante faisán, pero al hacerlo se cae al suelo. La cámara sigue su recorrido, tambaleándose, por encima de las candilejas y dirigiéndose al hueco de la orquesta. Hay un magnífico efecto de sonido mientras la cámara se detiene en un tambor, en triángulos desconcertantes, en campanillas, etc., e inunda de falsas notas y desorientación a los asustados músicos. Cesa la música.


Los niños abandonan sus arpas y se precipitan a socorrer al fotógrafo. Le ayudan a levantarse y le sostienen para evitar que vuelva a caerse hasta su salida por la izquierda. Mientras tanto, cuatro de los niños con violines se han sentado aparte y tocan el movimiento *scherzo* del cuarteto para cuerda de Debussy.

Los niños regresan todos a sus arpas. De repente, el intérprete que está más cerca de las candilejas empieza a tocar en solitario el rítmico “Tic-Toc-Choc” de Couperin durante breves instantes. Le aplauden.

Las luces normales se apagan y los faroles se encienden. Con esta luz más débil, notamos que algo ha aparecido a la izquierda del escenario, en primer plano. Las luces normales vuelven a encenderse. El nuevo objeto del escenario resulta ser el piano y el pianista de la escena del salón de baile. El pianista nos da la espalda. Sobre el reluciente piano negro hay una enorme campana de cristal que encierra un faisán de plumaje brillante en un decorado natural. Un ayudante acaba de abandonar el escenario con una funda.

El pianista toca unos compases de música muy elaborada, envolvente, etc. Los niños le miran atentamente mientras empieza a aporrear el piano con sus modales afectados. Sin embargo, no tardan en aburrirse y en menos de un minuto, dejan de prestar atención a su galope contagioso de cosecha de 1870. El pianista se levanta enfadado. Los niños se ponen de pie y le sostienen la mirada.

Cuando el pianista se levanta, aparece el fotógrafo a la derecha, con su sombrero de copa de seda, y apunta al piano con una pistola. El fotógrafo dispara, destrozando la campana de cristal. Las luces se apagan instantáneamente y se hace un silencio absoluto.

Después de unos instantes, las luces de los faroles se encienden, pero no hay nada que ver. Mientras tanto, la nieve cae sobre el cesto de ropa limpia esparcida por el pasillo central y que se va alargando en la distancia 

LA ENCANTADA ERRANTE

JOSEPH CORNELL

TRADUCCIÓN: SIRK TRADUCCIONES

Entre los despojos estériles de las películas sonoras, hay algunos pasajes que evocan el profundo y sugerente poder que tienen las películas mudas para recrear un mundo ideal de belleza, para desatar insospechadas oleadas de música en la mirada de un rostro humano encerrado en su prisión de luz plateada. Pero aparte de algunos fragmentos evanescentes encontrados por casualidad, ¿cuántas veces se han creado personajes tan soberbios y magníficos como los que recrearon Falconetti en *Juana de Arco*, Lillian Gish en *La culpa ajena*, Sibirskaya en *Ménilmontant* y Carola Nehrer en *La comedia de la vida*?

Así que agradecemos a Hedy Lamarr, la encantada errante, que nos vuelva a hablar en el lenguaje poético y evocador de las películas mudas, aunque a veces sea entre susurros, y a pesar del zumbido vacío de la banda sonora. A pesar de los disparates de la comedia y la superficialidad pretenciosa del drama, la actriz se reviste de una profundidad y de una dignidad que le permiten adentrarse en un mundo de expresivo silencio.

Quién no ha observado en su magnífico rostro las virtudes de una humildad y de una espiritualidad rebosantes de gracia que junto con el vestuario, la puesta en escena o el argumento conspiran para identificarla con el reino de las maravillas, más absorbente que el artificial, y al que ya nos había invitado su mirada de niña.

Sus papeles de menos éxito revelan algo único e intrigante: un candor que desarma, una inocencia, un deseo de seducir que cautiva por su sinceridad. Rebosante de confianza, no duda en seguir el camino que le marca el más humilde de sus espectadores.

“Sólo caminará cuando no le obliguen a ello, levantándose de su cama de la nada, su cabello del tiempo cayendo sobre los hombros del espacio. Si habla, y sólo hablará si no le hablan, querrá decir que aprendió ayer mismo esas palabras y que las olvidará mañana... pero ojalá que llegue ese mañana”. (PARKER TYLER)

(O el estilo distinguido y viril de *Camarada X*, una película en la que atraviesa las escenas como si fuera el viento, con una belleza tan arrebatadora como irresistible).

Joseph Cornell publicó su célebre texto Enchanted Wanderer, dedicado a la actriz Hedy Lamarr, en el número de diciembre del 41 de la revista surrealista neoyorquina View.



Joseph Cornell: Glass bell (Campana de cristal), 1932. Papel, collage, mano de yeso y campana de vidrio, 40,6 x 22,9 x 22,9 cm.

"ENCHANTED WANDERER"

★ Excerpt from a Journey Album for Hedy Lamarr ★

By
JOSEPH CORNELL

Among the barren wastes of the talking films there occasionally occur passages to remind one again of the profound and suggestive power of the silent film to evoke an ideal world of beauty, to release unsuspected floods of music from the gaze of a human countenance in its prison of silver light. But aside from evanescent fragments unexpectedly encountered, how often is there created a superb and magnificent imagery such as brought to life the portraits of Falconetti in "Joan of Arc," Lillian Gish in "Broken Blossoms," Sibirskaya in "Menilmontant," and Carola Nehrer in "Dreigroschenoper?"

And so we are grateful to Hedy Lamarr, the enchanted wanderer, who again speaks the poetic and evocative language of the silent film, if only in whispers at times, beside the empty roar of the sound track. Amongst screw-ball comedy and the most superficial brand of clap-trap drama she yet manages to retain a depth and dignity that enables her to enter this world of expressive silence.

Who has not observed in her magnified visage qualities of a gracious humility and spirituality that with circumstance of costume, scene, or plot conspire to identify her with realms of wonder, more absorbing than the artificial ones, and where we have already been invited by the gaze that she knew as a child.

Her least successful roles will reveal something unique and intriguing — a disarming candor, a naivete, an innocence, a desire to please, touching in its sincerity. In implicit trust she would follow in whatsoever direction the least humble of her audience would desire.

*"She will walk only when not bid to, arising from her bed of nothing, her hair of time falling to the shoulder of space. If she speak, and she will only speak if not spoken to, she will have learned her words yesterday and she will forget them to-morrow, if to-morrow come, for it may not."**

(Or the contrasted and virile mood of "Comrade X" where she moves through the scenes

* Parker Tyler



like the wind with a storm-swept beauty fearful to behold).

* * * * *

At the end of "Come Live With Me" the picture suddenly becomes luminously beautiful and imaginative with its nocturnal atmosphere and incandescence of fireflies, flashlights, and an aura of tone as rich as the silver screen can yield. Her arms and shoulders always covered, our gaze is held to her features, where her eyes glow dark against the pale skin and

her earrings gleam white against the black hair. Her tenderness finds a counterpart in the summer night. In a world of shadow and subdued light she moves, clothed in a white silk robe trimmed with dark fur, against dim white walls. Through the window fireflies are seen in the distance twinkling in woods and pasture. There is a long shot (as from the ceiling) of her enfolded in white covers, her eyes glisten in the semi-darkness like the fireflies. The reclining form of Snow White was not protected more

lovingly by her crystal case than the gentle fabric of light that surrounds her. A closer shot shows her against the whiteness of the pillows, while a still closer one shows an expression of ineffable tenderness as, for purposes of plot, she presses and intermittently lights a flashlight against her cheek, as though her features were revealed by slow-motion lightning.

In these scenes it is as though the camera had been presided over by so many apprentices of Caravaggio and Georges de la Tour to create for her this benevolent chiaroscuro . . . the studio props fade out and there remains a drama of light of the *tenebroso* painters . . . the thick night of Caravaggio dissolves into a tenderer, more star-lit night of the Nativity . . . she will become enveloped in the warmer shadows of Rembrandt . . . a youth of Giorgione will move through a drama evolved from the musical images of "Also Sprach Zarathustra" of Strauss, from the opening sunburst of sound through the subterranean passages into the lyrical soaring of the theme (apotheosis of compassion) and into the mystical night . . . the thunderous procession of the festival clouds of Debussy passes . . . the crusader of "Comrade X" becomes the "Man in Armor" of Carpaccio . . . in the half lights of a prison dungeon she lies broken in spirit upon her improvised bed of straw, a hand guarding her tear-stained features . . . the bitter heartbreak gives place to a radiance of expression that lights up her gloomy surroundings . . . she has carried a masculine name in one picture, worn masculine garb in another, and with her hair worn shoulder length and gentle features like those portraits of Renaissance youths she has slipped effortlessly into the role of a painter herself . . . le chasseur d'images . . . out of the fullness of the heart the eyes speak . . . are alert as the eye of the camera to ensnare the subtleties and legendary loveliness of her world. . . .

[The title of this piece is borrowed from a biography of Carl Maria von Weber who wrote in the horn quartet of the overture to "Der Freischütz" a musical signature of the Enchanted Wanderer.]

Al final, *No puedo vivir sin ti* se vuelve luminosa, bella e imaginativa, inmersa en su atmósfera nocturna y su incandescencia de luciérnagas, destellos de luz y un aura tejida con los tonos más ricos que puede ofrecer la pantalla de plata. Sus brazos y sus hombros siempre van cubiertos, pero nuestra mirada se detiene en sus rasgos, en los que brillan unos ojos oscuros que contrastan con su tez pálida y en los pendientes que brillan sobre el cabello negro. Su ternura sabe encontrar cobijo en la noche de verano. En un mundo de sombras y de luz tamizada, ella se mueve vestida con un traje de seda blanca adornado de piel oscura, sobre las turbias paredes blancas. A través de las ventanas se divisan los destellos de las luciérnagas en los bosques y en los pastos lejanos. Sigue una toma larga (como si fuera desde el techo) de ella, envuelta en ropajes blancos; sus ojos brillan en la semioscuridad, como hacen las luciérnagas. La urna de cristal protege con cariño a Blancanieves, pero ella está mejor amparada por el dulce manto de luz que la envuelve. Un plano más cercano la muestra sobre la blancura de las almohadas, mientras un primer plano nos deja ver una expresión de inefable ternura mientras que por exigencias del guión, se enciende y apaga un destello de luz sobre su mejilla, como si sus rasgos se manifestaran gracias a un relámpago a cámara lenta.

En estas escenas es como si la cámara estuviera en manos de otros tantos aprendices de Caravaggio y Georges de la Tour, que crean para ella este benevolente claroscuro... El *atrezzo* del estudio desaparece y sólo queda el escenario de luz de los pintores tenebristas... La espesa noche de Caravaggio se disuelve en una noche más dulce, más estrellada, una noche de Navidad... Ella estará envuelta en las sombras más cálidas de Rembrandt... Como en un Giorgione de juventud, se moverá por un escenario surgido de las imágenes musicales del *Así habló Zaratustra* de Strauss, desde la explosión solar de los sonidos, a través de los pasadizos subterráneos para adentrarse en el encumbramiento lírico del tema (apoteosis de la compasión) y en la noche mística... Pasa una procesión centelleante de festivas nubes de Debussy... La cruzada de *Camarada X* se convierte en el *Hombre con Armadura* de Carpaccio... Entre las luces tamizadas de la torre de su prisión ella descansa, con el alma rota, en su improvisado lecho de paja, una mano velando sus rasgos marcados por las lágrimas... La amargura del corazón da paso a una expresión radiante que ilumina su tenebroso entorno... Ha llevado un nombre masculino en una película, ropa de hombre en otra, con la melena rozando los hombros y sus dulces rasgos como esos retratos de jóvenes renacentistas, y se ha deslizado sin esfuerzo en el papel de un pintor... *le chasseur d'images*... Separados de la plenitud del corazón, sus ojos hablan... están alertas como el ojo de la cámara, para poder atrapar las sutilezas y el encanto legendario de su mundo... 🍷

(El título de esta obra se basa en una biografía de Carl Maria von Weber, que escribió en el cuarteto para trompa de la obertura de *El cazador furtivo*, una composición musical llamada *La encantada errante*).

EDWARD HOPPER



Edward Hopper: Autorretrato, 1925-1930. Óleo sobre lienzo, 63,8 x 51,4 cm.

EDWARD HOPPER Y EL CINE

GAIL LEVIN

TRADUCCIÓN: SIRK TRADUCCIONES

Entre los artistas cuya carrera ha transcurrido paralelamente a la del cine, ninguno de ellos sintió de forma más profunda el impacto del nuevo medio en sus sucesivas etapas, y ninguno ejerció tanta fascinación en los realizadores como el magnífico pintor realista americano Edward Hopper (1882–1967). Publiqué mi primer estudio sobre la importancia del cine y el teatro para Hopper en 1980, en mi etapa de comisaria de la Colección Hopper en el Whitney Museum of American Art de Nueva York¹. Fue entonces cuando organicé la mayor retrospectiva de la obra de Hopper, la primera que se realizaba tras su desaparición, y que se convirtió en la primera muestra exclusivamente dedicada al artista americano que se presentaba en Europa². Pero por aquel entonces no sabía el enorme impacto que la obra de Hopper iba a tener sobre los realizadores contemporáneos.

La importancia que iba cobrando la relación entre Hopper y el cine se puso de manifiesto en la obra del artista austríaco Gottfried Helnwein, que parodió *Nighthawks* de Hopper (1942) en su cuadro *Boulevard of Broken Dreams* (1987). Al sustituir las figuras anónimas de Hopper por las de James Dean, Humphrey Bogart, Marilyn Monroe y Elvis Presley, todas las celebridades del cine hollywoodiense se hicieron reconocibles de forma instantánea. Helnwein sugería que el cuadro de Hopper se parecía a un plató de cine. El cartel de esta parodia se distribuyó por todos los Estados Unidos. Por esa razón, cuando en raras ocasiones, me encuentro con alguien que dice no conocer a Hopper, le pregunto si ha visto alguna vez este cartel, lo que aviva su recuerdo de forma inmediata.

Al sugerir, de forma implícita, que el cuadro *Nighthawks* de Hopper se parecía a un plató de cine, Helnwein no se equivocaba del todo dada la afinidad de Hopper con el cine, cuya relación con este arte tiene un origen sorprendente. El joven Edward creció durante las últimas dos décadas del siglo XIX en Nyack, una pequeña localidad situada antes de que el río Hudson llegue a la ciudad de Nueva York. En aquella pequeña ciudad, nadie sabía lo que era el cine. Sin embargo, cuando el séptimo arte se popularizó en la gran ciudad, con él llegó el escándalo y pasó a convertirse en una actividad sospechosa en los círculos conservadores y en las ciudades pequeñas. Nyack, uno de los lugares de veraneo favoritos de la gente de la ciudad, tenía su propio teatro, al igual que muchas pequeñas poblaciones de aquella época. La familia de Edward solía ir al teatro con regularidad, y el escenario cautivó la imaginación del futuro artista, inspirándole dibujos y acuarelas de estilo juvenil, e incluso la maqueta de un teatro³.



Jeanne d'Arc:

Edward Hopper: Posible cartel para un film titulado Juana de Arco, 1914.

Este amor al teatro que sintió en su juventud se consolidó cuando, en los primeros años del siglo XX, Hopper se trasladó a la ciudad de Nueva York para estudiar arte. Su profesor preferido, el carismático Robert Henri, animaba a sus alumnos a ir al teatro y también a mirar a su alrededor y a pintar lo que veían en la ciudad. Henri pintó el retrato de una estudiante que siempre le recordaría con admiración: se llamaba Josephine Nivison. Esta estudiante se convertiría en actriz y pintora, mientras ejercía de profesora para ganarse la vida. Dieciocho años más tarde, se convertiría en la mujer de Hopper, en su mejor acompañante para ir al cine y al teatro, y en una colaboradora de excepción a la hora de crear las escenas y las poses que él pintaba⁴. Entre sus compañeros de la escuela de arte estaban Robin Webb, que se convertiría en el

famoso actor Clifton Webb, y Vachel Lindsay, que pronto abandonaría la pintura para dedicarse a la poesía. Además, Lindsay se convirtió en un pionero de la crítica de cine y contribuyó a desarrollar una estética del cine entendido como arte.

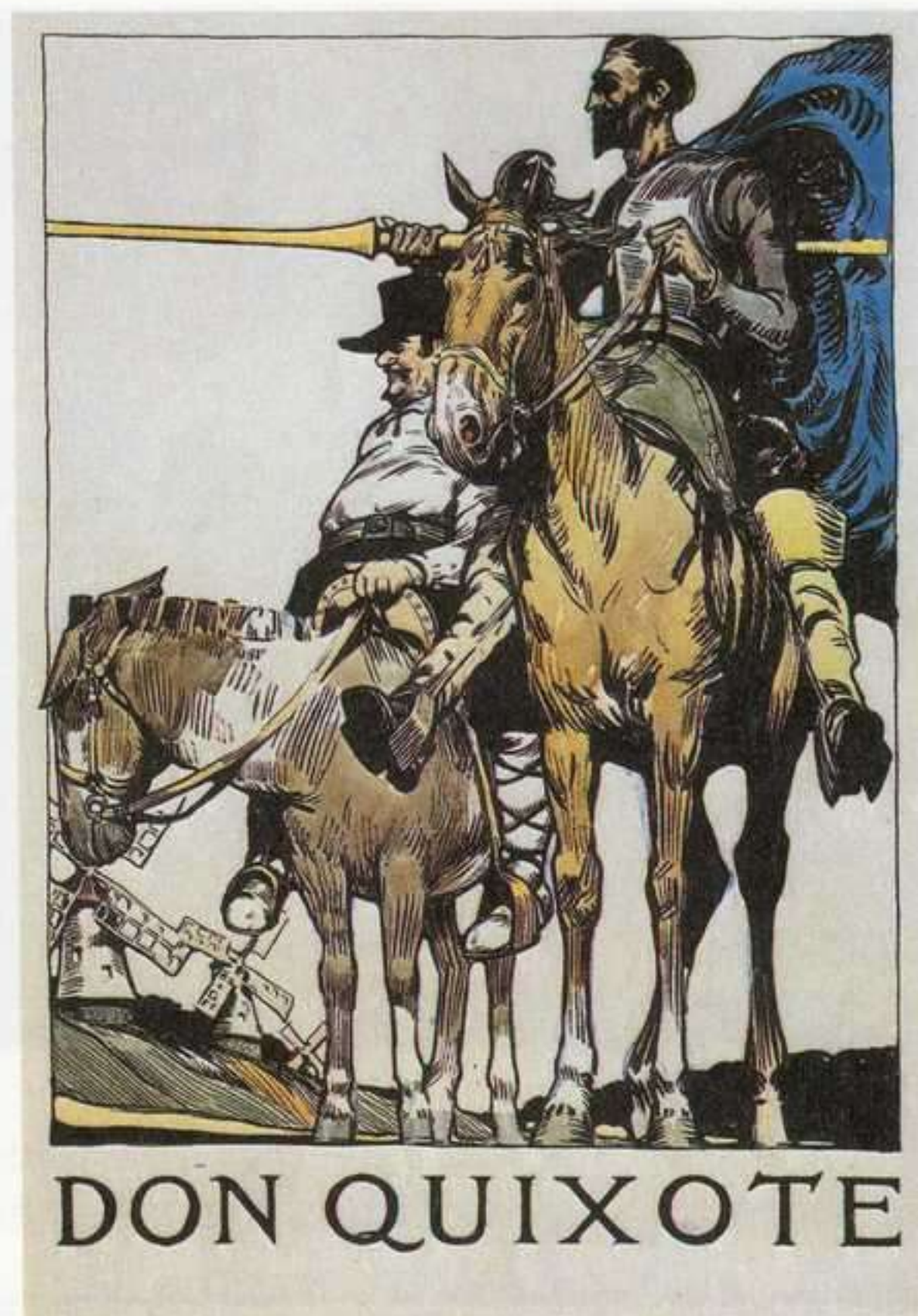
En 1915, Lindsay publicó *The Art of Moving Pictures*, el primer trabajo que trataba en profundidad la estética del cine desde el punto de vista americano. Había asimilado la admiración de Henri por el teatro, así como su mentalidad abierta a nuevas formas de expresión. En su capítulo sobre "Painting-on-Motion", Lindsay llegó a citar "un cuadro que mis profesores, Chase y Henri, nunca se cansaban de alabar: *La joven con loro* de Manet". Además, daba a entender que el cine podía aprender grandes lecciones de la pintura. En su opinión, "las escenas que discurren en interiores son mucho mejores si están basadas en cuadros"⁵. La admiración que sentían ambos profesores por el cuadro de Manet debió tener un fuerte impacto en la sensibilidad de Hopper, compañero de Lindsay en la universidad, ya que el pintor hizo una copia al óleo del cuadro en cuestión (que vio en la colección del Metropolitan Museum of Art de Nueva York). Más tarde, retomaría la analogía que hizo Lindsay entre pintura y cine, pero en sentido contrario. Trató muchas de sus escenas de interiores como si fueran encuadres extraídos de una película, pasando del movimiento a la foto fija.

Se cree que el primer contacto que tuvo Hopper con el cine tuvo lugar en París, a donde se había trasladado el pintor para ensanchar sus horizontes después de abandonar la escuela de arte. La experiencia le pareció lo suficientemente trascendental como para contársela a su padre en una carta, que seguía viviendo en Nyack: "Hace algunas noches, fui a ver la película

(cinematógrafo) del combate entre Burns y Johnson. Burns no parecía tan impresionante. Desde luego, Burns daba la impresión de ser un buen boxeador, pero no tan grande ni tan fuerte”⁶. Ese 26 de diciembre de 1908, en aquel combate de boxeo, Jack Johnson, el atleta negro, derrotaba al campeón blanco Tommy Burns y ganaba el título de los pesos pesados⁷. Esta victoria fue considerada como una amenaza para las doctrinas sobre la superioridad blanca que imperaban en aquella época. Y el papel que el cine desempeñó al mostrar al público las proezas de Johnson multiplicó las demandas racistas que exigían medidas de censura para el cine⁸. En aquel entonces, este tipo de combate interracial era ilegal en Nueva York, California, Pennsylvania y Wisconsin, lo que reforzó el deseo de Hopper de ver el acontecimiento en el cine de París, una ciudad que también le descubrió otros placeres prohibidos (como las prostitutas)⁹. Además, en Nueva York, el cine no era una actividad respetable para la clase media a la que pertenecían los Hopper. Efectivamente, las destantaladas salas de la calle 14 de Manhattan (donde Hopper alquiló un estudio durante sus últimos años de estudiante de bellas artes) sembraron la alarma entre los reformistas sociales que insistían en que alrededor de estas salas pululaban los proxenetas y la “trata de blancas”¹⁰.

La siguiente referencia que relaciona a Hopper con el cine es posterior a su regreso a Nueva York, cuando se vio obligado a ganarse la vida como ilustrador, una profesión que menospreciaba. Más tarde, afirmaría: “A veces, daba un par de vueltas a la manzana antes de entrar. Necesitaba el dinero, pero al mismo tiempo esperaba que no me dieran el maldito trabajo”¹¹. Nunca se cansó de expresar la antipatía que sentía por esa profesión: “La ilustración no me interesaba nada. Pero tenía que ganarme la vida, eso es todo. Intenté encontrarle algún interés pero la verdad es que nunca lo conseguí”¹².

Pero las cosas cambiaron cuando Hopper tuvo la oportunidad de abandonar los odiados anuncios e ilustraciones para revistas que se veía obligado a hacer. En marzo de 1914, le encargaron que creara imágenes a tamaño de cartel basándose en películas con el fin de promocionarlas. La compañía U.S. Printing & Litho Co. le pagaba diez dólares por cada cartel más otros dos dólares por ver la película. Bien es cierto que los argumentos y temas tratados en las películas mudas que le pagaban por ver se parecían bastante a los que ilustraba a regañadientes en las revistas, ya que el objetivo de ambos medios era atraer la atención del gran



Edward Hopper: Posible cartel para un film titulado Don Quijote, 1916.

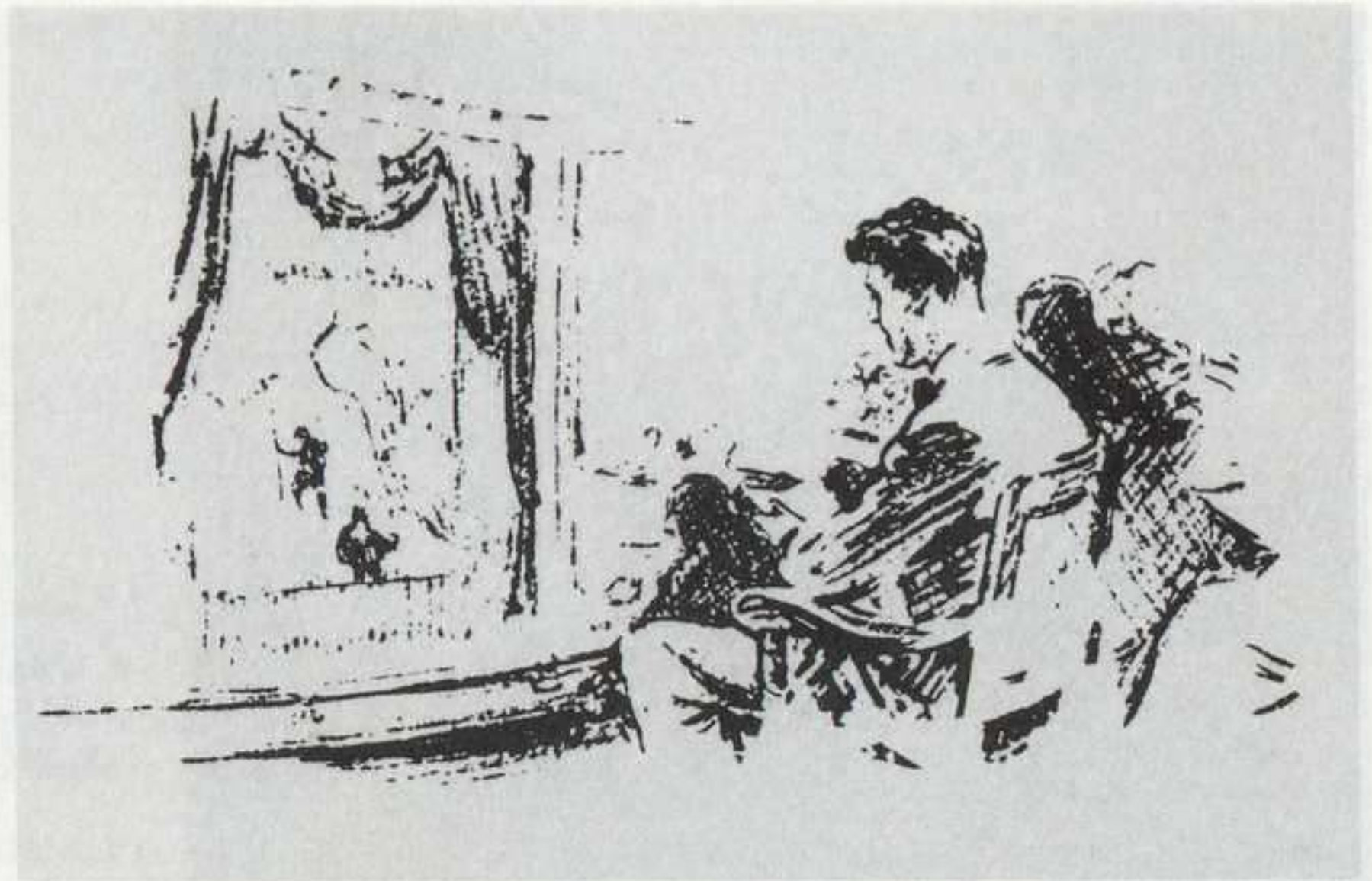


Edward Hopper: Soir bleu, 1914. Óleo sobre lienzo, 91,4 x 182,9 cm.

público. Los temas más repetidos eran el dinero, el crimen, las aventuras exóticas y los avatares del destino, como *Dance of Mammon*, *Mendel Beilis under Arrest*, *The Master Criminal*, *She of the Wolf's Brood*, *The Lunatics*, *Petrof the Vassal*, *The Horrors of War*, *Whom the Gods Destroy*, *Chasing a Million* y *The Gape of Death*. La mayoría estaban producidas por Éclair, la Société Française des Films et Cinématographes, que era famosa por su excelente fotografía¹³. Éclair llegó a poseer un estudio y una fábrica en Fort Lee, en el Estado de Nueva Jersey, del otro lado del río Hudson en la ciudad de Nueva York, de 1911 a marzo de 1914, fecha en la que fueron destruidos por un incendio. Hopper entregó *The Gape of Death*, su último cartel para U.S. Printing y Éclair, el 23 de mayo de 1914. A principios de ese mismo mes, había hecho otros dos sobre la guerra y el destino. No se tiene conocimiento de la existencia de ninguna copia de los carteles ni de las películas para las que Hopper trabajó. Sin embargo, los temas de algunas de sus ilustraciones sin identificar sugieren que fueron creadas para el cine. Cuando estalló la guerra en agosto de 1914, la producción cinematográfica americana de Éclair se truncó y Hopper perdió uno de sus mejores clientes.

Hopper se quejaba de que la ficción popular que ilustraba era demasiado sentimental, pero en realidad le encantaba ver las películas. Entre sus ilustraciones para proyectos que no han sido identificados, se encuentran *Don Quijote* y *Juana de Arco*, destinados quizás a convertirse en carteles de películas. En 1914 se estrenó una versión filmada de Juana de Arco y en 1916 un Don Quijote. Pero a pesar de su amor al cine, a Hopper no le gustaban las reglas que le imponían, unas reglas que se parecían a las de la ilustración y que debían atraer a un público lo más amplio posible. Hopper decía: "Por ejemplo, si la película trataba de las guerras napoleónicas, yo dibujaba soldados con uniformes franceses de la época. Pero no les gustaba y me ordenaban rehacerlos y vestir a los soldados con trajes caqui y cascos de campaña como los de los americanos"¹⁴. La

adaptación a los estereotipos del mercado de masas nunca fue su punto fuerte. Sentía desdén por las alegres imágenes de Norman Rockwell. “Lo hace todo a partir de fotos, y el resultado es que parecen fotos”¹⁵. Complacer a la opinión pública iba en contra de la compleja ironía de Hopper, de su deseo de profunda transformación de la realidad y de lo que había aprendido de niño sobre soldados y guerras.



Edward Hopper: Ilustración para *World outlook*, mayo 1919.

Paralelamente a la creación de sus carteles para el cine, Hopper, enfrentado a la estrechez de miras de la época, pintó su cuadro más grande y ambicioso hasta esa fecha. El tema de la prostitución enfrentaba a la opinión pública y estaba en el origen de vehementes discursos moralistas, como fue el caso de la película *Traffic in Souls*, que en 1913 atrajo a treinta mil espectadores en su primera semana de estreno en Nueva York. La película aprovechaba la alarma social creada por “la trata de blancas”, auténtica cruzada contra la prostitución y la inmigración que promovían los reformistas de la era del progreso. El debate que levantó provocó una conmoción y destapó al mismo tiempo el tema tabú de la sexualidad¹⁶. A raíz de esto, el cine, los restaurantes, e incluso las heladerías fueron declarados “lugares peligrosos para las jóvenes sin acompañante”¹⁷. En medio del furor público, Hopper escogió pintar su *Soir bleu*, un cuadro que evoca los temas de la controversia. Al único dibujo de este gran lienzo que ha sobrevivido, y que representaba un hombre al fondo a la izquierda, le puso como título “un maquereau”, literalmente “una caballa”, lo que también significa proxeneta en argot francés. El término inglés *French maquereaux* adquirió una gran popularidad. Se decía que había un gran número de estos individuos en Nueva York. Un informe de la época afirmaba que cuatrocientos “*French maquereaux* tenían mujeres en casas de prostitución”, y explicaba que la mayoría de estas casas estaban “dirigidas con el pretexto de dar masajes”, y añadía que “la mayoría de las mujeres de estas casas son francesas”¹⁸. Para la mentalidad del pueblo llano americano, París era la “Babilonia moderna”, la capital del “libertinaje”, y el “cuartel general internacional de la trata de blancas”¹⁹. En este clima, resulta difícil creer que Hopper no sabía lo que hacía cuando pintó esta escena que sugiere un café de París, confirmado por su título en francés, *Soir Bleu*: quería llegar a ese público que hasta entonces le había ignorado. No hay ninguna duda: la mujer que está de pie, exageradamente maquillada, es una prostituta que busca clientes entre el soldado, el payaso y el artista con la boina sentados en la terraza del café. Los personajes están retratados de forma monumental y estática, característica que recuerda



Edward Hopper: *The Balcony* (El palco), 1928. *Punta seca*, 33,02 x 43,18 cm.

comportamientos sociales radicalmente nuevos. Estos temas sobre los cambios y los conflictos en las costumbres sexuales, que subyacen todavía en el cine americano de hoy, ejercieron un gran atractivo en Hopper y se ponen de manifiesto en sus cuadros.

Cinco años después de *Soir Bleu*, Hopper, que seguía haciendo trabajos de ilustración para ganarse la vida, se vio obligado a dar una imagen menos ambigua desde el punto de vista moral, y realizó la que sería su primera descripción de un tema de cine. En mayo de 1919, Hopper publicó en la revista de la Iglesia Episcopal Metodista *World Outlook*, un dibujo a tinta negra que muestra a varios espectadores en un cine, viendo una película sobre dos montañeros en un paisaje alpino. Hopper creó ésta y otras ilustraciones para un artículo titulado “Instead of John Barleycorn”, que hace referencia, en vísperas de la Prohibición (que no entró en vigor hasta enero de 1920), a la propuesta de la iglesia para llevar a cabo actividades alternativas al consumo de alcohol en los bares²⁰. La ilustración de Hopper se titulaba “Movies give cheap, democratic amusement” (el cine brinda un entretenimiento democrático y barato). El resto de las ilustraciones que realizó para este mismo artículo ponen de manifiesto que las iglesias evangelistas y la Women’s Christian Temperance Union querían utilizar el cine para sacar a los hombres de los bares. Al menos serviría para que ir al cine se convirtiera en una actividad respetable para cualquier familia americana.

La atracción personal que Hopper sentía por el cine encontró su alma gemela en Jo Nivison, con la que se casó en 1924. De 1915 a 1917, Nivison estudió interpretación en la universidad y después, actuó en los teatros de vanguardia, incluido el Washington Square Players. Muchos de sus compañeros de esta *troupe* de Nueva York hicieron carrera en el cine y el teatro. El entusiasmo que despertaban estas dos artes en Jo, ejerció una gran influencia sobre la pareja que estaba al tanto de todas las novedades. Jo pintó una acuarela que representaba el cine de Gloucester, en

al cine de la época.

La polémica que provocó la película *Traffic in Souls* y el cuadro *Soir Bleu* son síntomas de la emergencia de un profundo cambio social que Hopper y su generación vivieron en primera persona. En 1914, los valores sexuales de la clase media americana estaban a punto de experimentar una transformación decisiva. Existía un frágil equilibrio entre lo antiguo y lo nuevo, un desequilibrio que sembraba la discordia entre los últimos victorianos muy apegados a la tradición puritana americana y el nacimiento de



Edward Hopper: The Circle Theatre (El teatro Circle), 1936. Óleo sobre lienzo, 66,15 x 91,44 cm.

Massachusetts, y la presentó en 1927 en la exposición colectiva del Whitney Studio.

El año 1927 marcó un hito en la historia del cine. En octubre se estrenó *El cantor de jazz* protagonizada por Al Jolson. Por primera vez, una película tenía sus propios diálogos y canciones. La aparición del sonido aumentó la ilusión de realidad de las películas. Las primeras películas tenían una componente básicamente narrativa y no eran meros espectáculos o divertimentos, así que el público empezó a exigir “una ficción perfeccionada de la realidad”²¹.

Cuando el público se dio cuenta de que algunas películas eran “como la vida misma”, no tardó en exigir “pruebas concretas de la realidad”²². Durante toda su vida, Hopper menospreció las películas que consideraba carentes de “realidad”, especialmente Alexander Hall y su *En busca de la felicidad* (1934), basada en una obra de teatro que cuenta la historia de un recluta durante la Revolución Americana que desertó cuando George Washington le sobornó con un trozo de tierra libre. Cuando Hopper vio esta comedia en 1934 con Jo, ella anotó en su diario: “E. dice que es una lástima que no tenga ni un atisbo de realismo. Con tantas posibilidades arquitectónicas y de vestuario por qué no revestirla con la dignidad de la realidad”²³.

Asimismo, a Hopper no le agradó el *Orfeo* de Jean Cocteau, estrenado en 1950, que le pareció demasiado fantasioso. Pero le encantó la película neorrealista de Vittorio de Sica *El la-*



Edward Hopper: The Sheridan Theatre (El teatro Sheridan), 1937.
Óleo sobre lienzo, 43,18 x 63,5 cm.

del nacimiento del sonoro, Hopper escogió por primera vez el cine como tema para uno de sus propios trabajos. El 15 de enero de 1928, realizó un grabado con punta seca de una de las últimas imágenes que había creado a la que se llamó indistintamente *The Balcony* y *The Movies* y que representa a dos mujeres sentadas en una sala de cine vista desde arriba. Ambos personajes y poses recuerdan una escena de teatro de *Two on the Aisle* que había pintado sobre lienzo el año anterior. Pero ahora el artista había hecho la transición al cine, pero una transición, hay que subrayarlo, a un medio que ya le había servido para explorar nuevos temas y hacer la transición a la madurez²⁵.

En los años treinta, Hopper profundizó aún más en el tema cinematográfico ya que realizó tres cuadros más con esta temática. El primero, *The Circle Theatre*, que terminó en abril de 1936, se inspiraba en el cine que en aquella época ocupaba el Columbus Circle de Manhattan. Para este cuadro, que representaba el exterior de una sala de cine, Hopper escogió una perspectiva poco corriente desde la que el nombre en la marquesina queda parcialmente oculto por un triste quiosco, una sombra oscura flanqueada por las letras "C...E" de color bermellón. En el fondo y en toda la parte central de la composición, se sitúa la fachada blanca del cine con sus capiteles de estilo jónico. Arriba, a la izquierda, Hopper resaltó los carteles que anuncian "CARAMELOS, SODA, HELADOS HORTONS", mientras que abajo a la derecha, se pueden ver escaparates de tiendas corrientes. Los grandes carteles recuerdan las primeras ilustraciones publicitarias de Hopper, así como sus cuadros anteriores como *Drug Store* (1927) o *Chop Suey* (1929). También se manifiesta la admiración que Hopper sentía por la obra del pintor americano John Sloan, que recreó el exterior de un cine de Nueva York en 1912. Pero en la imaginación irónica de Hopper, la arquitectura clásica se convierte en un elemento temático que refleja los contrastes entre lo nuevo y lo antiguo, entre el comercio y el ocio, que ofrece la gran urbe.

drón de bicicletas (1949). Esta obsesión por el realismo se convirtió en un objetivo fundamental de la pintura del propio Hopper. Ya en 1907, alabó la *Ronda de noche* de Rembrandt con los mismos términos, al describir el descomunal cuadro, que pudo admirar en Amsterdam, como "lo mejor que he visto de él... la creencia del pasado en la realidad, casi encarna la decepción"²⁴.

Tan sólo tres meses después



Edward Hopper: *New York Movie* (Cine de Nueva York), 1939. Óleo sobre lienzo, 81,91 x 101,91 cm.

A la derecha, el enorme edificio del cine se alza en forma de una masa de color verde pálido, y su aspecto utilitario se ve acentuado por un toque decorativo. Hopper decidió incluir las escaleras de incendio a la derecha del edificio, haciendo un juego visual sobre el cine, considerado como medio de evasión, y del que tantas veces se sirvió cuando le faltaba inspiración para pintar. A la izquierda, por detrás y por encima del cine, se recortan las tristes siluetas de los rascacielos en franco contraste con los brillantes mensajes y formas del primer plano. La silueta de un semáforo en primer plano es un contrapunto oscuro y moderno a los capiteles clásicos de la fachada. La elección de esa inesperada perspectiva y la cuidadosa elección de los elementos reflejan el impacto cada vez mayor del cine en la imaginación de Hopper.

Menos de un año después, en enero de 1937, Hopper volvió a escoger el tema del cine para su cuadro *The Sheridan Theatre*, en el que retrata uno de los cines a los que solía ir, situado cerca de su estudio del Greenwich Village. Esta vez pintó un interior, insistiendo en la evocadora y débil iluminación del vestíbulo del cine. Cuando quiso reproducir la oscuridad en su estudio, pidió a su mujer Jo, que entonces estaba recuperándose de una colitis, que se

encerrara en el pequeño dormitorio durante todo el día, y lo dejara solo para trabajar a oscuras en el estudio que también les servía de salón. Al pintar lo que su mujer calificó de “efecto a lo Mae West”, Hopper escogió como tema central del cuadro a una rubia con una ajustada falda roja, que se asomaba provocativamente a una barandilla interior.

Hopper empezó *New York Movie*, el tercero de sus grandes cuadros dedicados al cine en diciembre de 1938 en el Palace Theatre donde utilizó lápices Conté para los bocetos del interior. En su diario, Jo recuerda detalladamente las etapas de la creación. Después de realizar más de cincuenta esbozos y visitar distintas salas de cine, estaba listo para empezar a pintar. Después de recopilar toda la información necesaria, regresó a su estudio donde esbozó el decorado con carbocillo. Jo, en pantalón y con el pelo suelto, posó para él como si fuera una acomodadora de cine. Salvo las interrupciones para comer y una breve pausa navideña, Hopper trabajó sin descanso día y noche. El 30 de diciembre seguía visitando salas de cine por las mañanas y pintando por las tardes. Aquella obra en curso dominaba la vida de los Hopper.

El día de Año Nuevo, Jo escribió en su diario:

“E. sigue luchando en el estudio con una oscura sala de cine. Es un tema tan complejo. Pintar la oscuridad siempre es difícil. No trabaja aquí como parece, no se inspira en un cine en particular sino que toma detalles de todos ellos. Por el momento, no me parece tan oscuro. Supongo que todo estará en su sitio y terminado antes de que lo oscurezca. Aquí tiene todo lo que necesita y sabe dónde está cada cosa, del mismo modo como sabemos dónde están nuestras cosas cuando nos encontramos a oscuras. Yo me mantengo en segundo plano”²⁶.

Al día siguiente, Jo anotó que Edward había tenido un buen día trabajando en su cuadro, y que ella se había encerrado en el dormitorio. Un día después, retomó su papel de modelo y posó para las dos espectadoras “una con sombrero negro y velo y abrigo de piel, y la otra con un pequeño sombrero marrón con plumas y cuello de tela. Se supone que están sentadas en la oscuridad, pero por si acaso les alcanza el más mínimo rayo de luz, tienen que estar perfectas...”²⁷. Antes de que su agente viera el nuevo trabajo, Hopper se derrumbó en el último momento. El 21 de enero, Jo escribió que llevaba desde Navidad trabajando en el cuadro y que estaba “desanimado con la idea original, la razón de ser de un proyecto fugaz, que se esfumaba con cada pincelada. La distancia aumentaba, negaba, convertía la obra en algo distinto”, aunque afirmó que “él ganaba en profundidad y solidez”²⁸. Cinco días después, volvió a pedir a Jo que posara en el frío pasillo de la casa, haciendo de acomodadora con una linterna en la mano. El 2 de febrero, entregaron *New York Movie* a la galería que lo recibió como si fuera “un recién nacido”, dijo Jo, demostrando la enorme dificultad que entrañó el trabajo de Edward²⁹.

Durante ese periodo, inferior a tres años, Hopper pintó estos tres cuadros sobre el tema del cine y también vio unas cuantas películas. El artista Richard Lahey recuerda una conversación mantenida con Hopper. Este último reconoció que: “Cuando no tengo ganas de pintar, me voy al cine una semana o dos. ¡Me empapo de cine!”³⁰. No solía dedicarse a ver come-



Edward Hopper: *Intermission (Descanso)*, 1963. Óleo sobre lienzo, 101,6 x 152,4 cm.

dias, musicales, películas del Oeste, o historias de gangsters y detectives de producción típicamente americana, sino más bien cosas raras o extravagantes. En 1937, se entusiasmó con *Los tres cerditos* de Walt Disney, una de las nuevas películas de animación. Jo escribe que a Edward le gustó sobre todo la escena en la que el malvado lobo obliga a los tres cerditos cautivos a decir “¡Ahhh!” antes de ponerles una manzana en la boca y meterlos en el horno³¹. Mientras que ciertas películas seguían inspirando a Hopper, su fascinación por “el cine” como tema pictórico alcanzó su paroxismo a finales de los años 1930, coincidiendo con la “supremacía técnica de Hollywood” que permitió a Estados Unidos dominar la industria del cine mundial³².

Transcurrieron veinticinco años antes de que Hopper pintara su siguiente y último interior de una sala de cine, *Intermission*. Fue en 1963. “La idea me vino viendo una película”, dijo a un periodista. Y añadió: “Llevaba un año pensando en ella, y creo que es una buena idea. Quizás demasiado acabada y no lo bastante sugerente”³³.

El escritor James Flexner recuerda que Jo le dijo en presencia de su marido que Edward tenía muchas ganas de pintar un nuevo cuadro ambientado en una sala de cine, “pero no sabía cómo entrar en una sala para poder pintarla vacía y silenciosa”³⁴. Superando muchas dificultades, Flexner consiguió que el presidente de una de las mayores cadenas de cines de Nueva York pusiera a su disposición una de sus salas. Pero Hopper le respondió, lacónico,



Jacques Tati: *Fotograma de Mon oncle* (Mi tío).

en una butaca de color verde oscuro... Pero Nora, con sus fuertes manos, no se hunde en la comodidad de su butaca, no se deja llevar... No es el tipo de mujer que se quita con facilidad sus zapatos de tacón. E. dice que Nora está a punto de convertirse en una intelectual. Una eficaz secretaria o la disputada gobernanta de una gran mansión”³⁶.

Estos reveladores datos sobre las fantasías del pintor y su personaje sugieren un tipo de influencia cinematográfica diferente a la hora de elegir temas y representarlos. Se puede decir que la influencia que el cine ejerció sobre Hopper rebasa con creces los pocos lienzos que pintó sobre este tema. Hopper y su mujer siguieron frecuentando los cines durante los años 1940 y 1950, una época en la que sus cuadros no versaban sobre el cine. A principios de los años sesenta, Hopper le dijo al joven pintor Raphael Soyer: “Jo y yo vamos mucho al cine”, y citó tres películas que acababan de ver: *Doce hombres sin piedad* de Sidney Lumet, *Una larga ausencia* de Henri Colpi, y *Mi tío* de Jacques Tati, que calificó de “una excelente sátira sobre la tecnología moderna”³⁷. El hecho de que dos de las tres películas fueran francesas no es sorprendente, ya que Hopper se empapó de cultura francesa en su primera estancia en Francia en 1906-1907, y se convirtió en un francófilo. Este entusiasmo por la cultura francesa también fue una de las razones por las que eligió a su mujer³⁸.

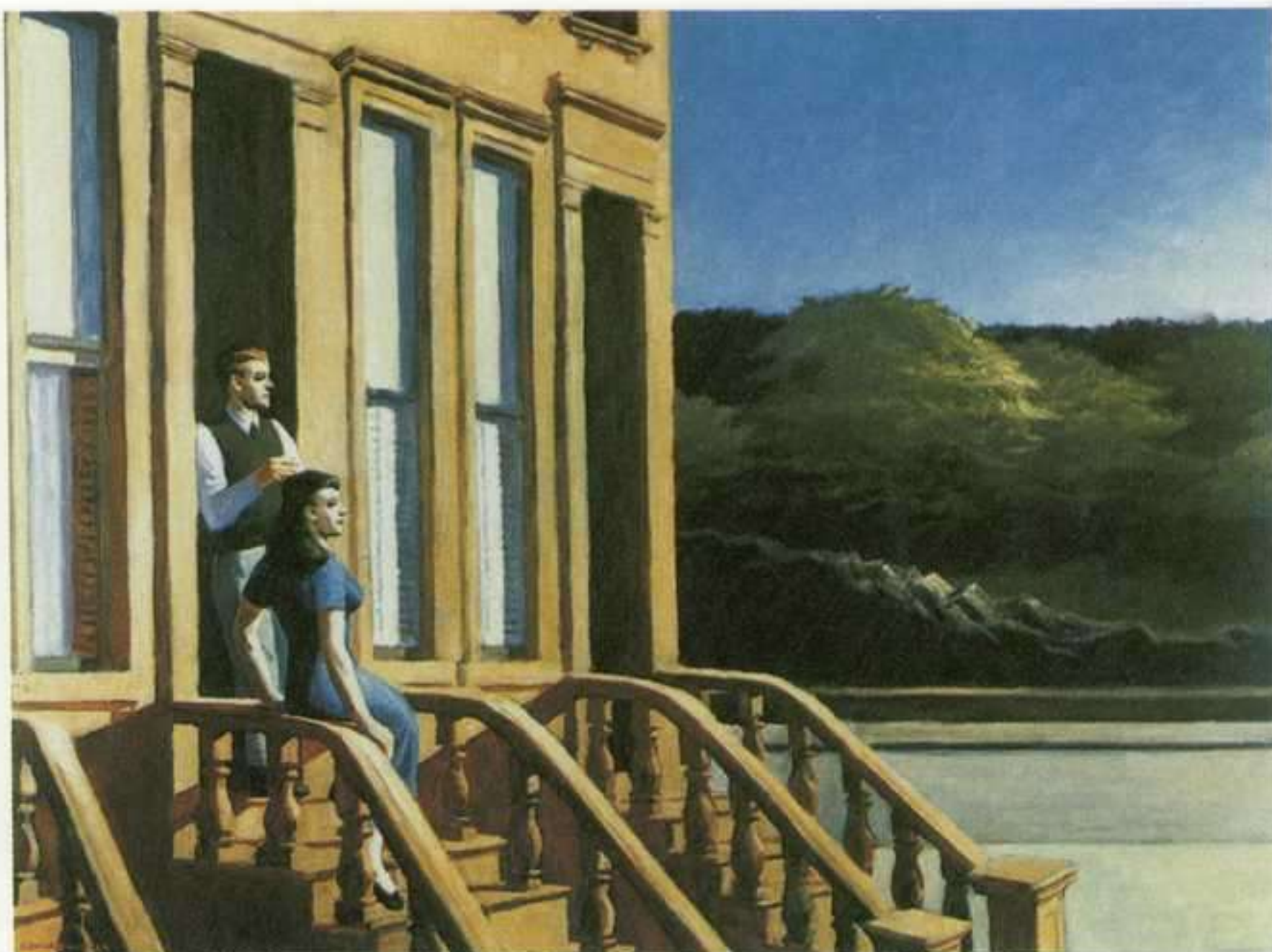
Entre las numerosas películas francesas que vio Hopper, una de sus primeras influencias fue *Carnaval de Flandes* de Jacques Feyder, que recreaba la edad de oro de la pintura holandesa. A Hopper le gustó tanto que la vio al menos dos veces y el 10 de enero de 1941, Jo escribió en su diario: “Todos los grandes maestros holandeses salen de sus lienzos en una producción espléndida y magníficamente interpretada. Nos ha encantado”. Aunque las ideas de Hopper tardaran, a su manera característica, en madurar, no cabe duda que había vuelto a

que “no tenía la más mínima intención de volver a pintar una sala de cine”³⁵.

Era evidente que a Hopper ya no le hacía falta estar en una sala de cine para pintar *Intermission*. Trabajó en el cuadro entre marzo y abril de 1963. Representa una mujer sola, instalada en la confortable butaca de una sala de cine. Sin revelar si fue ella la que posó, Jo esbozó el perfil psicológico de esta espectadora. “E.H. dice que se llama ‘Nora’. Tiene el pelo castaño, lleva un vestido negro y está cómodamente sentada

pensar en la pintura holandesa.

La composición y la luz de *Conference at Night*, un cuadro de 1949, confirman que Hopper no había dejado de reflexionar sobre la pintura holandesa del siglo XVII, a pesar de que el tema de su cuadro, un encuentro nocturno ambientado en el ático de un edificio, se inspire en una de esas típicas películas negras de detectives de los años 40 que Hopper conocía tan bien. Le bastaba con acercarse al Museo Metropolitano de Nueva York para



Edward Hopper: Sunlight on Brownstones (La luz del sol sobre Brownstones), 1956. Óleo sobre lienzo, 75,56 x 100,96 cm.

admirar *La visita* y *La sirvienta* de Pieter de Hooch, que le inspiraron el motivo estructural del techo con vigas y el rayo de luz diagonal atravesando una ventana³⁹.

Aquel año, Hopper demostró que seguía interesado por la pintura holandesa y pintó *Summer in the City*, un cuadro estrechamente vinculado tanto en su composición angular como en su luz con el *San Pablo en prisión* de Rembrandt, una imagen mundialmente conocida de la Staatgalerie de Stuttgart. Dos años después, durante una visita a la National Gallery of Art de Washington, Hopper descubrió *El filósofo* de Rembrandt y contó a su mujer cuánto le había impresionado el cuadro.

Cuando Hopper pintó *Sunlight on Brownstones* en 1956, Jo escribió en su diario que Edward estaba hojeando un libro de reproducciones de Rembrandt⁴⁰. Así que no es sorprendente que el cuadro de Hopper recuerde al *Buen samaritano* de Rembrandt. Tiene la misma composición, con figuras situadas en una puerta elevada de un edificio ubicado en el ángulo izquierdo del cuadro. En ambas imágenes, los árboles del centro de la composición se ciernen sobre el borde de un edificio. Aunque la *mise en scène* de Hopper recuerde a Rembrandt, el tema del cortejo refleja la admiración que Hopper sentía por *Marty* de Delbert Mann, una película de bajo presupuesto realizada en 1955, con un excelente guión de Paddy Chayefsky que cuenta el romance de dos corazones solitarios en la zona italiana del Bronx⁴¹.

Mientras que los primeros directores de cine adoptaban el punto de vista del protagonista de la escena, a Hopper le interesaba más la toma media, que en sus cuadros se convierte en la perspectiva del mirón observando por una ventana. Hopper comentó cuánto le gustaba mirar los interiores iluminados de las casas desde el tren elevado que recorre la ciudad por la noche. De hecho admitió que estas imágenes le sirvieron de inspiración para *Night Windows*



Edward Hopper: *Night Windows* (Ventanas en la noche), 1928. Óleo sobre lienzo, 73,7 x 86,4 cm.



Edward Hopper: *Office at Night* (Oficina por la noche), 1940. Óleo sobre lienzo, 56,2 x 63,5 cm.

(1928) y *Office at Night* (1940). En ambos cuadros aparece una mujer, la imagen erótica, el intocable objeto de deseo⁴². El interior de los cines también suscitaba el placer de mirar de Hopper, ya que la luz que irradia la pantalla en un entorno oscuro era una simulación de la realidad y acentuaba el sentido de “distancia del *voyeur*” entre el pintor y el objeto de deseo. Ese erotismo a distancia es un tema recurrente en el cine, especialmente en las películas de Alfred Hitchcock, como *La ventana indiscreta*.

La composición de los cuadros de Hopper también muestra cierta afinidad con las películas de Hitchcock y de otros realizadores. Como Hitchcock, Hopper solía observar a su personaje sin que éste se diera cuenta, desde arriba. El aguafuerte *Night Shadows* (1921) sugiere una perspectiva cinematográfica, lo mismo que *The City* (1927). En muchas ocasiones, como en estos dos ejemplos, nuestra perspectiva al mirar una escena de Hopper recuerda el ángulo de una cámara.



Cartel para *Rear Window* (La ventana indiscreta), de Alfred Hitchcock.

En *Office at Night*, la toma es aérea, pero en *Room in New York* (1932), en el que contemplamos a una pareja en una casa, observamos a través del alféizar de una ventana, como si miráramos por la cámara montada en una grúa, en una película de espionaje.

Hopper tenía la costumbre de simplificar los detalles o reducir la escala de los elementos, lo que también sugiere un paralelismo con el cine, donde los platós y el control de las luces consiguen los mismos efectos. La influencia del cine en la obra de Hopper también se evi-



B. Lancy: Cartel para *Les Enfants du Paradis* (Marcel Carné), 1944.



Edward Hopper: *Two comedians* (Dos comediantes), 1965. Óleo sobre lienzo, 71,05 x 98 cm.

dencia en el formato de la imagen que escogía una y otra vez: el rectángulo horizontal. Efectivamente, casi nunca cambió de formato en su obra de madurez.

Al hablar sobre su afición al cine en una entrevista, Hopper afirmó: “Si alguien quiere ver América tal y como es realmente, tiene que ir al cine y ver *The Savage Eye*”⁴³. Lo que Hopper admiraba en esta película pesimista, filmada como un documental, y que cuenta la desintegración de las relaciones, realizada en 1959 por Ben Maddow, Sidney Meyers y Joseph Strick, es la intensidad de la expresión del dolor. Ese mismo año, retrató ese sentimiento de profunda pena en *Excursion into Philosophy*, que representa a una pareja en una habitación espartana, y en la que el hombre aparece tenso y atormentado. Jo se metió en la piel de aquella mujer imaginada por su marido, y subrayó que ella, una actriz veterana, para interpretar el personaje, había tenido que hacerse la muerta, lo que nos recuerda el suicidio de la deprimida divorciada de Los Ángeles en *The Savage Eye*.

No es sorprendente que una de sus películas francesas favoritas, *Les enfants du paradis* de Marcel Carné, sirviera de inspiración para el último cuadro de Hopper, *Two Comedians*, pintado en 1965 cuando supo de la gravedad de su estado de salud. Cinco años antes, él y Jo habían visto el clásico de 1945, que retrata al actor francés del siglo XIX Jean-Gaspard Debureau lleno de vida, y cuyas interpretaciones del mimo Pierrot dieron una nueva dimensión al significado de la *comedia*⁴⁴. Las cautivadoras imágenes de París de *Les enfants du paradis* llenaron de nostalgia al matrimonio Hopper. Hopper se identificaba profundamente con Pierrot, fiel reflejo de la soledad consciente que el artista comparte con los payasos y con otros personajes que están al margen de la sociedad. Al presentar a Jo como Pierrette, Edward también rinde tributo no solamente al recuerdo de su debut como actriz, sino a su activa colaboración como modelo. Al escogerla como



Edward Hopper: House by the Railroad (La casa de las vías), 1925. Óleo sobre lienzo, 61 x 73,7 cm.

pareja protagonista, le dio el reconocimiento que ella siempre había buscado. De esta forma comparte con ella la fama y los honores que se reciben después de una gran actuación. Al igual que esas parejas de actores que se compenetraron a la perfección, juntos se enfrentaron al final.

Hoy en día, los cuadros de Hopper, que tanto deben a las películas que vio el artista, son una fuente de inspiración para los realizadores. Los ejemplos de influencias y homenajes son tan numerosos que cuesta destacar alguno de ellos. Podríamos empezar por el caso único de Elia Kazan. A Hopper le gustaron mucho sus películas, especialmente *Un tranvía llamado deseo* de 1952 y *La ley del silencio* de 1954. El ejemplo es muy curioso ya que Kazan, que no llegó a conocer el interés de Hopper por su obra, citó a Hopper en sus memorias como uno de los artistas que más admiraba⁴⁵. El hecho de que Kazan se inspirara en la obra de Hopper se pone de manifiesto en *Lazos humanos*, estrenada en 1945, y que recuerda dos cuadros del pintor creados en 1932, *Room in Brooklyn* y *City Roofs*.

La evocación de la imagen de la casa aislada creada por Hopper en *House by the Railroad* en 1925 aparece en varias películas, especialmente en *Gigante* de George Steven, que se estrenó en

1956 y que contó con Boris Leven como diseñador de plató, en *Psicosis* de Alfred Hitchcock (1960), y en *Días del cielo* de Terence Malik, que contó con Jack Fisk como diseñador de plató y que se estrenó en 1977. *House by the Railroad* se convirtió en una obra muy popular ya que se expuso con frecuencia en el Museo de Arte Moderno. En 1930, este cuadro fue la primera obra que compraba el nuevo mu-

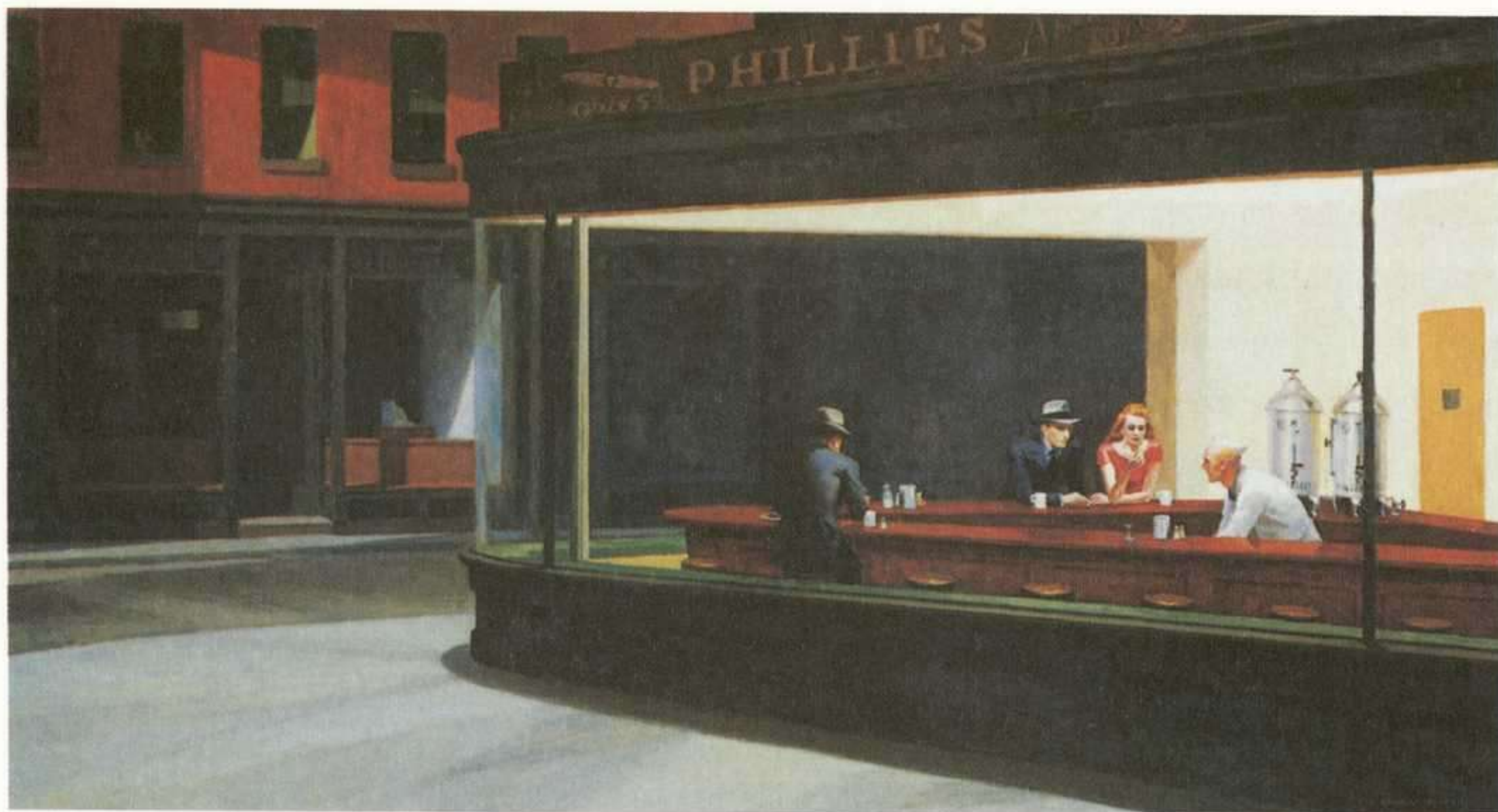


Alfred Hitchcock: Fotograma de *Psicosis*, 1960.

seo a un artista. Así que es lógico que fuera una de las primeras influencias de Hopper en el mundo del cine. Aunque algunos han puesto en cuestión el hecho de que este cuadro de Hopper inspire realmente la casa de *Psicosis*, tal y como afirmó el crítico de cine Archer Winsten en el *New York Post*, en 1960, tras una entrevista realizada a Hitchcock⁴⁶.

Nighthawks, el cuadro más famoso de Hopper, sigue inspirando a directores y diseñadores de cine. Está colgado de la pared del Instituto de Bellas Artes de Chicago que visitan los adolescentes en *Todo en un día*, estrenada en 1986, y se puede sentir su influencia en los bares de las películas de George Roy Hill *El golpe*, de 1973, de Ron Peck *Los balcones de la noche*, de 1978, de William Friedkin *Brink's Job*, de 1978, de Walter Hill *The Driver*, de 1978, y de Herbert Ross *Dinero caído del cielo*, de 1980, entre otras muchas. La admiración que sentía Ron Peck por el trabajo de Hopper le impulsó a realizar un documental sobre el pintor, para el Arts Council de Gran Bretaña en 1981. Más recientemente, el realizador finlandés Aki Kaurismaki, que diseñó un plató de su película *Drifting Clouds*, estrenada en 1996, basándose en *Nighthawks*, comentó: "La influencia de Hopper es bastante evidente. Me gusta su estilo austero. Los colores claros. Me gusta jugar con los colores, llevarlos más allá de la realidad"⁴⁷.

Hay directores que intentaron que sus películas tuvieran el mismo aspecto que los cuadros de Hopper. Nos referimos sobre todo a John Byrum con *Generación perdida* de 1979. En esta película, el King Edward Hotel recuerda a la tela *Sunlight in a Cafeteria*, la gasolinera se asemeja a la pintada por Hopper en *Gas*, y otras muchas escenas son propias de la obra del artista. Más recientemente, en 1995, *The Neon Bible*, de Terence Davies, con su calle de una ciudad sureña, se asemeja a la que retrató el pintor en 1926 en *Sunday*, inspirada en Hoboken, en el Estado de Nueva Jersey. Sus escenas de interior con dos personajes sugieren a su vez cuadros como *Room in New York*. Otros directores, como Herbert Ross en *Dinero ca-*



Edward Hopper: *Nighthawks* (Chotacabras), 1942. Óleo sobre lienzo, 76,2 x 152,4 cm.

ido del cielo, reprodujo literalmente los cuadros de Hopper como la *mise en scène* donde se desarrolla el argumento. Ross también incorporó pequeños detalles procedentes de otros cuadros suyos, como *Chop Suey*, y los mezcló con pinceladas de otros pintores americanos de los años treinta, como el amigo de Hopper Reginald Marsh. Ross no solamente recreó *Nighthawks*, sino también *New York Movie*, lo que nos permite asegurar que la película que se ve en el cuadro tiene como protagonistas a Fred Astaire y Ginger Rogers.

La obra de Hopper también interesó a varios directores alemanes, especialmente a dos miembros de la “Nueva Ola” germana de los años setenta: Rainer Werner Fassbinder y Wim Wenders. En la última película de Fassbinder, *Querelle*, que se estrenó en 1982, uno de mis libros sobre Hooper aparece entre el *atrezzo*, en manos de un oficial de la marina deprimido que contempla el cuadro *Hotel Room* de Hopper (1931) como representación de la soledad⁴⁸.

La admiración de Wenders por la obra de Hopper queda patente en sus declaraciones, escritos y películas. Durante una entrevista realizada en 1991 le preguntaron si podía “citar a un pintor que le hubiera influenciado especialmente”. Wenders contestó: “Por supuesto, me encantaría hablar de Edward Hopper, sobre todo de las ciudades que pintó en sus cuadros”⁴⁹. A continuación, explicó su fascinación por el pintor y añadió que para él “el punto de referencia de Hopper siempre se sitúa desde un lugar determinado, incluso en sus cuadros que parecen abstractos o sin una localización precisa”. Al citar el cuadro pintado por Hopper en 1930, *Early Sunday Morning*, Wenders explicó:

“Por ejemplo, ese famoso cuadro de una calle de Nueva York en la que aparece una barbería justo en medio. Para mí, es una imagen que hace referencia muy clara a la fotografía y al



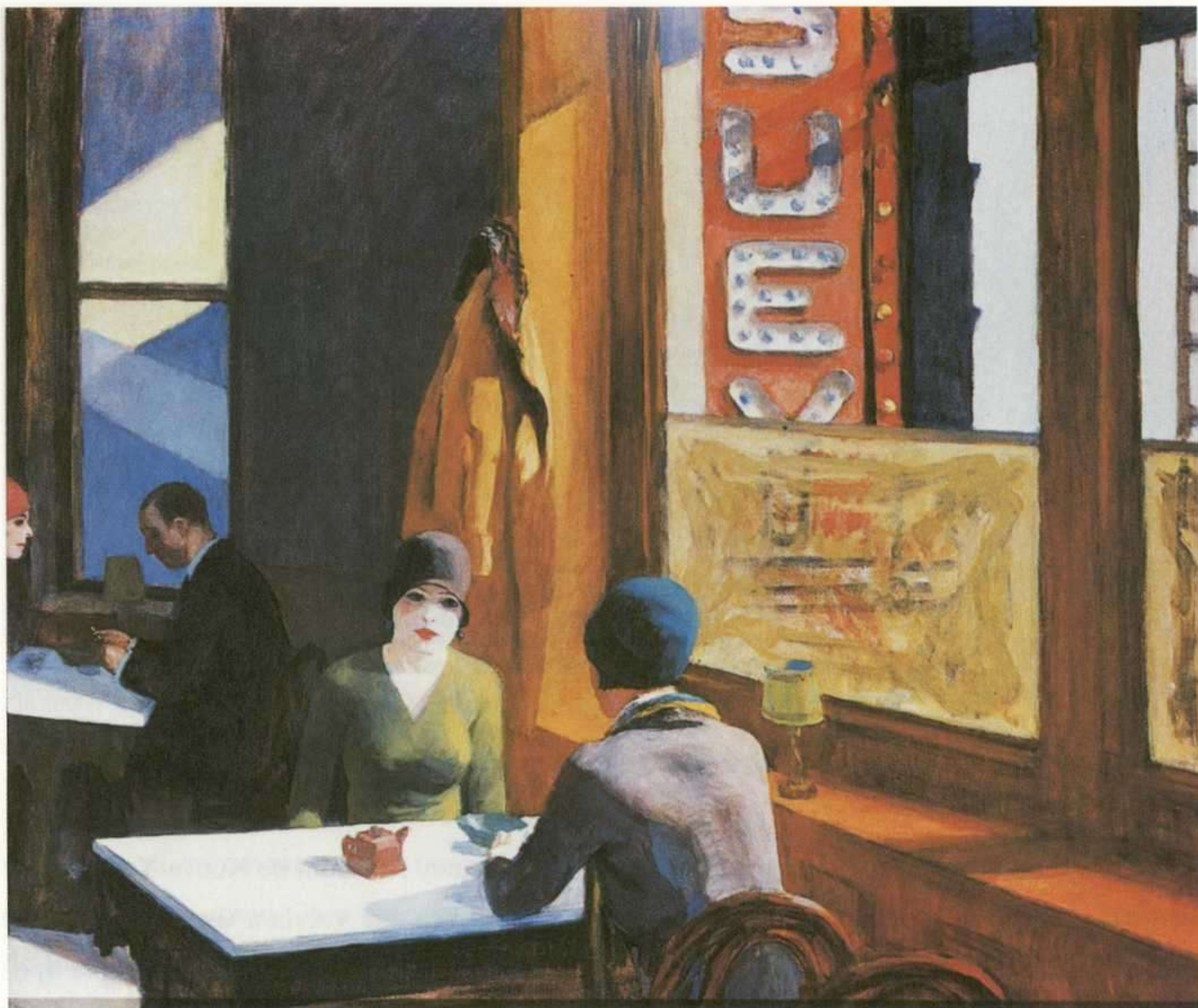
Edward Hopper: *Early Sunday Morning* (Primeras horas de una mañana de domingo), 1930. Óleo sobre lienzo, 88,9 x 152,4 cm.

cine. He visto muy a menudo este cuadro. Está en el Whitney Museum de Nueva York, cerca de donde yo vivía. He ido muchas veces a verlo. Y cada vez que volvía a verlo, me parecía que algo había cambiado: quizás alguien estaba cruzando la calle en ese momento. Es el tipo de cuadros en el que uno espera que se produzca un movimiento repentino en cualquier momento. Algo va a cambiar, por ejemplo la luz, como en una imagen congelada. Está íntimamente ligado a la fotografía, pero en realidad es menos rígido que una fotografía”.

Por lo tanto, no es extraño que las escenas que recreó Hopper sean temas recurrentes en las películas de Wenders como *París, Texas* (1984). El realizador comparte con el pintor americano la pasión por las escenas de carretera. Hopper, al que le encantaba conducir por las carreteras de Estados Unidos, pintó cuadros como *Route 6, Eastham* (1941) o *Road and Trees* (1962). Wenders, que pintó sus propios paisajes antes de realizar películas, fundó su propia productora en 1975 con el nombre de “Road Movies”.

Wenders comparte su admiración por Hopper con el escritor austríaco Peter Handke cuya película *La mujer zurda*, fue producida por su compañía, y con quien ha colaborado en varias ocasiones. En 1972, Wenders dirigió una adaptación de *El miedo del portero al penalti* escrita por Handke y ambos volvieron a trabajar juntos en la película *Cielo sobre Berlín* en 1988. En 1980, Handke publicó por primera vez *Die Lehre der Sainte-Victoire*, en la que escribe no solamente sobre Cézanne en Francia sino también sobre Hopper en Cape Cod y en donde cita *Road and Trees*⁵⁰.

La película de Wenders *El amigo americano* de 1977 incluye una toma de un rayo de sol



Edward Hopper: Chop suey, 1929. Óleo sobre lienzo, 81,6 x 96,84 cm.

en una habitación vacía que rinde tributo al cuadro de Hopper *Sun in an Empty Room* de 1963. Wenders, que sabe apreciar el componente dramático que se esconde en la obra de Hopper, declaró en una ocasión: “Las pinturas de Edward Hopper siempre marcan el principio de una historia. En todas las gasolineras que pintó Edward Hopper, esperas que un coche llegue en cualquier momento, con alguien sentado al volante con una herida de bala en el estómago. Así es como suelen empezar las películas americanas”⁵¹.

Hace poco, en 1997, se estrenó *El final de la violencia* de Wenders, un trabajo que incluye un homenaje a *Nighthawks* de Hopper. El comunicado de prensa que promocionaba la película decía:

“Wenders, en colaboración con la diseñadora de producción Patricia Norris, ha escogido una paleta de colores vivos y fuertes: verdes, rojos y amarillos. Los cuadros de Edward Hopper, un artista que se hizo muy popular por su retrato del típico restaurante americano, han sido una fuente de inspiración para ambos. De hecho, Norris recreó ese restaurante en una de las escenas de la película”.



Edward Hopper: Sun in an empty Room (Sol en una habitación vacía), 1963. Óleo sobre lienzo 73,025 x 100,33 cm.

La escena de Wenders inspirada en *Nighthawks* enlaza con una tradición cinematográfica de la que él se siente un eslabón más. En el mismo comunicado, el realizador afirma: “Edward Hopper ha sido una eterna fuente de inspiración para mí y para otros muchos directores de cine”, y añadió:

“Acababa de escribir el prólogo de una edición alemana de su *Catálogo Razonado* y había vuelto a ver todos sus cuadros. Cuando estaba desarrollando *El final de la violencia*, me sorprendió que hubiera tantas vistas desde el exterior y desde el interior de las ventanas. Ese es un tema recurrente en la obra de Hopper. Cuando tuve que recrear un plató de restaurante, pensé en rendirle un pequeño homenaje. A Patricia Norris le gustó la idea y recreó un plató lo más parecido posible a la escena de *Nighthawks*”.

Justo cuando parecía que los realizadores americanos se cansaban de hacer referencia a los cuadros de Hopper, los directores europeos han tomado el relevo. Kaurismaki y Wenders son sólo la vanguardia de una tradición que no tiene visos de romperse. La pasión que Hopper sentía por el cine queda reflejada en unos cuadros que atraen de forma natural a los realizadores. Esperemos que algún director de cine aproveche la oportunidad para trasladar a la gran pantalla la conflictiva y apasionante vida de Hopper. De esa forma algunos de estos maravillosos cuadros volverán a tomar vida⁵² ■

NOTAS

¹“Edward Hopper: The influence of Theatre and Film”, Gail Levin, *Arts Magazine*, 55, octubre 1980, pp. 123-127. Este ensayo está basado en mis notas de un simposium sobre Hopper y el cine, que tuvo lugar en el Cinema Quadrat en Mannheim, Alemania, el 3 de octubre de 1997.

² El catálogo de esta exposición fue *Edward Hopper: The Art and the Artist*, de Gail Levin (New York: W.W. Norton & Co., 1980). En 1981, esta muestra, que viajó al Städtische Kunsthall en Düsseldorf, al Stedelijk Museum en Amsterdam, y al Hayward Gallery en Londres, se convirtió en la primera exposición sobre la obra de Hopper en Alemania, Países Bajos e Inglaterra. En 1989, trabajé en la exposición de Hopper que tuvo lugar en el Museo Cantini en Marsella y en la Fundación Juan March en Madrid.

³Véase *Edward Hopper: A Catalogue Raisonné*, Gail Levin (New York: W.W. Norton & Co., 1995).

⁴Véase *Edward Hopper: An Intimate Biography*, Gail Levin (New York: Alfred A. Knopf, 1995) y (London: University of California Press, 1998 y Munich: Paul List Verlag, 1998)

⁵Vachel Lindsay: *The Art of Moving Pictures*, (New York: The MacMillan Company, 1915; reeditado en Liveright Publishing Corporation, 1970), pp. 125 y 130.

⁶Edward Hopper a su padre, carta del 18 de junio de 1909.

⁷Johnson-Burns Fight, producida por Gaumont/William A. Brady, distribuida por Jury's Imperial Pictures, Reino Unido, 3000 y 4000 pies.

⁸Véase “A History of the Boxing Film, 1894-1915: Social Control and Social Reform in the Progressive Era”, *Film History An International Journal*, 3, 1989, pp. 243.

⁹Véase Hopper: *An Intimate Biography*, Levin, pp. 60-63.

¹⁰Véase Eileen Bowser: *The Transformation of Cinema, 1907-1915* (Berkeley: The University of California Press, 1990), pp. 37-38, citando a la Dra. Anna Shaw, una reformadora feminista, que dice “debería haber una mujer policía en la entrada de cada espectáculo de cine y otra dentro. Estos lugares llaman al vicio”.

¹¹Edward Hopper, citado en “The Silent Witness”, en *Time*, 24 de diciembre de 1956, p. 37.

¹²Véase Gail Levin: *Edward Hopper as Illustrator* (New York: W.W. Norton Inc., 1979), p. 2.

¹³Anthony Slide: *The International Film Industry: A Historical Dictionary*, (New York: Greenwood Press, 1989), pp. 119-122.

¹⁴Citado en una entrevista a William Johnson no publicada, p. 10.

¹⁵Citado en Brian O. Doherty: “Portrait: Edward Hopper”, *Art in America*, 52, diciembre, 1964, p. 77.

¹⁶John D'Emilio y Estelle B. Freedman: *Intimate Matters A History of Sexuality in America* (New York: Harper & Row, 1988), pp. 201 y 208-209.

¹⁷D'Emilio y Freedman: *Intimate Matters*, , p. 208.

¹⁸Ernest A. Bell: *Fighting the Traffic in Young Girls or War on the White Slave Trade* (Chicago: L.H. Walter, 1911), pp. 183-184.

¹⁹Bell: *Fighting the traffic*, p. 25.

²⁰Charles Stelzle: “Instead of John Barleycorn”, *World Outlook*, 5, mayo de 1919, p. 12.

²¹Rollin Summers: *Moving Picture World*, citado en Bowser: *The Transformation of Cinema*, p. 55.

²²Bowser: *Early Cinema*, p. 55.

²³Del diario no publicado de Jo Nivison Hopper, 11 de diciembre de 1934.

²⁴Edward Hopper a su madre. Carta desde Berlín, 27 de julio de 1907.

²⁵Véase Gail Levin: *Edward Hopper: The Complete Prints*, (New York: W.W. Norton & Co., Inc., 1979; Munich: Schirmer/Mosel Verlag G.M.B.H., 1986).

²⁶ Del diario de Jo Hopper, 1 de enero de 1939.

²⁷ Del diario de Jo Hopper, 2 de enero de 1939.

²⁸ Del diario de Jo Hopper, 21 de enero de 1939.

²⁹ Del diario de Jo Hopper, 2 de febrero de 1939.

³⁰Richard Lahey: “Artist I have known”, Archives of American Art, rollo 378, legajo 919-1053.

³¹Del diario de Jo Hopper, 23 enero de 1937.

³²Louis R. Reid: “Amusement: Radio and Movies”, en Harold E. Sterns, ed., *America Now An Inquiry into Civilization in the United States* (New York: The Literary Guild of America, Inc., 1938), p. 22.

³³Citado en Brian O'Doherty: *American Masters: The Voice and the Myth* (New York: Random House, 1973), pp.

13-14.

³⁴James Flexner, citado en Gail Levin, ed., *Edward Hopper Symposium at the Whitney Museum of American Art*, "Six Who Knew Hopper", en *Art Journal*, 41, 1981, p. 134.

³⁵James Flexner, citado en Levin, ed., "Six Who Knew Hopper", p. 134.

³⁶Jo Hopper, Libro III, p. 81.

³⁷Edward Hopper citado en Rafael Soyer: *Diary of an Artist* (Washington, D.C.: New Republic Books, 1977), p. 72.

³⁸Véase *Hopper: An Intimate Biography*, Levin, p. 175.

³⁹Diario de Jo Hopper, 2 de marzo de 1951.

⁴⁰Diario de Jo Hopper, 10 de febrero de 1956.

⁴¹Entrevista de William Johnson a Edward Hopper, 30 de octubre de 1956.

⁴²Véase Laura Mulvey: "Visual Pleasure and Narrative Cinema", en *Visual and Other Pleasures* (Bloomington: Indiana University Press, 1989), pp. 17-23.

⁴³Citado en O'Doherty: "Portrait", p. 76.

⁴⁴Martin Green y John Swan: *The Triumph of Pierrot: The Commedia dell'Arte and the Modern Imagination*, (New York: Macmillan Publishing Co., 1986), pp. 4-6.

⁴⁵Elia Kazan: *A live*, (New York: Alfred A. Knof, 1988), p. 151.

⁴⁶Archer Winstein: "Outrages", *New York Post*, 13 junio, 1960.

⁴⁷Citado en Helena Ylänen: "Set Desing: Edward Hopper", en *Helsingin Sanomat*, enero de 1996, en la web de la Finnish Film Foundation.

⁴⁸Gail Levin: *Edward Hopper: The Art and The Artist*.

⁴⁹"To Be a Step Ahead of the Times, Wim Wenders Photography, Painting and Cinema", entrevistado por Paul Püschel y Jan Thorn-Prikker, en *Kultur Chronik*, agosto, 1991, pp. 4-10. Las citas siguientes proceden también esta fuente.

⁵⁰Peter Handke: *Die Lehre der Sainte-Victoire*, (Frankfurt am Main: Surkamp, 1980), pp. 18-22.

⁵¹ Citado por Wenders en la entrevista *Kultur Chronik*, 1991, p. 9.

⁵²Contacte con el autor en Nueva York para los derechos cinematográficos de la biografía y el guión.



Dios les cría y Helios les junta



El sabor que nos une

LUGARES DE PEREGRINAJE: HOLLYWOOD

GEORGES BATAILLE

TRADUCCIÓN: ROSA GUTIÉRREZ

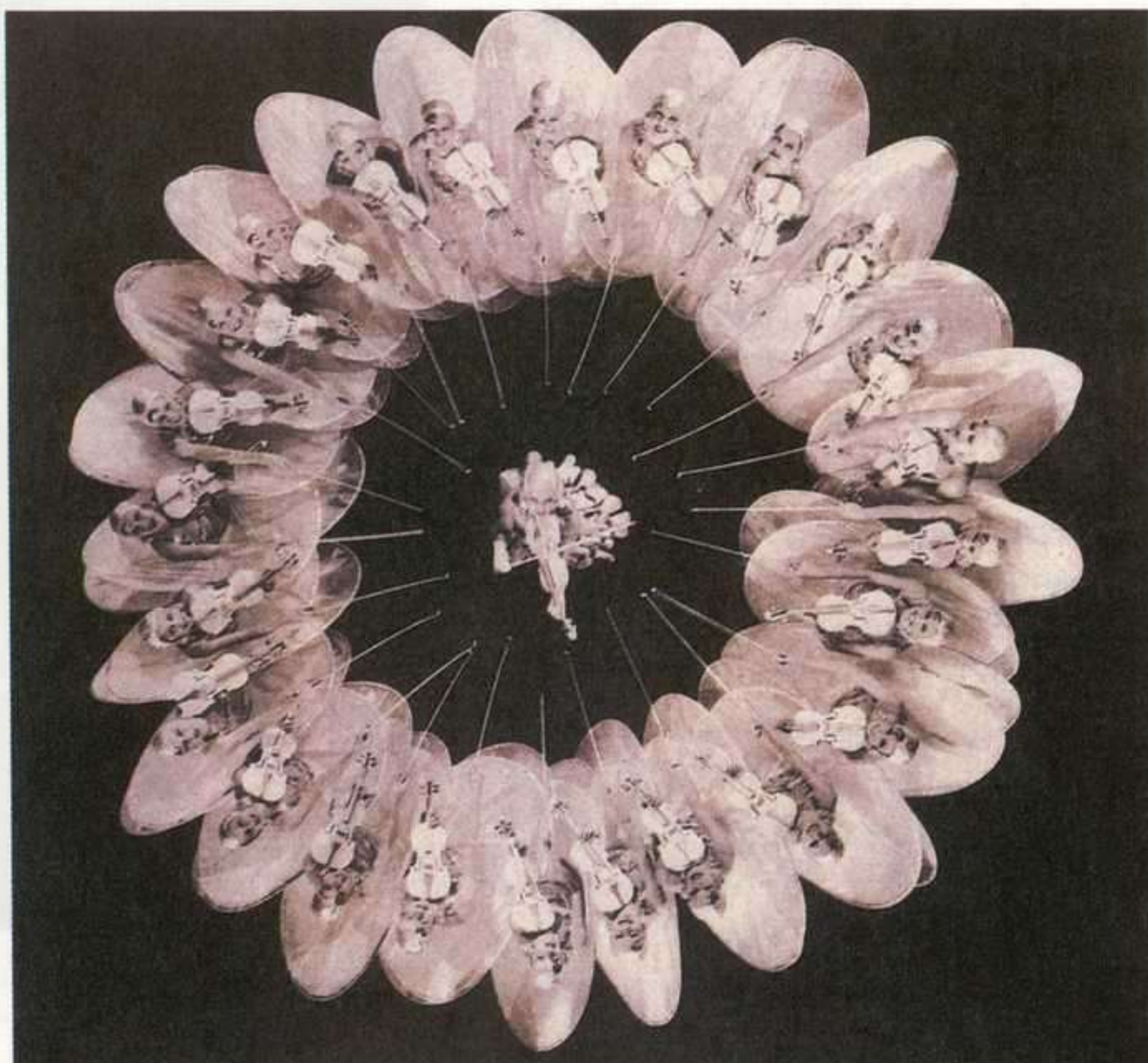
62

GEORGES BATAILLE

Uno se pregunta a veces, absolutamente deprimido, tras dedicarse a una ocupación nada agradable (por ejemplo, sin hablar de trabajo, afeitarse, ordenar sus cosas, cortarse las uñas), cuál es el precio por esos esfuerzos minúsculos, de los que no osamos apenas hablar, por miedo a ser mirado con desprecio como si fuéramos una hormiga. Y entonces nos damos cuenta de que el único precio es probablemente el poder constatar, sin error alguno, que la partida (que además uno ha comenzado tan sólo a su pesar) está perdida de

antemano, porque aun cuando uno debiera asumir el poder de destruirlo todo y volverlo a construir de nuevo, lo cierto es que preferiría a veces caer enfermo. De suerte que el precio, a fin de cuentas, debe de ser esta terrible enfermedad, probablemente ya real, durante la cual las menores futilidades procuran tantas *distracciones*. Pues llegamos incluso al punto, de esto no hay la menor duda, de que una actividad cualquiera no tiene otro fin que el de procurar algún descanso, algún respiro para el desgraciado imbécil. Pero esto no se escribe ya por desprecio, solamente por despecho, y porque el fracaso total de la actividad humana puede incluso pasar, a los ojos de espíritus sin disciplina, por una *distracción* sin más.

Todo esto podría explicar por qué, actualmente, Hollywood es el ombligo del mundo, siendo el único lugar donde sólo se piensa en entretener al resto del planeta, en fabricar nuestras falsas luminarias¹. Hollywood, en definitiva la ciudad para haceros sollozar o llorar de risa, la vende-



Un número de *Shadow Waltz* de Busby Berkeley, con Ruby Keeler.

Este texto de Georges Bataille se publicó originalmente en el n°5 de la revista Documents en octubre de 1929.

dora de disparos de revólver, de envenenamientos y de atracos a bancos y, en general, de todo lo que hace correr la sangre. Hoolywood es también el último *boudoir* donde la filosofía (convertida en masoquista) podría encontrar los desgarros a los que aspira: en virtud de una infalible ilusión no parece, en efecto, que podamos encontrar en otra parte mujeres lo bastante desnaturalizadas como para parecer imposibles de forma tan escandalosa. Y es que toda la tierra les arroja dinero cada día para que ellas no les abandonen, como en otras épocas se hacía con las estatuas de las divinidades o de las santas: triste manera de colocar lo que sana el corazón en un espejismo de oropel.

Pero más que ningún otro santuario, Hoolywood podría ser ahora el lugar de peregrinaje para todos aquellos a los que la vida ha tratado como nosotros lo hacemos vulgarmente con un retal (por ejemplo cuando cortamos en él un pantalón): ¡tan solo fuera por su falsedad impudicamente proclamada, verdadera diosa por supuesto, lo suficientemente desnuda para gustar y encanallar! —

¹“Bataille hace aquí un juego de palabras intraducible a partir de la expresión: “Faire prendre des vessies pour des lanternes” (literalmente “hacer pasar vejigas por farolillos”) que significa “hacer creer cosas absurdas” (en castellano “dar gato por liebre”). (N.T.)

exposición

SICILIA en flor

SILOS

ABADÍA DE SANTO DOMINGO DE SILOS
19 DE MAYO - 11 DE SEPTIEMBRE

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Cámara
Burgos

Banesto

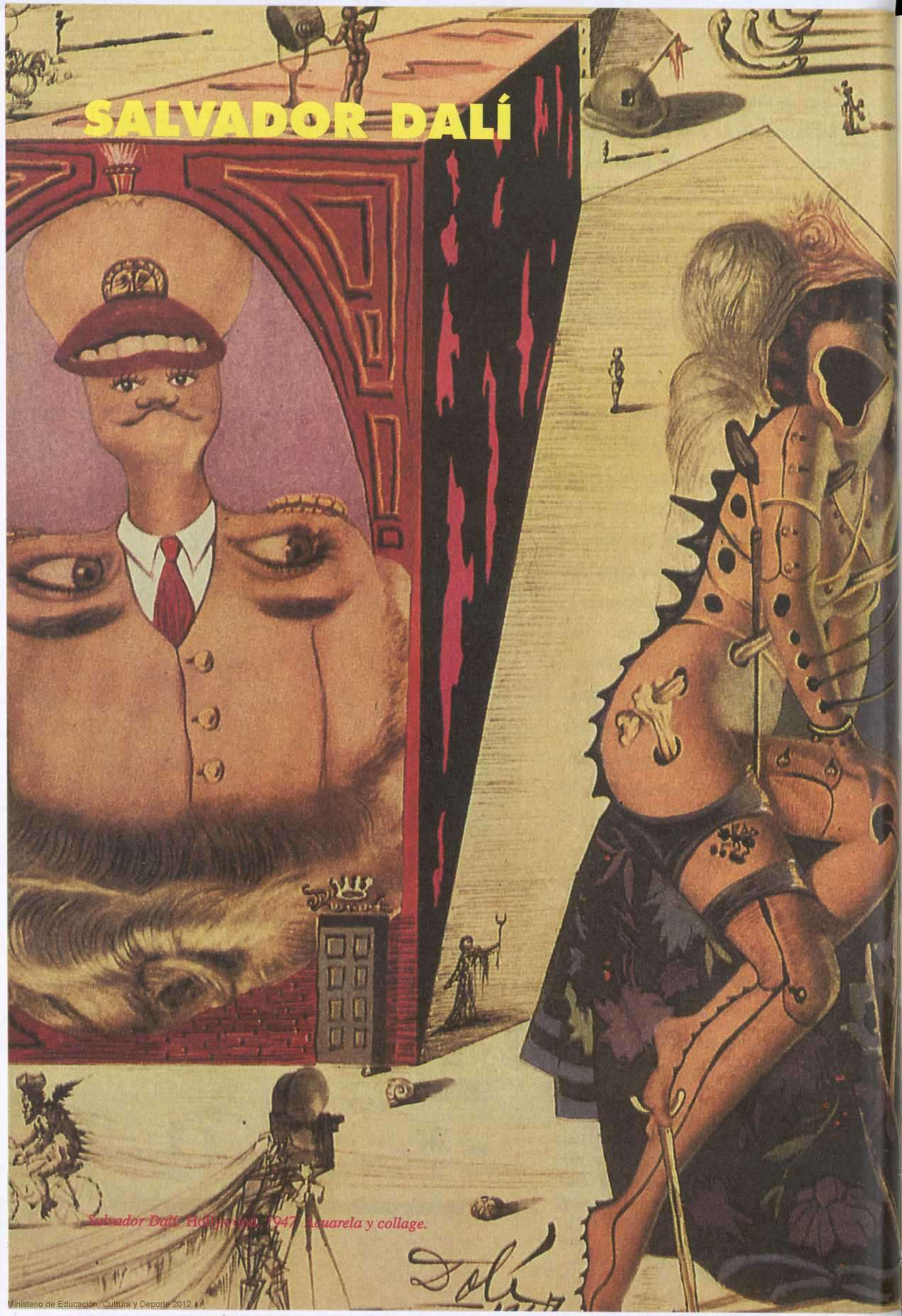
Museo Nacional
Centro de Arte
Reina Sofía

ABADÍA
DE SANTO DOMINGO
DE SILOS

Caja Duero

Horarios de la exposición.
De martes a sábado:
de 10,00 a 13,00 y de 16,30 a 18,00
domingos y festivos:
de 16,30 a 18,00
lunes cerrado

SALVADOR DALÍ



Salvador Dalí: Hollywood, 1947. Acuarela y collage.

Dalí

DALÍ Y HOLLYWOOD

AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL

A priori, todo haría pensar en una más que profunda afinidad entre Hollywood y Dalí o, al menos, la versión vulgata de *Avida Dollars* con la que fue publicitado a partir de los años cuarenta. Casi se podría hablar de uno de esos flechazos anunciados entre dos pretendientes dispuestos a todo con tal de acabar matrimoniando o, como mínimo, en revolcón.

Si el romance se quedó en agua de borrajas no se debió precisamente a falta de ganas para que aquello fuese a mayores. Hollywood y Dalí se buscaron con un frenesí propio de la escena del jardín de *La edad*

de oro, en la que Lya Lys y Gaston Modot se acometen con tal fogosidad que terminan devorándose literalmente el uno al otro.

Sin embargo, como en esa célebre secuencia de *amour fou*, algo se interpuso entre ellos. Quizá el escaso sentido práctico del pintor a la hora de pensar en términos cinematográficos comerciales; quizá la implacable maquinaria fagocitadora de la Fábrica de Sueños; pero lo cierto es que la relación no se consumó en los términos esperados por ambas partes.

Aún así, en el camino quedaron algunos conatos, esbozos y diversas pirotecnias que no carecen de enjundia. Y, en cualquier caso, merece la pena dejar bien sentado que el interés de Dalí por Hollywood no se debió a mero oportunismo ni puro afán pecuniario o de notoriedad a toda costa, sino que arranca desde muy pronto.

La fascinación por el cine americano es una actitud ya vigente durante la adolescencia y se mantiene en pleno furor surrealista, cuando el pintor aún está integrado sin fisuras en el seno del movimiento de Breton a través de sus colaboraciones con Luis Buñuel, la segunda de las cuales, *La edad de oro*, gustaba a Dalí porque “parecía una película americana”.

También el realizador aragonés era un admirador del cine yanqui, y en el momento del escándalo provocado por ese largometraje se encontraba en Los Ángeles con los gastos pagados por la Metro-Goldwyn-Mayer, en el primero de sus asedios a la fortaleza hollywoodense que —a diferencia de Dalí— nunca se le mostró propicia.

Es verdad que al pintor le ayudaría lo suyo la sincera admiración de Alfred Hitchcock por *Un perro andaluz* o la genuina amistad que se establecería entre él y Walt Disney (¡hasta



Una escena de *L'âge d'or* (1930), con el actor Gaston Modot.



Walt Disney y su mujer con Gala y Salvador Dalí en Cadaqués.

debatimos. Sin embargo, no deben confundirse mecánicamente el imperio montado a costa de Disney y la totalidad de sus trabajos. Especialmente sus primeros dibujos animados, que gozaron de la admiración y estima de cineastas de la talla de Eisenstein, quien era a su vez, no se olvide, un formidable dibujante, quizá el mejor de su generación en la URSS.

Y, en última instancia —que tampoco es cuestión de malgastar más espacio haciendo aquí apología de Disney—, está la profunda intuición de que siempre se benefició Dalí para entender la lógica de la cultura de masas o la manipulación de los medios de comunicación, lo que le otorgó una innegable ventaja cuando se encontró en una sociedad como la americana y un mundo como el de Hollywood, diseñados según esas pautas.

La receptividad de Dalí ante las propuestas del cine americano tiene, en todo caso, antecedentes muy tempranos, tanto en su obra pictórica como en sus manifestaciones teóricas. Así puede comprobarse en su artículo “Film-arte, film-antiartístico”, publicado el 15 de diciembre de 1927 en *La Gaceta Literaria*. O en el *Manifest Groc* que en marzo de 1928 suscribe junto a Gasch y Montanyà. Ahí y en otros escritos contemporáneos ya manifiesta sin ambages su desprecio por la llamada “vanguardia” cinematográfica y su admiración por los cómicos americanos, el actor Adolphe Menjou o los hermanos Marx.

Mención especial le merece Harry Langdon, a cuyo lado estima que “Keaton es un místico y Chaplin un putrefacto”, concluyendo: “Harry Langdon es una de las flores más puras del cine e incluso de nuestra CIVILIZACIÓN”. En esta fascinación por los cómicos coincidiría con los surrealistas, que no escatimaron los adjetivos para referirse a Chaplin y Mack Sennett, como puede comprobarse leyendo el manifiesto en favor de *La edad de oro*. Pero, a diferencia del grupo parisino, que no matiza ni hila tan fino como Dalí y Buñuel, éstos jerarquizan cuidadosamente entre Chaplin y Keaton, en función de un criterio más que atendible: el grado de asepsia sentimental de que hacen gala en la pantalla.

Gala sonríe en las fotos con el matrimonio Disney!). Pero creo que no hay que caer en la tentación —demasiado facilona— de prolongar excesivamente los paralelismos entre Disneylandia y el Teatro-Museo Dalí de Figueras.

Es verdad que este trampantojo daliniano se anticipó en su día en más de un aspecto al profuso contubernio entre museos y parques temáticos en que hoy nos

Ahora bien, todas esas filias y fobias se mantuvieron en un plano más o menos teórico hasta que Dalí tuvo ocasión de cruzar el Atlántico. Es decir, hasta sus viajes a los EE.UU. entre 1934 y 1940, año este último en el que se instala allí hasta su regreso a España en 1948.

Así ha recogido en su *Vida secreta* el episodio de su primera visita a Nueva York en noviembre de 1934: “Y en la Quinta Avenida Harpo Marx acaba de encender la mecha que asoma en los traseros de una manada de jirafas explosivas rellenas de dinamita. Corren en todas direcciones, sembrando el pánico y obligando a todo el mundo a refugiarse atropelladamente en el interior de las tiendas. Todas las sirenas de incendio de la ciudad se han puesto en marcha, pero ya es demasiado tarde. ¡Bum! ¡Bum! ¡Bum! ¡Bum! ¡Yo os saludo, explosivas jirafas de Nueva York, y a vosotros también, precursores de lo irracional –Mack Sennett, Harry Langdon, y a ti también, inolvidable Buster Keaton, trágico y delirante como mis podridos y místicos asnos, rosas del desierto de España!”.

En cuanto pisa suelo estadounidense comienzan sus aproximaciones al cine, con guiños nada disimulados a Hollywood. De 1935 data su rostro de Mae West convertido en un salón, ejecutado a partir de una foto de promoción. Y ese mismo año publica en el *American Weekly* unos apresurados bocetos para una película que se debía titular *The Surrealist Mystery of New York*, reciclando el recuerdo de los viejos seriales y algunos de los hallazgos visuales de *Un perro andaluz* y *La edad de oro*.

Pero su objetivo último estaba en la Costa Oeste, obviamente. En junio de 1937 escribe en *Harper's Bazaar* un artículo titulado “El surrealismo en Hollywood”, en el que hace aflorar todo el delirio inconsciente de aquel formidable tinglado, para intentar demostrar que Holly-



Salvador Dalí: Rostro de Mae West utilizable como apartamento, hacia 1934-35. Gouache sobre papel de periódico, 31 x 17 cm.



Salvador Dalí: Retrato de Harpo Marx, 1937. 45,5 x 35,6 cm.



Foto enviada por Harpo a Dalí.



Dalí dibujando a Harpo mientras toca el arpa con cuerdas de alambre de espino, 1937.

wood era ya surrealista antes del surrealismo, según taxonomías como ésta:

ANÁLISIS SURREALISTA Y ESPECTRAL DE LOS CIELOS HOLLYWOODENSES

ESPECTROS

Cecil de Mille es surrealista por su sadismo y fantasía.

Harpo Marx es surrealista en todo.

El bigote de Adolphe Menjou es surrealista.

Etcétera.

FANTASMAS

Gary Cooper en esa película de ensueño y de delirio que es "Peter Ibbetson", y también con su tuba en "Mr. Deeds".

El éxtasis de Garbo es surrealista.

William Powell es surrealista por las ruinas de su mirada.

Robert Taylor no es surrealista

Groucho Marx es surrealista por su cinismo y su marxismo.

Etcétera.

Elogia también las "Silly Symphonies" de Disney, el evanescente "fantasma mitológico" de Greta Garbo y, sobre todo, el "frenesí biológico, histérico y caníbal" de *Animal Crackers*, de los Hermanos Marx, para terminar afirmando: "Naturalmente, el personaje más fascinante y surrealista de Hollywood es Harpo Marx".

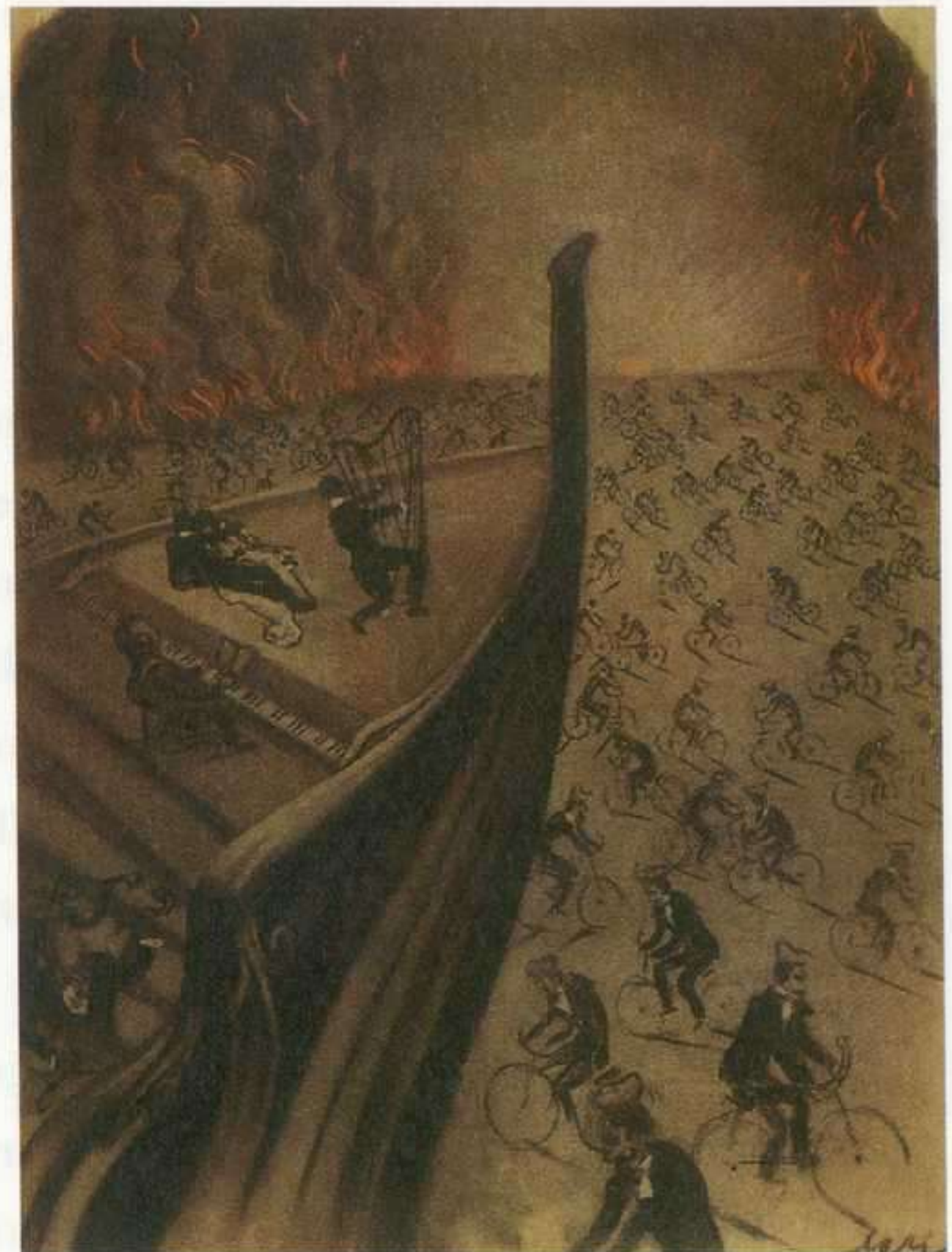
Para entonces, Harpo ya había mostrado su interés por conocer al pintor, pues le había remitido el 31 de diciembre de 1936 este telegrama dirigido a su habitual alojamiento del Hotel Saint Moritz: "Querido Salvador Dalí: he recibido un telegrama de Jo Forrestal diciendo que está usted interesado en mí como víctima. Emocionado ante la idea. El rodaje actual finaliza dentro de

seis semanas. Si viene al Oeste estaré encantado de ser pintarrajeado por usted. Tengo una contrapropuesta: ¿Posaría para mí mientras yo poso para usted? Feliz año nuevo de un gran admirador de *La persistencia de la memoria*".

Dalí le hizo llegar un arpa con las cuerdas de alambre de púas, y así fue como aparecieron –el uno tañendo el arpa y el otro tomando apuntes– en *Los Angeles Examiner* en febrero de 1937. En los descansos de *Un día en las carreras* trabajaron juntos en el guión de una película que debía titularse *Jirafas en ensalada de lomos de caballo*. Proyecto que, de nuevo, nunca pasó de las habituales escaramuzas previas, y del que se conservan algunas notas y dibujos.

Los esbozos permiten adivinar un banquete en el desierto a la luz de jirafas ardiendo, una cena surrealista desplegada a lo largo de una cama interminable, una nave cuya proa es un gigantesco piano que toca Chico, mientras Harpo tañe el arpa encima y Groucho observa, perezosamente tendido, un panorama de cientos de ciclistas que pasan con su correspondiente piedra en la cabeza.

En otro, titulado *La mujer surrealista* –y cuyo “guión y puesta en escena” está firmado por Dalí–, aparece en una imponente limusina este enigmático personaje femenino del título, al que nunca se ve la cara, acompañada por Harpo y Groucho. En el club donde hace su entrada, le preceden dos sirvientes con un gran objeto de aspecto suntuoso que, una vez abierto, resulta ser un túnel telescópico de satén blanco de la altura de un hombre. Desplegándolo desde la puerta hasta la mesa que tienen reservada, la “mujer surrealista” puede



Dalí: Gondole surréaliste sur bicyclettes en feu (Góndola surrealista sobre bicicletas ardiendo), 1937. Carboncillo, acuarela y pastel sobre papel, 74 x 54 cm.



Dalí: Le piano surréaliste (El piano surrealista), 1937. Carboncillo, acuarela y pastel sobre papel, 60 x 43 cm.



Salvador Dalí y Luis Buñuel en las rocas de Cadaqués, durante el verano de 1929, mientras preparan el guión de *L'âge d'or*.

ocupar su sitio al abrigo de las miradas del público presente en la sala, mientras el túnel portátil serpentea entre las mesas como una oruga, con gran asombro de sus ocupantes. En el interior, les abre paso un sirviente con un candelabro encendido, y sus sombras se perciben desde el exterior agrandadas en el satén del túnel. De vez en cuando, la “mujer surrealista” se detiene bruscamente, tira de una cremallera que facilita la abertura en la pared y saluda a dos jóvenes sentados a una mesa.

El año 1939 aportó nuevas perspectivas. Quizá fuera a comienzos del mismo –en un momento en que Dalí estaba lejos de barruntar el estallido de la Segunda Guerra Mundial– cuando tuviese lugar la gran oportunidad perdida para que las relaciones entre Hollywood y el pintor se hubiesen encamina-

do por derroteros más sustanciosos. Tal como sucedieron las cosas, esa posibilidad no pasa de ser mera hipótesis, pero merece la pena examinarla con algún detenimiento, porque en ella estuvo implicado un cineasta que entonces se encontraba allí, en Los Ángeles, y con el que Dalí había colaborado en dos películas que figuran por derecho propio en todas las Historias del Cine. Me refiero, claro está, a Luis Buñuel.

El realizador aragonés y Dalí habían tenido ya sus desavenencias a mediados de los años treinta por los créditos y méritos que correspondían a cada uno en las dos citadas colaboraciones, *Un perro andaluz* y *La edad de oro*. Pero, aunque ese episodio no hubiese bastado para agrandar el foso entre ambos, la guerra civil española los terminaría de separar. Al menos, en un principio, pues fue huyendo de ella como volverían a coincidir en los EEUU a partir de 1939.

Para entonces, Dalí es ya un personaje célebre. Su efigie ha aparecido hace dos años y pico en la portada de la revista *Time*, mientras que Buñuel, tras la prohibición de *Las Hurdes* en 1933, se ha dedicado a firmar zarzuelas y sainetes en la productora Filmófono, para terminar sumido en el anonimato. Ahora se encuentra en Hollywood sin trabajo, con la responsabilidad de una familia a su cargo y sin un duro. Peor todavía: con deudas, ya que ha tenido que pedir dinero prestado para pagar el pasaje hasta América.

Es entonces, a principios de 1939, cuando el cineasta escribe desde Los Ángeles a Dalí, que se encuentra en Nueva York. No conocemos la carta de Buñuel, pero por la respuesta del pintor puede deducirse que ha tanteado el terreno para ver si sería posible hacer algo juntos en Hollywood, seguramente de carácter comercial.

La respuesta de Dalí es inmisericorde. En sustancia, le dice que no está en ese momento para colaboraciones. Muy impresionado por los sucesos de la guerra civil y los daños causado a su familia por anarquistas y republicanos, el pintor desea ardientemente reconciliarse con los suyos y su país, quiere clausurar su complejo de Guillermo Tell, retomar los lazos con el padre y su tribu biológica, reorientarse hacia España. En consecuencia, no experimenta la más mínima nostalgia por la amistad de sus años en la Residencia, a la que parece haber apelado Buñuel.

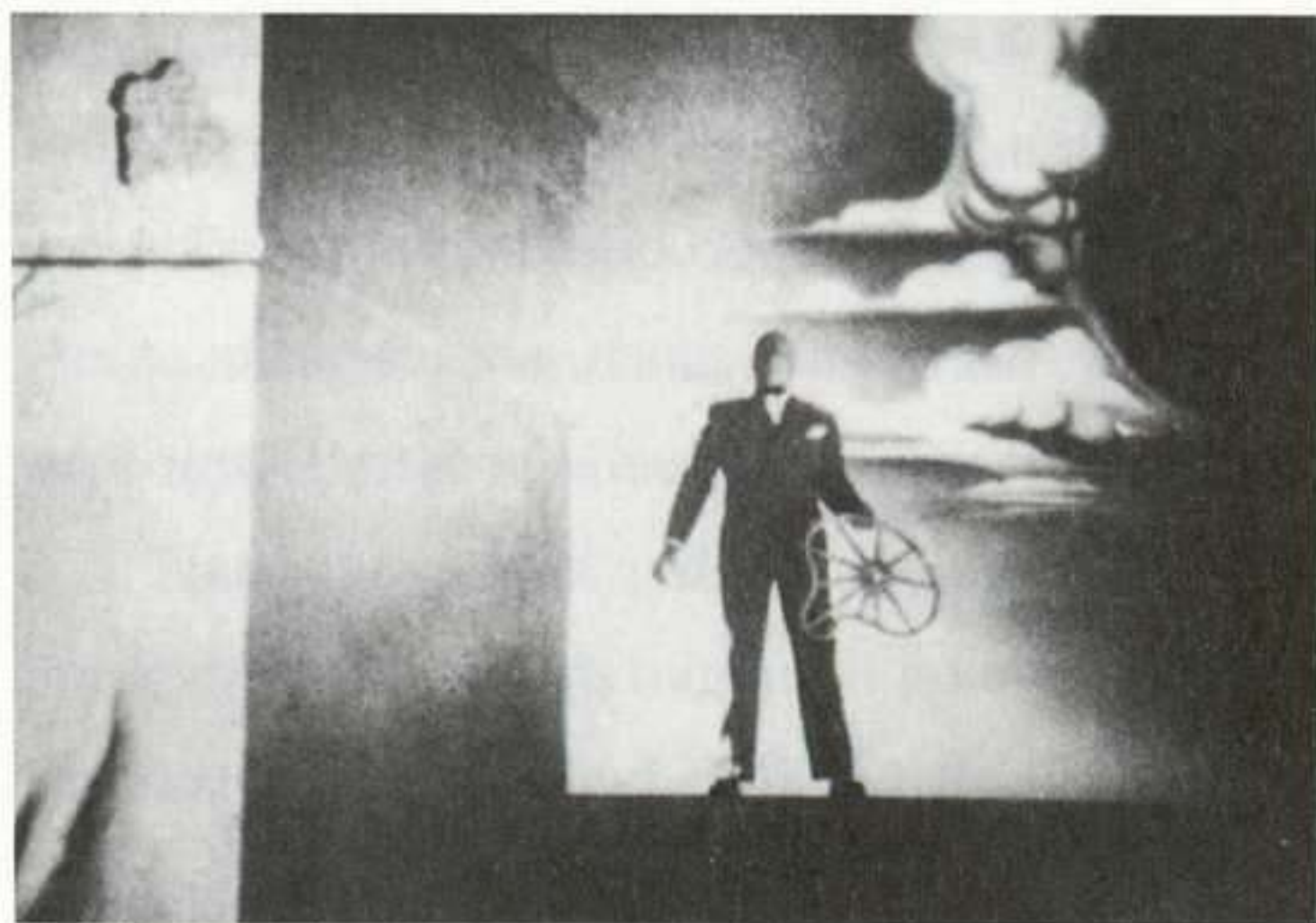
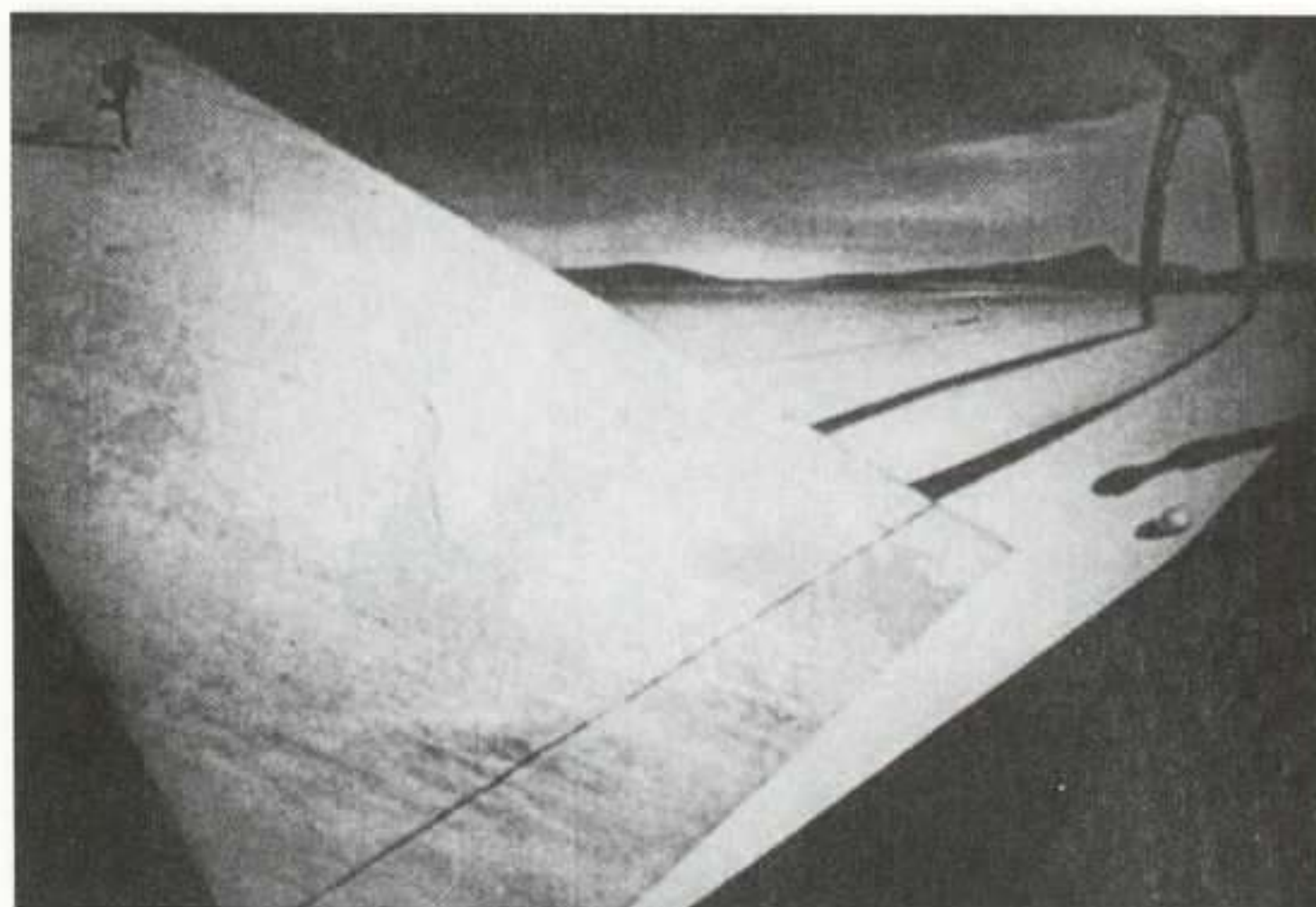
Sus arremetidas contra los republicanos, proporcionan pistas muy elocuentes de su mutación ideológica a partir de 1939. Según le cuenta a Buñuel con su peculiar y errática ortografía, los rojos metieron a su hermana Ana María en la cárcel y la martirizaron veinte días. Como consecuencia de ello, se volvió loca, teniendo que darle la comida a la fuerza: “*Se caga en la cama*. Imagínate la tragedia de mi padre, al que le han robado *todo*, tiene que vivir en una *casa de huéspedes* en Figueras. Naturalmente le mando dólares. Se ha convertido en un fanático adorador de FRANCO, que considera un semidiós, el Glorioso Caudillo, como dice a cada línea de sus delirantes cartas... El ensayo revolucionario ha sido que todo el mundo prefiera FRANCO”. Según el pintor, los antiguos catalanistas, republicanos, anticlericales..., todos, le escriben entusiasmados con el nuevo régimen: “Al menos se puede comer, dormir i no temer ser robado i asesinado: hay que reconocer que las izquierdas lo han hecho muy mal”.

En cuanto a su actitud personal, le explica que ahora vive un momento que se caracteriza por la “liquidación del complejo de Guillermo Tell, o sea, fin de hostilidad con mi padre, reconstrucción de la grande ilusión familiar sublimada en los factores raciales, biológicos, etc, etc. Como consecuencia, envió todo lo que puedo a Cadaqués”.

Para terminar, Dalí emprende una especie de delirio abominando del doctor Negrín y exaltando sin pudor el pasado y la religión: “Isabel la Católica, las hostias consagradas, los melones, los rosarios, las indigestiones truculentas que preceden a las corridas de toros, los tambores de Calanda, las sardinas de las playas ampurdanesas... Resumen: mi vida debe orientarse hacia España i Familia. Destrucción sistemática del pasado hinfantilista representado por los amigos de Madrid, imágenes sin consistencia real. Gala, *húnica Realidad* ya incorporada a mi líbido en sentido *constructivo*. No puede hablarte más FRANCO que me es posible. ¡Viva! el



Salvador Dalí: Retrato de Luis Buñuel, 1924. Óleo sobre lienzo, 70 x 60 cm.



Salvador Dalí: Ilustraciones para el sueño de Spellbound (Recuerda).

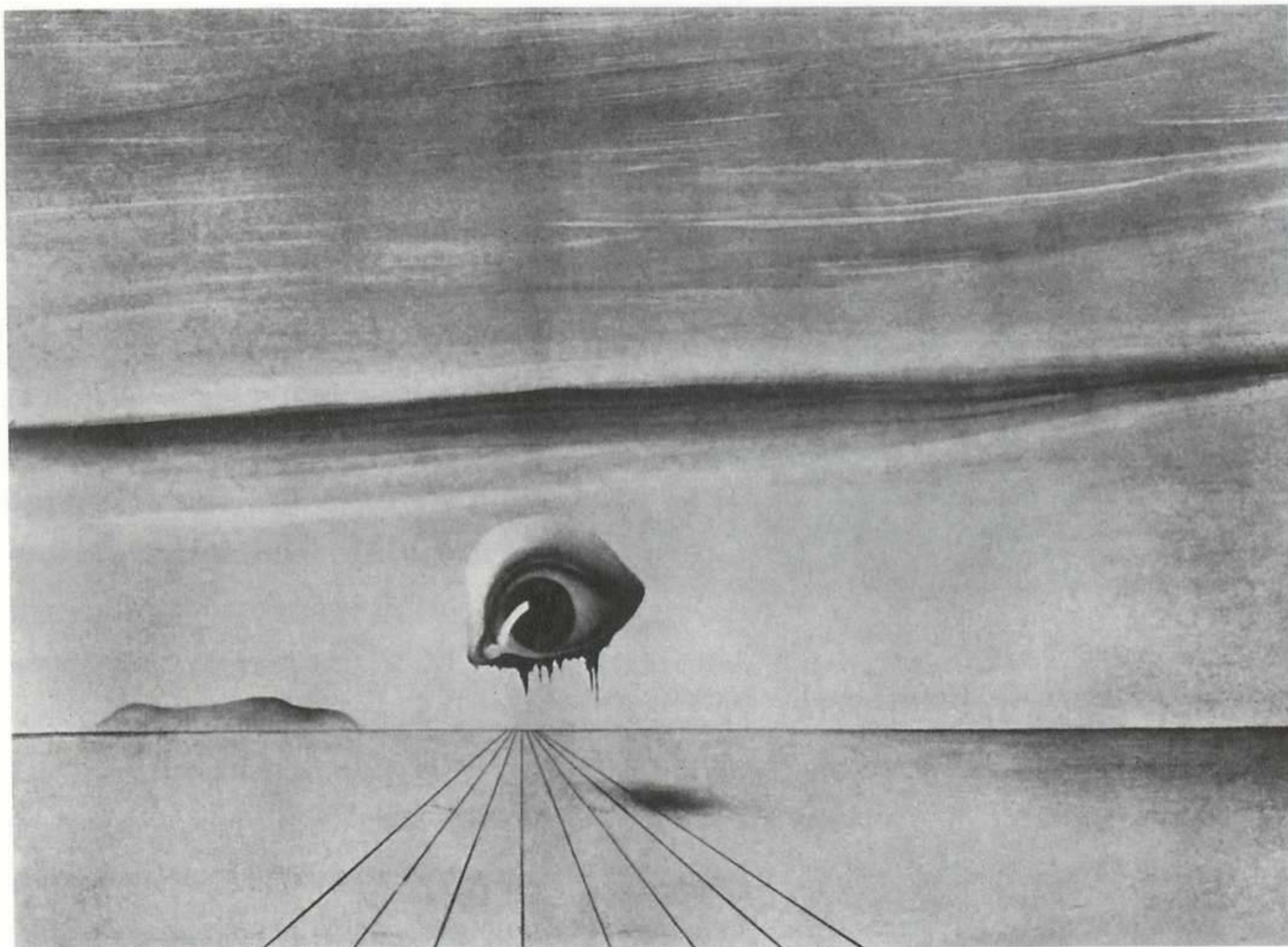
Viendo que no era posible entrarle por el flanco de una posible colaboración, Buñuel debió escribirle solicitando una ayuda económica. Pero Dalí también se cerró en banda: “Pide a NOAILLES dinero. *No te lo negará. Dalí te lo certifica... ESPAÑA es una cosa gorda, destinada a la egemonía mundial...* Buenos días, amigo. Dalí, 1929... En el pasado nuestra colaboración ha sido mala para mí: acuérdate que me fue necesario un esfuerzo para que mi

individualismo de los Tiburones (Marquis de Sade) que se comen los débiles. Nitché i el Apurdán Realista-Surrealista. ¡Qué mierda el marxismo, última supervivencia de la mierda cristiana! El catolicismo lo respeto mucho. Muy sólido”.

Ese es el marco de su mutación ideológica, en el cual hay que insertar su negativa a colaborar con Buñuel para trabajar juntos en Hollywood. En otro pasaje de su correspondencia con el cineasta, Dalí inicia su respuesta con estos versos que atribuye a Quevedo, y que claramente dejan traslucir su personal mito de Guillermo Tell:

*¿Qué placer más grande
hay en el mundo
que dar por el culo
a su propio padre moribundo?*

Luego aprueba que el realizador intente integrarse en proyectos fílmicos comerciales: “Tu nueva posición me parece mucho más realista que los idealismos marxistas, en consejo de Amigo, del Dalí de Toledo, desinfectado de todos los puntos de vista marxistas, ya que el marxismo filosóficamente i a todos puntos de vista es la teoría más imbécil de nuestra civilización... Sería terrible que te salieras del marxismo político y continuaras pensando en marxista por lo demás”.



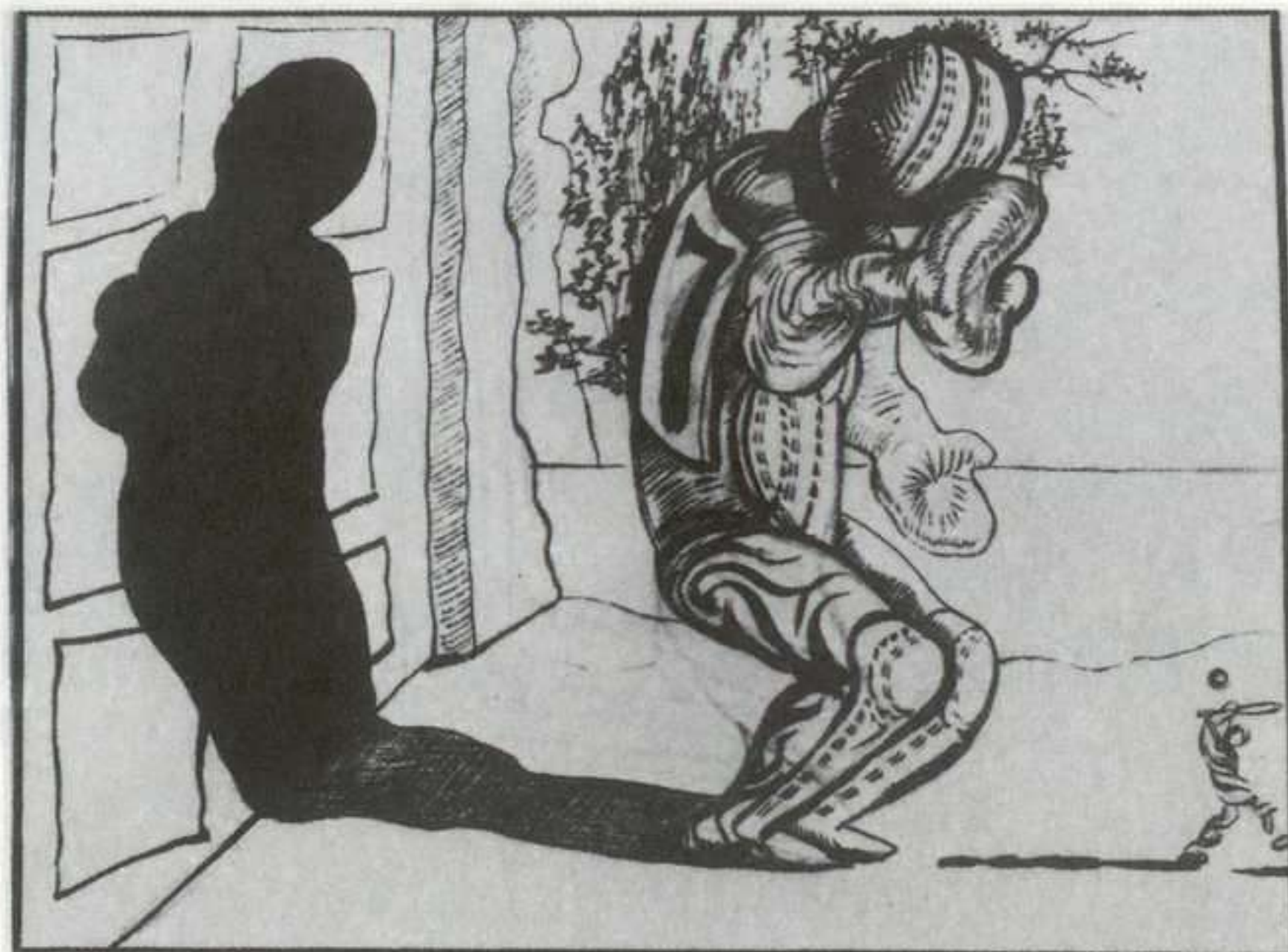
Salvador Dalí: Diseño para la película *Spellbound* (Recuerda) protagonizada por Ingrid Bergman y dirigida por Alfred Hitchcock, 1945.

nombre fuera *reproducido* en El chien ANDALU”.

La fecha de la firma, 1929, la alusión a los créditos de *Un perro andaluz* y la sugerencia de que solicite un préstamo al Vizconde de Noailles, el mecenas de *La edad de oro*, suenan inequívocamente a venganza. Lo que ignoraba Dalí es que el director aragonés ya le había pedido dinero al aristócrata para pagarse el pasaje a los EEUU, y sufría por no poder devolvérselo.

En otro momento, el pintor se descuelga con consideraciones respecto al *Destino* que podrían arrojar no poca luz sobre el posterior proyecto homónimo con Walt Disney: “Querido Luis: no te puedo mandar absolutamente nada, i eso es una decisión tomada después de grandes dudas i reflexiones, que voy enseguida a explicarte, i que an sido la causa de mi retardo en contestarte, ya que tengo honor de hacer esperar la respuesta tratando de dinero... Desde hace 3 años me ocupo apasionadamente de todas las cuestiones relativas al *hazar objetivo-Destino-sueños proféticos* interpretación de los echos los más *mínimos* de la vida cotidiana para poder actuar en *consecuencia-quiromancia-Astrología* (muy importante)”.

Otros pasajes de su correspondencia con Buñuel nos ilustran sobre sus napoleónicos planes –los de Dalí– para conquistar el mundillo del cine. Estrategia que le expone sin rebozo, quizá para humillar más a su antiguo amigo. En sustancia, le viene a decir que Hollywood siempre le



Salvador Dalí: *Estudio para Destino de Walt Disney: jugador de béisbol*, 1946. Lápiz y tinta china sobre papel, 20,2 x 22,8 cm.

si aceptara cualquier cosa *provisionalmente*. Comprendes el ombligo de la cuestión?”

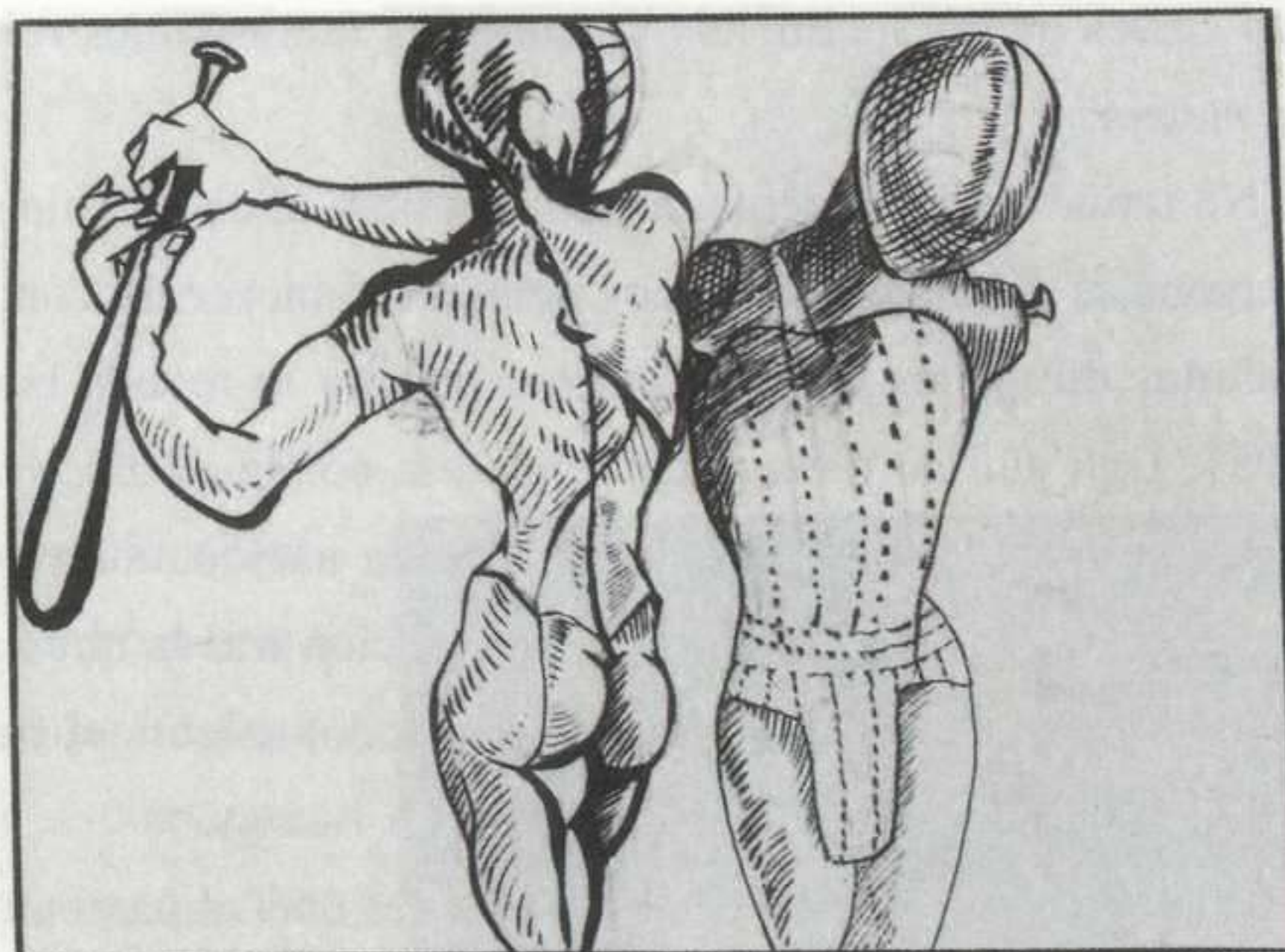
¿Qué habría pasado si Dalí hubiese aceptado la propuesta de Buñuel para trabajar juntos en Hollywood? Nunca lo sabremos. Ya es mucho imaginar que volvieran a colaborar como para suponer que, además, hubieran podido integrarse en los engranajes de aquella imprevisible maquinaria. Porque la soñada conquista daliniana nunca se produjo, claro está.

En 1941 le fue encargado el diseño de una secuencia para *Moontide*, película que iba a ser protagonizada por Jean Gabin. Los bocetos permiten reconstruir la escena, una pesadilla en la que, mediante el movimiento, la imagen de dos marineros sentados en una taberna termina por convertirse en una horrible calavera cuyas órbitas vacías son sustituidas por el cráter de un obús y un panal de miel, mientras la boca entreabierta deja ver una cara aterrorizada a cuyos ojos y boca asoman –a su vez– calaveras con sus órbitas y bocas taponadas por otras calaveras sucesivamente más pequeñas. El cráneo tiene, por su parte, un casquete hendido, en el que se agita una masa pululante de hombrecillos en descomunal pelea. Tan poderoso impacto visual se basa, en realidad, en el cruce de una vieja postal “surrealista” y un óleo suyo de 1940, *El rostro de la guerra*.

Frente a estos proyectos frustrados que nunca pasaron de tales, sí que se materializó en la pantalla su colaboración en *Recuerda* (*Spellbound*, Alfred Hitchcock, 1945). Pero no a satisfacción del pintor. Basada en la novela de Francis Beeding *The house of Dr. Edwards*, con guión del muy prestigioso Ben Hecht, se trata de una de las primeras películas en las que Hollywood aborda con alguna profundidad el tema del psicoanálisis, haciendo hincapié en la interpretación de los pasajes oníricos. Como el propio Hitchcock confesó en sus entrevistas con Truffaut, él quería la colaboración de Dalí por su concreción y realismo en la plasmación de “sueños muy visuales con rasgos agudos y claros”, al modo de De Chirico.

ha interesado, pero como anda bien de dinero y no tiene necesidad de mendigar, se hará de rogar: “Toda mi *habilidad* es de esperar i negarme a toda proposición hasta el momento (que llegará *fatalmente*, con la aceleración de mi *prestigio i popularidad*) que me hagan venir en *dictador*: tantos dólares con los que hago un film como me sale *de los cojones*, en tanto tiempo. Es la única cosa de contrato que *admitiré*, i esto sería imposible

Los croquis de Dalí difieren sustancialmente de lo que quedaría en el montaje final, dejando aparte el saqueo de la secuencia inicial del ojo seccionado de *Un perro andaluz*. A ello añadió Dalí la imagen de los personajes con el rostro cubierto por un trapo –que procede del cuadro *Los amantes*, que en 1928 pintara Magritte– y el metrónomo con un ojo en el extremo del péndulo, en clara utilización de un objeto surrealista de



Salvador Dalí: *Estudio para Destino de Walt Disney: jugadores de béisbol*, 1946. Tinta china sobre papel, 15,1 x 20,7 cm.

Man Ray. También había previsto una máquina de coser gigantesca que agujereaba el ojo de Ingrid Bergman (obviamente inspirado en una de las ilustraciones dalinianas para *Los cantos de Maldoror*) y una cucaracha con un ojo pegado a la espalda que atravesaba las cartas en la mesa de juego (cuyas patas serían piernas de mujer, según otro conocido tópico del movimiento bretoniano). Pero estas tres últimas ideas no prosperaron.

En pleno rodaje de la secuencia onírica Hitchcock hubo de marcharse a Londres, siendo terminada por William Cameron Menzies. Dalí hizo más de un centenar de bocetos y cinco óleos en blanco y negro, destinados a totalizar en el montaje original unos veinte minutos, lo que pareció excesivo al productor Selznick y a Hitchcock. Muy distinta fue la opinión de Ingrid Bergman, a quien entusiasmaba en su integridad: “Era mucho más larga y más interesante. Era algo realmente digno de poner en un museo. La versión final no incluyó su complicado metraje, en el que yo me convertía en una estatua de yeso en el sueño del hombre (lo cual implicó que rodáramos al revés, conmigo saliendo de ella). Había tantas cosas maravillosas en la secuencia, pero decidieron acortarla a un minuto o dos en vez de los veinte minutos para los que tan duramente trabajamos. Fue una verdadera lástima. Hubiera podido ser algo realmente sensacional”.

En su libro *My life with Dalí*, Amanda Lear se ha referido a una cena celebrada en los años sesenta en Cadaqués, en honor de Yul Brynner y Kirk Douglas, en la que Dalí evocó sus andanzas en Hollywood. Todavía respiraba por las heridas de *Spellbound* pero lo más divertido de la noche fueron sus recuerdos de Disney, quien –según el pintor– poseía una increíble colección erótica y numerosos dibujos animados pornográficos que nunca quiso dar a la luz.

Su simpatía por el creador de Mickey Mouse era evidente, y en el primer número citado de *Dali News* correspondiente a 1945 se había referido a sus proyectos con Disney, en uno de

las cuales quería incluir los ya entonces famosísimos relojes blandos de *La persistencia de la memoria*.

No tardarían en ponerse manos a la obra al año siguiente, colaborando en *Destino*, donde personajes y objetos corpóreos debían establecer un continuo con personajes, objetos y decorados dibujados. En una entrevista para la revista barcelonesa *Imágenes*, concedida en 1951, Dalí aún no daba por perdida esa colaboración, y añadía: “Es protagonizada por una figura humana, con cabeza de niño recién nacido, cuerpo de mujer adulta, piernas de gacela y pies formados por caracolas”. Descripción tras la que no es difícil identificar un conocido *cadáver exquisito* de su etapa más ortodoxamente surrealista, reciclada en diciembre de 1935 en la revista neoyorquina *American Weekly*.

Sin embargo, y a pesar de las afinidades que amparaban las relaciones artísticas y personales entre ambos creadores, *Destino* nunca llegaría a consumarse. (Ahora, en el año 2000, se acaba de anunciar la intención por parte de los estudios Disney de retomar el proyecto). Tampoco prosperaría la iniciativa, anunciada en octubre de 1957, para trabajar juntos en una versión de *Don Quijote*, libro sobre el que el pintor catalán acababa de grabar las planchas que en diciembre le editaría Joseph Forêt.

Mejor suerte corrió en 1950 la secuencia –otra vez una pesadilla– de *El padre de la novia* (*Father of the bride*, de Vicente Minnelli), en cuya decoración participó Dalí. Se trata de una escena muy breve en la que Spencer Tracy sueña que llega tarde a la boda de su hija, malogrando la ceremonia al desgarrar su traje y verse obligado a caminar entre los bancos de invitados sobre un suelo ajedrezado que parece contraerse como si fuera de chicle, impidiéndole avanzar (componente este muy acorde con las sustancias blandas dalinianas).

Y poco más cabe añadir. Según informaciones no contrastadas, en 1965 Dalí contribuyó a algunas de las escenografías de *Viaje alucinante*, producida por Saul David y dirigida por Richard Fleischer para la Metro-Goldwyn-Mayer. Y en 1973 habría diseñado un tarot para la entrega de la serie James Bond *Live and let die*. Un juego de cartas comercializado posteriormente, pero en el que la participación de Dalí no está tampoco bien documentada (ni tendría mayor importancia a efectos fílmicos).

En realidad, su contribución al Hollywood posterior al de la era clásica que él admiró ha ido por otros derroteros, a través de cineastas como David Lynch. O de películas como *El silencio de los corderos* (Jonathan Demme, 1990), que no en vano utiliza ya desde el cartel la mariposa-calavera que Dalí tomó del cuadro *The Hireling Shepherd* del prerrafaelista inglés William Holman Hunt para incrustarla en varios de sus cuadros o fotografías y, sobre todo, *Un perro andaluz*.

En cualquier caso, una magra cosecha para tantas energías dedicadas a un medio cuya naturaleza práctica no está claro que asumiera nunca. Una relación plagada de malentendidos y, a la larga, despechada —

DESTINO

SALVADOR DALÍ

TRADUCCIÓN: ROSA GUTIÉRREZ

Vemos primero un jardín muy convencional salpicado de estatuas y adornado en el centro por una fuente en forma de cisne. Después el jardín desaparece. El cuello y las alas del cisne se convierten en el tronco y las orejas de un elefante boca arriba. El elefante se transforma a su vez en una pirámide con una cabeza de Cronos grabada a la que se dirige una chica. De repente, la pirámide desaparece y el largo triángulo que ocupaba sobre una tela presenta ahora una perspectiva de carretera.

La chica se detiene a lo largo de la carretera y después, un momento después, se la ve cabalgar sobre un inmenso teléfono de patas de araña entre toda clase de monstruos. Después el paisaje cambia y se ve de nuevo una pirámide acompañada en esta ocasión por una iglesia flotando sobre un estanque que bordean dos manos humanas de las que salen dos cipreses. En el borde circular del estanque dan vueltas sin cesar formas desnudas subidas a bicicletas. Las formas desnudas acaban por desaparecer en el estanque.

En ese momento una campana toca a muerto. La sombra de la campana se confunde con la silueta de la chica y las dos se ponen a bailar. La cabeza de Cronos esculpida en la pirámide se libera de la piedra y comienza a bailar también, tratando de alejar a una lluvia de monstruos que caen del cielo por todas partes. Cronos separa a los monstruos de su cuerpo, cada vez que arranca uno un agujero enorme se abre en él —

Trama del film Destino narrada por Dalí al periodista A. Frankenstein (Arts, 12-IV-1946).



Salvador Dalí: Dibujos en color para el film de Walt Disney Destino que no llegó a realizarse.

MUSEUM. MARCEL BROODTHAERS

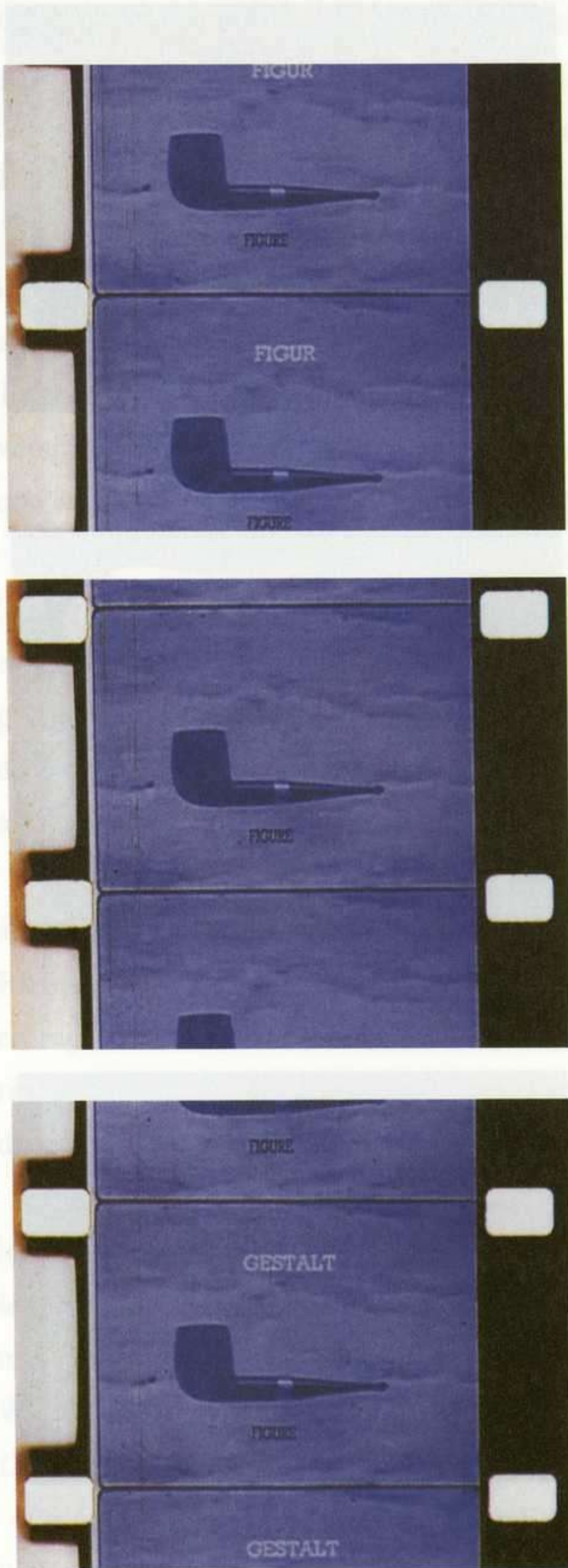
PER KIRKEBY

TRADUCCIÓN: SIKK TRADUCCIONES

78

M
A
R
C
E
L

B
R
O
O
D
T
H
A
E
R
S



Marcel Broodthaers: La pipe, 1969.

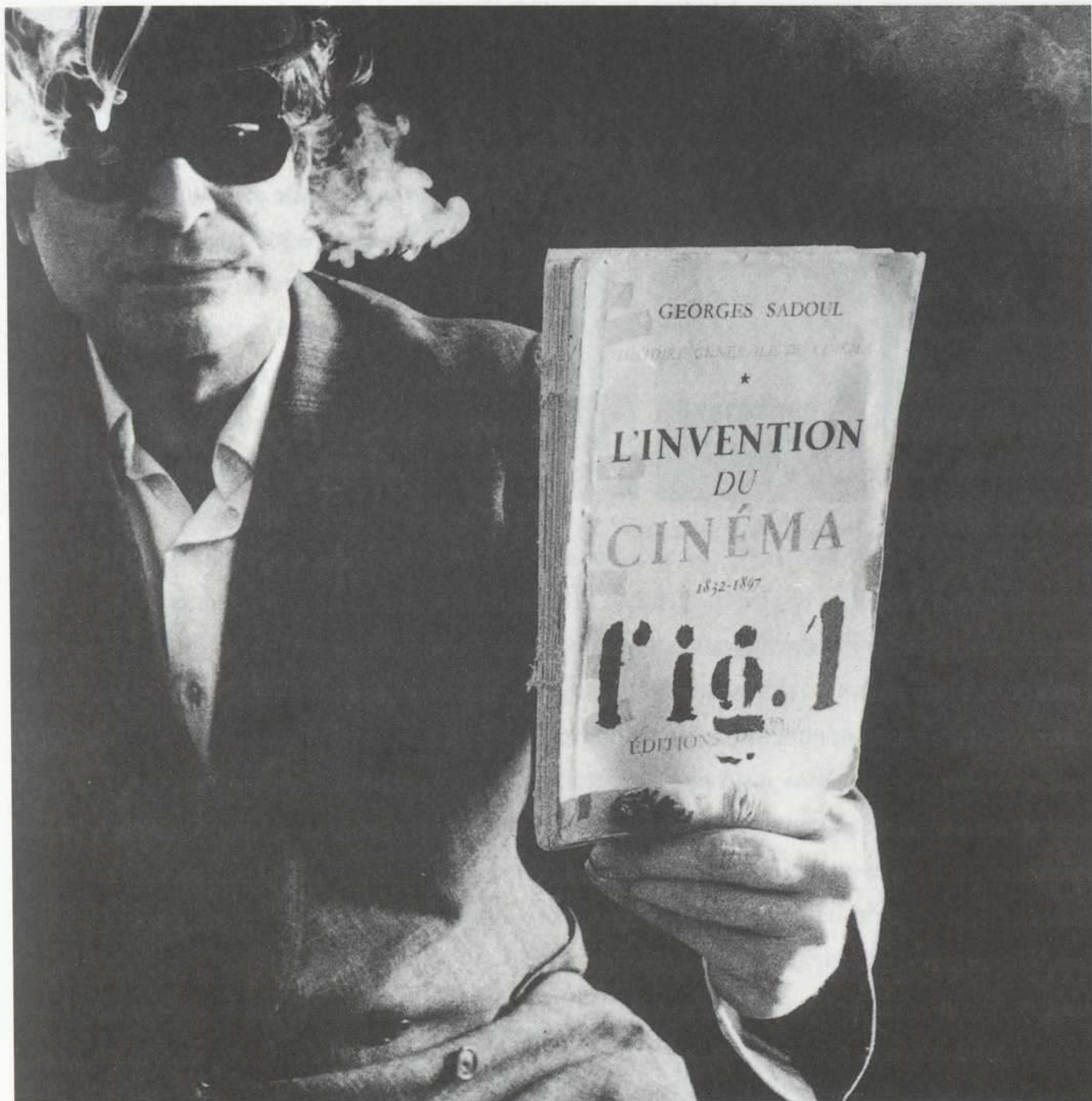
Esto no es una pipa

Melancolía Agria Château des Aigles

El arte de Broodthaers nos habla del significado del candor de espíritu, del círculo del candor de espíritu. Todo lo que se puede decir sobre el verdadero candor, que por supuesto no es necesidad sino más bien pura simpleza, todo lo que se puede decir es dando vueltas a su alrededor, rodeándolo.

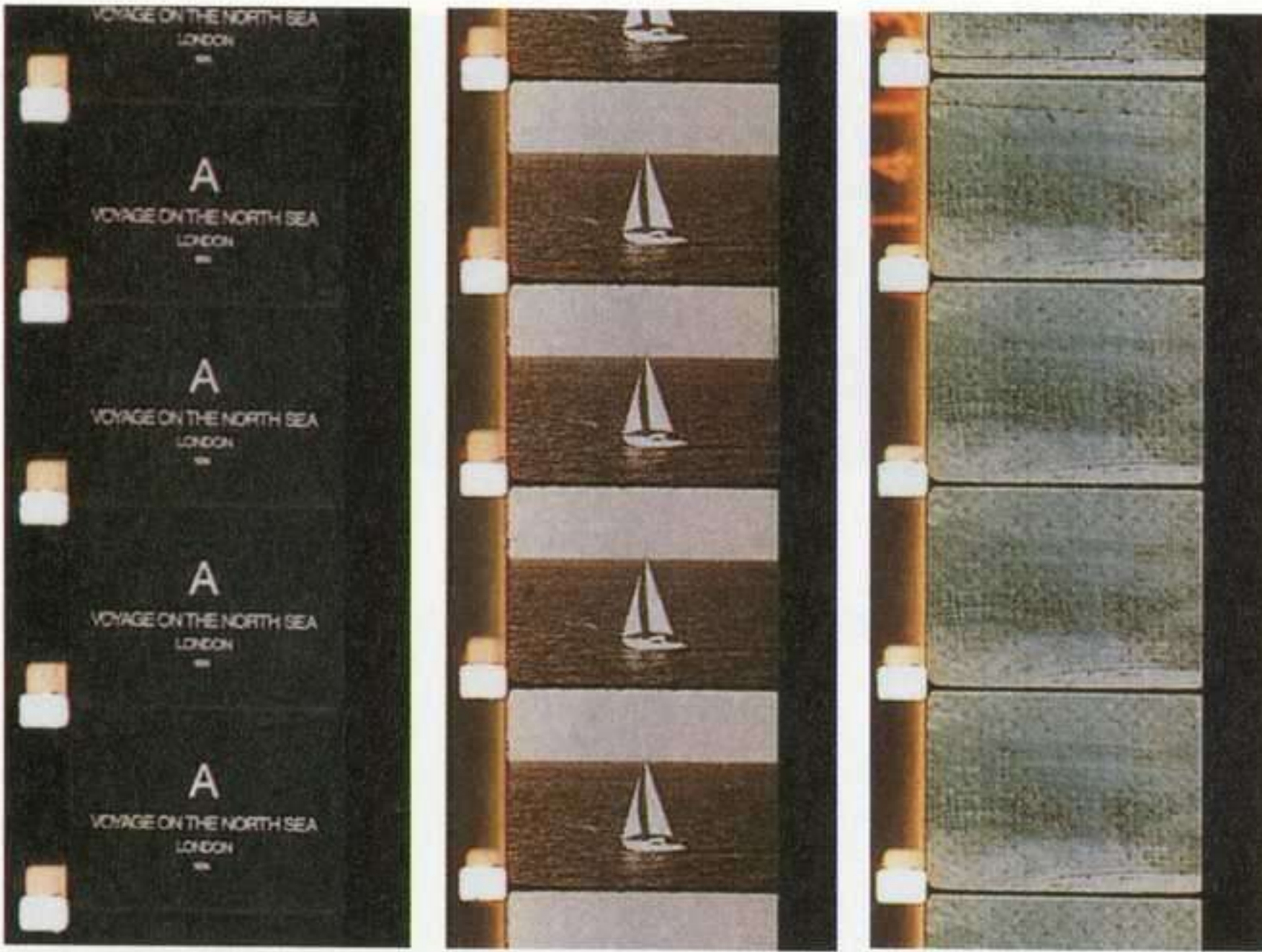
Es posible que las “máquinas” de Broodthaers, sus ideas y contextos puedan quedar ocultas tras del “inteligente” arte del tiempo. Tantas cosas se parecen a todo lo que era moderno ayer, sistemas, conceptos, artes, etc. Toda la frágil pseudo-ciencia, la profundidad post-Duchamp (aún no hemos rescatado a Duchamp del cenagal de la autosuficiencia intelectualoide con la que se especuló sobre su ingenuidad). El mismo Broodthaers alimentó aparentemente el fuego, con sus “museos”, su insistencia en la Idea, con su “Esto no es un objeto de arte” que flanqueaba cada uno de los interesantes y espléndidos objetos de la gran *Exposición del Águila* de Düsseldorf de 1972. No es como el *Esto no es una pipa* de Magritte, que es fácil de ver. Es la imagen de una pipa y por lo tanto, una broma simple-profunda.

Este texto sobre el poeta, artista y cineasta belga Marcel Broodthaers fue publicado por el pintor danés Per Kirkeby en 1981 en su recopilación de ensayos Bravura.



Marcel Broodthaers.

El visitante de la exposición, si está informado, queda cautivado por estos pequeños carteles. “Esto no es una obra de arte” y piensa, con un sentido de culpabilidad, en todos los artículos y estudios especializados que debería haber leído, y que quizás haya leído, como cuando uno se encuentra ante su muerte y no le viene a la mente una sola idea. Así que tiene que ser más complicado de lo que parece, ya que aquí hay objetos reunidos según un principio bastante sencillo, por ejemplo reunidos con ingenio, amor y verdadera alegría. Pero ahí está la frase “Esto no es una obra de arte”, en minúsculas al lado del objeto expuesto. Debe haber algo más, algo realmente profundo. Si uno estuviera bien entrenado, podría dar largas charlas espontáneas sobre el aspecto filosófico, sobre el arte y sobre la sociedad. Si ese no es el caso, el hombre debe ser sencillamente pobre de espíritu.



Fotogramas de Voyage en Mer du Nord, 1973-74.

curiosidades melancólicas, el kitsch pasado de moda, todo lo que amamos, viejas postales, cartas, etiquetas, etc. Es casi demasiado correcto. El auténtico mal gusto. Pero por otra parte, su sinceridad resulta sospechosa. Es tan directo, que está claro que el candor de espíritu ha abandonado las cosas. Está justo al lado pero no se ve. El candor de espíritu no es una cosa. Puede estar en una cosa, en determinadas obras de arte lo está, pero no es la cosa en sí. El truco de Broodthaers es reunir cosas que establecen un desvío, en torno al candor.

Es un desvío que muestra que las cosas no son candorosas. Por lo tanto, uno podría decir que eso demuestra la Idea. Pero cuando uno va en sentido contrario rodeando el mismo desvío, de repente constata que es el primer desvío, del que uno es expulsado si toma la charla sobre las ideas y cosas así como válida. No hay ninguna idea en el hecho de hablar sobre la Idea.

Por lo tanto, sólo puedo hablar de las experiencias que he vivido a partir de este incomprendible e ideal candor de espíritu de Broodthaers. Un desvío local.

La primera experiencia es encontrar una percepción totalmente paralela a algo que había hecho yo mismo. El mismo museo, donde las cosas no tenían sentido por ellas mismas, sino por los invisibles Recuerdos Sentimentales que flotaban entre las cosas. Mecanismos paralelos, pero por supuesto no los mismos recuerdos. Cada uno tiene su propio material, vive en su propio iglú. Por esta razón las discusiones sobre prioridades no tienen interés. Se encuentran tan pocas ideas, mecanismos o métodos reales. Así que lo que cuenta es la materialidad, el número y la fuerza de las experiencias que existen dentro del mecanismo, ya que las elucubraciones mentales son siempre fuente de discordia.

Los Recuerdos Sentimentales de Broodthaers están orquestados en las películas para provocar el llanto. Hace muchos años, sin ninguna preparación, vi una película de increíble belleza

Es un largo rodeo con pequeñas señales y grandes sistemas que se lanzan al espectador. Un desvío por el incomprendible candor de espíritu. Un viaje instructivo salvo para los que creen que el desvío es la clave, y especialmente para los que hacen de este desvío su pan de cada día.

Hay otro desvío, con más encanto, pero más “peligroso”. Tiene que ver con el carácter de las cosas. Broodthaers suele escoger cosas con encanto, usadas,

de Broodthaers, construida alrededor de una postal con tema marítimo, el mar, la emigración, los viajes, la música, la familia, la separación. Cosas banales con sus turbias superficies (*Voyage en Mer du Nord*). Me inquietó mucho. Me inquietó tanto que me recordó el pasado, evocando un Recuerdo Sentimental, similar al de la película.

Y las películas “cósmicas” irradiaban el mismo dolor. Pero eran absolutamente románticas en sus gestos, como si Beethoven actuara en una película de Tati. El hecho de que las farsas de las películas mudas traten los aspectos “eternos” de la vida es algo que “uno” sabe (y algunos han citado *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewusstsein* de Freud). Pero en Broodthaers, es pesado, especialmente “eterno”. Hollywood se ha convertido en poesía europea. Es terrible e incomprensible (como el Tati mudo, tanto en el sentido literal como en el sentido de que la verdadera comedia se oculta bajo una circunstancia superficial y polémica. Puede que Beckett sea la versión “no-muda”).

Se dice que al principio Broodthaers era un verdadero poeta. Pero sólo conozco esos poemas por terceros, cuando Henning Christiansen pasó un rastrillo por la gravilla para poner música al desconocido poeta belga. Se puede hacer música pasando un rastrillo por la gravilla, y de tantas formas, así que por qué no. Puede ser algo programático y cerrado, pero también puede ser libre y poético, como el arpa de los Hermanos Marx (que resulta de muchas cosas).

También me dio la sensación que Marcel Broodthaers era un hombre extremadamente guapo, era la encarnación del águila. (¿Y qué tipo de información es esta?) —

XXVI BIENAL DE ARTE
Novos Valores - Rafael Alonso (1925 - 1995)

BIENAL DE ARTE (Pazo da Cultura de Pontevedra, do 30 de xullo ó 1 de outubro)

NOVOS VALORES (Teatro Principal, do 4 de agosto ó 10 de setembro)

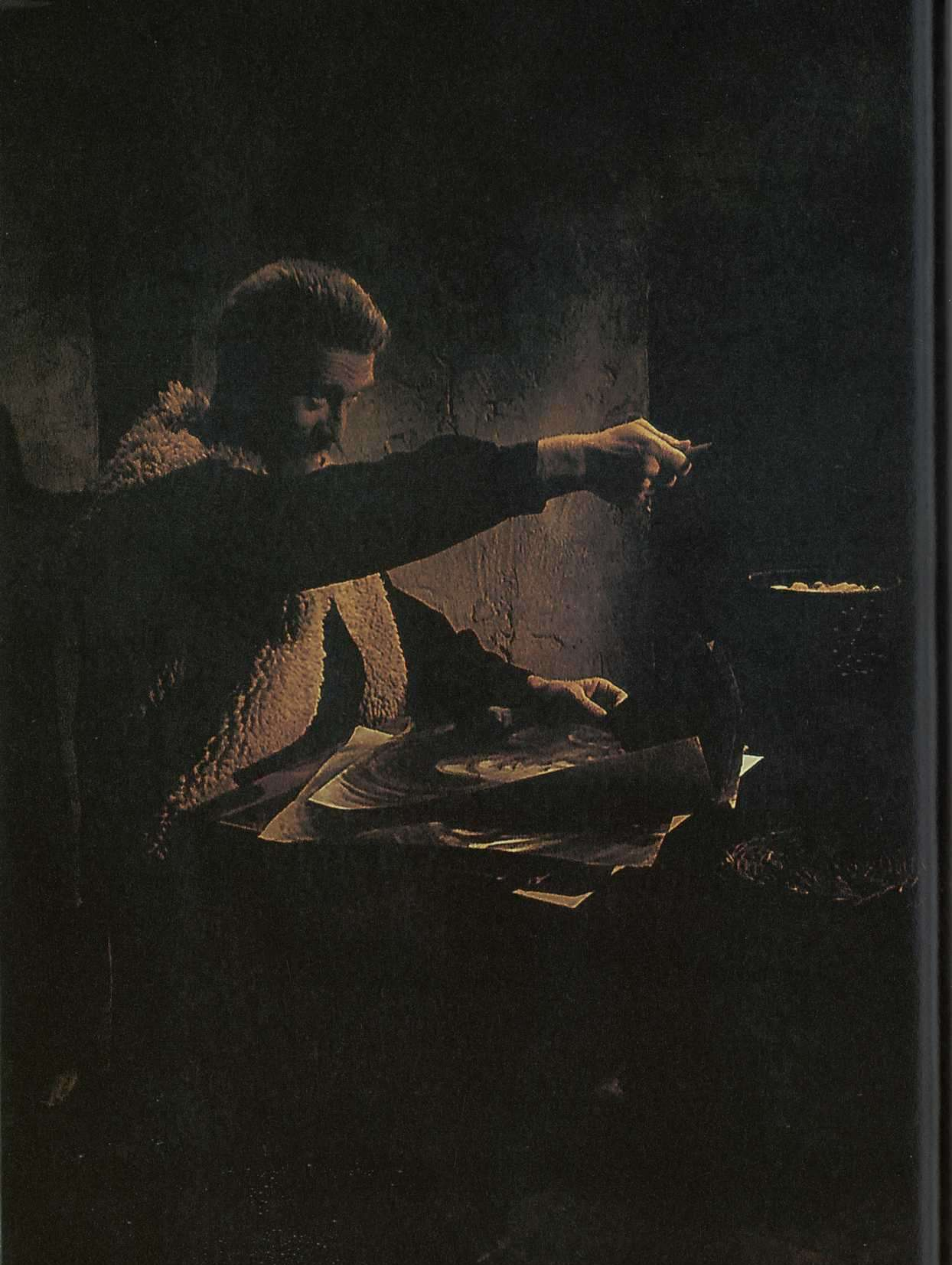
RAFAEL ALONSO (Pazo Provincial, do 4 de agosto ó 10 de setembro)

VERÁN 2000

arte e cultura en Pontevedra **ninguén tan preto de ti**

DEPUTACIÓN DE PONTEVEDRA

PATROCINAN: Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo; Caixa de Vigo, Ourense e Pontevedra; Concello de Pontevedra; Universidade de Vigo; Instituto de Arte Contemporánea; Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação Luso-Americana para o Desenvolvemento, Varig



Kirk Douglas como Vincent van Gogh en Lust for life, 1956.

LA FOTOGENIA CINEMATOGRAFICA DE LOS ARTISTAS

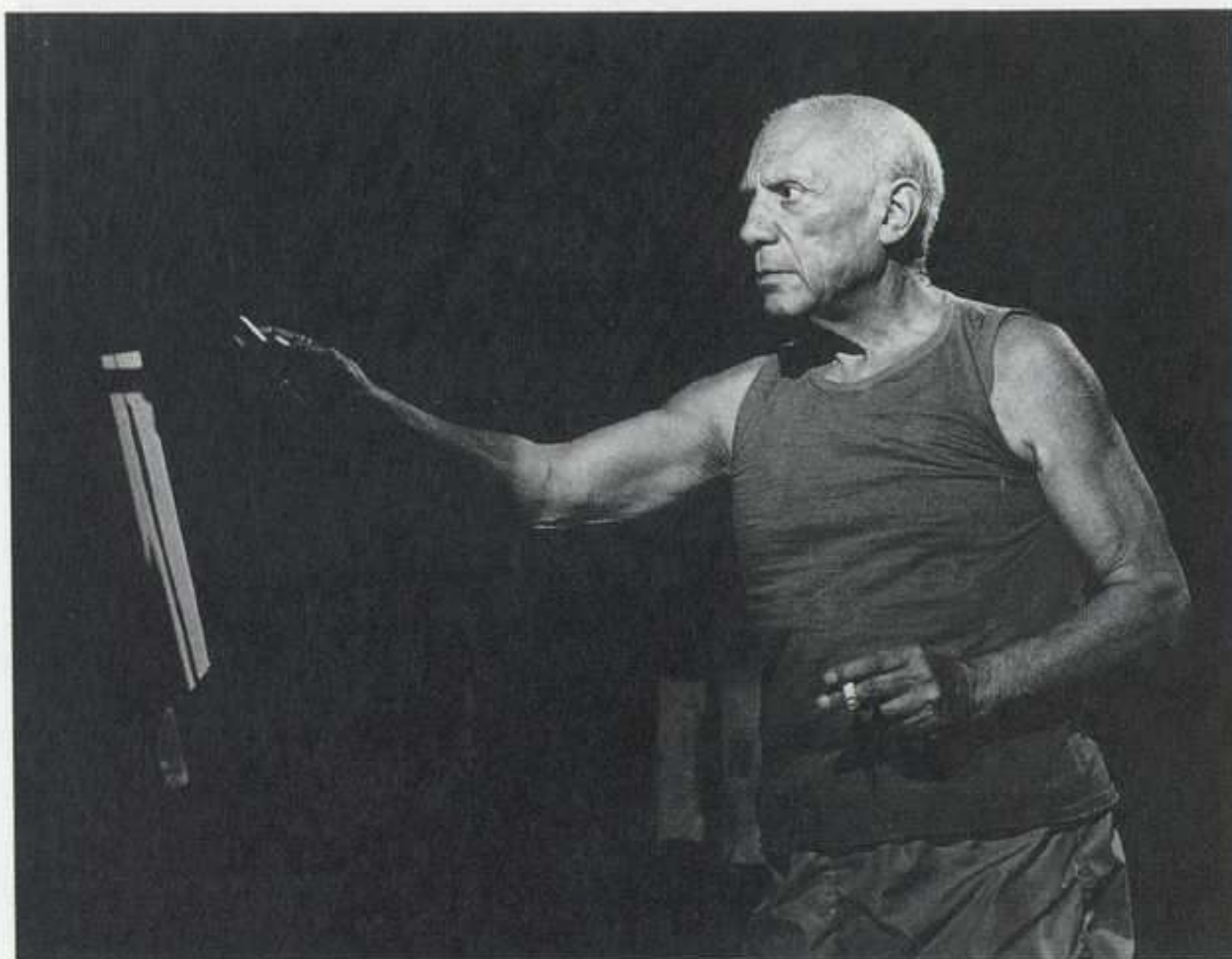
FRANCISCO CALVO SERRALLER

En su ensayo titulado *El poeta y el mundo*, que leyó como discurso al recibir el Premio Nobel de Literatura, la escritora polaca Wislawa Szymborska comentó, con ironía, cómo los poetas, comparados con los artistas plásticos, los músicos o los científicos, carecían de fotogenia. No se refería, claro, a la fotogenia individual de los vates, que lo son en la misma medida que todos los demás hombres, sino a la de, como se quiera llamarlo, profesión, trabajo, estilo o forma de creación.

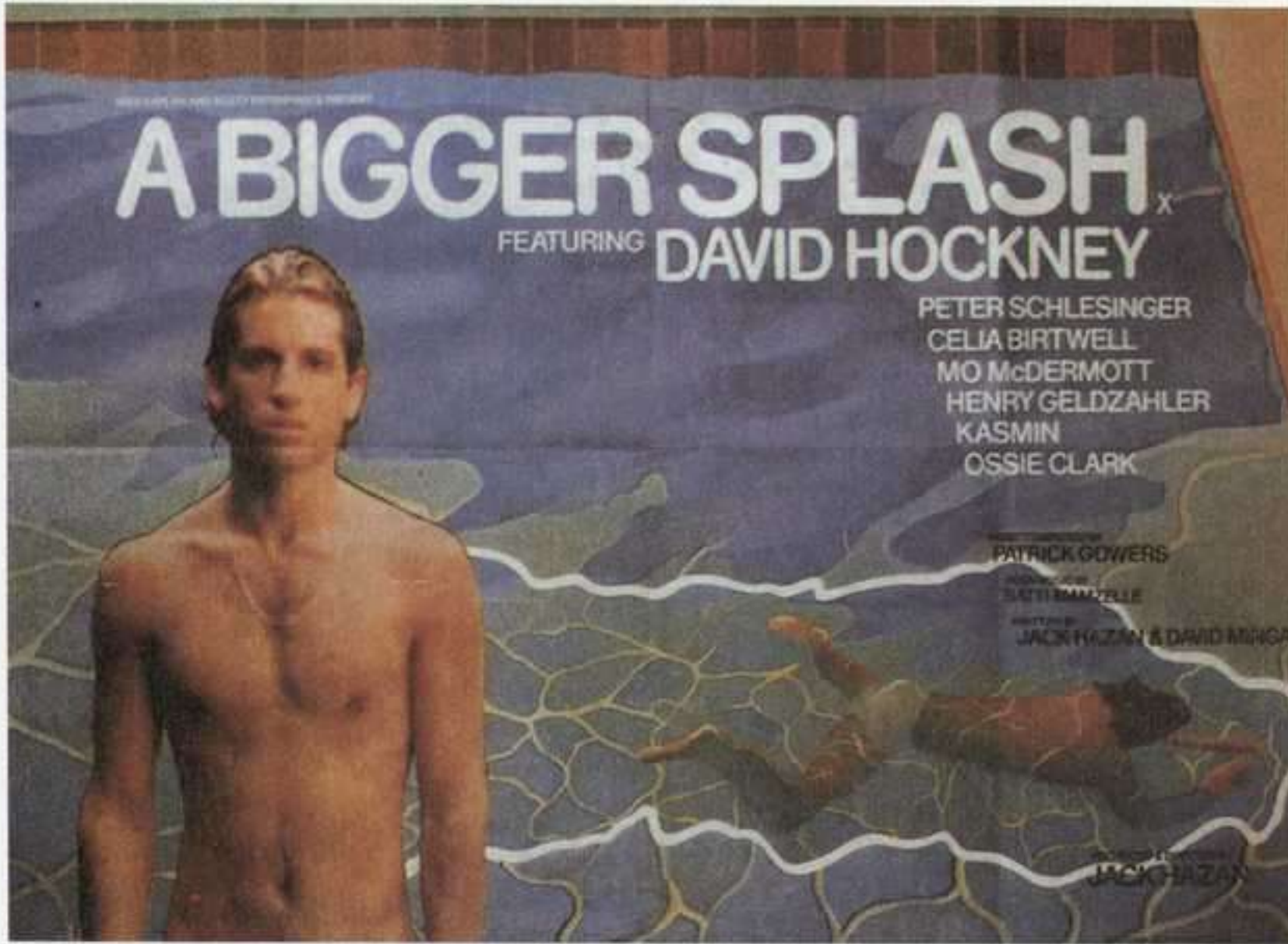
En efecto, un taller de un artista plástico, el laboratorio de un científico o el ámbito que cobija a un compositor sacando notas a cualquier instrumento, son comparativamente más espectaculares que la visión del lugar y la actitud anodinos con los que se presenta la intimidad productiva de un poeta. Éste, según lo describía Szymborska, “está sentado a la mesa o tendido en un sofá, con la vista clavada en la pared o en el techo, de vez en cuando escribe siete versos, uno de los cuales tacha al cabo de un cuarto de hora, y pasa una hora más en la que no ocurre nada... ¿Qué espectador aguantaría semejante cosa?”

Aunque el término “fotogenia” se refiere al aspecto que alguien da cuando se graba mecánicamente e instantáneamente su imagen, es obvio que Szymborska lo usa en el sentido de captación a lo largo del tiempo, que es la cinematográfica. Desde esta perspectiva, aunque sus talleres estén más coloridamente atestados o sus laboratorios resplandezcan con el fulgor de misteriosas probetas y fascinantes cachivaches mecánicos, mucho me temo que rodar una jornada de trabajo de un pintor o un químico puede resultar tan insoportablemente aburrido como la de un poeta. Me parece evidente que la divertida salida de Szymborska alude, por tanto, no a la pobreza ambiental mayor de los poetas cuando trabajan, sino, sobre todo, a su menor proyección social, a lo incierto o incomprensible que resulta su papel en nuestro mundo actual.

De hecho, cuando revisamos la producción cinematográfica sobre temas artísticos, realiza-



*Picasso en el rodaje de Le mystère Picasso de Clouzot.
Foto André Villers.*



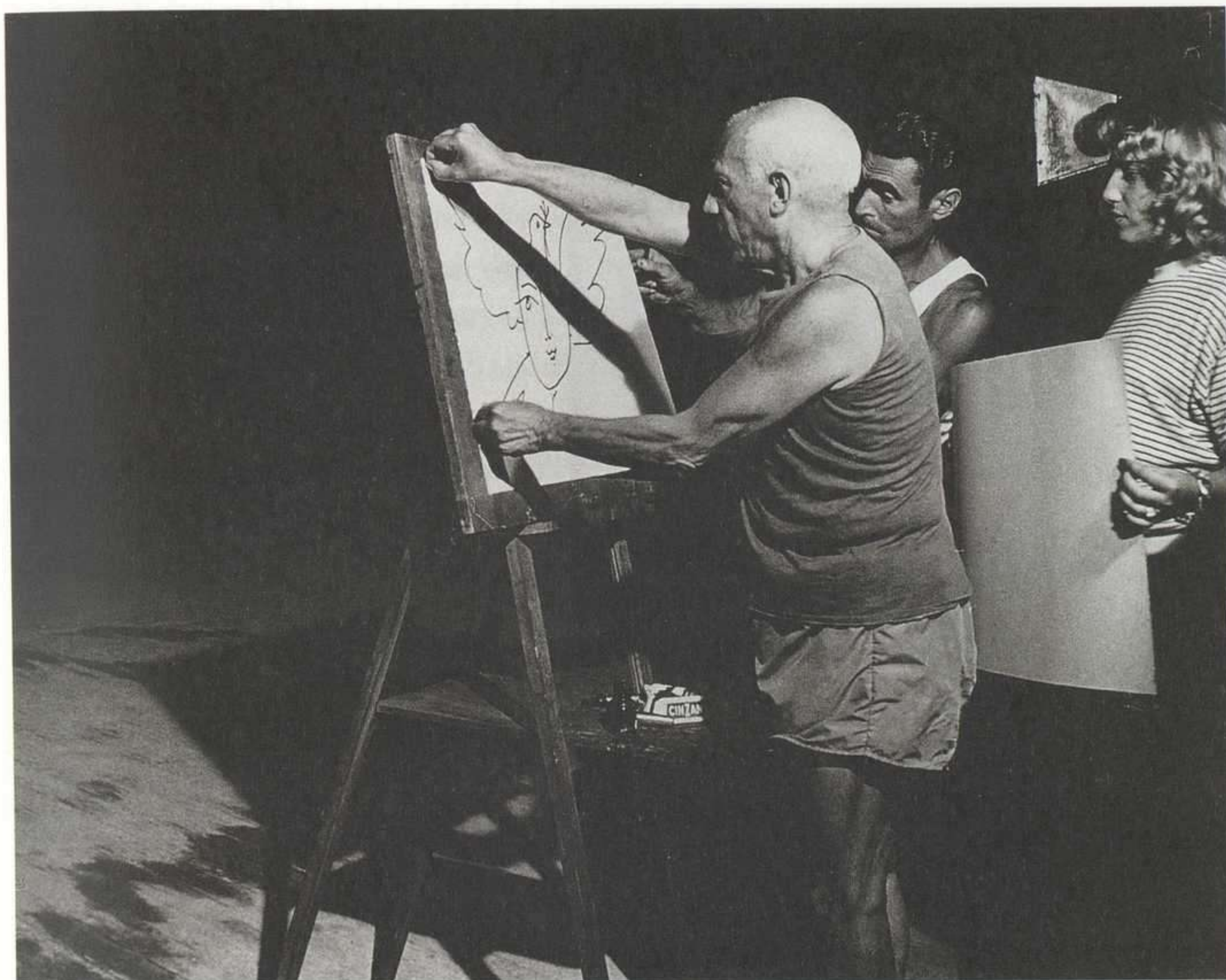
Cartel de la película *A Bigger Splash* de Jack Hazan.

popular. En realidad, los centenares de documentales que se han realizado sobre artistas vivos son estudiados montajes, en los que intervienen múltiples factores de animación del relato, entre los que circunstancialmente está el de sacar algunas breves tomas donde se ve al protagonista trabajando en el taller. En cierta manera, es lo mismo que ocurre con los documentales sobre los artistas muertos, con la única diferencia de que éstos lógicamente no se pueden dirigir directamente, a través de la pantalla, al espectador.

En todo caso, no voy a glosar aquí la indudable importancia didáctica que los documentales cinematográficos han tenido a la hora de explicar y difundir el sentido y el valor del arte entre un público no especializado, sobre todo, cuando, además, muchos de estos magníficos trabajos se pasan por televisiones con millones de espectadores. Con ello ha ocurrido lo mismo que antes pasó con la fotografía de obras de arte, que, hayan sido imágenes fijas o en movimiento, han extendido el conocimiento del arte de una forma previamente inconcebible. Tampoco me voy a centrar en algo asimismo muy relevante como ha sido el uso por parte de artistas del medio cinematográfico o del vídeo, práctica cada vez más extendida, pero que tiene que ver con el uso versátil con que el artista contemporáneo emplea libremente los soportes o las técnicas que le vienen en gana. No; a lo que me voy a referir en este artículo es sólo precisamente a la “fotogenia” cinematográfica de los artistas, según se ha tratado en la ya muy amplia serie de películas que han abordado el tema, pero básicamente sin la restricción que impone el documental, un género con personalidad propia.

A lo que me quiero referir, en definitiva, es a las películas comerciales que han tenido como protagonistas a artistas plásticos, fueran de nuestra época o no, o fueran personajes históricos o simplemente inventados. Voy a tratar, por tanto, de los artistas como héroes de la ficción cinematográfica, pero en el mismo sentido que hay películas de vaqueros, gánsteres, soldados, etc., constelaciones de héroes todas ellas, que, al margen de su mayor o menor fundamentación en

da a lo largo de los años, en el sentido más amplio, apenas hay películas que monográficamente hayan rodado, en tiempo real, la peripecia de un pintor trabajando en su taller. El único ejemplo célebre al respecto es el famoso documental de Henri Clouzot, *Le mystère Picasso*, obra magistral, sin duda, pero que, aún contando con el talento excepcional para la diablura del genial artista español, no puede considerarse, ni mucho menos, una obra

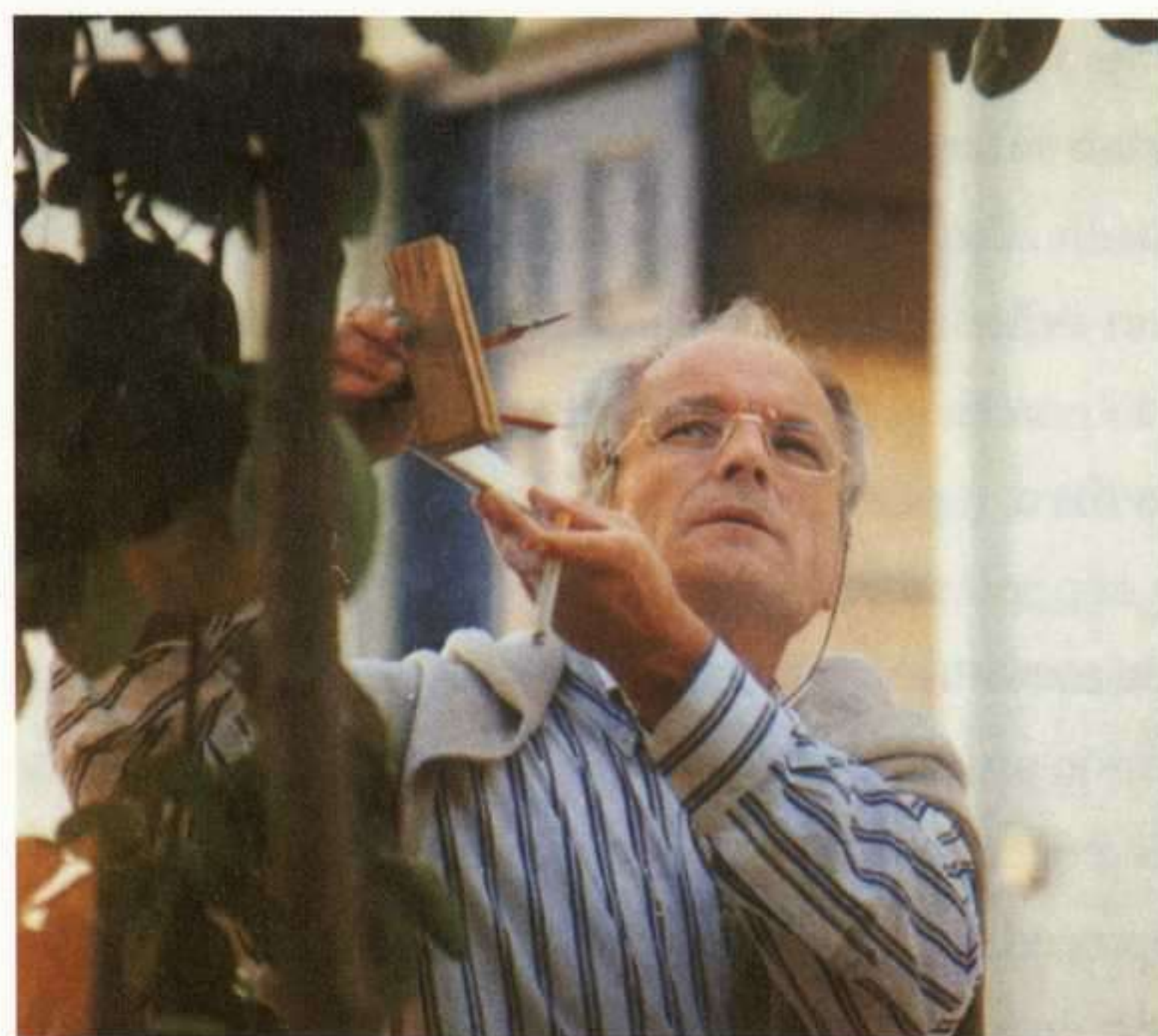
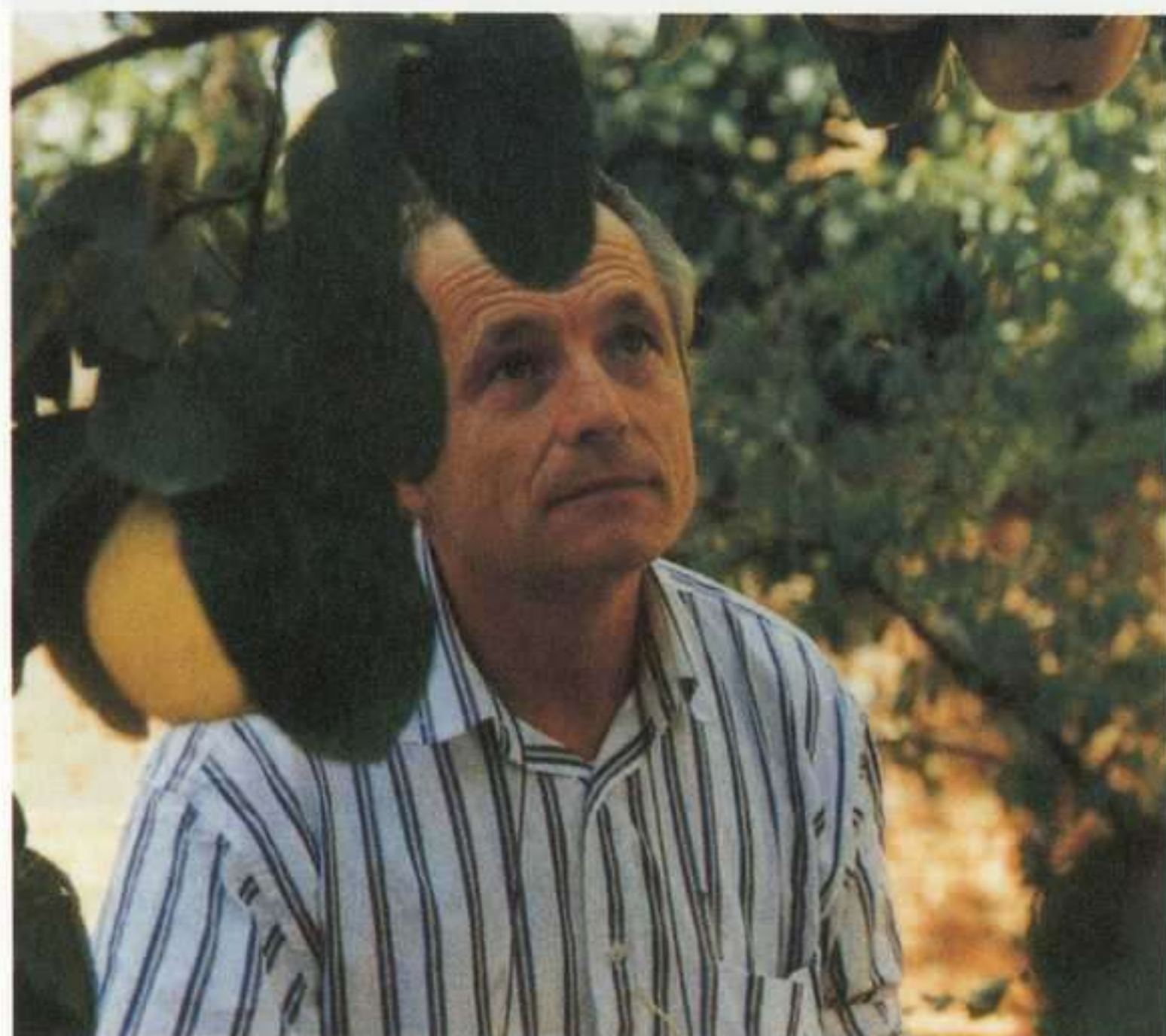


Rodaje de *Le mystère Picasso*, de Clouzot. Foto André Villers.

la realidad, están, sin embargo, animadas por la ficción.

Pero lo que convierte cinematográficamente hablando a un artista plástico o a un poeta en “fotogénico” no es lo que hace en su taller, sino su vida, la sustancia misma que alimenta cualquier ficción narrativa, sea novela o sea película. De hecho, la deuda histórica del cine con la novela es impagable, aunque, en realidad, no debería hablarse de deuda, porque son géneros concurrentes y hasta intercambiables, como lo prueba el hecho del éxito de muchos guiones cinematográficos comercializados en forma de libro. Aplicado el caso para el tema que aquí nos ocupa, resulta significativo que muchas de las películas sobre artistas procedan de novelas, pero, sobre todo, que, sin haberse consagrado antes los artistas como héroes de novela, con lo que ello revela de la mitificación de la profesión artística, socialmente despreciada o minusvalorada antes de nuestra época, no habría sido concebible que un pintor o un escultor hubieran podido protagonizar ninguna película. Esta precedencia de la novela sobre el cine en el tratamiento de la vida de los artistas no quita, sin embargo, que, luego, ambos lenguajes aprovechen sus posibilidades específicas diferentes.

En un trabajo, que publiqué hace años, titulado *La novela del artista*, ya estudié el cómo, el



Fotogramas de El Sol del Membrillo de Víctor Erice con Antonio López.

ARTE Y PARTE

cuándo y el porqué los artistas plásticos se convirtieron en protagonistas de las novelas. Por no hacerme demasiado prolijo, no voy a insistir ahora sobre esta cuestión, salvo sólo para señalar que no hay artistas como protagonistas de ficción hasta el último tercio del siglo XVIII y que el tema no se hizo lo suficientemente popular para constituir un género hasta el siglo XIX, con lo que resulta que, cronológicamente, coinciden el éxito del papel del artista y el de la novela como género, un dato, a mi entender, a tener en cuenta.

¿Qué tiene que ver, de todas formas, el simultáneo éxito social de los artistas y de la novela? La novela, como señaló uno de sus primeros creadores modernos, Henry Fielding, se ocupaba de la “historia privada”, la historia anónima de la gente común, o, si se quiere, en términos actuales, de la vida misma, de eso que, antes, hemos relacionado con la fotogenia individual. Los héroes trágicos tradicionales, dioses, seres carismáticos o “superhombres”, eran los protagonistas de la legendaria historia pública, mientras que los nuevos héroes modernos, los protagonistas de la historia privada y romancesca, eran figuras de carne y hueso, reales como lo era esa vida misma de la que procedían, y, como tales, seres contemporáneos, que se podían reconocer paseando por la calle. Estos últimos, por tanto, más que trágicos, eran cómicos, en el sentido que la poética clásica concebía lo trágico

co como lo inmortal legendario, y lo cómico, como lo mortal próximo.

De esta manera, entre los héroes contemporáneos, los protagonistas de las novelas y de las películas, eran considerados “fotogénicos” los que, de alguna manera, vivían de forma singular o hacían algo “interesante”, una categoría ésta que cuadraba a la perfección para lo que, en nuestra época, se llama biografía o profesión “intelectuales”, la de los escritores, artistas, músicos o científicos. En este sentido, aunque los artistas plásticos venían reivindicando su condición de humanistas, categoría precedente de la de “intelectual”, desde el primer renacimiento, es un hecho que esto no trascendió a la mayoría social hasta los comienzos de nuestra época contemporánea, y, si lo queremos corroborar a través del termómetro de los valores sociales de la novela, hasta el último tercio del siglo XVIII, cuando se publican las primeras novelas protagonizadas por artistas.

En todo caso, y para acabar con la cuestión de las “novelas de artistas”, casi toda la amplia producción literaria que se publica hasta fines del siglo XIX se caracteriza por relatar “ideas” a través de vidas imaginarias de artistas, algo que, sin embargo, luego cambió en el siglo XX, cuyas novelas y películas ya trataron de forma imaginaria la vida de artistas realmente existentes, un cambio revelador de cómo ser artista poseía ya un prestigio mítico. En este sentido, Balzac, los Goncourt, Fromentin, Zola, Maupassant, etc., aunque tomaron, a veces, rasgos de artistas contemporáneos o utilizaron personajes de ficción con nombres de artistas históricos, no hicieron nunca propiamente lo que se entiende por “novelas históricas”, mientras que la mayor parte de los novelistas y guionistas del XX construyeron relatos sobre las vidas de, por ejemplo, entre otros, Miguel Angel, Caravaggio, Rembrandt, Velázquez, Rubliov, Goya, Van Gogh, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Pissarro, Picasso, Matisse, Bacon, etc.

Pero centrándonos ya en el material fílmico existente, que es ciertamente considerable, analizaré selectivamente algunos de los prototipos, a mi juicio, más interesantes. Desde esta perspectiva, que no atiende a un orden cronológico de precedencia, comenzaré tratando de una película reciente y próxima: la que rodó el español Víctor Erice, en 1992, inspirada en el trabajo del pintor Antonio López, titulada *El sol del membrillo*. Este premiado film llevó hasta el ex-



Cartel francés para el film de Orson Welles *F for fake*.



Charlton Heston y Rex Harrison en El tormento y el éxtasis, 1965.

tremo, superándolo, el intento documental antes citado de Henri Clouzot sobre Picasso, aunque, en vez de ceñirse como éste a rodar sólo al pintor pintando, “dramatiza” toda su jornada vital y creadora, planteando lo que podríamos definir como un “docudrama” de la vida creadora del artista. El hilo argumental es el intento de Antonio López de pintar un membrillero en sazón y, mientras le vemos elaborar la idea, preparar el lienzo, construir su peculiar andamiaje sobre el motivo y, naturalmente, sus esfuerzos por pintarlo, van y vienen una tropa de personajes reales, que normalmente pueblan su vida cotidiana, así como toda la suerte de avatares que le circundan. La urdimbre que permite pintar un cuadro se solapa así a la urdimbre de la vida cotidiana del pintor, pero, tras haberse mostrado ante la mirada del espectador el desenvolvimiento de toda esta trama artístico-vital, Erice muestra, al final, el dispositivo mecánico de funcionamiento de una cámara, que permanentemente ha ido registrando no sólo el tiempo vivo que se nos ha ofrecido a nuestra visión, sino el tiempo “muerto”, los intervalos, que han hecho posible el material del montaje. En este sentido, considero que la experiencia de Víctor Erice es un caso único en la filmografía existente sobre artistas.

Otro caso, a mi juicio, singular es el que, en 1991, llevó a cabo el director francés Jacques

Rivette, con su *La Belle Noiseuse*, adaptación libre de la célebre novela de Balzac, *La obra maestra desconocida*, una novela que obsesionó a muchos creadores contemporáneos de vanguardia. El argumento de la novela y de la película relata la obsesión de un pintor genial, Frenhofer, que se encierra para crear la que considera una obra maestra absoluta a partir de pintar el desnudo de una bellísima modelo. Sacado de su aislamiento por dos colegas, que pugnan por descubrir su secreto, el Frenhofer de Balzac se volverá loco y se destruirá con su obra maestra desaparecida, mientras que el de Rivette se limitará a tapiarla, ocultando su secreto para siempre. Lo singular del proyecto de Rivette, que rodó dos versiones, una de 6 horas, y otra, comercial, de dos, es no sólo mostrarnos el tiempo de creación de un absoluto en sí, sino su trasfondo dramático en la pugna entre el artista y la modelo, o, si se quiere, esa dicotomía, entre la Obra y la Mujer, como metáfora de la tensión existente, en el artista, entre la vida y el arte. Lo que trató de reflejar cinematográficamente Rivette es así, pues, la tensión física de la creación, en la forma, casi “sádica”, con que un artista embute, condensa y hasta “vampiriza” un cuerpo real hasta transformarlo en pintura.

Entre la reflexión sobre la idea de creación artística y el reportaje, un comentario aparte merece la excepcional y cautivadora película de Orson Welles, titulada originalmente *F for fake/Question Mark*, rodada en 1973, a partir de los casos reales de dos célebres falsificadores de entonces, los de Elmyr d’Hory, falsificador de cuadros, y Clifford Irving, falsificador de una biografía de Howard Hughes.



Fotogramas de Andrei Rubliov de A. Tarkovsky.



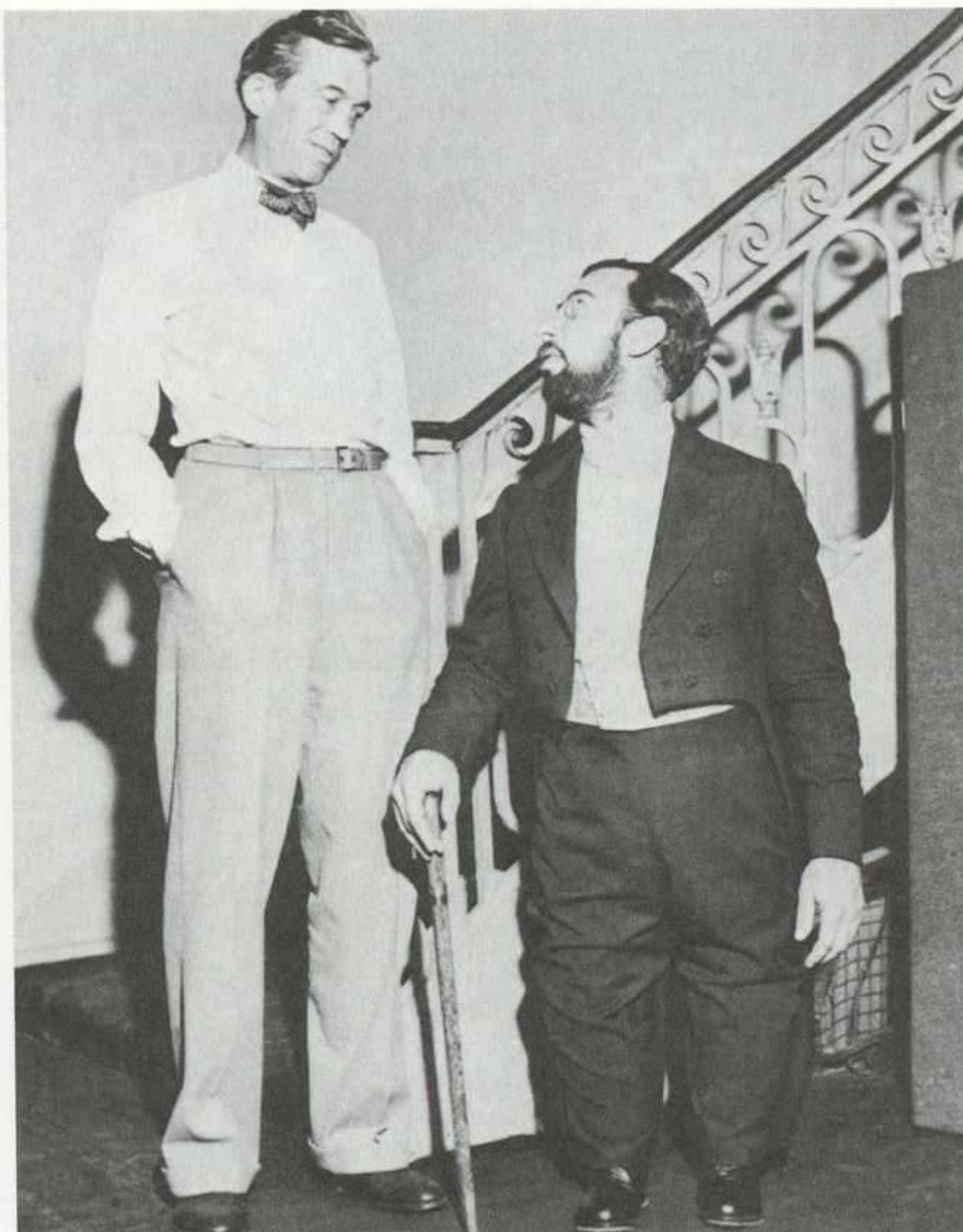
Cartel de Moulin Rouge de John Huston.

Mezclando con habilidad genial los planos de la realidad documental, Orson Welles planteó una personal meditación de los límites del autor en una obra de arte, llevando a nuestro ánimo lo relativo de la marca frente al valor vital del impulso creador, que trasciende cualquier individualidad sin por ello negarla.

Sin embargo, las recreaciones de las vidas de artistas famosos constituyen el conjunto de películas más numeroso y popular. Una de las más notables, por la extraordinaria calidad de sus actores protagonistas, el matrimonio de Charles Laughton y Elsa Lanchester, del guión de Carl Zuckmayer y de la dirección de Alexander Korda, fue la titulada *Rembrandt*, que obviamente narraba la vida del genial pintor holandés, contada con bastante rigor histórico, pero, sobre todo, ahondando en el tema de la soledad del artista, no sólo frente a la siempre aleatoria y veleidosa sociedad, sino, a través de todas las adversidades, también en el ejercicio final de introspección existencial en el que sumergió al artista, culminando, de la manera más profunda, su moderna obsesión por autorretratarse. Más al estilo de las grandes producciones americanas, y basada en un especialista en novelar vidas de artistas, Irving Stone, el director estadounidense Carol Reed hizo un trabajo muy apreciable en el film *El tormento y el éxtasis*, inspirada en la atormentada existencia de Miguel Angel, interpretado por Charlton Heston, y su rica y difícil relación con el Papa Julio II, interpretado por Rex Harrison.

En relación con las vidas de los grandes maestros del pasado, un cariz diferente han tenido

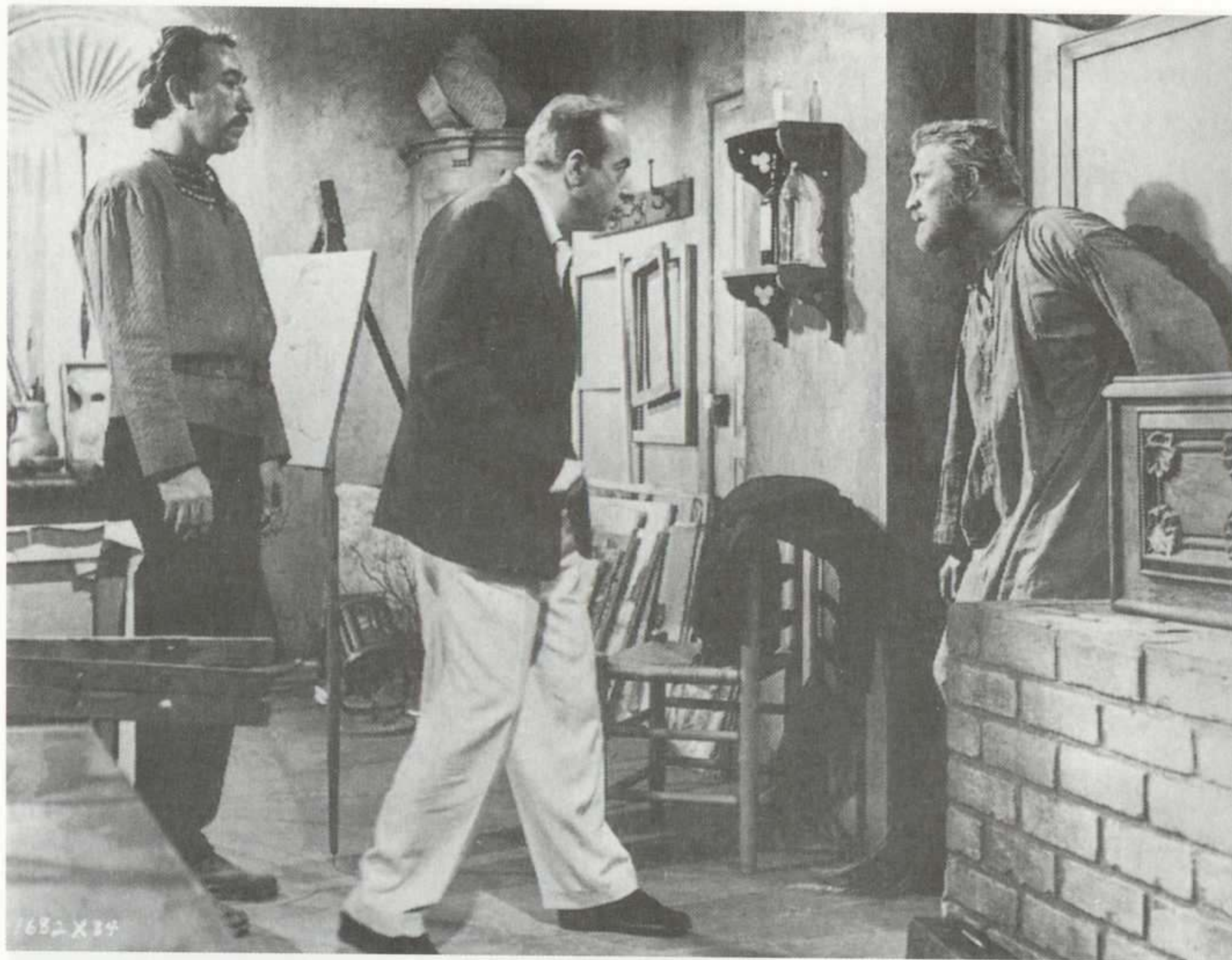
algunas películas de producción más reciente, como el *Caravaggio*, del británico Derek Jarman, una película de tan refinado esteticismo que fue interpretada por algunos críticos, a mi juicio poco acertadamente, como un producto filogay. Al margen de las más que probables tendencias homosexuales de Caravaggio, la película de Jarman se permitía licencias imaginativas y estudiadas “actualizaciones” escenográficas, cuya pertinencia y belleza no adulteraron, sin embargo, el espíritu del genial y patibulario pintor, cuyo drama vital y artístico queda expuesto con bastante precisión. Mucho más libre y, no obstante, también mucho más estremecedora fue la película que dio merecida fama



John Huston y José Ferrer caracterizado como Toulouse-Lautrec.

internacional al director ruso Andrei Tarkovsky, *Andrei Rubliov*, fantástica recreación de la vida del maravilloso pintor de iconos ruso, del que se poseían menos datos documentales que del pintor italiano. Tarkovsky, en realidad, aprovechó esos pocos datos para desarrollar una meditación personal sobre el sentido trascendente de la creación artística, que es, para él, un don y un fenómeno de superabundancia espiritual. El último de los episodios nos relata, a través de la mirada de un Rubliov que ha dejado de hablar y de crear, el proceso de fabricación de una campana por parte de un jovencísimo artesano, cuyas ingenuas cuitas representan las mismas inquietudes que las del célebre pintor angustiado por los horrores de la vida.

Los artistas de nuestra época, empezando por Goya, tratado en muchas versiones cinematográficas, entre las que destaca la muy reciente de Carlos Saura, *Goya en Burdeos*, han sido objeto de mucha más atención por parte de los mejores directores. Un capítulo aparte merecen los impresionistas, quizá porque, a través de ellos, se produjo el conflictivo cambio entre la vanguardia del XIX, volcada a la modernización de los contenidos, y la vanguardia del XX, que lo estuvo en la de la forma. En todo caso, piedra de escándalo estética, las vidas de los impresionistas estuvo marcada por el tinte melodramático de la bohemia y la marginación, exce-



Anthony Quinn, Vincente Minnelli y Kirk Douglas en el rodaje de *Lust for life*.

lente caldo de cultivo para el tratamiento cinematográfico. De todas formas, a través de las muchas películas sobre impresionistas, nos encontramos con un fenómeno interesante y significativo, que es el de centrar la tensión fílmica siempre en aquellos con una peripecia vital más trágica y aventurera. En este sentido, extraordinarios pintores, como Manet, Monet, Degas, Renoir, Pissarro, Cézanne, pero, pobres o ricos, con una vida comparativamente “plana”, apenas han merecido atención cinematográfica; mientras que los más “trágicos”, como Gauguin, Toulouse-Lautrec y Van Gogh han acaparado toda la atención al respecto. En el caso de Gauguin, gracias a la célebre novela, inspirada en la vida del aventurero pintor, que escribió el muy popular escritor Somerset Maugham, *The Moon and Sixpence*, se llevó a cabo una versión cinematográfica muy temprana, de 1943, dirigida por Albert Lewin. Casi medio siglo más tarde, en 1987, el director Henning Carlson hizo otra recreación más directa de la vida de Gauguin, titulada *Lobo salvaje*, contando como protagonista a Donald Sutherland.

De la vida de Toulouse-Lautrec, el gran John Huston hizo, en 1952, una soberbia película titulada *Moulin Rouge*, protagonizada por José Ferrer, film cuya calidad parecía desanimar cualquier otra réplica posterior. Sin embargo, hace un par de años, el francés Roger Planchon se



Fotograma de *Lust for life*, de Vincente Minnelli.

atrevió hacerlo con su *Toulouse-Lautrec*, en la que quiso quitar el tono trágico y sombrío que le había dado al personaje Huston. Con todo, el artista más cinematográficamente fotogénico ha sido hasta el momento Vincent Van Gogh, que ya inspiró a otro clásico del cine Vincente Minnelli, en *Lust for Life*, cuya versión española llevó el absurdo título de *El loco del pelo rojo*. Quizá por haber batido, durante los últimos lustros, todas las marcas de las subastas internacionales de arte, dos directores actuales dedicaron sendas películas al mismo Van Gogh. Me refiero a las de *Vincent and Theo*, de Robert Altman, cuya primera escena es la de la subasta



Fotograma de *Lust for life*, de Vincente Minnelli.

co *Basquiat*, a partir del cual hay un intento de retratar el Nueva York de la década de 1980. La película *Sobrevivir a Picasso*, de James Ivory, a pesar de contar con la excelente interpretación de Anthony Hopkins, no deja de ser un mediocre acercamiento a la apasionante vida del genial artista español. Francis Bacon tuvo mejor fortuna, porque *Love is the Devil* o *El amor es el demonio*. *Estudio de un retrato de Francis Bacon*, de John Maybury, constituye un inteligente acercamiento a la compleja vida y el atormentado arte del gran pintor británico.

Sin que se pueda considerar una obra inspirada en la vida de ningún artista concreto, aunque se puede colegir, por la época y las imágenes de sus cuadros, que podría relacionarse con algún pintor del grupo COBRA, la película *Un genio anda suelto*, dirigida en 1958 por Ronald Neame, contando como protagonista a Alec Guinness, es un trabajo de calidad, que no en balde estaba apoyado en una excelente novela Joyce Carey. También, en fin, habría que recordar otras películas notables, aunque no basadas directamente en la recreación biográfica de ningún artista, como la clásica *El retrato de Jennie* (1948), de William Dieterle, o *The Pillow Book*, de Peter Greenaway.

Evidentemente, mi rápido repaso por esta filmografía de artistas plásticos es meramente indicativo, pero creo que suficiente para tomar conciencia de un asunto muy relevante y tratado. Que casi el noventa por ciento de esta amplia producción se apoye en la fotogenia vital del artista es, por lo demás, el dato más elocuente —

astronómica de *Los girasoles*, y la de Maurice Pialat, *Van Gogh*, esta última protagonizada, con brillantez, por un insólito Jacques Dutronc.

Los grandes maestros del siglo XX paradójicamente han tenido comparativamente menos fortuna cinematográfica. *El salvaje Mesías*, de Ken Russel, era una parodia exagerada de la vida del escultor británico Gaudier-Breszka, mientras no corría mejor suerte *Carrington*, interpretación de la vida de la pintora ligada al Grupo de Bloomsbury. Más sobria, aunque tampoco feliz, fue la que el también pintor Julian Schnabel dedicó al trágico



ESPAI D'ART
CONTEMPORANI
DE CASTELLÓ

EL PODER DE NARRAR:

Cartografiando historias

Telf.: 964 72 35 40

Fax: 964 26 07 71

Carrer Prim s/n

12003 Castelló

eacc@culturalcas.com

19 julio / 17 septiembre

Isaac Azey

Joseph Bertiers

Fernando Bryce

José Legaspi

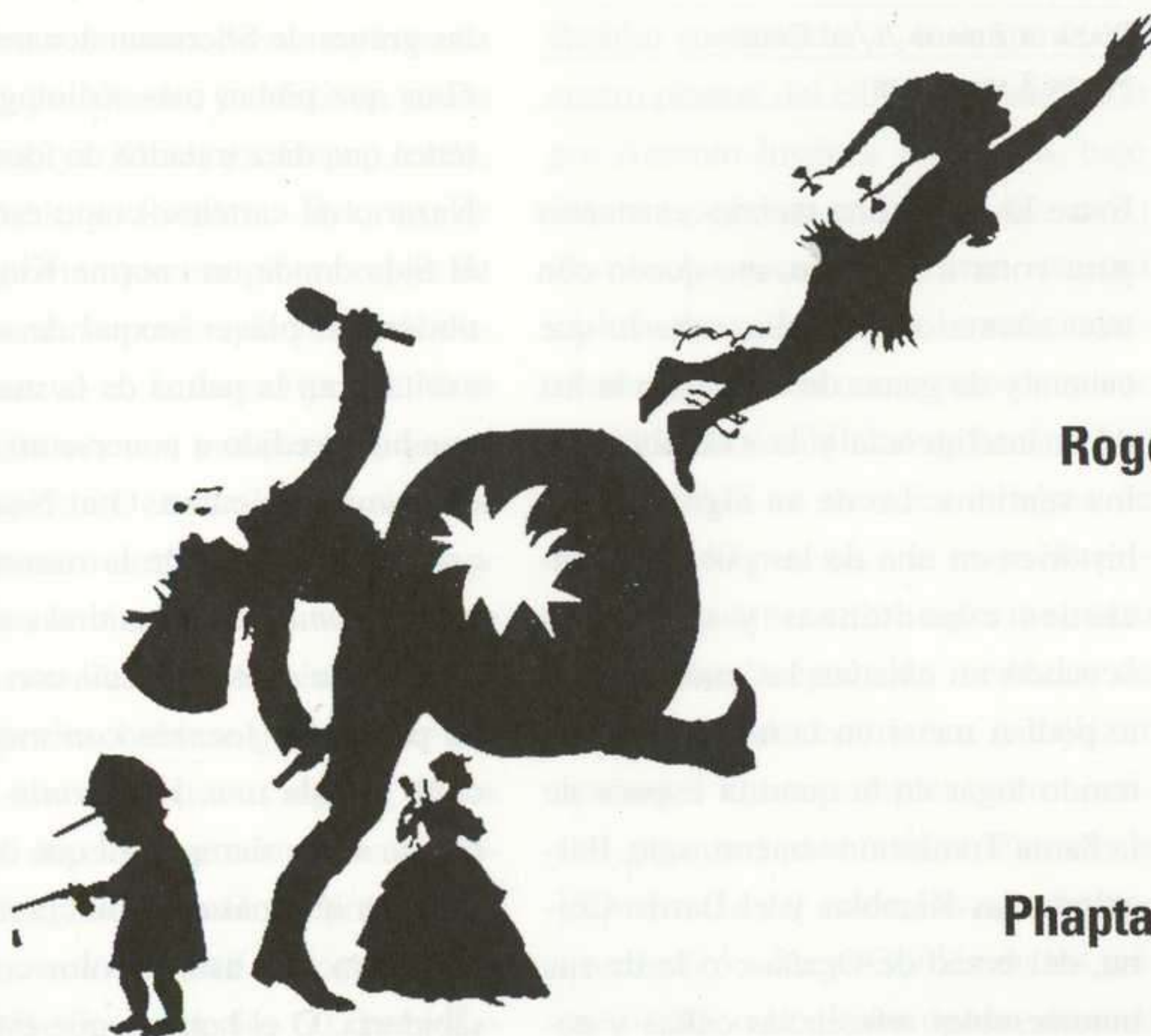
Rogelio López Cuenca

Alain Pino

Jim Shaw

Phaptawan Suwannakudt

Kara Walker



Kara Walker. *Virginia lynch mob*, (fragmento)1998

19 de julio 19:00 h.

Encuentro de Fernando Bryce con Kevin Power
20:00 h. Inauguración

Seminario

"El Tercer ojo" por Berta Sichel

20 y 21 de julio

de 17:00 a 20:00 h.

Programa de vídeos

Programa de películas
todos los jueves a las 19:30 h.

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA



Nazario: El baño turco, 1993.
Acuarela sobre papel, 50 x 70 cm.
Colección CHÁ-CHÁ.



NAZARIO

CLAUSTRO DE EXPOSICIONES. DIPUTACIÓN DE CÁDIZ

PLAZA DE ESPAÑA, S/N. CÁDIZ

HASTA 3 SEPTIEMBRE

Entre las mil y una razones existentes para votar a **Nazario**, me quedo con tres: cuenta como nadie, sabe lo que cuenta y da ganas de vivir bajo la luz de la inteligencia y la exaltación de los sentidos. Lo de su significación histórica en una de las pocas revoluciones espontáneas y callejeras —cuando no existían las audiencias y te podían meter en la trena— que han tenido lugar en la querida España de la Santa Transición —bueno, vale, Barcelona, las Ramblas y el Barrio Chino, del brazo de Ocaña—; o lo de sus innumerables referencias cultas y populares —tan pronto cita a Beardsley, Cézanne o Allan Jones, como a Tom de Finlandia, Robert Crumb, Wilde o a cualquier travestón de polla imponente: todos son iguales a sus ojos y a sus pinceles—; o lo de su capacidad de variar el grafismo y la actitud plástica según aborde cómic, retrato, cartel o acuarela; todo eso, aquí es secundario. Nazario es un narrador visual enorme.

Supongo que más bien se dedica al cómic o al cartelismo publicitario porque tiene esa capacidad y, desde luego no es ni cursi, ni tonto ni facha como para creerse eso de que hay artes menores o mayores. La muestra ofrece un Nazario bastante completo, saliendo de la viñeta y sin renunciar a ella. O sea el Nazario de esas impagables acuarelas de interiores privados con flores, compactos de música y muñecas de todo a cien atadas como las graves de Sherman: acuarelas precisas que pintan más sociología y estética que diez tratados de ídem. O un Nazario de carteles: como ése contra el Sida donde un enorme King Kong obtiene el placer sexual de su rubia excitada en la palma de la mano porque ha accedido a ponerse un condón en el misil de carne. O el Nazario de esa obra maestra de la narrativa visual, *Salomé*. El de las tintas chinas o las exaltaciones rosacañí con toreros de paquetón, locazas con mostacho, coña y mala uva. El Nazario teatral. El que se ríe siempre. El que da cuenta de lo que pasa. El dibujante completísimo que usa el color con gran sabiduría. O el hombre que estuvo en todas las fiestas de verdad y también está en todos los lugares donde hay que arrimar el hombro. *Osea*, una exposición muy completa, con un catálogo de llevarse y que pagan políticos (Diputación de Cádiz) y hombres de banca con nombre de santo (Caja San Fernando). *Osea*, una verbena. A este ritmo va a acabar Anarcoma jugando dobles con Arantxa. H.M.

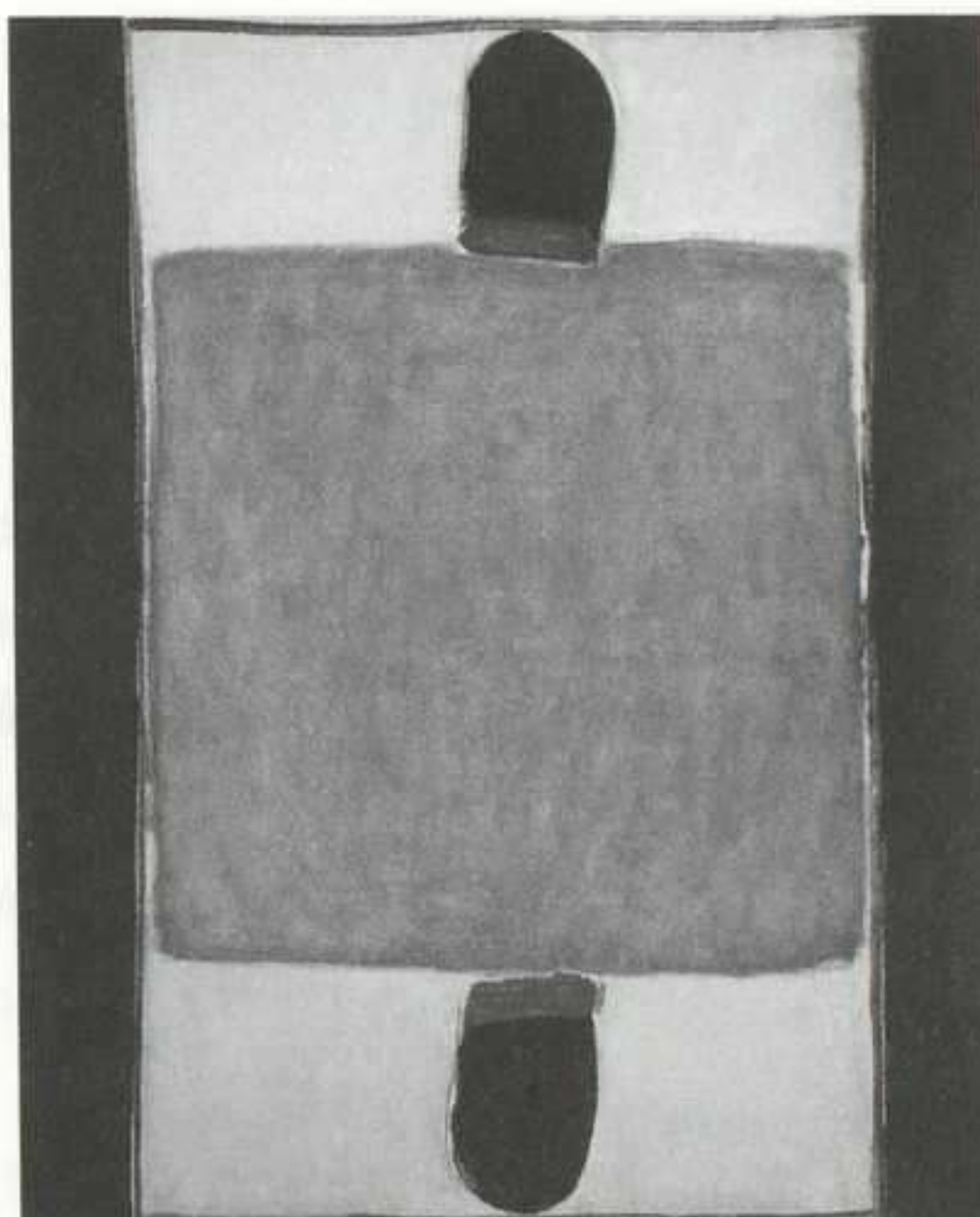
JOSÉ GUERRERO

CENTRO JOSÉ GUERRERO

OFICIOS, 8. GRANADA

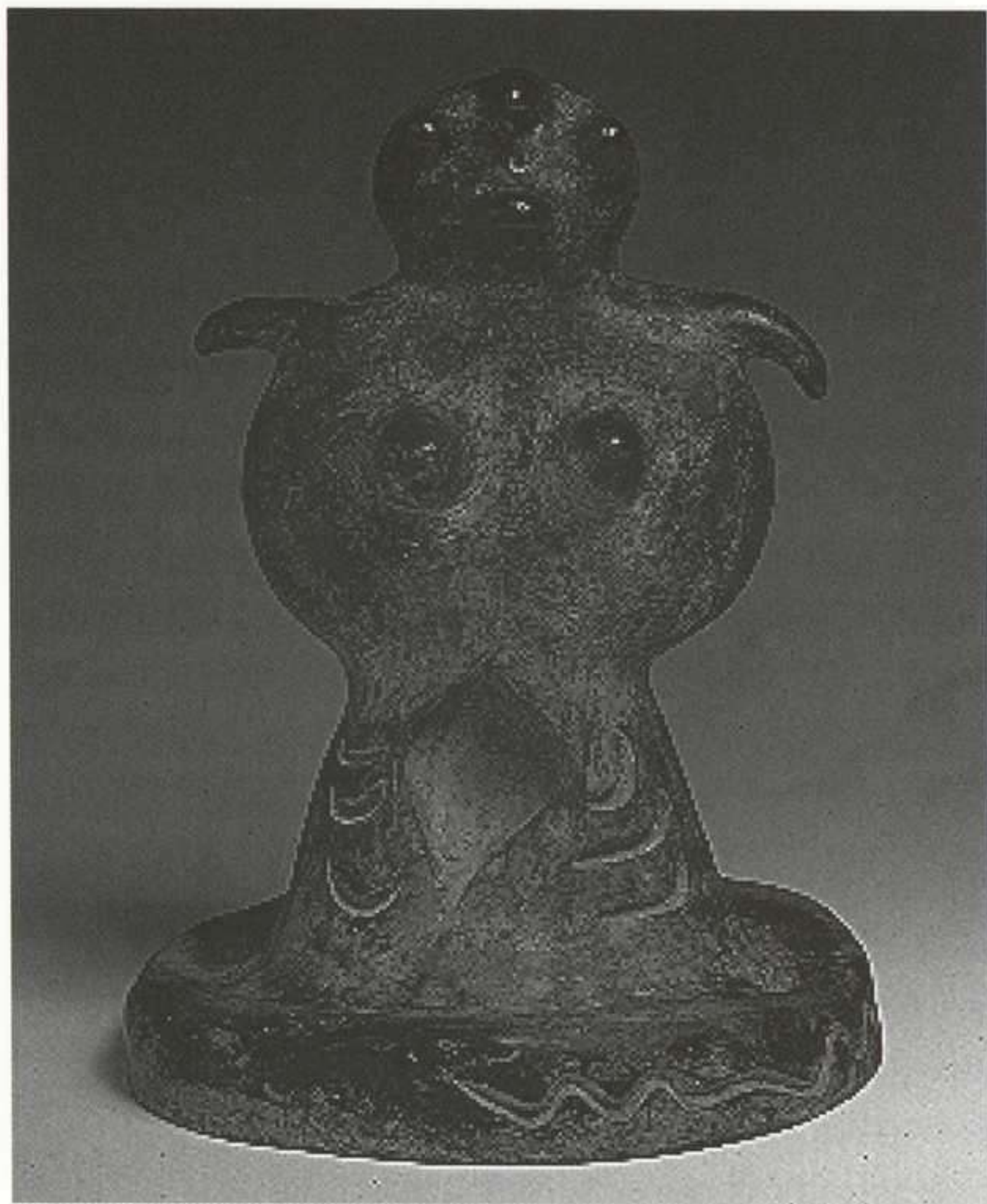
HASTA ENERO

“El color no es sólo color, es comunicación, energía, tránsito”. Y es que en el aliento de la obra de **José Guerrero** (Granada, 1914-Barcelona, 1991) se mezclan un compendio de exaltación guilleniana, mística de San Juan de la Cruz y pasión sensorial de quien era capaz de beberse la pintura como agua. Porque pictóricamente tuvo Guerrero referentes bien amplios: ya Picasso, ya Alberto, ya Matisse, ya De Kooning, ya Kline, ya Jasper Johns, ya Pollock, ya Rothko... Todo eso de forma obvia, que era pintor capaz de entusiasmarse por lo que veía y descubrirlo nuevo en la transcripción. Vista en conjunto y con perspectiva, que es lo que permite esta colección, la obra de Guerrero comienza con fuerza y acaba en la cima, porque tiene el don de la comunicación, de la emotividad. Un capricho: hubiese gustado ver entre las piezas expuestas alguno de los carteles de cine que adornaban los cinematógrafos de la Gran Vía. Un *Lo que el viento se llevó* dialogando con piezas de finales de los 60 como *Expansión Azul*. Gran metáfora. Aunque no completos, esta muestra reúne los fondos de la colección privada de Guerrero donados por el pintor y su familia. Son piezas de gran peso que constituyen una soberbia antológica del que fue uno de los españoles más internacionales de los años 50 a los 80 y un ejemplar miembro del expresionismo abstracto norteamericano, un



José Guerrero:
Lateral negro,
1974. Óleo
sobre lienzo,
162 x 130 cm.

Rothko enamorado. A lo largo de las cuatro plantas del edificio rehabilitado por Antonio Jiménez Torrecillas, bajo intensa colaboración con Gustavo Torner, las piezas –que irán rotando cíclicamente– aparecen lo suficientemente espaciadas como para devolver al cuadro la posibilidad de hacerse horizonte. Allí se suceden cuadros de los años 40 previos a la etapa de primer contacto con el informalismo americano, la época de mediados de los 70, donde comienza a utilizar aparentes figuras simples (arcos, cerillas gigantes) para resaltar aún más la importancia del color, los aguafuertes que dedicó a Jorge Guillén en los primeros 80, o la última época, de total libertad, casi de guilleniano Cántico, que se descubren en la mesurada muestra de este Centro José Guerrero. Y entre todas, una pieza histórica: *La brecha de Víznar*, una síntesis entre estética informalista, principios de Mies van der Rohe (menos es más) y mitología de la resistencia intelectual española del momento: el asesinato de Federico García Lorca. H.M.



Joan Miró: *Mujer*,
1949. Bronce,
315 x 23 x 23 cm.
Fundación Miró,
Barcelona.

VIAJE A LA SEMILLA

MUSEO MUNICIPAL

PZA. FRAY ANSELMO POLANCO, 3. TERUEL

15 SEPTIEMBRE AL 5 NOVIEMBRE

Esta muestra rastrea por la porción del arte español que queda circunscrita entre las primeras vanguardias hasta los años noventa del siglo XX, la incidencia de esos “modelos higiénicos, que por su distancia y extrañeza respecto a una tradición, la propia, que se consideraba anquilosante y agotada, brindara en un sentido u otro una referencia vivificante capaz de actuar como detonante instrumental de la ruptura que buscaban”. El comisario se está refiriendo, claro está, a esa actitud arqueológica que a través de una fuga hacia lo arcaico o hacia lo exótico resultó tan

cara a la gestación de la modernidad más aventurada en la Europa de principios del siglo pasado, y que se puede rastrear hasta la actualidad. En su origen, desde el Tahití edénico de Gauguin hasta el arte africano reivindicado por cubistas y fauves, pasando por las japoneserías de Monet o Lautrec, vemos cómo se buscó más allá de nuestras “fronteras culturales” aquellos recursos, motivos, soluciones técnicas, universos icónicos, actitudes y, en definitiva, inspiración, que los permitieran dotarse de nuevas energías –cuantitativa y cualitativamente– para abordar un momento en que el arte de nuestro continente había decidido autorregenerarse a partir de su agotamiento. Los creadores de nuestro país no fueron ajenos a esta corriente, y así puede verse en esta ocasión donde, evitando por un lado las derivaciones vinculadas estrictamente al tema de los clasicismos, por no afrontar un encuentro directo sino mediado con el arquetipo original, y por otro los ejemplos de la tradición del paisaje con ruinas teñidos de alegóricas inspiraciones románticas, confluirán obras de nombres fundamentales a la vanguardia internacional como Picasso, Miró, Julio González, Alberto Ferrant, y otros como Moreno Villa, Palencia, Lobo, Gregorio Prieto, Goeritz, junto con Millares, Arroyo, Alfaro, Alcaín, Navarro Baldeweg, y algunos más jóvenes como Pérez Villalta, Miguel Ángel Campano, Carmen Calvo, García Sevilla, Barceló o Ángel Mateo Charris, entre otros. Ó.A.M.

BÁRBARA DE RUEDA

MUSEO PABLO SERRANO

PASEO MARÍA AGUSTÍN, 20. ZARAGOZA

HASTA 20 AGOSTO

En el pequeño catálogo que fue editado con motivo de su exposición en la santanderina galería Fernando Silió, la introducción de Anne Moncho nos pone, mediante el relato de una curiosa anécdota, sobre la pista que nos podría servir como central a la hora de argumentar el trabajo de **Bárbara de Rueda**: en ella aparece la artista observando a través de una lupa los misterios que esconde el mundo mineral –una piedra semipreciosa, un cristal de roca, los rubíes, los topacios o las esmeraldas que argumentaron esa muestra–, “mientras su otra mano va garabateando en un papel las formas que vislumbra hasta que su propio ser se diluye en ese otro ser, para más tarde reelaborar su experiencia en un soporte sencillo, de tamaños modestos, sin grandilocuencia”. La alteración de la perspectiva que propone la lente puede explicar ese mundo limpio y organizado que caracteriza su pintura donde lo accesorio centra la imagen desplazando fuera del plano del cuadro todo lo que no sea protagonista. Como

cuando a mitad de los años noventa sus formatos se alargaron hasta hacer acomodo a los barrancos y ríos que se estiraban en su interior de forma natural, exigiendo una coherencia entre el marco y la representación, o con sus presencias florales que se imponen únicas y claras, dando todo el valor posible al motivo aislado: “con/-centrándose” en él. Esta preocupación por lo mínimo que está siempre presente en su obra, recurriendo una vez más a las palabras de Anne Moncho, “es la mirada de Morandi en su quehacer diario, repitiendo unos viejos cacharros, que parece hablarnos de lo sencillo, lo cotidiano, aquello a que no damos importancia”. De esta manera, casi los presupuestos éticos parecen regir por completo toda su estética (cabría un pequeño juego de palabras en torno a la “formalidad” de Bárbara de Rueda y su obra), y quizás por esta razón no resulta nada extraño leer en sus currícula ese pequeño homenaje que la artista dedica al desaparecido pintor Salvador Victoria, al que destaca como maestro. También Victoria se empeñaba en enseñar siempre a sus discípulos la complejidad existente en lo anecdótico y la enorme delicadeza moral que suponía cualquier manipulación de la belleza. Ó.A.M.

99

A
R
A
G
Ó
N



**Nordstern
ART**

Coleccionistas, museos y profesionales
conservan el arte.
Nosotros lo aseguramos

AXA Nordstern ART, Seguros y Reaseguros S. A.

Plaza de la Independencia, 8. 28001 MADRID

Teléfono (34) 91 360 40 04 Fax (34) 91 531 16 93



Stefano
Giovannoni:
Merdolino, 1993.
Diseño para la
casa Alessi.

DISEÑO Y EMPRESA. LAS ESTRATEGIAS DEL ÉXITO

CENTRO CULTURAL CAJASTUR. PALACIO DE
REVILLAGIGEDO

PLAZA DEL MARQUÉS, 2. GIJÓN

HASTA 22 OCTUBRE

Diseño y empresa, comisariada conjuntamente por Francisco Jarauta y Sergio Volturo, incide en las relaciones existentes entre actividad artística y la actividad empresarial, desde una vocación internacional. Ha sido organizada con el apoyo y la dirección del Instituto Europeo di Design, fundado en Milán en el año 1966, como centro dedicado a la formación y es-

tudio del diseño gráfico e industrial, con sede abierta en Madrid. Paralelamente, la exposición que acoge el Palacio de Revillagigedo, sirve de complemento a unas jornadas de encuentro entre empresarios, a un foro de trabajo para la promoción del diseño que redunde en beneficio del desarrollo industrial y cultural asturiano. Esta muestra reúne numerosos objetos, fabricados por pequeñas empresas, que han alcanzado una proyección internacional, gracias a la incorporación del diseño como valor estratégico. La exposición se divide en cuatro apartados temáticos: mobiliario, iluminación, productos y transporte. Cada uno de los prototipos va acompañado con información, en soporte multimedia, en la que se disecionan y analizan los elementos del diseño con mayor relevancia o proyección con respecto a sus requerimientos y funciones. A la vez, hay unos cuantos ejemplos, debidamente escogidos, de fracasos, objetos con vocación de fracaso determinada por su mal diseño. La exposición incide en las relaciones entre diseño y producción industrial, como elemento fundamental del mercado, con una vertiente divulgativa y pedagógica, por la que se detiene en el papel que juega el diseño, desde la definición del producto, hasta sus últimas influencias en el mundo de la comunicación. La pequeña empresa, debido a su conjugación con las mejores tradiciones artesanas y por su movilidad, tiene una gran capacidad de investigación y aprovechamiento en el ámbito de la innovación en el diseño. G.R.



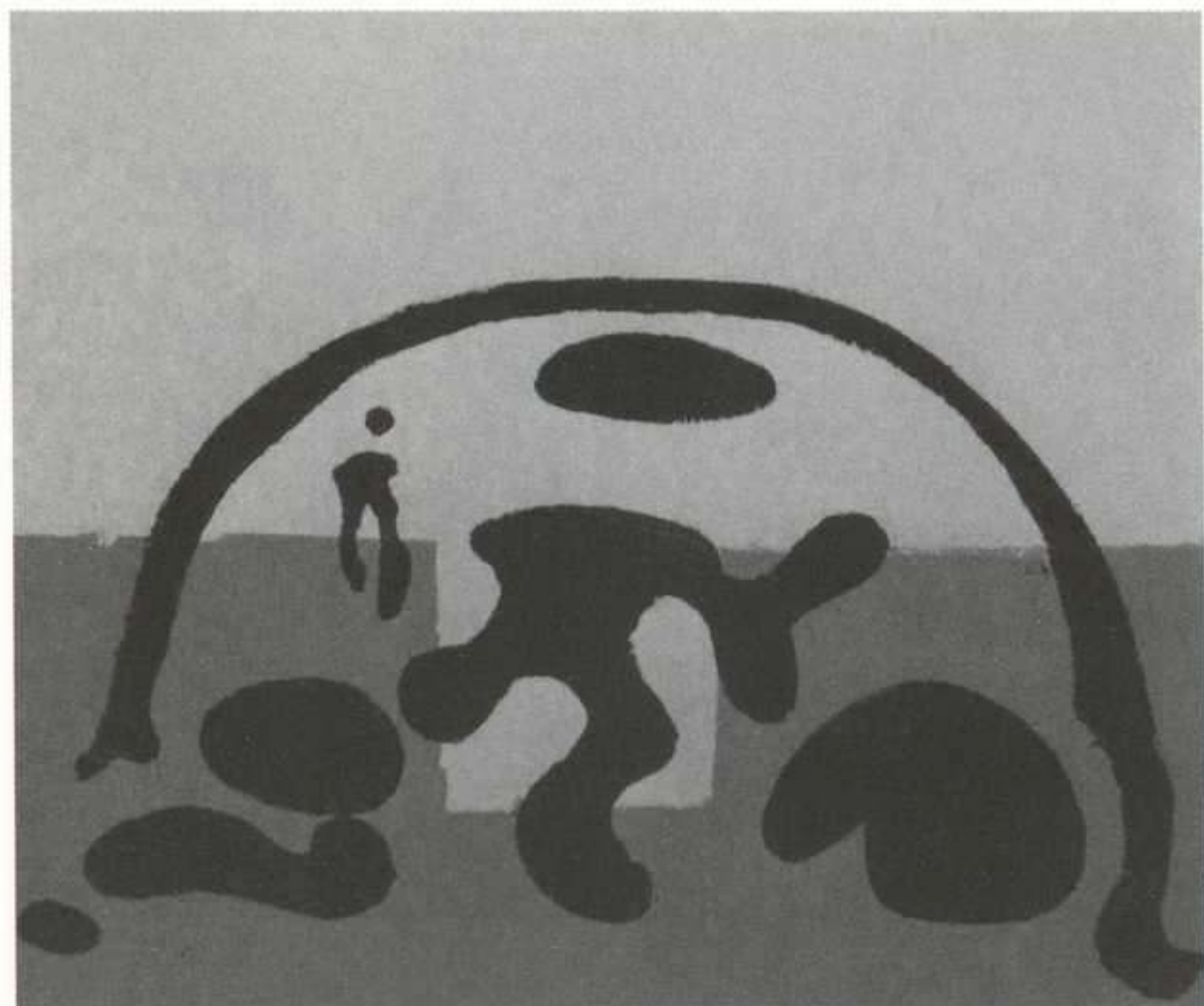
Kees Van Dongen:
Les parents de
Province,
ca. 1900-1902.
Tinta sobre papel,
27,7 x 44,8 cm.

COLECCIÓN ABELLÓ: OBRA SOBRE PAPEL

MUSEO DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS.
PALACIO VELARDE
SANTA ANA, 1-3. OVIEDO
SEPTIEMBRE A OCTUBRE

Esta exposición reúne 69 obras realizadas sobre papel, en el espacio expandido del dibujo. La **Colección Juan Abelló** tiene la virtud de incidir en este tema, poco transitado por las grandes colecciones, reuniendo piezas que ilustran todo el periodo más interesante de evolución reciente, la segunda mitad del s. XIX y el s. XX, con un especial énfasis puesto en lo cosmopolita y en lo vanguardista. Las técnicas del dibujo, base común de todas las demás artes plásticas, pasan de una fuerte subordinación a lo académico, concretada en el estudio de la anatomía, a un proceso liberador que, en el contexto de las vanguardias, de renovación general de géneros y sus jerarquías, se abre al collage, a la investigación,

a un sentido experimental. La exposición recorre este proceso agrupando los dibujos en varios apartados: la liberación del canon académico, con obras de Egon Schieller, Gustav Klimt, llenos de arabescos, distorsión decorativa y expresiva, ausencia del claroscuro; búsqueda de su esencia, oposición línea-color, con trabajos de Manet, Degas, Renoir, Iturrino, Toulouse-Lautrec, Mary Cassatt, Bonnard, Kees Van Dongen, Modigliani, investigación acerca de las respuestas a la pregunta de cuál es su función después de su libertad recobrada; cubismo, con piezas muy significativas, que arrancan de sus etapas de formación, de Picasso, Juan Gris, María Blanchard, Torres García, Oscar Domínguez; dibujos de escultores, con una amplia representación de obras de Manolo Hugué, Julio González y Henry Moore; y obras de carácter gestual, de artistas en una etapa de madurez en su trayectoria, con trabajos de Miró, Picasso y Saura. G.R.



Miguel Ángel Campano: *Le printemps*, 1998. Óleo sobre tela, 54 x 65 cm.

MIGUEL ÁNGEL CAMPANO

VAN DER VOORT

PLAZA DE VILA, 13. IBIZA

SEPTIEMBRE

El pintor **Miguel Ángel Campano** (Madrid, 1948) realiza sus primeras exposiciones en torno al comienzo de la década de los setenta, abandonando rápidamente el automatismo de sus primeras obras para internarse en una abstracción geométrica, con notables influencias del colectivo de artistas conquense del momento: Gerardo Rueda y, muy especialmente, Gustavo Torner y Jordi Teixidor. Durante los años 1976-1977 se establece en París, donde su obra escapará de la estricta vigilancia del orden geométrico gracias a la incorporación de nuevos recursos expresivos, propios de la abstracción gestual y de la *action painting* norteamericana. José Guerrero será una notable influencia en ese momento. Ya dentro de la década si-

guiente, en la que entra avalado por su inclusión en muestras tan polémicas y fundamentales como *1980* y *Madrid D.F.*, su pintura mantiene dos vertientes paralelas: por un lado, una abstracción esencialista y despojada y, por otro, un naturalismo colorista, agitado y vivo. Su trabajo desde entonces se ha organizado en largas series de carácter temático en las que Campano investiga variantes formales y estilísticas a medida que se van desarrollando, y donde la mirada a la historia del arte antiguo es, sin duda, una herramienta fundamental. Así, en esta *Por la ruta de Cézanne* recorrió los itinerarios del pintor francés, tanto mentales como físicos, en busca de la tradición moderna; y en *Los naufragos*, que partía del cuadro de Eugène Delacroix, o las series en torno a las alegorías de Nicolás Poussin en el Louvre (*El Diluvio*, *La Grappa* y *Ruth y Booz*), se enfrentó con los maestros y con la pintura del Romanticismo y del Clasicismo. Esa última serie citada, *Ruth y Booz*, fue la antesala que llevó Miguel Ángel Campano a su exposición en el Palacio de Velázquez de Madrid hace pocos meses en donde mostró una magnífica selección de los trabajos realizados desde su cambio de residencia de París a Mallorca. En ellos su mirada se concentra en esas herencias más cercanas al hacer cubista y al Constructivismo, y el color, que ha permanecido durante años excluido de su obra (reducida a blanco, negro y los tonos ocres) reaparecía con una sensualidad acusada. Ó.A.M.



centro de cultura
Castillo de Maya
Castillo de Maya, 39 - Pamplona

21 de septiembre a 22 de octubre 2000

CARLOS DE HAES

CAJA  NAVARRA



John Hoppner:
Lady Caroline
Harris. Óleo
sobre tela,
126 x 101,5 cm.

PINTURA BRITÁNICA Y AMERICANA DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES DE LA HABANA

CASAL SOLLERIC

PASSEIG DEL BORN, 27. PALMA DE MALLORCA

23 SEPTIEMBRE AL 22 OCTUBRE

La muestra se compone de más de un centenar de piezas del s. XVIII a las que hay que sumar obras de los s. XVII y XIX. De este fondo se han seleccionado un conjunto de 37 pinturas en donde se pueden apreciar retratos al estilo de Anton van Dyck, pintor de cámara de Carlos I, Sir Peter Lely, pintor de Carlos I y de Carlos II, y o Godfrey Kneller, último representante de la estética barroca

en el retrato de las clases aristocráticas inglesas y considerado figura clave en la condensación estilística del de este periodo. El género del paisaje esta representado por ocho piezas y tiene sus antecedentes estilísticos en la pintura holandesa del s. XVII y en las *vedutas* italianas. Entre las diferentes obras que componen esta exposición, algunas de ellas atribuidas a autores anónimos, cabe destacar nombres como los de George Henry Harlow, John Hopper, Sir Godfrey Kneller, Sir Thomas Lawrence, William Marlow, Sir Joshua Reynolds, George Romney, Frederck George Watts o John Dawson Watson. Durante el mismo periodo y muy influenciada por los artistas británicos de la época se desarrolla la escuela de pintura norteamericana que tiene como géneros fundamentales de nuevo el retrato y el paisaje. De esta escuela que adquirirá una personalidad propia gracias a los estímulos de la grandiosidad de los paisajes de Norteamérica y a la vitalidad y maestría de algunos de sus artistas, estimulada por la nueva actitud de sus clientes. Cabe destacar dentro del s. XVIII, a Charles Willson Peale y en el s. XIX a Carl-John Blenner, Will Clinton, William Bradford, Alfred-Thomson Bricher, William Mason Brown, Thomas Doughty o Kiseman van Elton. El conjunto de la pintura de la Escuela Norteamericana presente en esta muestra asciende a diecisiete obras, nunca antes expuestas en su conjunto, y que dan una idea muy clara de la actividad artística de este periodo. J.C.R.

MARC CHAGALL

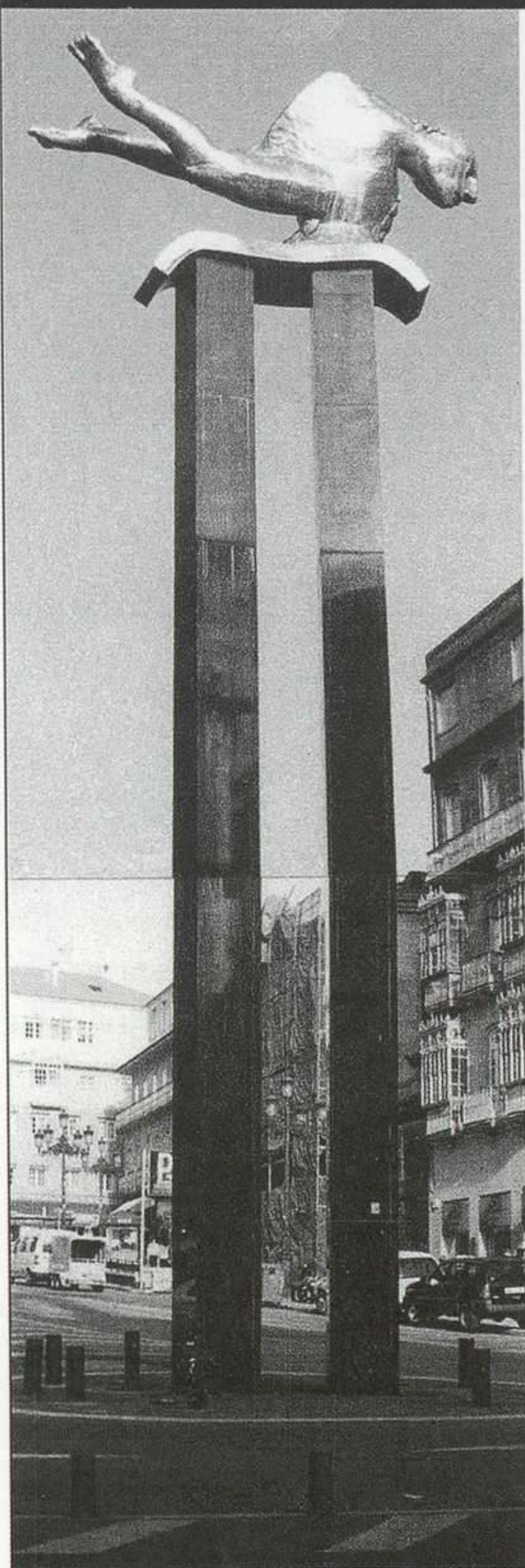
CENTRO CULTURAL "SA NOSTRA"

CONCEPCIÓ, 12. PALMA DE MALLORCA

AGOSTO A SEPTIEMBRE

En colaboración con el Museo Nacional de San Petesburgo van llegando a Mallorca obras relevantes de los diferentes maestros de la vanguardia Rusa. En este caso se trata de **Marc Chagall** (Vitebsk, 1887-Saint-Pol-de Bains, 1985) una de las figuras más personales de la pintura del siglo XX, que hizo de la fábula la vía de comunicación de su obra con el pueblo. Expresando su interés por el folclore ruso y judío, por las sagas y tradiciones populares, Chagall contribuyó a llevar parte del alma del pueblo ruso a la vanguardia artística y al mundo, en la representación de la dualidad: realidad física y realidad psíquica. Todas las obras giran alrededor del periodo en el que Chagall fue director de la escuela de arte de Vitebsk. Los orígenes judíos de Chagall y su mundo fabulado y onírico expresado a través de una pintura envolvente dentro de los recursos del postimpresionismo y del simbolismo son rasgos esenciales y constantes en su obra. En la exposición se incluyen pinturas, dibujos, acuarelas e ilustraciones, además de una reconstrucción de su estudio en Vitebsk. La pintura de Marc Chagall es conocida, sobre todo, a partir del año 1922. Por lo que ésta es una oportunidad única de ver sus obras de este periodo, que nunca han sido, anteriormente, mostradas en su conjunto. J.C.R.

Hacemos realidad todas las ideas



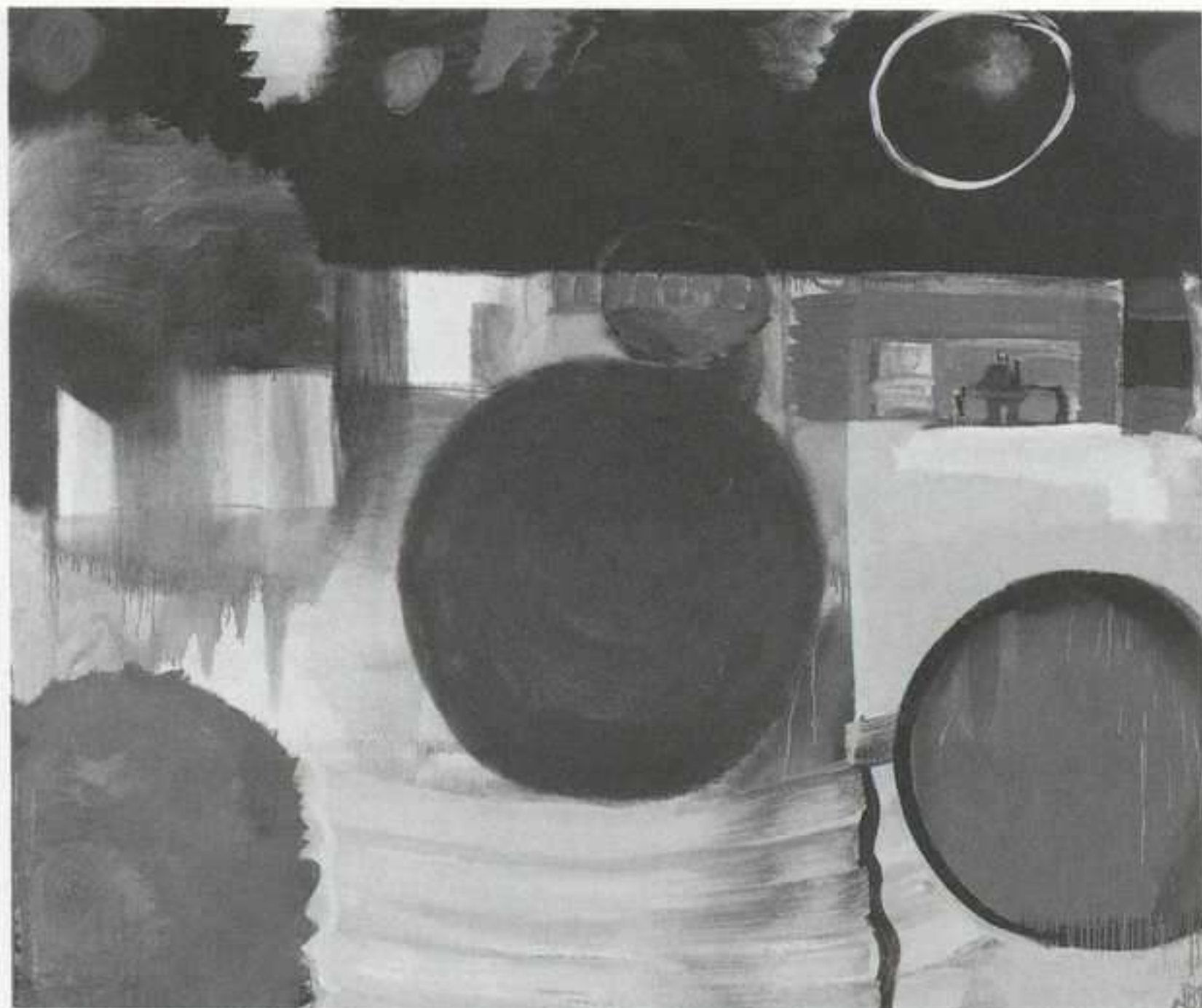
Francisco Leiro: **Sireno**
Puerta del Sol
Vigo



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



Juan Navarro
Baldeweg:
Retrato de William
Curtis, 1999.
Óleo sobre lienzo,
200 x 235 cm.

EL MANUAL ECLÉCTICO

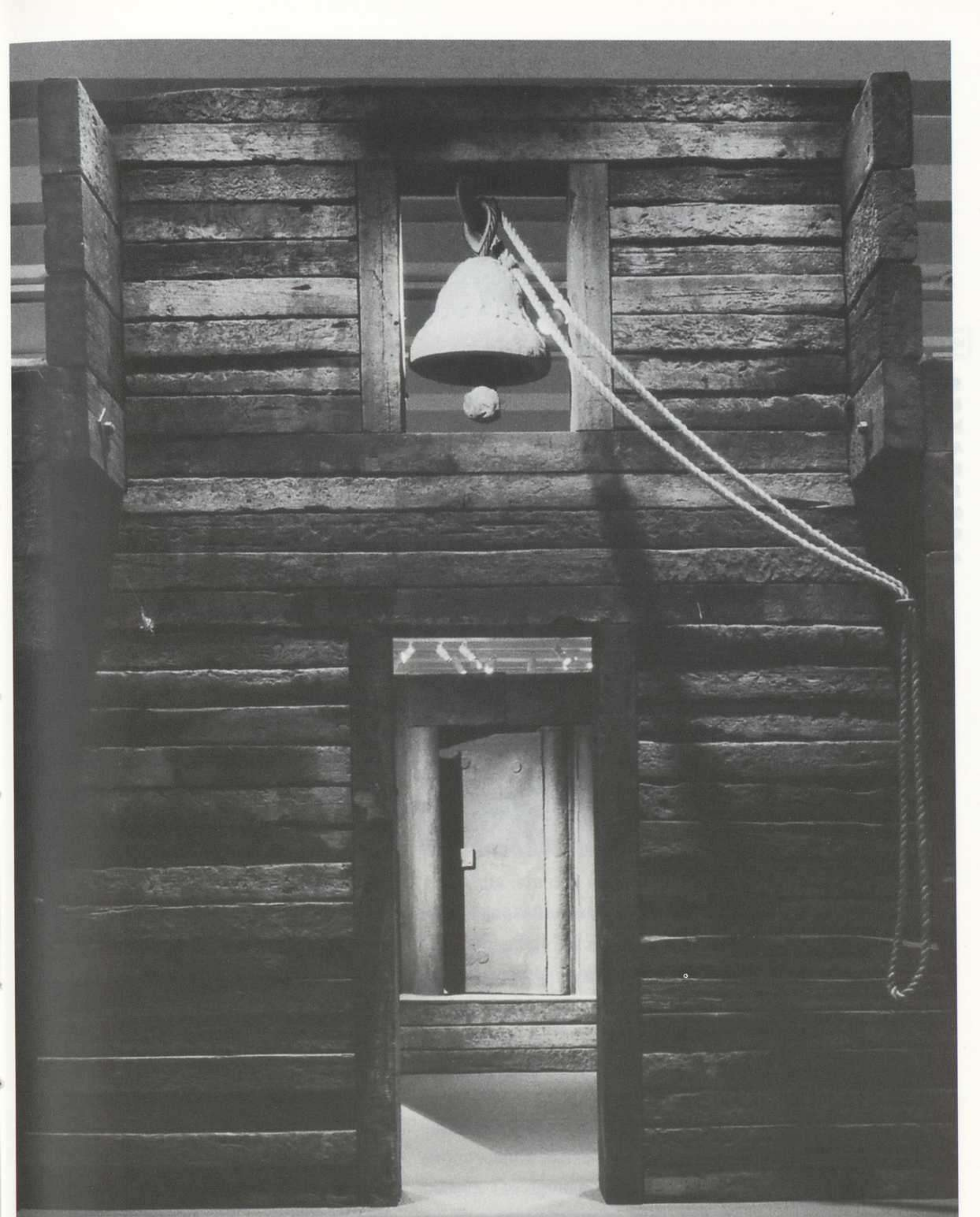
MAIOR

PLAZA MAYOR, 4. POLLENÇA (MALLORCA)

5 AL 29 AGOSTO/2 AL 28 SEPTIEMBRE

La 2ª y 3ª exposición de **El manual ecléctico**, comisariada por Fernando Francés con motivo del X aniversario de la Galería Maior, reúnen artistas que han mantenido su obra en el desarrollo de la pintura figurativa y abstracta de mayor interés en España durante las dos últimas décadas. En agosto se exponen obras de Manuel Broto, Ferrán García-Sevilla, Luis Gordillo, Hernández Pijuan, Juan Navarro Baldeweg, Penk, José María Sicilia y Antoni Tàpies. Durante el mes de septiembre Miguel Ángel Campaño, Ricardo Cavada, José Pedro Croft, Xavier Grau, Charo Pradas, Jordi Teixidor, Darío Urzay, Gloria Mas y Xesús Vázquez. Estos artistas representan posiciones personales y definidas respecto a la pintura. Todas las obras de esta exposición son obras recientes,

y es muy interesante poder contrastar las obras de estos creadores que manifiestan un amplio espectro estilístico y marcan las principales tendencias de la pintura española de las dos últimas décadas. Si en Broto es una abstracción purista de connotación mística que nos transporta a los orígenes de la pintura americana de los 40-50, en García Sevilla es siempre el impulso del momento, la modernidad y la identificación con la figuración expresionista de los 80, que ha devenido decorativa abstracción en los 90. De Gordillo sorprende su impulso creador y la expresividad del color en sus conexiones cibernéticas. En Hernández Pijuan la templanza y la elegancia en el dominio de la superficie pintada que dialoga con los bordes del lienzo, en Baldeweg la fuerza de las imágenes y el sentido del color, en Sicilia el lirismo de la mancha y la seducción, en Tàpies el poder del signo, en Campaño la repetición y la combinación, en Penk los símbolos y la figuración primitivista, en Cavada de nuevo la abstracción profunda la inmersión de los sentidos, en Croft la estructura, el sentido constructivo, en Grau la sensualidad y barroquismo pictórico, en Prada la insinuación figurativa, en Teixidor la tensión en una sobria poética, en Urzay la fotografía hecha pintura, en Xesús Vázquez imágenes automáticas, en Gloria Mas la introspección. Sólo ligeros esbozos para expresar tanta pintura y tantas formas de sentir y pensar. *El manual ecléctico* abre sus páginas para el disfrute de diversas y hasta opuestas sensaciones por los caminos de la pintura. J.C.R.

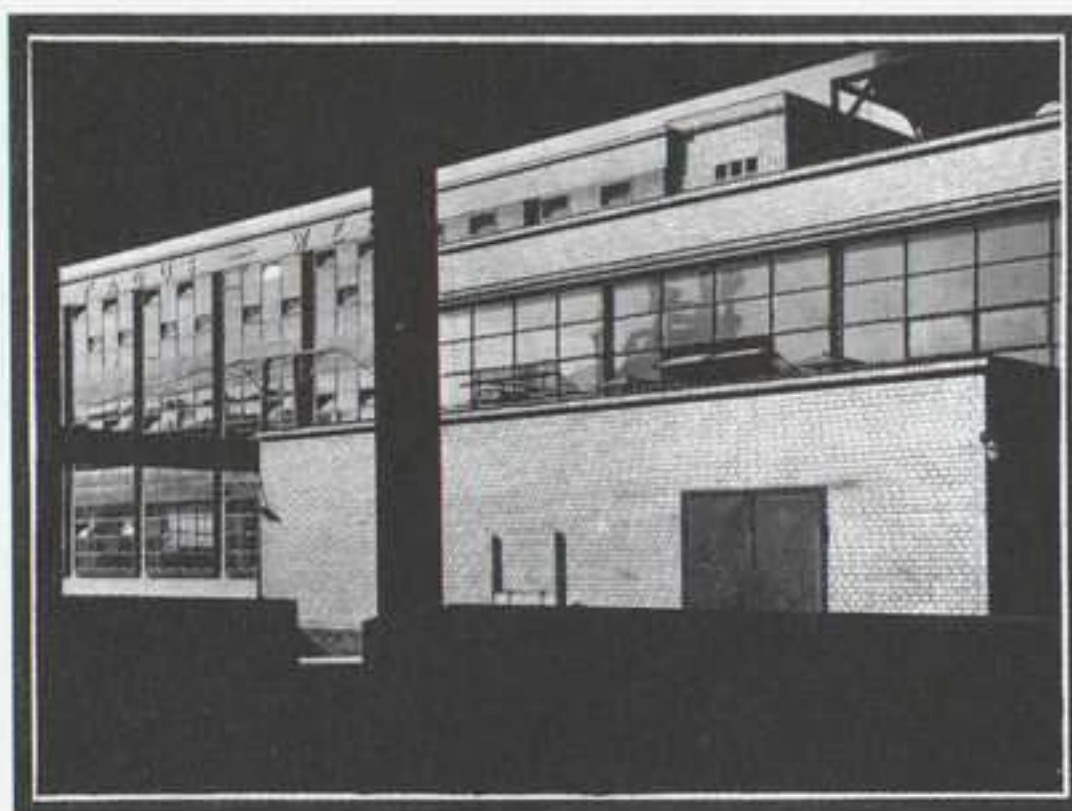


EL JUICIO FINAL
Anthony Caro

MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO
Hasta el 25 de septiembre



Carl Grossberg:
Weiße Röhren
(Tubos blancos),
1933. Óleo sobre
madera,
70 x 90 cm.
Colección
particular, Munich.



MÁQUINAS

CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO
LOS BALCONES, 9-11. LAS PALMAS DE GRAN
CANARIA
19 SEPTIEMBRE AL 19 NOVIEMBRE

La fascinación por la máquina ha pervivido con fuerza hasta nuestros días, en que estos artefactos mecánicos han sido sustituidos por la tecnología digital. Desde Aristóteles, que imaginó el universo como un engranaje empujado por un primer motor inmóvil, hasta la Ilustración y el desarrollo de una concepción mecanicista del mundo basado en la física de Newton, el mito de la máquina ha recorrido la historia literaria, artística y filosófica occidental hasta tomar cuerpo con la revolución industrial, llegando a tener plena presencia en los años 20, conocidos como la “edad de la máquina”, lo que tuvo su reflejo en el arte de las vanguardias. Ante esta patente mecanización las reacciones fueron divergentes, desde los que, favorables a la modernización, vieron en ella un factor de progreso capaz de llevar a cabo la ansiada utopía de un mundo nuevo hasta los que, más escépticos, descubrían en ella la amenaza de destrucción de lo humano. Entre los primeros, los artistas de la Werk-

bund, que intentaron unificar arquitectura y producción mecánica; la Bauhaus, con un mismo afán de aunar arte, técnica e industria; los constructivistas rusos, que trataron de asimilar los nuevos modos de producción alterados por la mecanización del trabajo; los futuristas italianos, fascinados por el dinamismo y la velocidad de los ingenios modernos; el purismo de Le Corbusier, que descubre la belleza en las nuevas formas aerodinámicas; o las pinturas de Léger y Delaunay, plagadas de elementos mecanoformes. Una postura más escéptica y crítica mostraron los dadaístas, que desconfiaron de las virtudes de la técnica y avisaron del peligro de la dominación por las máquinas, amenaza que quedó plasmada en *Tiempos modernos* de Chaplin. Pero la iconografía maquinista tuvo también su semblante irracional en la humanización de las máquinas a través de los autómatas, “encarnación de los deseos, lugar de sublimación e idealización”, por un lado, “personificación de la angustia, los terrores y los miedos”, por otro. Aunque estos androides tuvieron antecedentes en la literatura fantástica del XIX, fue Freud quien proporcionó una concepción mecanicista de la mente y un método, el automatismo, para desvelar el inconsciente. El psicoanálisis produjo una vinculación entre máquina y sexualidad, una fuerza fuera de control capaz de matar, que quedó fijada por Lang en *Metrópolis*. Este carácter “erótico, fetichista y castrado” se aprecia en los surrealistas, en Picabia o Ray, o en las *machines célibataires* de Duchamp. R.G.

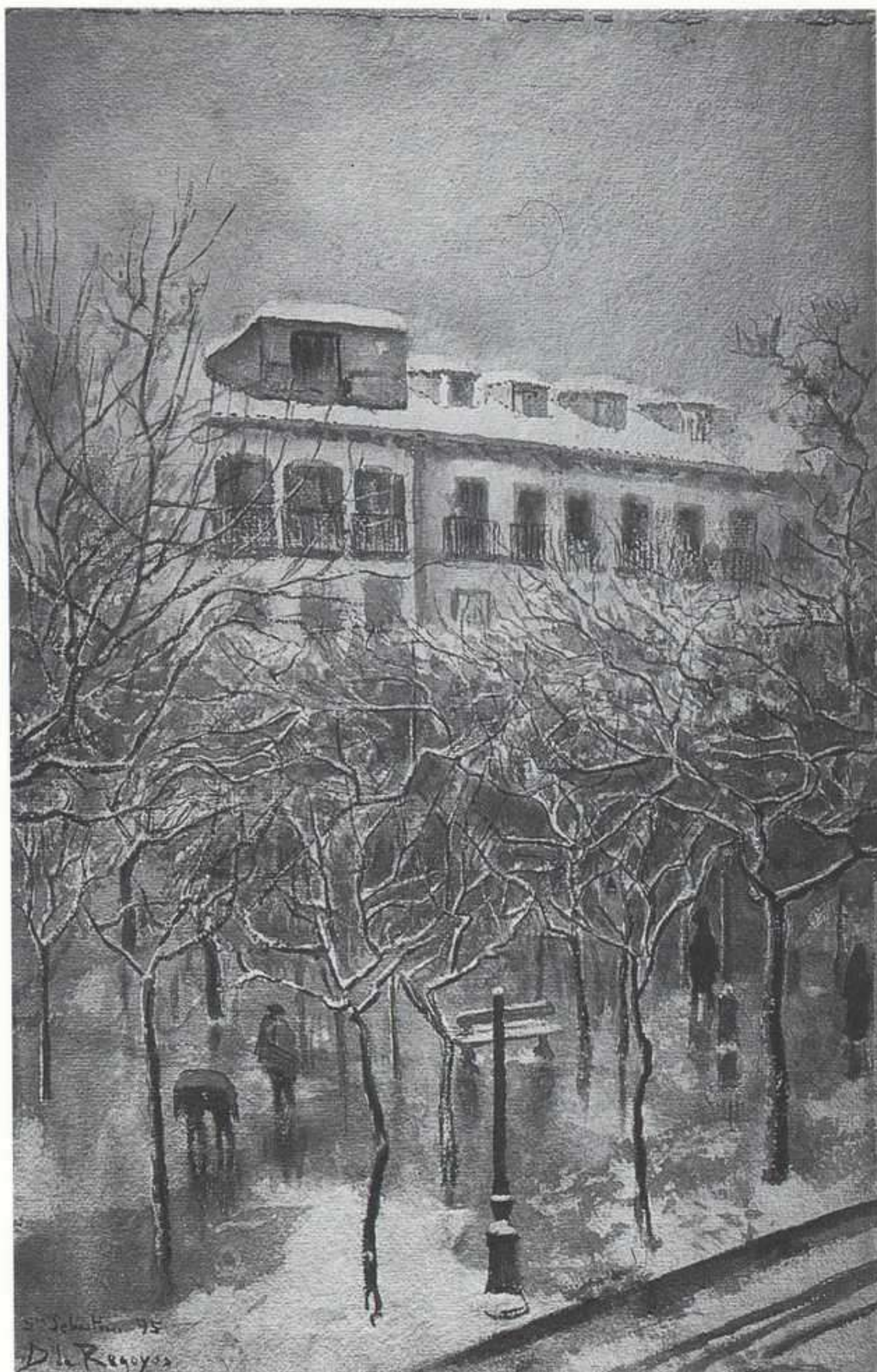
DARÍO DE REGOYOS

FUNDACIÓN SANTILLANA. TORRE DON BORJA

PLAZA MAYOR, S/N. SANTILLANA DEL MAR

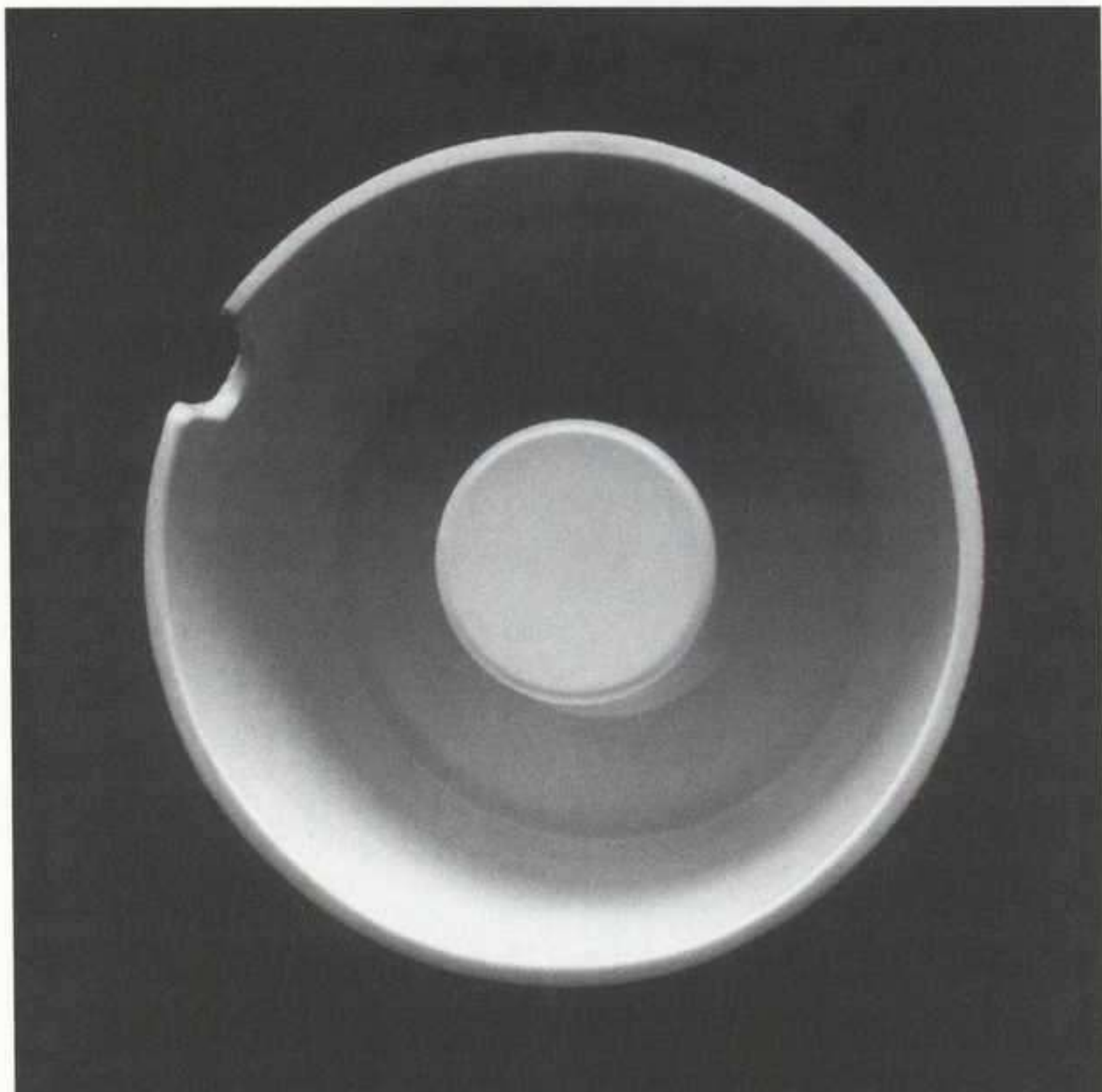
AGOSTO A SEPTIEMBRE

Con el título de *Impresiones del norte*, los comisarios Javier Tusell y Juan San Nicolás, han reunido una colección de paisajes del pintor **Darío de Regoyos** (Ribadesella 1857–Barcelona 1913), cincuenta y cinco óleos centrados en los escenarios por él más queridos, la cornisa cantábrica, el País Vasco, Asturias, el norte de Burgos, deteniéndose con especial énfasis, por causa de la ubicación de la muestra (Santillana del Mar, Cantabria), en el paisaje cántabro. Son lienzos que proceden de colecciones públicas y, en gran parte, privadas, dada la gran dispersión de su obra, lo que da a la cita un carácter singular. Es una exposición dedicada al Darío de Regoyos colorista, amante de la naturaleza, (opuesto al Regoyos coautor con Verhaeren de *La España negra*), introductor de las corrientes vanguardistas europeas en España, seguidor del impresionismo y del puntillismo, apasionado de las luces matizadas del norte, figura clave, por su espíritu viajero, inquieto, y rebelde, por su capacidad para la polémica y la teorización, por su contacto directo con las figuras más importantes de la vanguardia europea y con los escritores nacionales y extranjeros, de las tensiones que se producen en el cambio de siglo. Darío de Regoyos busca impregnarse de las sensaciones de la luz cambiante del norte, de



cualquier efecto de color proveniente de una admirada naturaleza norteña, bajo un cielo gris, llena de exuberantes y húmedos matices de verde y azul, entre los que busca la luz crepuscular, la finura de los efectos. Se puede destacar la colección de nocturnos reunidos en esta ocasión, en los que las mezclas aditivas enriquecen las densas sombras, como ocurre en: *Efecto de anochecer* (1893), *Nocturno. Burgos* (1899), *Puente de Santa Catalina* (1906), *La Concha. Nocturno* (1906) y *Nocturno en Dax* (1909). G.R.

Darío de Regoyos:
San Sebastián
nevado, 1895.
Acuarela,
48 x 31 cm.
Colección
particular.



André Ricard:
Cenicero
Copenhague, 1965.

ANDRÉ RICARD

FUNDACIÓN MARCELINO BOTÍN

PEDRUECA, 1. SANTANDER

CENTRO DE EXPOSICIONES CAJA CANTABRIA
"MODESTO TAPIA"

TANTÍN, 25. SANTANDER

SEPTIEMBRE A OCTUBRE

Ambas exposiciones se presentan como actividad paralela y complementaria, coincidiendo con la celebración del Primer Taller de Diseño Industrial, para el que se han seleccionado quince participantes. **André Ricard** (Barcelona, 1929), pionero del diseño industrial en España, personaje emblemático por su labor tendente a la consideración del diseño en nuestro país como actividad artística, repetidamente premiado y reconocido en foros nacionales e internacionales, ha realizado objetos que han quedado incardinados para siempre en nuestro entorno estético

más cotidiano. La exposición, comisariada por Daniel Giralt-Miracle, está formada por más de cien objetos, en virtud de los cuales se ha realizado un recorrido por más de cuarenta años de trabajo ininterrumpido, presentados con una preocupación muy didáctica, y estructurados en tres apartados diferenciados: referencias, obras procedentes de la cultura popular, objetos de diferentes culturas decantados por el tiempo, pulidos por el uso; útiles, objetos constituyentes de nuestro paisaje estético, diseños que se han convertido en trabajos ejemplares, modificadores de nuestra forma de mirar a los seres útiles que nos acompañan; y, por último, símbolos, obras con una finalidad específica de ubicación en el universo simbólico, medallas, antorcha olímpica, frascos de perfume, galardones, relojes. Hay que destacar sus aportaciones teóricas que relacionan antropología y diseño, un concepto que pone el acento en las relaciones con el usuario, las implicaciones éticas del diseño vinculado a la calidad de vida y a su dimensión sociocultural. Desde el año 1998, es presidente de *Design for the World*. En este sentido, la exposición pretende que el espectador pueda hacer consciente una serie de reflexiones sobre las relaciones con objetos que, muy probablemente, haya utilizado alguna vez sin ser consciente de los mecanismos y las propuestas que han servido para intensificar la calidad de esos objetos, objetos en los que se unen utilidad e intencionalidad estética. G.R.

ANTONIO GÓMEZ BUENO

SIBONEY

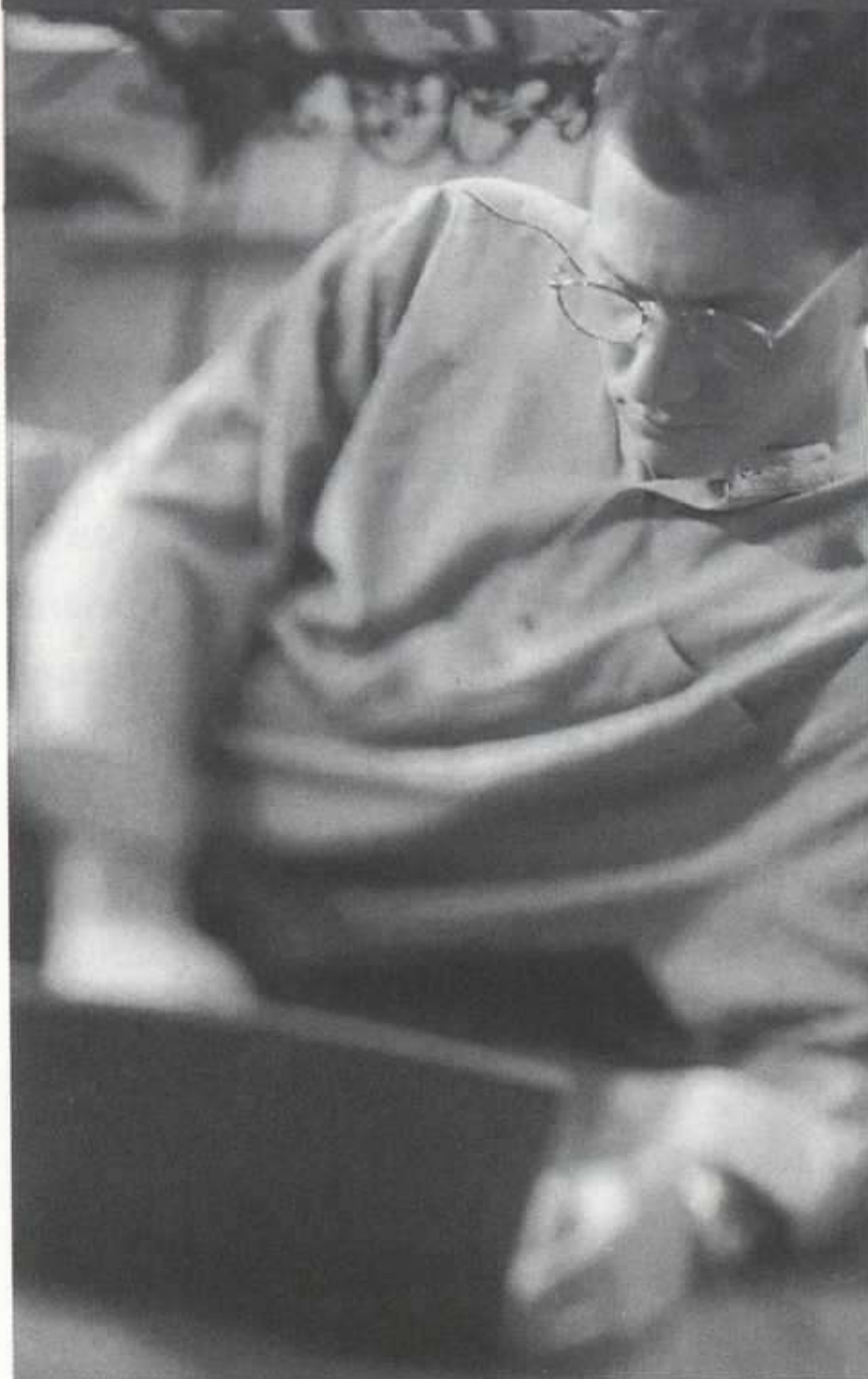
CASTELAR, 7. SANTANDER

25 AGOSTO AL 19 SEPTIEMBRE

Gómez Bueno (Torrelavega, 1964), afincado en California, desarrolla complejas propuestas, en la senda del pop, de carácter irónico y exhibicionista, muchas veces en campañas de autopropaganda, tomando frecuentemente los soportes del mundo de la publicidad y de los media. La actual exposición, *Surf Shop*, nos ofrece un planteamiento basado en el establecimiento de un paralelismo entre una galería de arte y una tienda de surf. En una galería esperamos encontrarnos pinturas, esculturas, fotografías. Las esculturas, en la *Surf Shop*, son las tablas de surf, las pinturas los diseños gráficos que aparecen en las camisetas, camisas, bermudas, y las fotografías, los paisajes del entorno del surf, olas majestuosas, playas paradisíacas, puestas de sol, que decoran las paredes. La exposición se estructura en tres series de trabajos: *Dream Quiver*, cuadros que representan a escala real tablas de surf; *Camisetas*, imágenes estratégicas publicitarias basadas en la sensualidad, erotismo, libertad, poder, agresividad, sentimentalismo; y *Paisajes*, óleos con imágenes tópicas, estereotipos kitsch, palmeras, mujeres desnudas, delfines, etc. Sus temas pueden ser en definitiva: el ARTE, arte para una élite, arte y consumo de masas, arte al servicio del mercado, mercado al servicio del arte, mercancía, objetos de consumo, etc. G.R.

Línea Abierta

la "Caixa",
donde
usted quiera



902 200 202

www.lacaixa.es

 "la Caixa"

111

C
A
N
T
A
B
R
I
A

Juan Uslé: Drops, beats and dreams, 1998-99. Vinilo, dispersión y pigmentos sobre lienzo, 243,8 x 243,8 cm.



JUAN USLÉ

PALACETE DEL EMBARCADERO/MUSEO DE BELLAS ARTES/SALA LUZ NORTE/CENTRO CULTURAL "MODESTO TAPIA"

MUELLE DE CALDERÓN, S/N/RUBIO, 6/ EDIFICIO SIMEÓN. PASAJE DE PEÑA, 2/ TANTÍN, 25. SANTANDER

HASTA 13 AGOSTO/HASTA 24 SEPTIEMBRE

Si no un "Todo Uslé", sí al menos un mucho y bueno lo que el artista santanderino puede ahora mostrar en su propia tierra. De repente, dos muestras paralelas han coincidido en el tiempo y en el espacio para ofrecer un **Juan Uslé** (Santander, 1954) completo y complementario. Así, la patrocinada por el Depósito Franco del Puerto de Santander, dentro del Programa Empresarial de Patrocinios Culturales de la Cámara de Comercio, bajo comisariado de Gestión Cultural, reúne en el singular espacio del Palacete del Embarcadero 4 óleos y vinílicos de gran formato, de más de 2 x 2 metros cada uno, realizados en los dos últimos años (*Rizoma Mayor*, *Drops, Beats and Dreams*, *Contraposto* y *The Little Human Element*), más otras piezas también de producción reciente pero

de menor formato. Por lo que respecta a la muestra comisariada por Fernando Zamanillo, ésta se desarrolla en tres espacios diferentes (Museo de Bellas Artes, Sala de Caja Cantabria y Sala Luz Norte) que respectivamente recogen 50 obras realizadas durante los 90, obras de mediano formato y grandes fotografías sobre aluminio en su línea neoyorquina. Esta triple muestra está patrocinada por Diputación de Cantabria, Ayuntamiento de Santander, Caja Cantabria y Caja de Burgos. Semejante despliegue confirma que Uslé es hoy —lleva siéndolo unos añitos— uno de los artistas más reconocidos internacionalmente y más singulares en el panorama plástico español. La obra de Uslé —pintura o fotografía— busca una caligrafía de capas sucesivas y laberintos emocionales creados a partir del trazo y el color donde el espectador no tenga más remedio que participar para aceptar su condición de jugador y cómplice ante la realidad mostrada. Uslé atrapa la luz para dejarle que sea ella la que pinte la huella de las cosas. Una huella poética construida a base de memoria emocional. Ya sea en lienzos o fotografías, Uslé construye esa abstracción única, orgánica pero serena, que se convierte en metáfora del paso del tiempo a través de la fijación de la luz. La velocidad en Uslé acaba siendo un trazo sereno, por más intrincado e interminable que parezca. Un tiempo donde los años luz crean una nostalgia sin referentes objetuales: la nostalgia del devenir, de las marcas que un proceso deja en la superficie de un espacio que ya tampoco existe. H.M.

IGNACIO TOVAR

FÚCARES

SAN FRANCISCO, 3. ALMAGRO (CIUDAD REAL)

16 SEPTIEMBRE A OCTUBRE

A pesar de ser un campo privilegiado desde que en el periodo moderno el discurso intelectual fuera a menudo exigido al propio artista revolucionario, realmente no son tantos los artistas que han encontrado los caminos adecuados que sirvan al entorno especializado, y al público en general, para entender la génesis conceptual de su trabajo plástico por medios distintos a éstos, como puede ser la palabra escrita (tanto a nivel de conferencias o ensayos sobre su propia obra, como a nivel narrativo o poético) u otros. Por su parte, **Ignacio Tovar** (Castilleja de la Cuesta, Sevilla, 1947), ha conseguido al menos en su libro *Metamorfosis* (1992), reunir y ordenar la sintética y trascendental iconografía que vertebra su trabajo. En su prólogo nos explica con detalle cómo ha querido mezclar sus dibujos con los escritos y demás imágenes con el objetivo de reforzar la idea de conjunto, de cercanía íntima entre ambos medios de expresión. En sus pinturas y dibujos de gran formato aparecen símbolos esquematizados reducidos a no más que un contorno duro, remarcado y grueso, desde el que se desprende un vapor o neblina auráticos evidenciando de esta manera la cercanía a lo sagrado de esas presencias que levitan en el centro de las desnudas superficies que crea Ignacio Tovar. Ó.A.M.

ESPACIO
CULTURA

Espacios para el Arte y la Cultura.



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

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

Éste es nuestro compromiso.

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

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



CAJA MADRID
OBRA SOCIAL

113

C
A
S
T
I
L
L
A

L
A

M
A
N
C
H
A

Daniel Vázquez Díaz: Estudio para el Retrato de Unamuno, 1920. Técnica mixta, 40 x 52 cm. Colección particular.



DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ

TORREÓN DE LOZOYA. CAJA SEGOVIA

PLAZA SAN MARTÍN, 5. SEGOVIA

FUNDACIÓN CULTURAL MAPFRE VIDA

AVDA. GENERAL PERÓN, 40. MADRID

HASTA 20 AGOSTO/HASTA 10 SEPTIEMBRE

Figura señera de la pintura española anterior a la guerra civil, **Daniel Vázquez Díaz** (Aldea de Río Tinto, Huelva, 1882-Madrid, 1969) encarna en su persona y en su biografía las inquietudes y contradicciones de su tiempo histórico: la controversia entre tradición y modernidad, cosmopolitismo y casticismo, y el carácter periférico del arte español con respecto a París. De su estancia en la capital francesa de 1916 a 1918, aprende Vázquez Díaz las maneras de la vanguardia, sobre todo del cubismo, por su cercanía a Picasso y Gris, aunque mantiene una predilección por los géneros tradicionales, el retrato y el bodegón. A su vuelta a Madrid es rechazado por los círculos académicos por demasiado

moderno y extranjerizante, mientras que los sectores más vanguardistas lo tildan de tradicional y tibio. Pero Vázquez Díaz continúa, a pesar de las críticas, dedicado a su oficio, ejerciendo una importante labor docente, tanto en su escuela-taller como en la Escuela de BB.AA. de San Fernando, con una influencia enorme en las generaciones posteriores. La polémica suscitada en torno a su arte es la que domina el debate intelectual del momento, debate que se abre con la generación del 98, a cuyos principales representantes retrata. De este nacionalismo crítico de carácter regeneracionista que pretendía un “cuadrar el horizonte”, según el título de la obra de Huidobro, un aunar lo viejo y lo nuevo, lo foráneo y lo vernáculo, pasamos a una concepción más abierta y cosmopolita, la de la generación del 14, encarnada en la figura de Ortega, que en su *España invertebrada* apuesta por la europeización, aunque advierta también en la *Deshumanización del arte* de los peligros del “arte nuevo”, excesivamente formalista. En una postura cercana se encuentra Vázquez Díaz que participa en la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, donde se fragua el “arte nuevo”, aunque colabora también en revistas ligadas al filósofo, como *El Sol* o *La Voz*. Las mismas contradicciones se observan en la generación del 27, a cuyos miembros visita y retrata en la Residencia de Estudiantes. Es este afán de radiografiar su época lo que le lleva a retratar a sus contemporáneos más ilustres, siendo sus dibujos y su pintura un documento excepcional de su tiempo. R.G.

JOAQUÍN TORRES GARCÍA

MUSEO DE LA PASIÓN

CALLE DE LA PASIÓN, S/N. VALLADOLID

24 AGOSTO AL 15 OCTUBRE

A finales de los 20, **Joaquín Torres García** (Montevideo, Uruguay, 1874-1949), se enfrasca en edificar plenamente la teoría y la práctica de ese “Universalismo Constructivo” con el que alcanzaría un mayor reconocimiento artístico, ya tras haber recorrido anteriormente una trayectoria biográfica y profesional difícilmente comparable y que le llevó a ser compañero de estudios de Mir, Nonell y Sunyer; conocer a los veinte años a Julio González, en cuyo estudio dibujó; haber pintado entre 1903-1907 murales para la Sagrada Familia de Barcelona y haber diseñado cristalerías para la catedral de Palma de Mallorca a petición de Gaudí; formar el grupo “Courbet” junto a Miró y Llorens-Artigas, entre otros; estudiar el arte clásico griego antes

de trasladarse a Nueva York en 1920 para en 1921, compartir exposición en el Whitney Studio Club con Stuart Davis; o conocer a Van Doesburg, Mondrian, Gris, Picasso, entre otros. A partir de entonces su estilo (que confía en convertirse en un arte total mediante la fusión de los mejores logros del cubismo, el neoplasticismo y el surrealismo), a nivel formal se basará en el ensamblaje o inserción dentro de una retícula más o menos regular de símbolos universales, esquematizados y nítidamente delimitados en su perímetro, de culturas antiguas o contemporáneas de todo el mundo, muy especialmente sensible a las de la América prehispánica. Torres García también desarrolló una incesante actividad teórica y organizativa con las que amplificaba sus propuestas, y que nos sirve en la actualidad para abordar con mayor precisión el alcance de su poética y evidenciar el eco que ésta tuvo y que nos permite hablar de toda una escuela que generó, la Escuela del Sur. Ó.A.M.

115

C
A
S
T
I
L
L
A

Y

L
E
Ó
N



Exposición

DISEÑO
LAS ESTRATEGIAS DEL EXITO
Y EMPRESA

cajAstur 

En colaboración con

Istituto Europeo
di Design 

Del 14 de julio al 22 de octubre. 2000

CENTRO CULTURAL CAJASTUR. PALACIO REVILLAGIGEDO
Plaza del Marqués, s/n. Gijón. Asturias. Teléfono: 985 34 69 21

José María Sicilia:
En flor XIX, 2000.
Técnica mixta
sobre papel,
185 x 98 cm.



JOSÉ MARÍA SICILIA

ABADÍA DE SANTO DOMINGO DE SILOS

PLAZA MAYOR, S/N. SILOS (BURGOS)

HASTA SEPTIEMBRE

TOMÀS MARCH

APARISI I GUJARRO, 7. VALENCIA

SEPTIEMBRE A OCTUBRE

Permanecerá abierta durante todo el verano la segunda de las muestras de arte contemporáneo que desde su acondicionamiento para tal fin se exhibirá en el inigualable marco del Monasterio de Santo Domingo de Silos. Ahora, y después de que la obra de Antoni Tàpies la inaugurase, será **José María Sicilia** (Madrid, 1954), quien tome el relevo en este singular diálogo de nuestra plástica contemporánea con un entorno tan significativo como es el de la abadía benedictina.

Para la ocasión, el comisario, José-Miguel Ullán, quien ya trabajó junto al artista en aquella exposición que homenajeaba a San Juan de la Cruz (*Al aire de su vuelo*, Pabellón Mudéjar, Sevilla, 1991), ha seleccionado un conjunto de veinticinco obras sobre papel que conforman la muestra *Sicilia en Silos*. Este núcleo de piezas de formato vertical y técnica mixta se presenta bajo el título genérico de *En flor*, ya que éstas (lirios, orquídeas, fucsias, pensamientos, entre otras) son tanto el instrumento como el motivo de las imágenes, a la vez que proporcionan los pigmentos cuando, al ser exprimidas entre dos leves papeles japoneses, que para el artista cumplen la función de los velos, dejan impresos en ellos sus evanescentes jugos cromáticos cargados de indecisión y misterio. Sicilia continúa aquí aquella preferencia temática por el motivo floral que manifestó desde sus primeros trabajos expresionistas de corte matérico y ascendentes constructivistas de los años ochenta, progresivamente depurados en series posteriores como *La luz que se apaga* o *De los espejos*, donde la cera y la parafina adquirieron un papel determinante, hasta convertirse tanto en soporte como en material pictórico. En ellas, Sicilia dio a la materia una voz más autónoma con respecto a su propia naturaleza y comportamientos, aligerando el grosor de la imagen por medio de sutiles veladuras o delicados esfumados y haciendo que ésta surgiera de una actuación mutua de la figura con el fondo gracias a una técnica expresiva y nunca férreamente controlable. Ó.A.M.

Exposiciones junio - noviembre 2000

De Warhol a Cabrita Reis
Colección Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Viena
24 de mayo - 31 de agosto

Rebecca Horn
Where Rock and Ocean Meet
9 de junio - 10 de setiembre

Georges Rousse
12 de setiembre - 19 de noviembre

José Antonio Hernández-Díez
19 de setiembre - 26 de noviembre

Transfer
22 de setiembre - 12 de noviembre

Actividades agosto - setiembre 2000

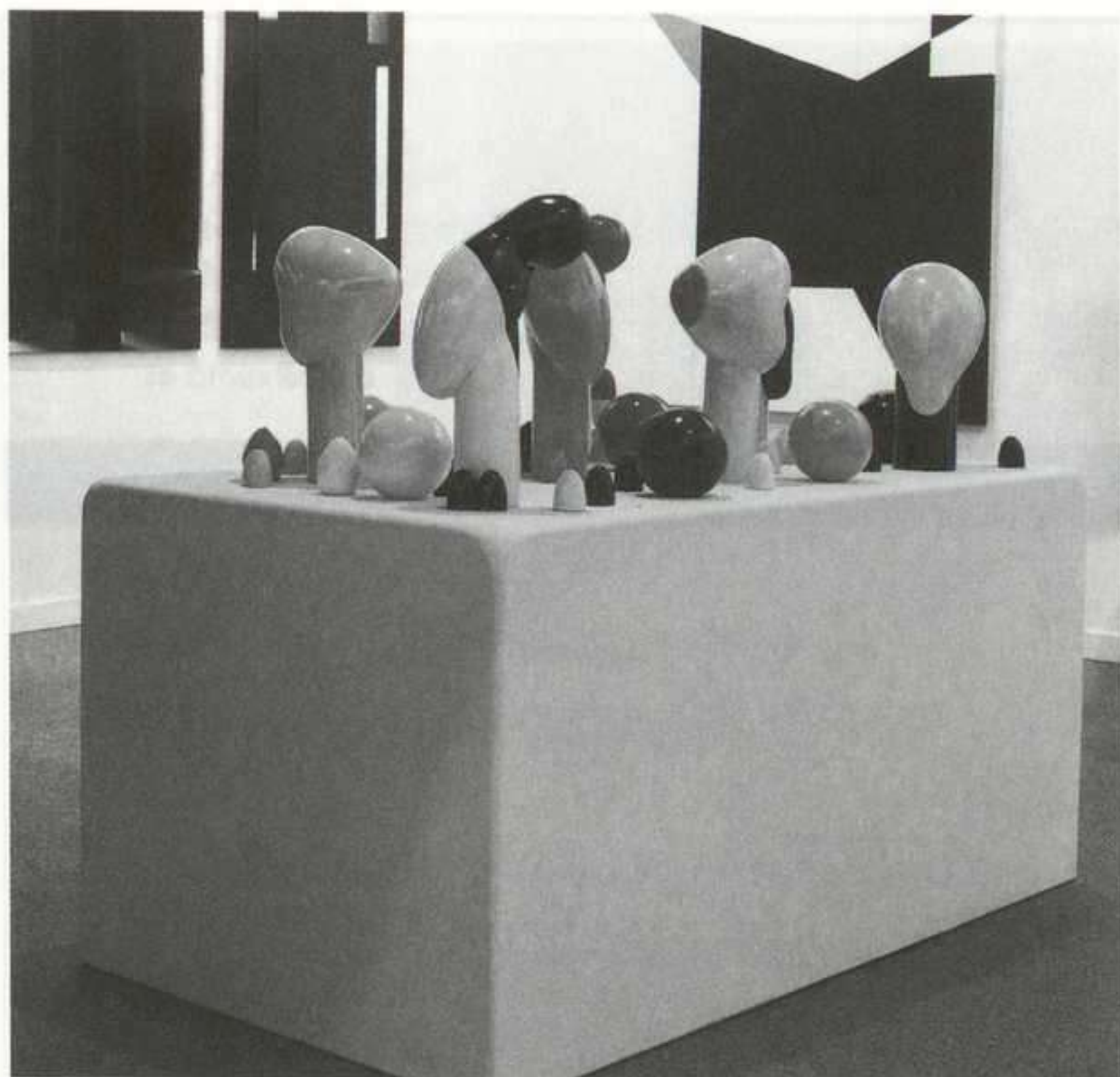
Inflight Lounge. Johan Grimonprez
Un lugar en el que estar cómodamente y desde el que observar
el mundo como en una sala de espera del aeropuerto
agosto - setiembre

Jet Lag. Taller del artista Carlos Capelán
18 - 29 de setiembre

La Palabra del Arte
Conversación entre José Antonio Hernández-Díez e Ivo Mesquita
20 de setiembre

Visiones de la Colección CGAC
Análisis de la obra de Manuel Moldes y Alberto Datas
20 y 27 de setiembre





Alberto Peral:
Cabeza cerámica,
1999. Cerámica
pintada, entre
40 x 25 x 25 cm
y 70 x 50 x 20 cm
(cada pieza).

ALBERTO PERAL

ALEJANDRO SALES

JULIÁN ROMEA, 16. BARCELONA

SEPTIEMBRE

Alberto Peral (Santurce, 1966) expone por primera vez en la galería Alejandro Sales. Su obra se compone de esculturas y fotografías en las que expresa la identidad creativa del sujeto. Alberto Peral juega con iconografías previamente conocidas y las transforma. Ejercita el surrealismo, pero abordado de una manera libre crea imágenes sorprendentes. En su trabajo la acción del artista adquiere un papel fundamental y él se convierte en un personaje más dentro de su obra, en la que demuestra una faceta de prestidigitador que trabaja con una estética contemporánea técnicas tan tradicionales como el modelado del barro o la escayola pintada en conjunción con los artificios de las técnicas fotográficas. Sus

objetos más conocidos de volúmenes escultóricos definidos y depurados recuerdan los modelados de Constantin Brancusi; en estas formas, la ambivalencia de representaciones de supuestas cabezas que a su vez representan ya falos, ya huevos o globos tienen un significado de transformación y de asociación confusa de estos órganos en una misma forma unitaria y esencial que se va metamorfoseando, adoptando diferentes aspectos y que guarda en sí un erotismo y una sexualidad latentes. Tanto el color como su neutralidad tienen en las creaciones de Peral una gran importancia y refuerza los aspectos sensitivos y expresivos de sus producciones. La fotografía tiene un valor de referente esencial y mantiene una estrecha relación con sus esculturas, aunque ya no pretende captar o representar, sino ser por sí misma el elemento en donde se crea un efecto único de captación del movimiento y de cualidades plásticas de gran belleza, como en el caso de los *Rotadores*. En esta obra, como es una constante en su trabajo, reside toda una mitología de aspectos físicos que se desvanecen o transforman en un devenir de la propia materia fuera de un tiempo real o de una situación posible. De nuevo, hay un ritual que condensa y provoca un fenómeno inusitado que pone al ser humano y la materia al límite de este mundo y, cuando el aspecto físico desaparece, es el sensible, en la apariencia que identifica algún rastro de una existencia, el que permanece. J.C.R.

ELISABET MABRES

ART AL REC

REC, 41. BARCELONA

21 SEPTIEMBRE AL 21 OCTUBRE

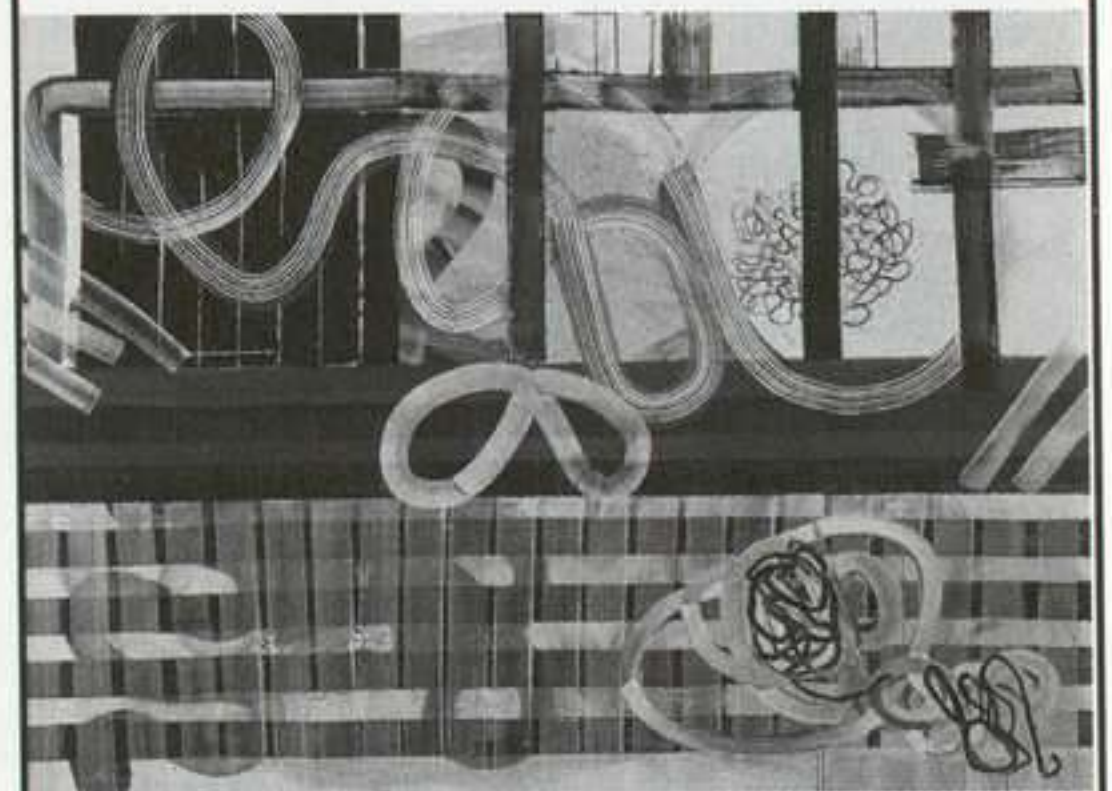
En esta exposición titulada *Analèptics*, **Elisabet Mabres** (Barcelona, 1958) hace referencia a los estimulantes del sistema nervioso que provocan un aumento del volumen de sangre en circulación, mejorando así la oxigenación de los tejidos de los órganos principales. Esta situación biológica es similar al estado que se produce en la creación artística y al proceso ligado a ella en la reflexión y el conocimiento de una determinada experiencia y estado emocional. Para Mabres un proyecto de exposición es un agente *Analèptic*, así como también la experiencia del viaje desde su inicio hasta su final. En la nueva obra de Mabres encontramos la manifestación plástica y escrita de este estado provocado por la experiencia del viaje y la confrontación con la historia. En sus obras: *El Nou Romanticisme de l'emperador*, *Guatemala, Mèxic: el desviatge*, *Pel-liculars*, *La Chambre Bleue* i *Les Cartes du Tendre*, hay referencias a cuentos o textos sobre los que Mabres ha desarrollado este proyecto. En estas historias hay siempre una referencia épica y una evocación a un pasado que es la historia relatada en términos fantásticos. La obra de Mabres es de una gran densidad y el tema del viaje, el descubrimiento y el poder de la memoria en la búsqueda de identidades culturales, tienen gran importancia. Un viaje a Centroamérica sirve para contrastar un presente y las huellas de un pasado mítico que vincula territorios alejados geográfica y culturalmente. En sus cartografías a modo de diseño de vestigios arqueológicos la confrontación entre la realidad presente y la presencia del pasado es una constante. Los materiales utilizados para esta exposición son metal, resinas y fotografía, así como pastel sobre papel vegetal. Las continuas referencias a la literatura y a la historia hacen del trabajo de Mabres un manual en la búsqueda de conocimiento, al mismo tiempo, que un catalizador de experiencias personales y compartidas en una visión fantástica y metafórica de nuestro mundo y del individuo como ser sensible. J.C.R.

MUSEO DE BELLAS ARTES DE SANTANDER

CAJA CANTABRIA

CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTE DEL GOBIERNO DE CANTABRIA

CAJA DE BURGOS



JUAN USLE

DISTANCIA INSALVABLE

EXPOSICIÓN EN SANTANDER
Museo de Bellas Artes, Sala Luz Norte,
Caja Cantabria-Modesto Tapia,
del 7 de julio al 24 de septiembre.

EXPOSICIÓN EN BURGOS
Caja de Burgos-Casa del Cordón,
del 19 de octubre al 14 de diciembre

MUSEO DE BELLAS ARTES DE SANTANDER
c/ Rubio 6, Santander. Tfno: 942239485

119

C
A
T
A
L
U
Ñ
A



María Girona:
Cafetera azul,
1994. Óleo sobre
cartón, 36 x 51 cm.

MARÍA GIRONA

RENÉ METRÁS

CONSELL DE CENT, 331. BARCELONA

19 SEPTIEMBRE A OCTUBRE

María Girona (1923, Barcelona), además de artista es un personaje que ha sido protagonista y testimonio de prácticamente todos los episodios que han ido configurando el microclima cultural de Barcelona desde la postguerra española. En efecto, María Girona fue miembro fundador de la que se considera una de las primeras agrupaciones de artistas inquietos, Els Vuit en el año 1946. También participó desde sus inicios en los Salones de Octubre (1948) una plataforma de arte independiente y de jóvenes artistas, calificada como una de las primeras iniciativas cara a la proyección del arte de innovación en Barcelona. Igualmente tuvo parte activa en el Cercle Maillol, una especie de cenáculo abierto al diálogo y a la información del exterior desde los años cuarenta al amparo del Instituto Francés de Barcelona. Posteriormente ha impartido clases en las escuelas Elisava y

Eina que renovaron la pedagogía del arte. En fin, todo este breve currículum para explicar que María Girona es una de estos agentes que construyen de una manera explícita el día a día cultural de una ciudad y que constituyen su auténtica historia, su humus o substrato. ¿Pero qué tipo de artista es María Girona? María Girona entronca una tradición clásica, ésto es aquella tradición que como Cézanne, Braque, Picasso, Matisse, o el noucentisme catalán intensifican la noción de estructura, de forma, composición, orden, etc., una tradición que, como en el caso de los autores citados y la misma María Girona, pasa por el filtro de la modernidad. En este sentido, en la pintura de nuestra artista existe una clara voluntad de simplificación, como una búsqueda de sobriedad. Parece como si María Girona desnudara de su pintura todo lo accesorio; lo que persigue es una suerte de equilibrio, de orden, en definitiva una forma ideal o esencial a través de un proceso de depuración de la anécdota. Pero en esta pintura que nada distrae, que nos coloca frente a la pura esencia de las cosas y donde no sobra ni falta nada, existen otros aspectos. En alguna ocasión ya se ha hablado de carácter intimista o de una pintura femenina, otras veces se ha aludido a un sentimiento franciscano de amor hacia las cosas. A mí me parece que se trata de una pintura hecha sensibilidad. En esta pintura del sentido de forma y equilibrio siempre nos encontramos con algo indefinible. J.V.O.

LUIS MACÍAS

JOAN PRATS

RAMBLA DE CATALUNYA, 54. BARCELONA

HASTA SEPTIEMBRE

Desde su actual residencia en la ciudad de Nueva York, **Luis Macías** (Palma de Mallorca, 1962) ha ido ahondando en uno de los temas fundamentales que han vertebrado su trabajo: el comportamiento del ser humano. Diferentes aspectos del comportamiento humano saltan a la luz en este trabajo desde diversas perspectivas psicológicas, patológicas y sociológicas. Se trata de actitudes individuales y de relaciones entre individuos que ponen en acción los diferentes resortes de la comunicación expresados sarcásticamente. Toda la expresividad que se desarrolla en estas situaciones se manifiesta sin embargo con una voluntaria economía de medios que no resulta empero carente de significado ni va en detrimento de lo reflexivo de su lenguaje. Así se puede apreciar en sus viñetas sin acabar y en las ambiguas descripciones en las que desarrolla todo un juego perceptivo e ilusorio. Los colores de los pequeños bastidores circulares, en donde se describen escuetamente –y en ocasiones con ágil violencia– estas escenas humanas, son de tonos estridentes y claros atendiendo a una estética gráfica muy del momento. *Precipitaciones* consta de varias series: *Self endurance for beginners*, formada a su vez por un conjunto de telas que tratan el mundo de los recién nacidos y de las relaciones que establecen éstos con los adultos; *Unreported circumstances*, obras sobre tela que se agrupan en trípticos que describen una acción dramática; *First world member*, obras en cerámica con elementos figurativos, en donde la ironía retoma el tema de los sentimientos humanos. En esta ocasión el humor aparece de nuevo para entrar a formar parte una vez más de su discurso. Como ha señalado en el catálogo de esta exposición que acoge la galería Joan Prats, el propio Luis Macías: “lo que me gusta es indicar territorios contruidos en y desde nuestro interior también. Soy un recordatorio, un MAL recordatorio, un MALAVENA que hace cuadros redondos con colores golosos, pero con un sabor a mil diablos. Intrigable”. J.C.R.

visual
labora

ARTE
GALERÍA
LIBRERÍA
OBJETOS

visual labora es un espacio de arte actual con exposiciones temporales obra gráfica original librería especializada en arte catálogos de exposiciones colección permanente objetos de arte de centros y museos

pintura	instalaciones
escultura	video
fotografía	performances
dibujo	varios y arte

horario: lunes a sábado
10:00-14:00 H / 16:30-21:00 H

coordinadores:
GONZALO SELLÉS LENARD
ANA COSTAS CARVAJAL



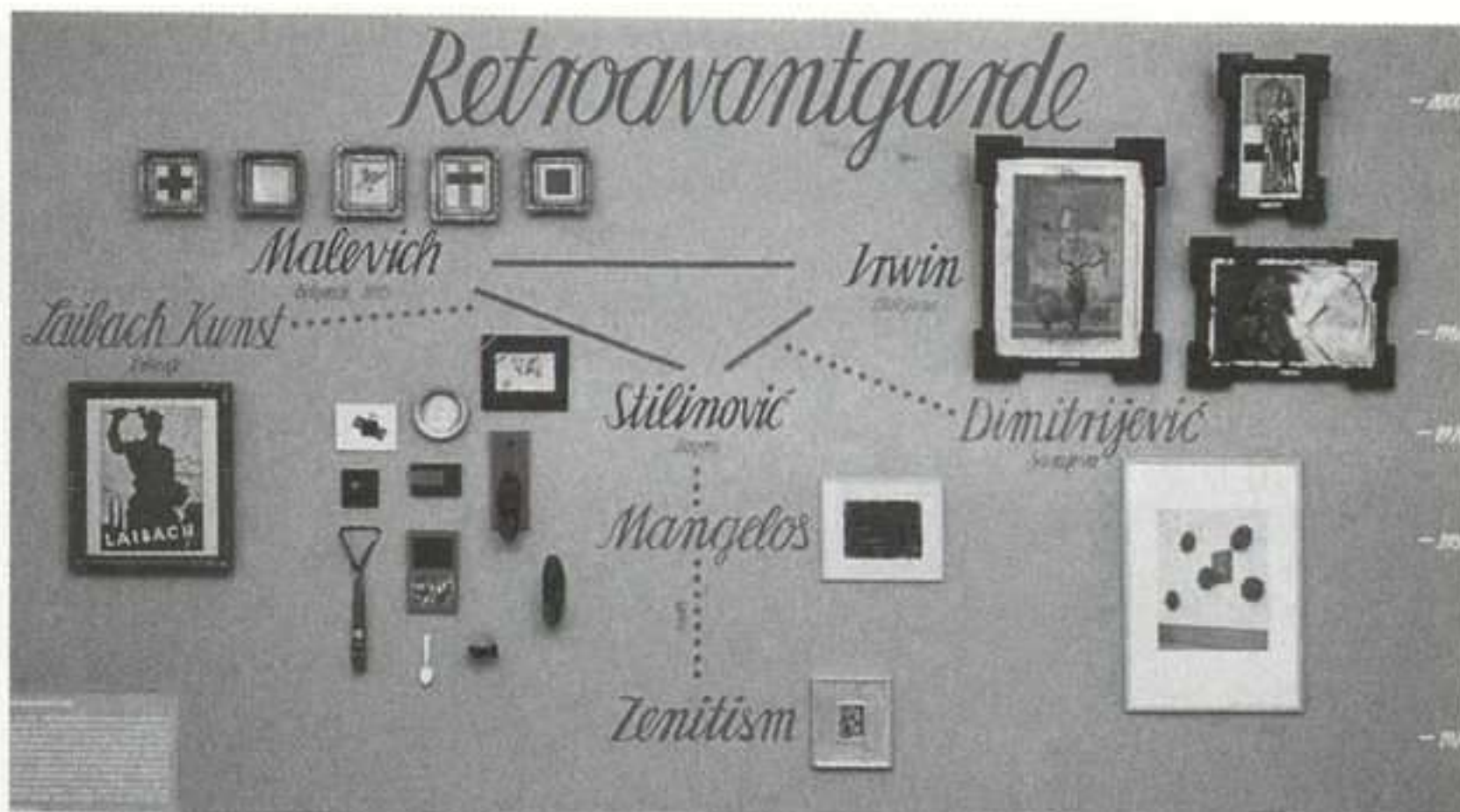
arte
galería
librería
objetos

visual
labora

rua lopez de neira, 5 36202 vigo - tel.y fax 986 226 552

121

C
A
T
A
L
U
Ñ
A



Irwin:
Retroavanguardia,
1999.

ARTE EN CENTROEUROPA, 1949-1999

FUNDACIÓN JOAN MIRÓ

PARC DE MONTJUÏC. BARCELONA

HASTA 1 NOVIEMBRE

Arte en Centroeuropa, 1949-1999

nos presenta una panorámica del arte de innovación –instalación, pintura y escultura– de la Europa central: Austria, Checoslovaquia (Eslovaquia y la República Checa), Hungría, Polonia, Yugoslavia (Yugoslavia, Croacia, Eslovenia, Bosnia y Herzegovina y Macedonia) desde la consolidación del stalinismo hasta nuestros días. Para su comisario general, Lóránd Hegyi, director a su vez del Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig de Viena, el planteamiento y el objetivo de la exposición son de dos órdenes. Primero reivindicar Europa central como una región cultural específica con una identidad e historia propia. Entre la Europa del Oeste (capitalista, democrática, racionalista, etc.) y la Europa oriental (agraria, feudal, religiosa, paternalista, etc.), se manifiesta la Europa central con unas particularidades culturales y una evolución socio-económica-histórica, distinta. Pero cuida-

do, esta identidad no es resultado de factores políticos y/o ideológicos tales como la artificial división política después de la II Guerra Mundial o el comunismo, sino la expresión de procesos mucho más profundos (desarrollo tardío del capitalismo, la presión de siglos de feudalismo, etc.) que configuran estos ámbitos con identidades culturales diferenciadas. Y el segundo, en relación a los objetivos de la exposición, es el de revisar los tópicos de la creación en los países excomunistas sobre los cuales poseemos muy poca información, y además, totalmente desvirtuada. Muy a grandes rasgos, antes y después de la caída del comunismo en los países de Europa central existe una rica producción de arte de innovación solidaria –pero a la vez específica– con las tendencias del arte occidental e internacional que escapa a los tópicos del realismo socialismo y del denominado desencanto del postcomunismo. En resumen, el planteamiento de la exposición es reivindicar una suerte de región o identidad cultural, la Europa central y descubrir la producción artística de los países excomunistas. Por lo demás, la exposición nos propone un itinerario por las tendencias artísticas que internacionalmente han dominado el escenario artístico mundial (informalismo, accionismo, pintura geométrica, etc.) pero que poseen un registro o identidad específica en Centroeuropa. La muestra, itinerante por diferentes países, posee un catálogo que es el contexto, la justificación y el aparato científico de la exposición, aunque tristemente aquí esté sin traducir. J.V.O.

Salvador Díaz

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

Agosto cerrado

14 septiembre
Jose Manuel Ciria

Ángeles Penche

Monte Esquinza, 11 • 28010 Madrid
Tel.: 91 308 56 57 • Fax: 91 308 21 4

Agosto cerrado

21 Septiembre a 26 octubre
Iñaki Zaldunbide

Fúcares

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

Agosto cerrado

12 septiembre
Cándida Höfer

**GALERÍAS
DE ARTE**

M A D R I D



**METTA
GALERIA**

Agosto cerrado

Septiembre

ADOLFO BARNATAN

ESCULTURA

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

Francisco de Goya: Esto es peor, Desastres de la guerra 37, 1863. Aguafuerte, aguada y punta seca, 15,7 x 20,8 cm.



GOYA, PERSONAJES Y ROSTROS

CENTRE CULTURAL CAIXA CATALUNYA.

LA PEDRERA

PROVENÇA, 261-265. BARCELONA

HASTA 17 SEPTIEMBRE

Esta selección de grabados de Goya se complementa con reproducciones de gran formato de algunas de las mismas estampas exhibidas. ¿Por qué este dispositivo que ofrece una doble visión a escala original y a escala monumental de la misma obra? No hay que olvidar que las series de grabados de Goya, *Los Caprichos*, *Los Desastres de la guerra*, *La Tauromaquia* y los *Disparates* se recopilaron y se difundieron como libros. Esto significa que estas estampas de pequeño formato fueron destinadas al uso individual; originalmente no se concibieron para su exhibición en espacios públicos. De ahí el sentido de las ampliaciones de los grabados que posibilitan acceder al detalle que de otra manera pasaría desapercibido para el transeúnte de la sala de exposiciones. Cuando la estampa, sin más, se exhibe como una pintura pierde su calidad de estampa. La escala monumental de las ampliaciones transforma los grabados a una escala de exhibición de sala de expo-

siciones. Ésta es la aportación y la diferencia de la presente exposición con respecto a otras exposiciones de grabados de Goya: el ofrecer puntualmente una visión en detalle de las estampas y comprender al fin que una estampa no es una pintura. Al margen del dispositivo expositivo, ¿qué podemos decir de los grabados de Goya que no se haya dicho ya? Naturalmente, Goya posee dos facetas. Una como pintor de corte; la otra realizada al margen de aquélla, posee un carácter personal y consiste básicamente en los trabajos de su residencia de la Quinta del Sordo y los grabados que hemos mencionado anteriormente. Esta segunda faceta nos hace hablar del artista como uno de los primeros creadores contemporáneos. ¿Por qué? Goya en sus grabados trata temas muy diversos: la crítica de las costumbres, de la sociedad, de la iglesia, de la corte, etc. Pero lo más significativo es que Goya es uno de los pioneros en introducir el tema fantástico, lo sobrenatural, lo onírico. Goya articula una imagen de un nuevo concepto de hombre más allá de lo estrictamente racional. Más aún, Goya también es uno de los primeros en incorporar el horror en el mundo del arte. Desde el Renacimiento ni el horror, ni lo irracional eran considerados como algo estético y la aportación de Goya es la de incorporarlos en el ámbito del arte. Por lo demás Goya renueva el grabado aportando un registro expresivo gracias a la simplificación y al inacabado, aspectos sin los cuales no hubiera podido llevar a cabo su plasmación de lo irracional y el horror. J.V.O.

JUAN JOSÉ LUIS GONZÁLEZ BERNAL

MIGUEL MARCOS

JONQUERES, 10. BARCELONA

AGOSTO A SEPTIEMBRE

Juan José Luis González Bernal (Zaragoza, 1908-La Malmaison, París, 1935) es calificado como uno de los representantes del surrealismo en España, aunque sea dicho de paso es una figura por descubrir; en realidad falta sopesar cuál fue exactamente su posición y su aportación. Ahora sin embargo se están poniendo las bases para su estudio y para mensurar el alcance de su aportación. Las Cortes de Aragón, depositarias del legado del doctor Julián Vizacaíno –médico y amigo personal del artista– formado por unas trescientas obras de González Bernal, además de una política de adquisiciones de obras del artista, promueve el catálogo razonado del artista. Esto significa que dentro de poco dispondremos de elementos objetivos para valorar su obra y su significado. No es que González Bernal haya pasado desapercibido, al contrario, contamos con valiosos estudios, entre otros de L. García de Carpi, M. Pérez-Lizano, F. Aranda, M. García Guatas, J.M. Boneta, etc., lo que pasa es que ahora se dispondrá de un corpus de obra bastante significativo como para hacernos una idea del significado del artista. En relación al itinerario del artista se resume como sigue: González Bernal inicia su formación en su Zaragoza natal; en su proceso fue muy importante su relación con Tomás Seral que le impulsó hacia el arte innova-



Juan José Luis González Bernal: Francisco de Goya y Lucientes, 1926-1928. Lápiz compuesto y Conté y difumino sobre papel marfil, 24,1 x 16 cm.

dor. Éste, escritor, fundador de revistas, es una especie de activista cultural que aglutinó y promovió el surrealismo y el arte inquieto al entorno de la revista *Nordeste* editada en Zaragoza. La ciudad “vio surgir” en palabras de L. García de Carpi un grupo surrealista con figuras como Alfonso Buñuel, Federico Comps y Javier Ciria. Con todo, las posibilidades de su entorno eran muy limitadas y González Bernal completa su formación en Barcelona y París donde se vincula y posee contactos directos con los protagonistas del surrealismo. En fin, otros aspectos se podrían reseñar, sus exposiciones, su filiación anarquista, su vinculación a la República, pero lo que interesa destacar en González Bernal es que es como un proyecto abortado, una intención sin final porque murió antes de alcanzar su plenitud, como aquellos cometas que incandescentes se autoconsumen en su fulgor antes de poder describir su trayectoria. J.V.O.



Susana Solano:
Sin título, 2000.
Fotografía,
alfombras, hierro y
vidrio,
266 x 380 x 277 cm.
© Susana Solano
(Visual-VEGAP)

SUSANA SOLANO

S-292/SENDA

CONSELL DE CENT, 292/337. BARCELONA

13 SEPTIEMBRE AL 14 OCTUBRE

Susana Solano (Barcelona, 1946) es una de las artistas españolas con mayor proyección internacional. Su obra escultórica ha sido ampliamente reconocida en Europa y en EE.UU. De sus conocidas piezas en acero de carácter minimalista, de sus rotundos objetos, evocadores muebles o utensilios, Solano ha pasado, a través de la introspección de su trabajo, a buscar nuevas vías de expresión a veces arriesgando la posición reconocida por el cambio o el desarrollo de nuevas inquietudes. En esta nueva presentación de la obra de Susana Solano en las galerías Senda y S-292, esta sensible artista se ha alejado del otrora monocromo universo de sus esculturas para

adentrarse en el campo del color y en su sensualidad. El viaje exótico es la fuente de un estímulo innovador para su obra. A resultas de esta experiencia Solano muestra una serie de dibujos, papeles de gran formato (169 x 150 cm) en color, dibujos en donde la línea desaparece o deja predominancia a la mancha. Pinturas sobre papel o dibujos en donde la mancha tiene un significado esencial. Son obras de concepción fragmentaria que evocan superficies atmosféricas, diluyéndose en el espacio y rompiendo los límites de la superficie de fibra vegetal. Once de estos dibujos se muestran en vertical sobre las paredes de la galería y dos colocados sobre el suelo en estructuras horizontales con soportes. En el espacio de la galería Senda se muestra principalmente una instalación en donde la fotografía en color es el elemento protagonista. Dos fotos se interrelacionan una desde la pared y otra en el centro de la gran estructura en hierro de tres metros de altura. En estas imágenes se hace referencia al proceso de entinte de alfombras. Esta compleja obra es parte de la experiencia del viaje y de la traslación de una situación del pasado al presente. En este universo complejo hay un planteamiento espacial sobre la idea de una situación del pasado en donde el proceso y el color son protagonistas. Esta obra guarda relación con su serie de dibujos y tienen una cualidad escenográfica distintiva, el valor de un acontecimiento del que el espectador será partícipe. J.C.R.

CLUB 49

CENTRE D'ART SANTA MÒNICA

RAMBLA DE SANTA MÒNICA, 7. BARCELONA

AGOSTO

El **Club 49** fue una plataforma de dinamización cultural constituida en 1950 en Barcelona que se prolonga hasta 1971. Aparece con la represión y el clima de posguerra, en unos momentos en los que aparecen iniciativas y experiencias que apuntan a un cambio cultural en Cataluña: la editorial Cobarzo, Ciclos Experimentales de Arte Nuevo, Los Salones de Octubre, Dau al Set, el grupo Lais, Cobarzo 49, etc. Club 49 se presenta como una prolongación del espíritu de ADLAN (Amics De L'art Nou, 1932) de la preguerra, recupera algunos de sus exmiembros o personajes afines y posee una filosofía similar: esnobismo, catalanismo, frivolidad, elitismo. Sin embargo el contexto es muy diferente; el sentido de Club 49 es la recuperación de la modernidad y el soldar el puente roto con las experiencias vanguardistas de la preguerra en el desierto y silencio cultural de los 50. La exposición es un recorrido por los referentes y ámbitos de la asociación: Dau al Set, jazz, literatura-teatro, divulgación de arte contemporáneo, polémica del arte abstracto/figurativo, música contemporánea, fotografía, danza y cine. Se trata de una primera aproximación que llama la atención sobre este complejo episodio pero deja abiertas muchas preguntas, como el origen del Club 49 que creo habría que buscarlo en la editorial Cobarzo en un proceso muy complejo. J.V.O.

Asturias

Centros Culturales Cajastur. Palacio de Revillagigedo

Plaza del Marqués, 2 • 33201 Gijón

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

14 julio a 22 octubre

Diseño y empresa. Las estrategias del éxito

Cajastur - Oviedo

San Francisco 4, Oviedo

5 julio a 3 septiembre

Carmelo Hernando, "El oficio de vivir"

Galería de arte Dasto

C\ Cervantes, 31 • 33004 Oviedo

Tel.985 23 22 36 • Fax.985 25 13 44

Agosto

Artesantander. Stand nº 37

12 al 27 septiembre

Lidia Buente

29 septiembre al 17 octubre

Jose Ramón Muñiz

Navarra

Museo Gustavo de Maeztu

San Nicolás, 1 • 31200 Estella (Navarra)

Tel.: 948 54 60 37

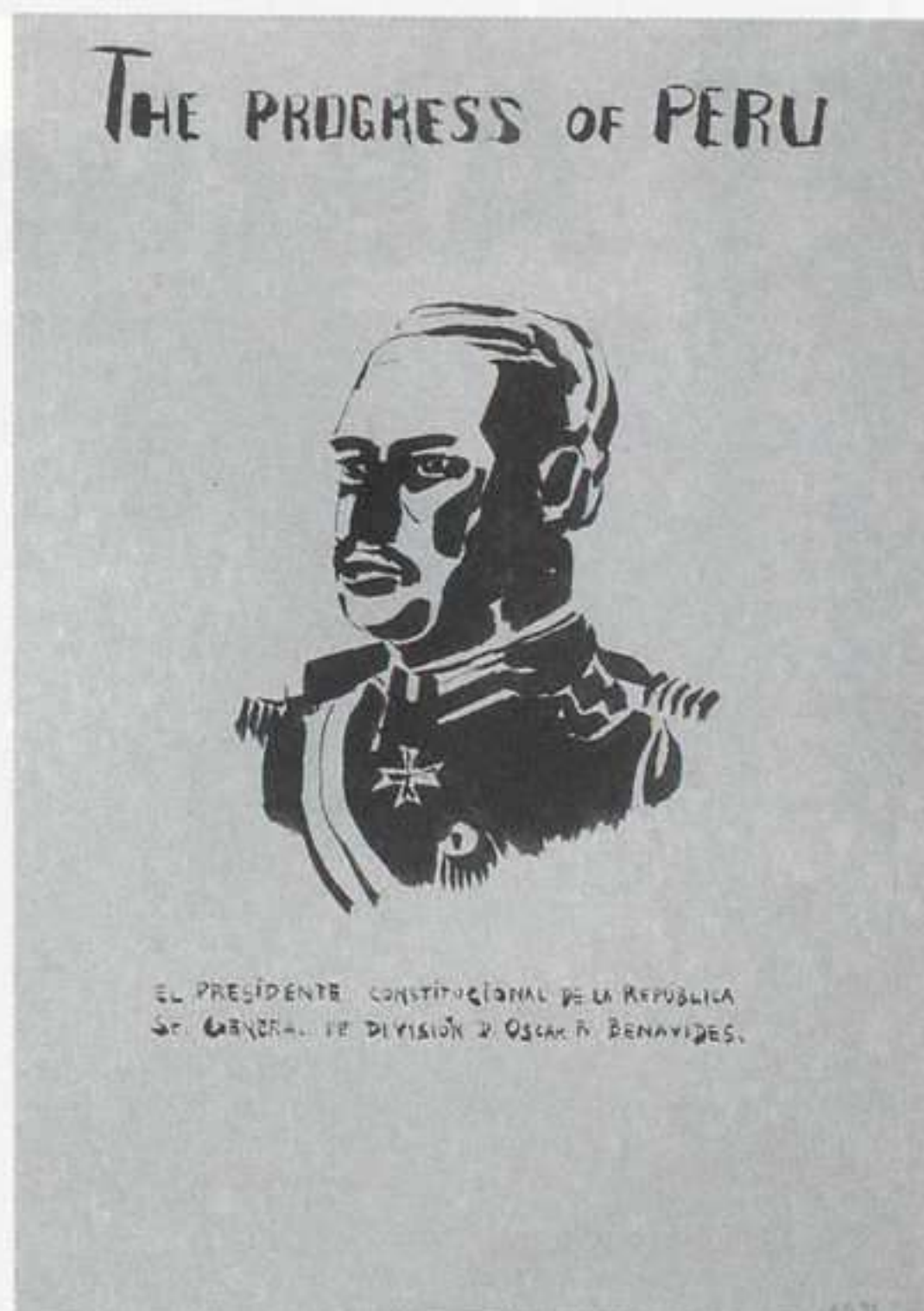
18 agosto al 29 septiembre

Sala 1 y 2

Xavier Gosé (1876-1915)

"El París de la belle époque"

Fernando Bryce:
The progress of
Perú-Benavides,
1998. Tinta sobre
papel, 30 x 21 cm.



EL PODER DE NARRAR: CARTOGRAFIANDO HISTORIAS

ESPAI D'ART CONTEMPORANI DE CASTELLÓ

PRIM, S/N. CASTELLÓN

HASTA 17 SEPTIEMBRE

Esta exposición parte de un proyecto de Kevin Power: bajo un título que guarda una obvia referencia con la literatura se han reunido un conjunto de artistas de diferentes países dentro una corriente actual que participa del multiculturalismo y de los intentos de integración de la diversidad cultural. En este contexto se han elegido artistas que representan diferentes y contrastadas culturas: Isaac Azey (Ghana), Joseph Bertiers (Kenya), Fernando Bryce (Perú) Jim Shaw (EE.UU.), José Legaspi (Filipinas), Rogelio López Cuenca (España), Alain Pino (Cuba), Phap-tawan Suwannakudt (Tailandia), Kara Walker (EE.UU.). La tesis de

la exposición intenta constatar que “lo que llamamos historia no es más que la imposición dominante en la que se debate el permanente roce de los conceptos fundamentales para entender la contemporaneidad: la relación entre lo local y lo global, la vinculación de los diversos contextos socio-culturales e ideológicos que posibilitan el hecho creativo”. Quizás cierto agotamiento de los discursos artísticos occidentales han posibilitado la apertura a propuestas artísticas hasta ahora marginadas y alejadas de los circuitos comerciales y de la especulación del mercado del arte. Hoy en día, los principios filosóficos y económicos se conectan provocando sugerentes intereses que amplían la mirada recelosa del mundo occidental en contraposición a la mirada que desde los países periféricos se tiene de la cultura de la opulencia y del ocio occidental. Las narrativas que desde estos distintos planteamientos se reflejan en esta propuesta engloban diferentes temas tales como la crítica de la globalidad y la vías de representación del estado nacional; el cuestionamiento radical de los temas de la raza, identidad, representaciones culturales y “eurocentrismo”; o la yuxtaposición de los traumas de la emigración a los placeres hedonistas asociados a la industria turística. En lo formal sus “narrativas” se identifican por el uso de la parodia, el pastiche, la ironía, la fragmentación y la apropiación llegando a resultados muy peculiares y personales. J.C.R.

PINTURA ESPAÑOLA EN EL MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS

MUSEO DE BELLAS ARTES

SAN PÍO V, 9. VALENCIA

HASTA 3 SEPTIEMBRE

La importación de los estilos europeos y la llegada del neoclasicismo a México posibilita que en el año 1783 se cree en este país la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos de la Nueva España. En 1968, gracias al legado de pintura europea procedente de sus galerías, a las donaciones del gobierno mexicano y a diferentes adquisiciones, se funda el Museo de San Carlos, en el Palacio del Conde de Buenavista, un edificio de finales del XVIII de Manuel Tolsá. Convertido en 1994 en Museo Nacional, es la primera pinacoteca mexicana y conserva una de las principales colecciones de pintura europea de Latinoamérica: cerca de dos mil obras europeas del s. XIV al XX, y donde la Escuela Española está ampliamente representada: unas trescientas obras de las que Pérez Sánchez ha seleccionado cuarenta y cuatro obras maestras fechadas entre el s. XV y principios del XX. Obras de Beruete, Maestro de Palanquinos, Luis de Morales, Francisco de Zurbarán, Alonso Cano, Carreño de Miranda, Valdés Leal, Eugenio Lucas, Pradilla, José Villegas, Antonio González, Maella, Benlliure o Joaquín Sorolla... viajan por primera vez agrupadas a nuestro país gracias al intercambio cultural que une a España y México. R.F.

Galerías de Arte MADRID

Almirante

Almirante, 5. 1º • 28004 Madrid

Tel.: 91 532 74 74 • Fax: 91 532 32 61

Agosto cerrado

14 septiembre

Brigitte Szenzci

Juan Antonio Mañas

Antonio Machón

Conde de Xiquena, 8 • 28004 Madrid

Tel.: 91 532 40 93 • Fax 91 531 21 40

E-mail: antonio@machon.net

www.antonio.machon.net

Agosto cerrado

Septiembre

Chema Cobo

Garaje Regium

Pradillo, 5 • 28002 Madrid

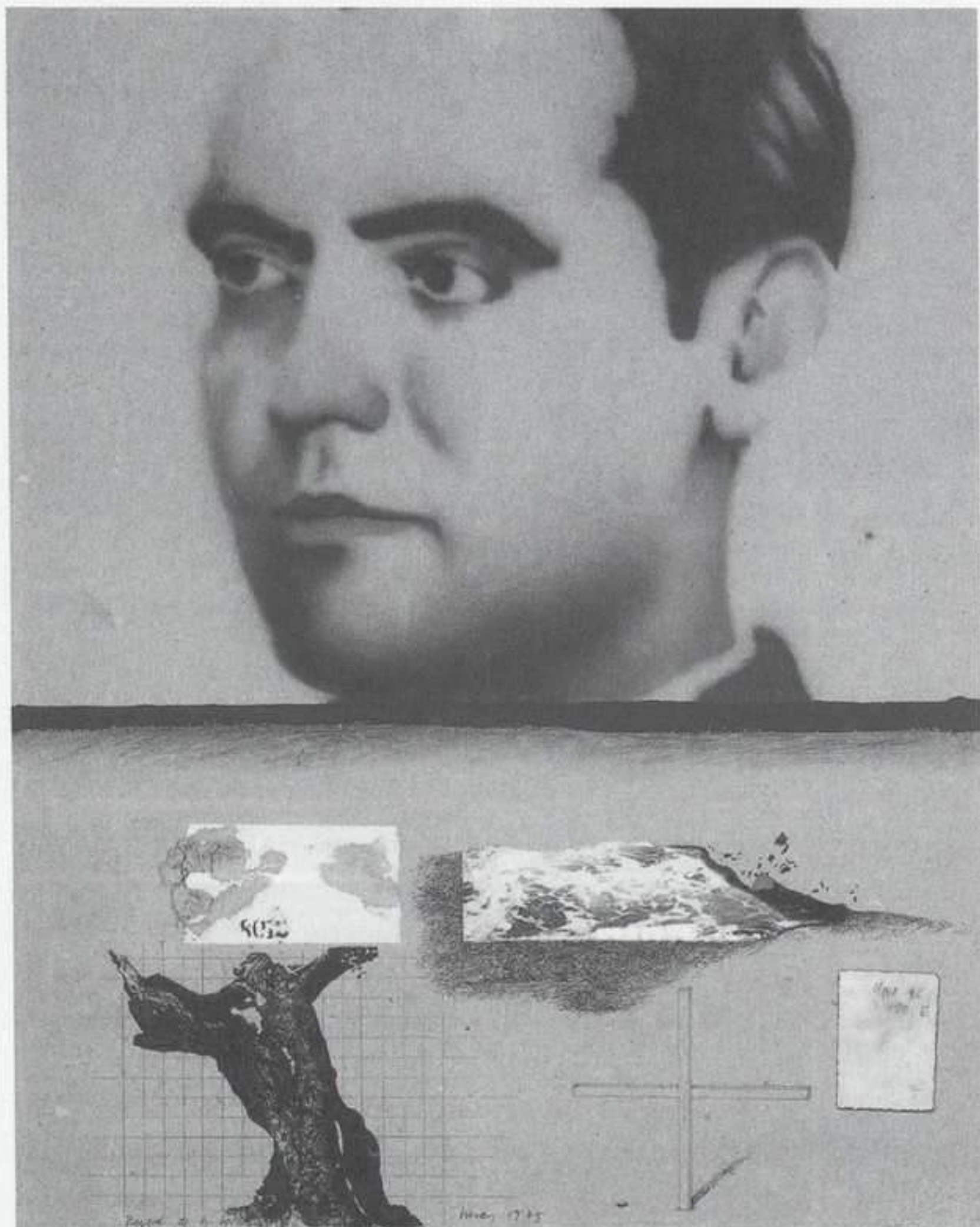
Tel. 91 411 05 99

Agosto

Rafael Navarro

Septiembre

Antonio Taberno



Artur Heras:
E.G.L., 1974,
Pintura y collage
sobre cartón,
78 x 53 cm.

ARTUR HERAS

CENTRE CULTURAL BANCAIXA
PLAZA TETUÁN, 23. VALENCIA
AGOSTO

En esta retrospectiva producida por la Fundación Bancaixa en Valencia, lógicamente, no están todas las obras que son pero lo que sí es claro es que las que están, son claves que definen desde el año 1962 y hasta la actualidad la trayectoria plástica de la carrera de **Artur Heras** (Xàtiva, 1945), uno de los protagonistas tras la crisis del informalismo de la nueva figuración valenciana junto a Manolo Boix y Rafael Armengol y, además, responsable de la Sala Parpalló del Centro Cultural La Beneficencia hasta 1995. La de Heras es

una manera de entender el arte que va describiendo círculos alrededor de una misma idea que cambia de forma —como las moscas de lugar— tanto en pinturas, esculturas y dibujos, collages como ensamblajes que se agrupan ahora, sin un orden cronológico estricto, en cinco apartados que significan los temas y motivos de esa obsesión suya: *De retratos y bodegones, Banderas y homenajes, Muerte y luna, Casa y mesa de dibujo, Eppure si muove*. En el recorrido que se propone al espectador, es posible entrever el tránsito de una pintura de intervención crítica en la sociedad hacia una pintura entendida como distanciamiento y reflexión; es en este sentido que las obras aparecen como despojos que ensayan, regresan una y otra vez, irónicamente, a un punto de partida, debate eterno entre historiadores y artistas: la función del arte y del artista, a través de imágenes que esgrimen un carácter literario e intelectual. Artur Heras ha destilado en estos cuarenta años las influencias de múltiples propuestas: arte pop, el hiperrealismo, el expresionismo, la abstracción, catalizándolas todas ellas hacia una muy personal revisión de las vanguardias en las figuras de Tatlin o la Bauhaus, en las estrategias del bodegón cubista o el tratamiento conceptual de símbolos como la bandera y las calaveras (calacas), la mesa de trabajo y la de comer, la casa para vivir, en juegos de sentido sobre las situaciones paradójicas que rodean a un individuo que, sin embargo, se mueve. R.F.

ENRIC CROUS VIDAL

IVAM-CENTRE JULIO GONZÁLEZ

GUILLEM DE CASTRO, 118. VALENCIA

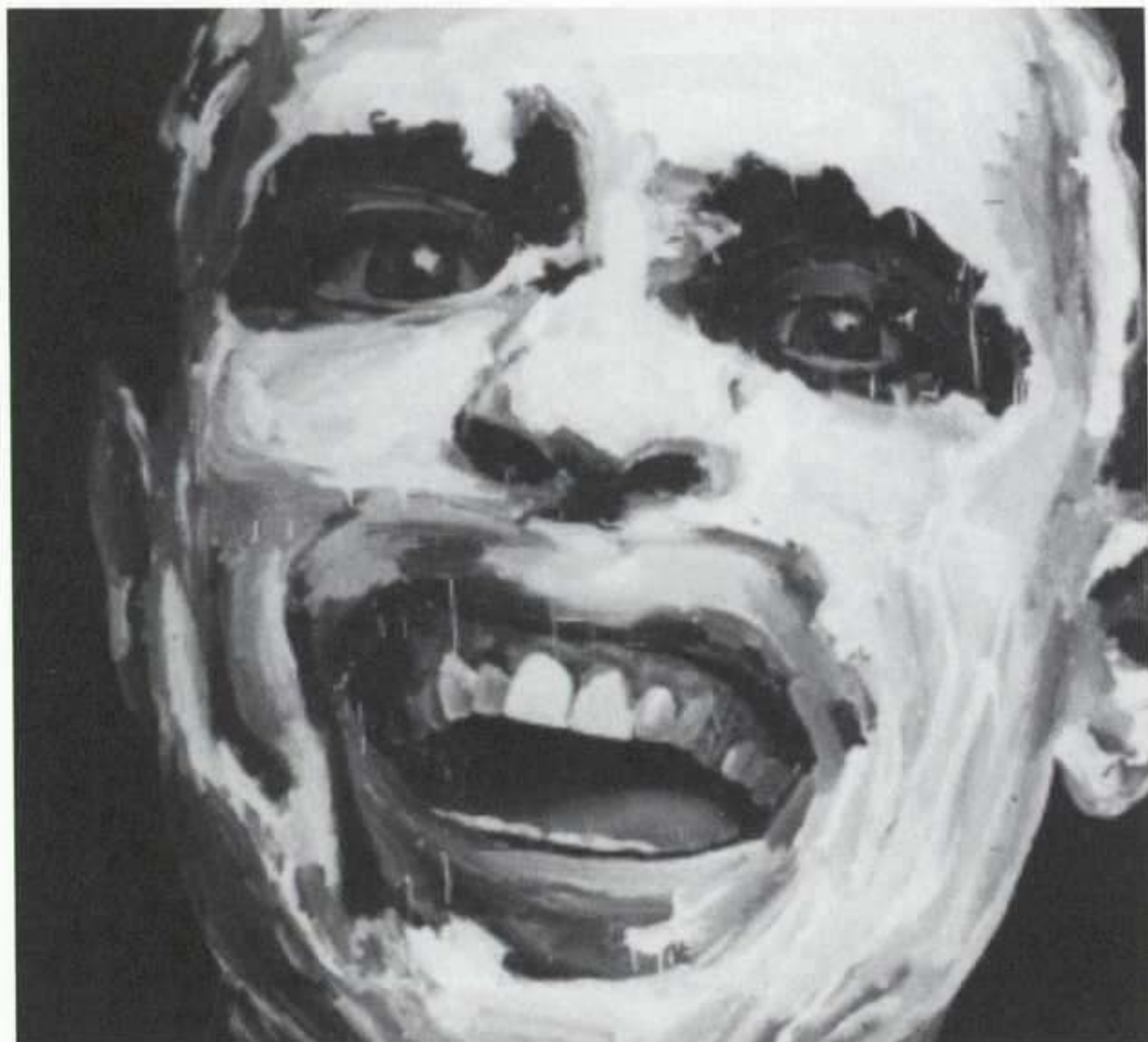
HASTA 17 SEPTIEMBRE

En este homenaje a la maestría de **Enric Crous Vidal** (Lleida 1908-Noyon 1987), una de las figuras más importantes del diseño gráfico español, se muestran sobresalientes ejemplos de su dilatada labor realizada en pocos años. En Lleida trabajó entre 1931-1935 como diseñador publicitario con estudio propio *Studi Llamp* y en 1933 fundó *Art*, una de las pocas revistas de vanguardia existentes en España en esa época que agrupó a figuras locales como Josep Viola, Leandre Cristòfol o Antoni G. Lamolla. Con la Guerra Civil llegaría el exilio a París, ciudad en la que trabajó entre 1947 y 1955. En este periodo aprendió el oficio de tipógrafo que integró con originalidad en sus creaciones gráficas, reconocidas en multitud de trabajos y por sus carteles para Air France o Perrier. Su carácter abierto y su avidez intelectual le llevó a colaborar con artistas e intelectuales de la época abriendo nuevos canales de difusión y comunicación de ideas progresistas. De su primera época vanguardista en Lleida se ha recogido en esta muestra su *Tractat sintetic de caligrafia*, la revista *Art*, carteles, folletos y diseños de letras y viñetas conservadas por el Museo Jaume Morera de Lleida y coleccionistas particulares. Su periodo parisino, en el que Crous Vidal desarrolla una fecunda creatividad como diseñador gráfico profesional, se caracteriza por el estudio de problemas relacionados con la



tipografía y se hace un recorrido por obras que ilustran la relación entre tipografía y la tradición cultural propia. Las obras integradas en este recorrido provienen de colecciones particulares, especialmente de la colección de la Sra. Crous Vidal, y de algunas bibliotecas francesas. Esta exposición se inscribe en el proyecto de recuperación de la historia del diseño gráfico español que el IVAM lleva a cabo. También se enmarca dentro del ciclo de exposiciones iniciadas en 1987 en la Caixa de Lleida dedicada al grupo de la revista *Art*, así como por la recuperación digital que en 1999 la empresa Bauer inició de los tipos realizados por Crous Vidal. J.C.R.

*Enric Crous Vidal:
Anuncio de Anís
Infernal aparecido
en el Programa
Artístico y
Comercial de las
Ferias y Fiestas de
Lérida, mayo 1933.*



Santiago Ydáñez:
Sin título, 2000.
Acrílico
sobre lienzo,
200 x 200 cm.

SANTIAGO YDÁÑEZ

LUIS ADELANTADO

BONAIRE, 6. VALENCIA

5 SEPTIEMBRE AL 16 OCTUBRE

Después de su participación en las últimas ediciones de ferias como Arco, ArtChicago y Basilea, la obra de **Santiago Ydáñez** (Jaén, 1969) se ha convertido en un punto de referencia casi obligado dentro de la pintura española contemporánea, un hecho que viene a ratificar esta individual con la que la galería Luis Adelantado abre la temporada. Los cuadros de Santiago Ydáñez reflejan en sus telas rostros —en algunos casos él mismo autorretratado— que parecen máscaras, muecas de una tragedia no contada, carcajadas escenográficas de lo grotesco para un carnaval en blanco y negro. Son telas como espejos de grandes formatos en los que la hipérbole de los argumentos faciales podría romperse en cualquier instante, donde la ro-

tundidad física se deforma en contorsiones de mimo sarcástico y cínico, incluso, boca abajo y con los brazos colgando. Sobre el lienzo, Ydáñez pone en juego la sorpresa y la agresividad, la tristeza, el pánico y un no sé qué que va por dentro de la piel pintada —casi amasada con los dedos de las manos—, a través de los gestos sádicamente contenidos, desbordados al final como en aquellas mujeres histéricas del catálogo del doctor Charcot: en el trastorno psicótico, en la perturbación neurótica, en el bostezo melancólico. La fascinación que las obras de Santiago Ydáñez despierta en aquel que las observa reside en la potencia y el impacto visual de unas imágenes que, a primera vista, podrían ser fácilmente tomadas por fotografías retocadas; también, quizás, en el rechazo hacia unos primeros planos de densa presencia y tensión siniestra, silenciosa, que hablan del extrañamiento de la realidad, de la identidad de unos fantasmas de la ópera que se imponen impasibles, que exhiben el brillo redondo de unos ojos abiertos a horcajadas, el grito ahogado de dientes amarillentos y encías que aparecen levemente sonrosadas. Este desgarrado hecho a base de manchas y empastes, como de jirones de vaselina, recuerda el expresionismo alemán y la brutalidad de los años ochenta, hace memoria de la tradición oscurantista española y de las grisallas de Ribera; cerca, tan cerca de las misteriosas apariciones ocurridas en una casa de Bélmez y entrevistas en penumbra. R.F.

WOLF VOSTELL

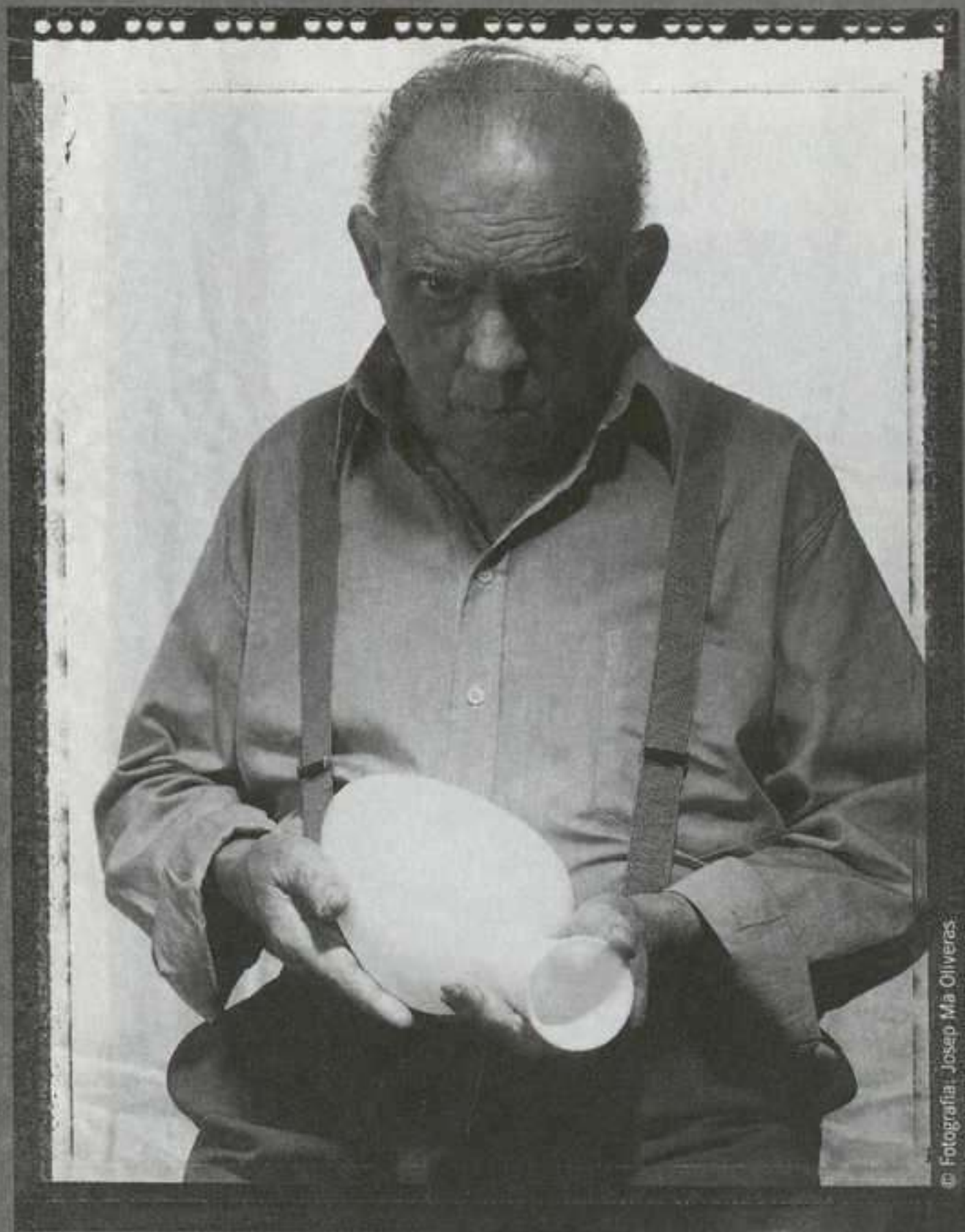
MUSEO VOSTELL

CARRETERA DE LOS BARRUECOS, S/N. MALPARTIDA (CÁCERES)

SEPTIEMBRE A DICIEMBRE

En la obra de **Wolf Vostell** (1939-1998), descubridor de la técnica del dé-collage, padre del happening en Europa y pionero del Fluxus y del videoarte, hay continuas referencias al sufrimiento humano y a las calamidades del s. XX, provocadas por situaciones históricas adversas como los conflictos bélicos y sus terribles consecuencias. La ciudad de Berlín dividida hasta 1989 por un vergonzoso muro símbolo de la devastadora II Guerra Mundial y de la humillación alemana sufrida tras su derrota, se ha convertido en uno de los elementos con mayor fuerza simbólica en la historia contemporánea de Occidente. Una de las obras realizadas por Vostell *Mitos Berlin* (1986-97) hace referencia a este emblema de un pasado convulsivo, se trata de un gran lienzo actualmente en exhibición en el Museo Vostell. El Muro de Berlín ha sido un tema fundamental de inspiración para Vostell, que como sensible cronista de los tiempos que le tocó vivir y por sus orígenes, tomó este trágico emblema para una serie de obras, más de cien, en las que expresa el significado de su caída, un acontecimiento esencial en la superación de graves traumas y lastres negativos de la era de la guerra fría. Para esta exposición se han reunido diez piezas, de diferentes técnicas y dimensiones entre las que sobresalen dos grandes trípticos *9 de noviembre de 1989* y *Triptichon Berlin* de 300 x 600 cm y 280 x 660 cm respectivamente. En estas obras Vostell utiliza el hormigón y el plomo como materiales de inusitada expresión lírica, objetos de especial significado e impacto visual así como imágenes emitidas por televisión. Además también se muestra la escultura *Löffelmaner*, que es un trozo real (de 120 x 100 cm. aproximadamente) del muro de Berlín. La procedencia de las obras es de colecciones particulares de Berlín, París y de la propia familia Vostell. Con esta exposición el Museo Vostell Malpartida quiere dar al público la oportunidad de ver esta obra desconocida hasta la fecha que refuerza la perspectiva crítica y la conexión con los fenómenos históricos y sociales de la obra de Wolf Vostell. J.C.R.





TORRES MONSÓ

100

del 14 de julio al 11 de Septiembre de 2000
horario: de martes a viernes de 18 a 21 h.
y los sábados de 12 a 14 h. y de 18 a 21 h.

Sales Municipals d'Exposició
Rambla de la Llibertat, 1
17004 GIRONA. Tel. 972 22 33 05
www.ajuntament.gi/ccm

En las Sales Municipals del Ajuntament de Girona celebramos la exposición número cien del programa que se inició el 1988 en colaboración con la Fundació Caixa de Catalunya. La primera exposición de esta serie fue dedicada a Torres Monsó, y este mismo artista protagoniza la número 100, en que desarrolla un proyecto que cuenta con la participación de los artistas precedentes.

El Ajuntament de Girona i la Fundació Caixa de Catalunya agradecen la colaboración de la crítica, del público y, sobretodo, de los artistas que han hecho posible este singular trayecto.

Torres Monsó • Vicente Huedo • Pep Camps • Roser Oliveras • Ignasi Esteve • Mim Juncà • Enric Marqués Gabriel • Leonard Beard • Hortalà • Carme Sanglas Montserrat Costa • Admetlla • Jordi Gispert • Pere Vicens Roca Costa-Jordi S. Carrera • Ester Baulida • Lluís Vilà Àlex Nogué • Adrià Puntí-Martoranno-Group Muscària Pep Aymerich • Faixó • Creus Dalgà • Bosch Martí Moisès Tibau • Quim Corominas • Quico Estivill • Selvaggi Comadira • Espigolé • Amagat • Carme Masià • Niebla Isabel Banal • M. Àngels Feliu • Serrano Bou • Ansesa Carme Gifreu • Narcís Gironell • Assumpció Mateu • Pere de Ribot • Enric Pladevall • Lluís Bruguera • Xavier Garcés • Silvestre Oliveras • Anna Manel.la • Claudi Casanovas • Roser Bover • Rosa Aguiló • Pere Noguera Josep M. Oliveras • Narcís Costa • Mercè Sebastià • Joan Oliver • Jaume Simon • Pau Baena • Santiago Planella Hélène Yousse • Jordi Martoranno • Torrent Pagès • J.J. Torralba • Group Public Projects • Kim Domene • Marcel Ges-Toni Giró • Tom Carr • Jesús Mauri • Jaume de Córdoba • Barraca • Narcís Coderch • Beneyto • Tere Recarens • Cori Mercadé • Pep Duran • Joan Fontcuberta Joan Vilajoana • Leonard Beard • Enric Giralt • Vega Ruiz-José Prieto • Rosa Brugat • Perejaume • Lluís Vidal Clara Oliveras • Jordi Mitjà • Jordi S. Carrera • Joan Descarga • Francesc Torres • Josep Uclés • Paloma Navares • Tate • Manel Bayo • Jordi Puig • Nacho Criado Vera Chaves • Rogelio López Cuenca • Ester Baulida Ignasi Esteve • Daniel Canogar • Teo Ortiz Montserrat Lao • Mayte Vieta • Torres Monsó

Ajuntament  de Girona

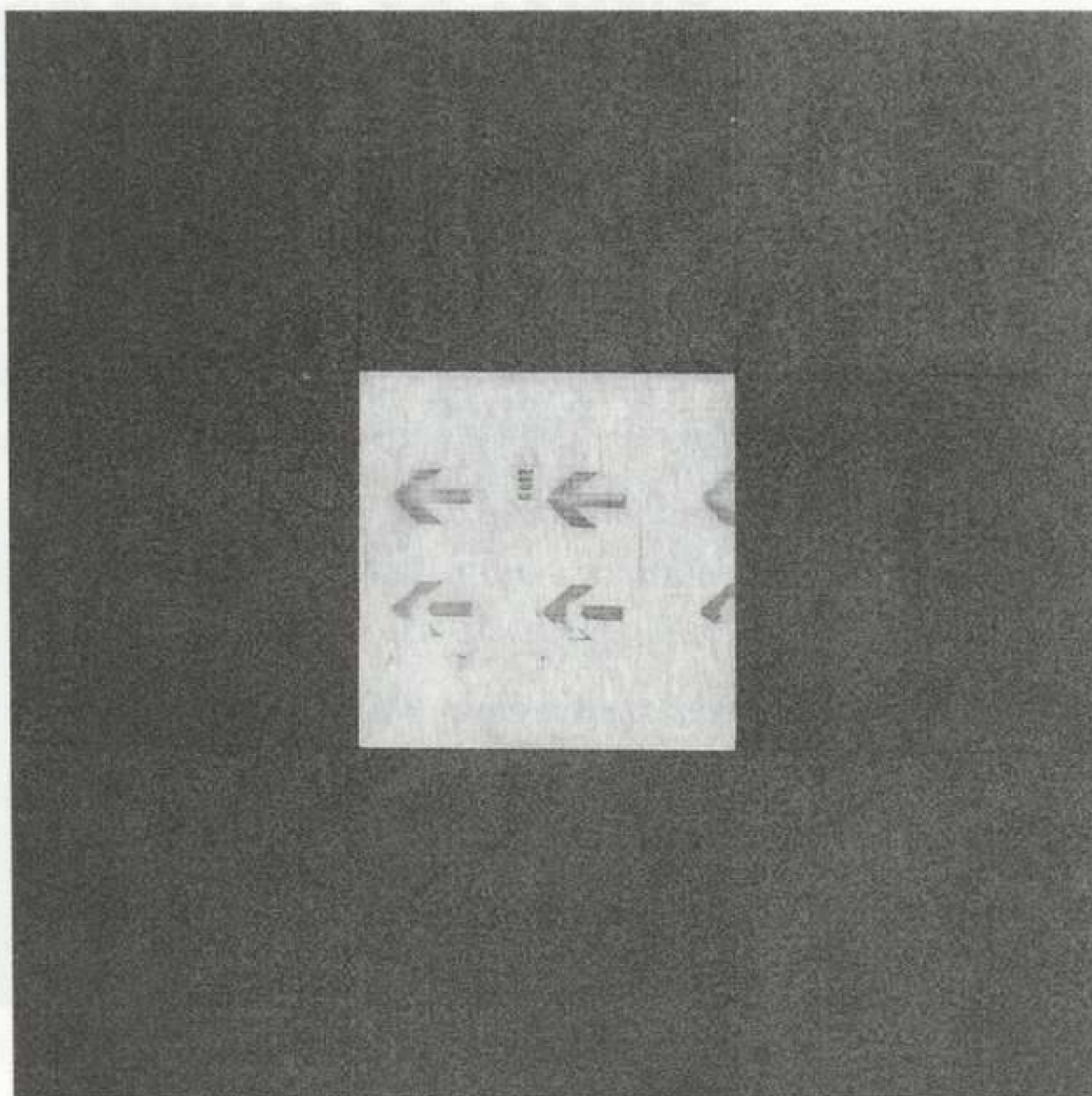
FUNDACIÓ CAIXA DE CATALUNYA 

NOVOS VALORES

MUSEO DE PONTEVEDRA. EDIFICIO SARMIENTO
PASANTERÍA, 10. PONTEVEDRA

4 AGOSTO AL 3 SEPTIEMBRE

El creciente nacimiento de nuevos artistas no hace sino enfatizar el momento de pluralidad en el que nos encontramos en el terreno de lo plástico y lo visual, el desahogo de los márgenes que han provocado las más recientes generaciones de artistas que hibridan géneros y soportes; una realidad de difícil fructificación si no existiesen certámenes como éste de **Novos valores** propuesto por la Diputación Provincial de Pontevedra que, edición tras edición, reafirma su periodicidad anual y el enfoque pluridisciplinar que se promovió en citas anteriores. El fértil momento que atraviesa la plástica gallega de nuestros días se deja sentir de este modo en este tipo de convocatorias, con unos actores que nos advierten de otra manera de interpretar y desarrollar la práctica artística, que se revelan contra lo inmediatamente anterior y miran hacia fuera, inclinándose hacia referencias foráneas antes que a las locales, para legar productos que rozan lo cotidiano y lo desenfadado. La voluntad de cambio es patente pero la ruptura no es forzada, sino que simplemente corresponde a un profundo conocimiento del lenguaje o campo creativo producto de una incipiente formación teórica. En esta nueva edición treinta y ocho artistas han sido los seleccionados, treinta y ocho diferentes realidades que emergen así



al escenario de lo público. Las incandescentes ilusiones de Alberto Gulías, la gestualidad de los hilos de David Lista, los matices de purificación de Belén de Felipe, el picnic de Álex Mene, la irónica verdad de Mónica Trastoy, los espacios naturales de Pancho Rodiño o de Silvia Argüello, el ingenio de Arturo Fuentes, los invernáculos de Susana Gómez Ríos o el autorretrato sin rostro de Félix Fernández, resultado de una ausencia que traslada también al mundo del vídeo, son algunos ejemplos, entresacados entre otros muchos, que acreditan el buen momento de la plástica gallega contemporánea propiciado por el asentamiento relativamente reciente de alguna de las bases infraestructurales necesarias como el Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela y la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra. D.B.

*Juan José Fuentes
Alegría: COO2,
1999. Moqueta,
149,5 x 149,5 cm.*

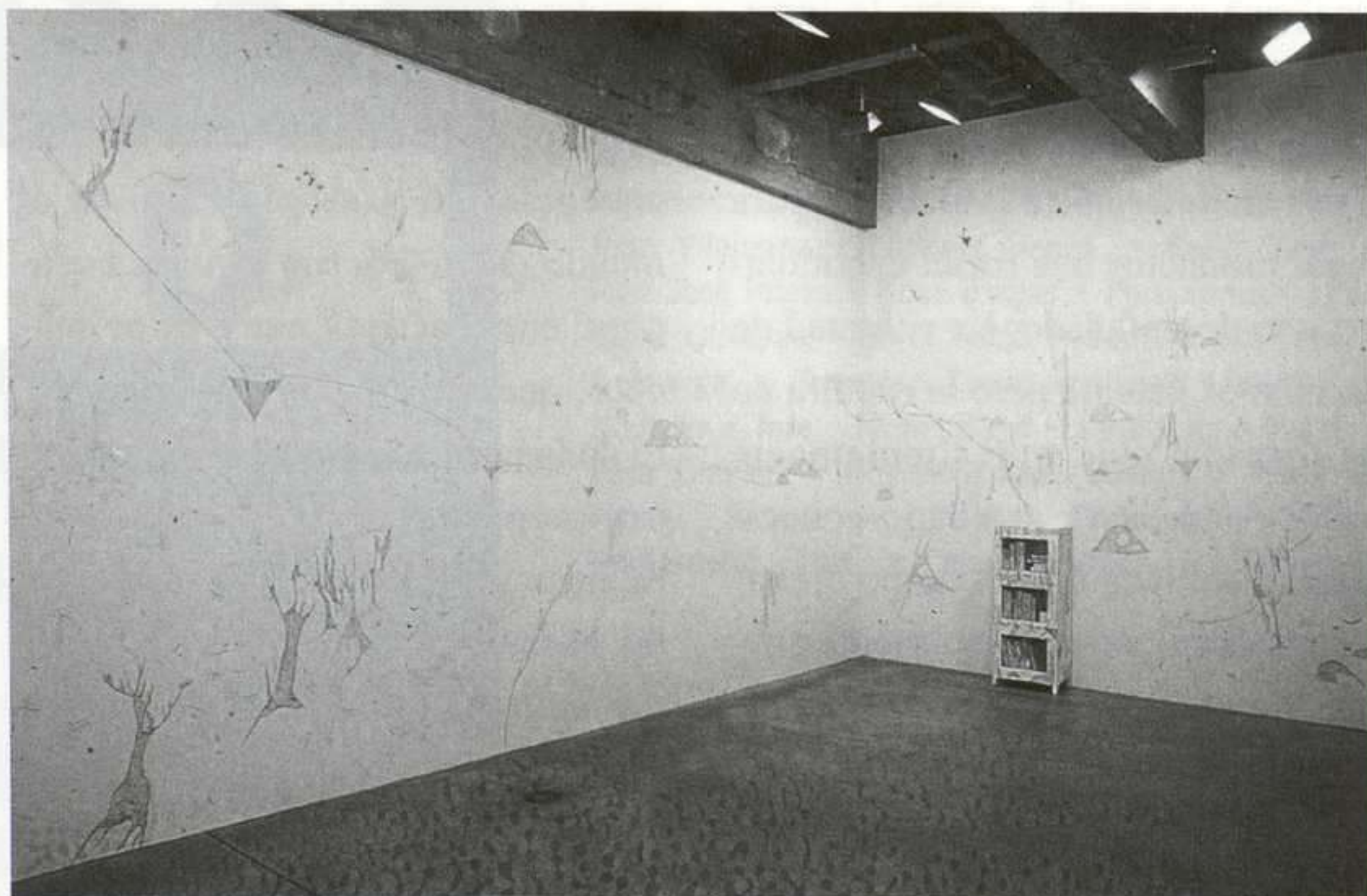
BIENAL DE PONTEVEDRA

PAZO DA CULTURA

ALEXANDRE BÓVEDA, S/N. PONTEVEDRA

HASTA 1 OCTUBRE

Promovida por la Diputación Provincial, la **Bienal de Arte de Pontevedra** nació en 1969 de manera modesta, dando entrada a artistas de la provincia, para posteriormente ampliar su contexto al ámbito nacional y conseguir el carácter internacional del que goza hoy en los años ochenta. El afán por la modernidad y la continua reafirmación de su periodicidad bianual la convierten en referente del panorama artístico de Galicia, máxime cuando en muchos momentos ejerció de único punto de contacto serio con la realidad exterior. La condición aperturista inherente a su nombre, sin adjetivos que limiten la naturaleza de su contenido, y el crédito que poseen algunos de sus comisarios como Antón Castro, Aurora García, Miguel Fernández-Cid o la actual María de Corral, siempre auspiciados por el director del Museo de Pontevedra José Carlos Valle Pérez que actúa como comisario general, hace que poco a poco crezca y coja fuerza dentro de panoramas más amplios. En su vigésimo sexta edición, la muestra recoge por vez primera creaciones de artistas brasileños –aprovechando la conmemoración del V Centenario de su nacimiento–, que acompañarán en esta ocasión a españoles y portugueses, dejando patente el interés por aumentar un radio de acción que siempre permaneció flexible. María de Corral, junto a sus asesores Alberto González-Alegre y Miguel Von Hafe Pérez, reúne a veintiséis artistas nacidos después de 1960, apostando así por un grupo de creadores que, si bien son conocidos por su labor en concursos, ferias y escasas exposiciones, no responden al prototipo de artistas que acuden a estas citas, por lo general más consagrados y con propuestas más conocidas y por lo tanto menos sorprendentes de



Sandra Cinto: Sin título, 1999. Vista general de la instalación.



*Tere Recaréns:
Prise de terre,
1997.*

cara al público. Como denominador común que sirve de enlace entre ellos está la reflexión y la investigación acerca de las distintas concepciones del espacio; el espacio mental, el espacio físico de galerías o museos, el espacio cotidiano, el virtual, el paisaje, el espacio urbano... unos proyectos que, en su mayoría, han sido pensados y contruidos de manera específica para la Bienal, favoreciendo así la integración entre la ciudad, el edificio y la instalación. Según su comisaria, “la formulación activa del espacio en que vivimos, esta definición del tiempo y del lugar, manejados hoy de una forma mucho más vital y necesariamente autoconsciente, son los que en la actualidad forman el espacio representacional del arte”, y ésta es precisamente la tesis de esta XXVI Bienal, el interés por unos artistas que “desafían los límites entre percepción y conocimiento, interesándose por el proceso de lectura, de aprendizaje que del espacio realiza el visitante, y sobre la manera en que memoria y conocimiento le influyen, para tratar de establecer un contacto directo con el espectador y comprometerlo con el espacio”. Entre los artistas brasileños, nombres como José Damasceno, Jarbas Lopes, Ana María Tabares, Rochelle Costi, Sandra Cinto, Adrienne Gallinari, Raquel Garbelotti, Lúcia Koch, Marepe o Ana María Tabares; entre los portugueses, Miguel Palma, Francisco Queiroz, Baltazar Torres, Joana Vasconcelos, João Onofre, Antonio Olaio, y el grupo Entertainment & Co.; y entre los españoles Alberto Barreiro, Tere Recaréns, Diana Larrea, Dora García, Marti Anson, Daniel Guerrero Miracle, Mainer López, Carmen Nogueira, Javier Peñafiel y Montse Rego; un compendio con características comunes pero a la vez con marcado sentido individual que esparcirá sus obras por dos edificios, por un lado la moderna construcción que alberga el Pazo da Cultura, inaugurado en 1997, y por otro, la Facultad de Ciencias Sociales, ubicada en el centro histórico de la ciudad y que debuta así como sede de la Bienal. D.B.

LA IMAGEN SIN OBJETO EN EL ARTE RUSO

CENTRO CULTURAL CAIXAVIGO

POLICARPO SANZ, 13. VIGO (PONTEVEDRA)

7 SEPTIEMBRE AL 29 OCTUBRE

Cuando Alexander Rodchenko retrató a un joven cornetero captándolo a partir del suelo, de manera que su cabeza apenas quedaba encuadrada dentro del plano fotográfico, con la barbilla y un fragmento de la corneta como puntos visibles en un primer plano, estaba marcando su propia condena por no conseguir revelar la esencia de una organización de corneteros, el tema soviético era así violado, sus disputas con el Estado volvían a ver la luz, pero también anunciaba, con esa fragmentación austera y esos ángulos severos, que Moscú actuaba como epicentro de la modernidad. Una nueva manera de pensar y actuar quedaba manifiesta en el arte ruso de estas primeras décadas del siglo XX, unos momentos de abstracción, sobre todo pictórica, que lo sitúan en el primer lugar del movimiento moderno. Esto se palpa de un modo explícito en esta muestra producida por Caixavigo que con el nombre de **La imagen sin objeto en el arte ruso** recoge el título de una obra del año 1918 de Rodchenko, *La imagen sin objeto*, y que reúne en el centro vigués a figuras de aquellos momentos como Alexander Bogomasova, Eugrafov, Olga Rosanova, Ivan Puni, Natan

Mikhail Larionov:
Paisaje rayonista,
1912. Óleo sobre
tela, 71 x 94,5 cm.



Altman, Palmov, Liubov Popova, Vladimir Lebedev, Mikhail Matiushin, Klunt, Alexandra Exter, Pavel Filonov o Xenia Ender, además del propio Alexander Rodchenko y los más conocidos Mikhail Larionov –del que se exhibe su *Paisaje rayonista* de 1912–, Vasili Kandinsky –con su obra *El crepúsculo* y con *Dos óvalos (la composición N 218)*– y Kasimir Malevich –que muestra una obra que, bajo el título *Suprematismo*, cierra cronológicamente la exposición–. Precisamente este último, que primero redujo el objeto a módulos geométricos, en lo que fue su etapa cubo-futurista, para abandonarlo tras el fuerte influjo que sobre él ejerció el cubismo sintético de Pablo Picasso y George Braque y asociarse así al suprematismo, que significó su punto más álgido como artista; afirmaba en el año 1913 que “en un desesperado intento de liberar el arte de la carga del objeto, me refugié en las formas cuadradas y expuse un cuadro que consistía únicamente en un cuadrado negro sobre fondo blanco”. Vencía así la sensibilidad pura, como aseveraba el mismo Kasimir Malevich en el Manifiesto del Suprematismo publicado en el año 1915. La abstracción iniciada anteriormente por Vasili Kandinsky es conducida de esta manera a la última expresión. Pero con anterioridad se había fraguado lo que hoy conocemos como rayonismo, uno de los primeros movimientos organizados y que tuvo como principal representante a Larionov, quien propició exposiciones como *Blanco de tiro*, *Cola de asno* y *Sota de diamantes* con el afán de difundir el arte popular. En este sentido es importante destacar la creación de escuelas sobre arte y arquitectura, como pudieron ser Vkhutemas o Proletkult, la fundación de museos y la incorporación a dichas instituciones de artistas de la vanguardia rusa, creando así unas sólidas bases infraestructurales sobre las que asentar el futuro. Ya avanzados los años veinte, la tendencia que dominó fue la del apoyo a una serie de proyectos artísticos de menor carácter experimental, acabando por imponerse, reafirmado por el poder oficial, el denominado “realismo socialista”. En definitiva, es ésta una exposición que muestra la renovación de las artes que fue propiciada por la atmósfera de agitación política inherente a la estéril revolución que tuvo lugar en la Rusia de 1905. D.B.



Vassily Kandinsky:
Crepúsculo, 1917.
Óleo sobre tela,
91 x 69,5 cm.



José Antonio Hernández-Díez: S&M II (Ella perdió un dedo), 1998. Madera, 9 uñas de acrílico arenado (uñas grandes: 70 x 34 cm c/u; uñas pequeñas: 49 x 24 cm c/u), papel de lija y madera (90 x 80 x 360 cm).

JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ-DÍEZ

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA
VALLE INCLÁN, S/N. SANTIAGO DE
COMPOSTELA
15 SEPTIEMBRE A OCTUBRE

José Antonio Hernández-Díez (Caracas, Venezuela, 1964) se significa como uno de los artistas latinoamericanos más interesantes de su generación. Con obras inscritas en lo cotidiano, ya sean retratos de sucesos acontecidos en las calles o entornos mediáticos como la televisión o el cine, camina entre momentos de descarnada vio-

lencia o afilada elegancia, sumergiendo al espectador en distintas sensaciones, ya sean visuales o sonoras, que hacen de su trabajo un mundo dinámico. Conocido en España desde su inclusión en la muestra celebrada en el MNCARS, *Cocido y Crudo*, el venezolano, que actualmente vive y trabaja en Barcelona, presenta en el CGAC dos intervenciones específicamente concebidas para este espacio. Por un lado, en el hall de entrada, presentará una serie de pechos femeninos que, sobredimensionados, omiten toda la intimidad que se les supone y toda intención voyeurística, transgredida desde sus descomunales proporciones que convierten en banal lo oculto y magnificado, cuestionando el modelo de mujer y las supuestas características que la hacen bella. Continúa así exhibiendo un discurso irónico como el propugnado desde sus ya conocidas uñas postizas, que pudimos ver en varias ediciones de ARCO y de las que el CGAC posee un ejemplo con *Ella perdió un dedo*. La segunda de ellas es una videoinstalación que ocupa la sala denominada doble espacio, en la que incorpora una vitrina diseñada por el arquitecto portugués Álvaro Siza, recreando una pieza de mobiliario doméstico sobre la que retroproyecta un vídeo. Hernández-Díez, al revés que lo pretendido en la pieza de los senos, transforma lo público en una acción doméstica y familiar, mostrando una variopinta colección de tazas de café que aportan una dimensión poética afín a sus pretensiones de rozar lo vulgar, en este caso de dotarlo de una sacralidad de la que carece. D.B.

JAVIER LÓPEZ

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

Agosto cerrado

13 septiembre a 28 octubre

"IN LOVE (ENTREDOS)"

Elena del Rivero
Tere Recarens

SOLEDAD LORENZO

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

Agosto cerrado

12 septiembre al 15 octubre

PEDRO MORA

GEMA LAZCANO

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

Agosto cerrado

14 septiembre al 9 noviembre

"PAISAJES DE MADRID. PINTURAS"
Colectiva

MARLBOROUGH

Orfila, 5 • 28010 Madrid • Tel. 91 319 14 14 • Fax 91 308 43 4

Al 10 septiembre

"PROPIOS Y EXTRAÑOS"
Colectiva de verano

PHOTOESPAÑA

12 septiembre al 14 octubre

R.B. KITAJ

CHILLIDA

HELGA DE ALVEAR

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

Agosto cerrado

20 septiembre al 11 noviembre

ESTUDIO HELGA DE ALVEAR

JOSÉ MALDONADO

[*]11111010001 Versión 2.0

JAC LEIRNER

27 septiembre al 1 octubre

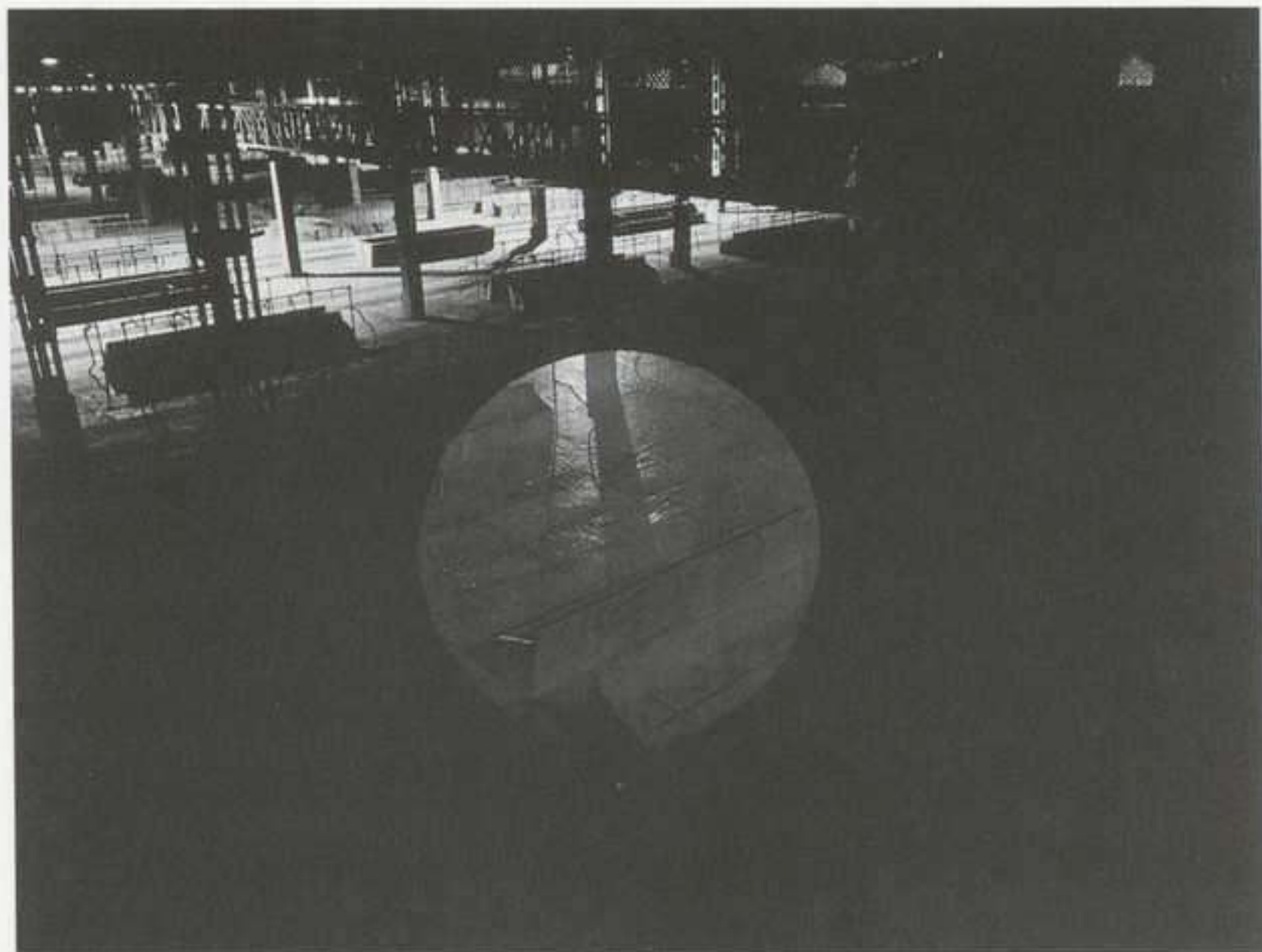
ART FORUM BERLIN

MAY MORÉ

General Pardiñas, 50 • 28006 Madrid • Tel. 91 402 80 90 e-mail: maymore@jazzfree.com

12 septiembre al 19 octubre

RAMÓN BILBAO



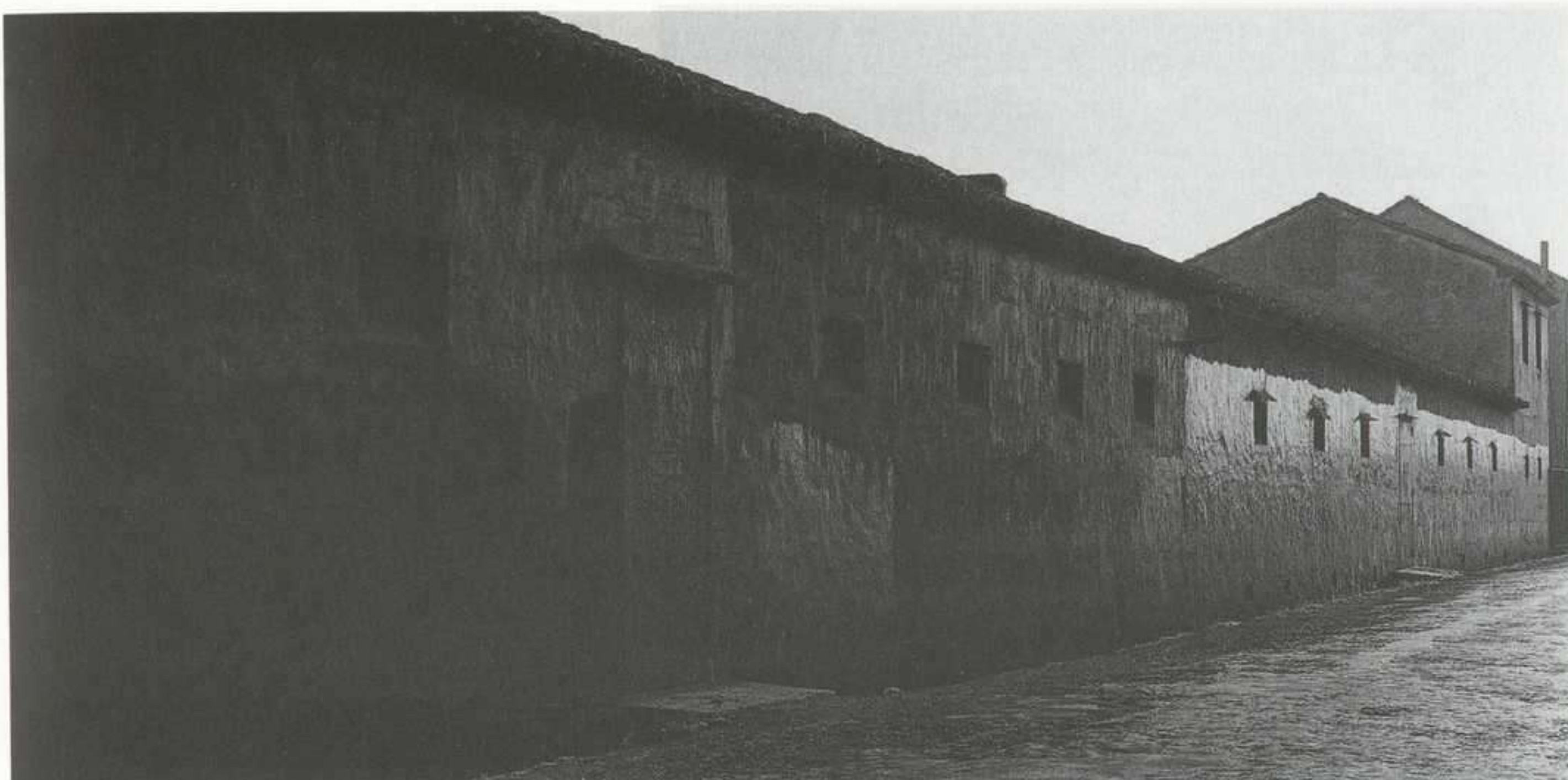
George Rouse:
Santiago de
Compostela I,
1999. Cibacrome
sobre aluminio,
124 x 160 cm.
Colección CGAC,
Santiago de
Compostela.

GEORGE ROUSSE

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEO
VALLE INCLÁN, S/N. SANTIAGO DE
COMPOSTELA
15 SEPTIEMBRE A OCTUBRE

Georges Rouse (París, 1947) desnuda las estructuras arquitectónicas para manejar el espacio y el tiempo en unos meditados juegos de construcción y deconstrucción. Con la transparencia pintada como huella personal, coquetea con la escultura y la arquitectura, aunque el fin último sea la fotografía, un soporte “capaz de mostrar y de memorizar lo real más la acción. En otra etapa, la considero como proyecto del cuadro, ciertamente tridimensional, donde se adhieren el dibujo, el color o la forma y más recientemente la arquitectura. Esta tridimensionalidad me ha permitido recuperar la perspectiva siempre sugerida en la fotografía y jugar con lo plano del soporte, a diferencia de las últimas series donde incremento el material arquitectónico”. La reducción y economía de

medios propuesta por Malévich, la organización espacial de Carl André, la geometría de la Bauhaus o la relación entre la pintura y lo sagrado que gravita en las obras de Rothko, se pueden apreciar en un arte que busca ser un lugar para la meditación, cargado de una luz reflexiva que emana la espiritualidad propia de lo ascendente, representado en muchos casos por la escalera, dinámica y aniquiladora de toda ortogonalidad, unas imágenes con carácter de fisura, de umbral, de máscara o decorado. Rouse construye volúmenes para someterlos a los límites de un círculo, ciñe el espacio para “enfrentarse así a dificultades de construcción e incluso de energía pero que garantizan mi libertad de expresión, ya que en efecto, todas las respuestas son posibles; no tengo más que inventar y arreglar todo un repertorio de formas. Al principio, el espacio era algo dominante, apremiante. Tuve que buscar materiales para hacer evolucionar mi trabajo, para experimentar la forma, el color, la palabra, la no-imagen, la pintura y finalmente la arquitectura. Para que mi trabajo exista, necesito paredes y luz, porque si no no puedo actuar”. Su obra evoluciona, aunque lo hace sin perder sus señas de identidad, como la fotografía, como el gusto por la ruina que lo lleva a captar edificios abandonados, el anhelo de vacío, el gusto por lo estructural y el encuadre en la línea de Gordon Matta-Clark, el carácter espiritual, el engaño... escenas que revelan su original postura. D.B.



HUMBERTO RIVAS

SALA AMÓS SALVADOR

ONCE DE JUNIO, 11. LOGROÑO

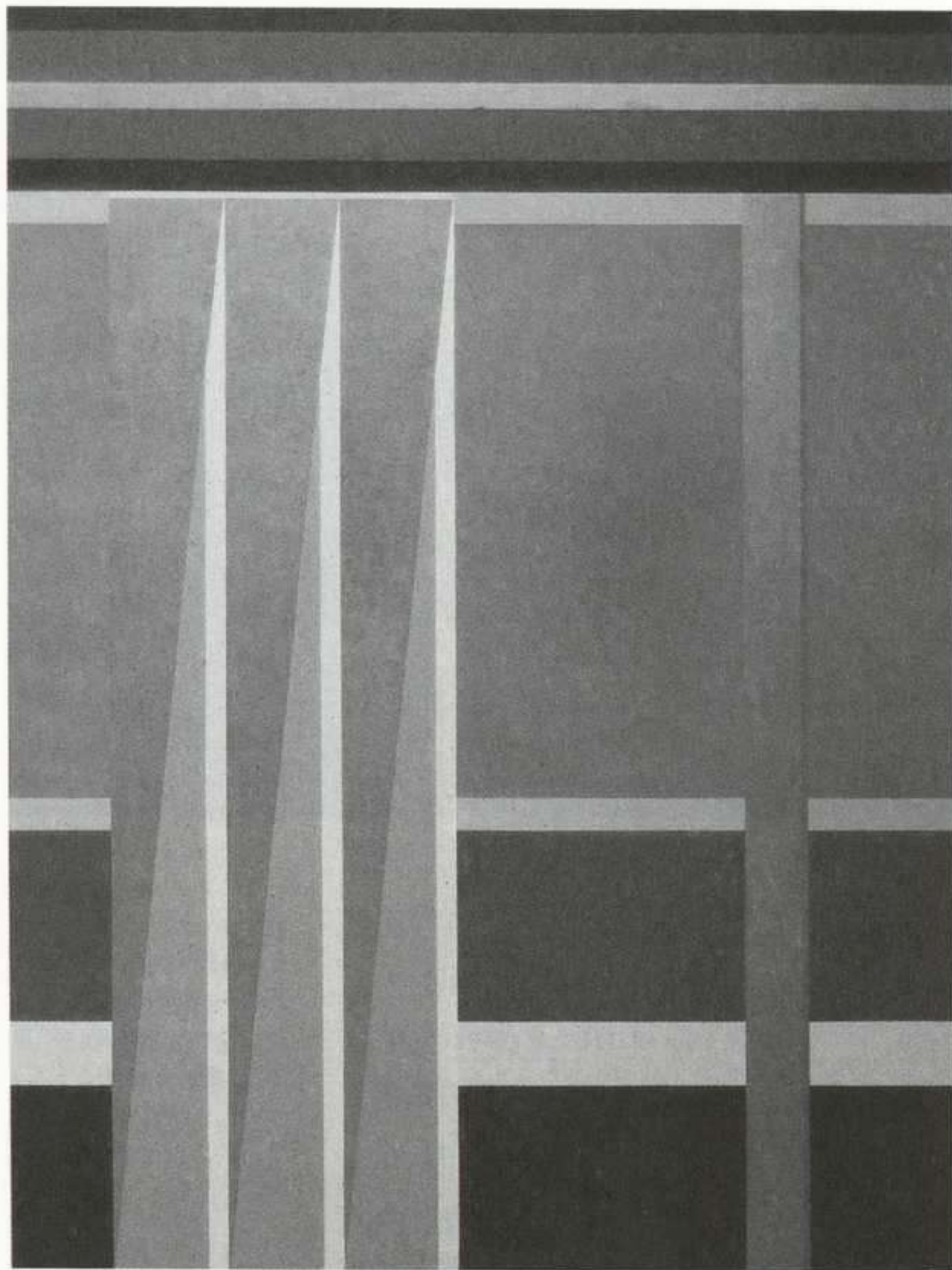
AGOSTO

Hay fotógrafos, como **Humberto Rivas** (Buenos Aires, 1937), que construyen sus imágenes con luz y tiempo, que miran, aguardan y registran el momento esperado, ese instante en el límite, en el umbral del día y la noche, en la vigilia del sueño, con la luz tamizada del amanecer o las sombras acechantes de la tarde, ese momento incierto de tensa quietud, de silencio expectante, en el que se revela el misterio y el ser latente de los objetos proyecta su sombra. Son paisajes silenciosos y solitarios, lugares deshabitados, que llevan inscritos en sus muros la memoria de personas y sucesos, historias que han quedado grabadas en la piedra como arrugas y cicatrices. Sus fachadas de vanos cegados se nos imponen a la mirada con una presencia contundente, pero no es

más que una realidad aparente que oculta con un muro impenetrable esa otra realidad invisible a los ojos, como una frontera entre dos mundos, el de nuestra vigilia y el de los sueños. Este lugar mágico se nos desvela en ese momento de tiempo congelado, a través de los resquicios de un grieta, en el rayo de luz que se cuele por un hueco, como en *El rincón feliz*, invadiendo por un instante un espacio de sombra en la oscuridad de un cuarto. En sus retratos, es la claridad de la piel en su brillante desnudez la que emerge de la oscuridad del fondo, una luz vital, como un aura, que irradia de la persona, retratos frontales, sinceros, sin ningún efectismo. Pero en ellos hay también un componente de fatalidad que es inherente a la fotografía, como en sus flores secas o en sus bodegones de animales, y es que la cámara, con su vacío ojo vítreo, como el de los muertos, atrapa y fija todo lo que mira, y en el momento que lo captura lo está extinguiendo. R.G.

*Humberto Rivas:
La Albufera, 1985.
Fotografía en
blanco y negro,
24 x 48 cm.*

*El rincón feliz,
1985.
Fotografía en
blanco y negro,
24 x 48 cm.*



Rufo Criado:
Sueños posibles
VI, 2000. Acrílico
sobre tela,
200 x 150 cm.

RUFO CRIADO

AELE-EVELYN BOTELLA

PUIGCERDÁ, 2. MADRID

14 SEPTIEMBRE AL 21 OCTUBRE

Para quien se acerque al trabajo que en los últimos años ha llevado a cabo **Rufo Criado** (Aranda de Duero, Burgos, 1952), en el que se aprecia cómo las imágenes están regidas por un férreo control de la forma que se impone por parte del orden de lo geométrico, resultará sorprendente encontrar en alguno de sus catálogos algunas anotaciones suyas sobre su propio trabajo en las que el artista reconoce ponerse bajo la advocación de la naturaleza: “como siempre –dice–, y cada poco tiempo, tengo los ojos puestos

en la naturaleza. Aunque vivamos en la era digital todavía es nuestro entorno y nuestro medio natural: formamos parte de los mismos ciclos naturales”. Todos estos recortes y retículas, grueso de su última exposición madrileña, podrían verse como representación del entorno visible por vía de su ideal esquemático (*schema*, forma, hábito); es decir, una nueva manera de ver algunas de las habituales vistas frontales de escenas mudas y estáticas: fachadas de edificios o detalles arquitectónicos suyos, un escueto mobiliario geométrico, componentes electrónicos, etc., en definitiva fragmentos del universo icónico actual..., o como dijo Fernando Castro: “en último término, Rufo Criado ha ido convirtiendo su emoción ante la naturaleza en un paisaje aparentemente neutro: son ondas de agua y fragmentos de árboles que existen únicamente en la memoria”. Todas esas construcciones ortogonales, que últimamente en ocasiones se despegan progresivamente del plano del cuadro, han ido dejando atrás un tratamiento pictórico más sensible a los matices, las veladuras y sus vibraciones, así como unas formas concéntricas y reconcentradas en sí mismas hasta el nihilismo (que con frecuencia se pusieron en relación con las celdas comunicadas de Halley y otros ‘neo-geo’), para, a partir de mitad de los 90, irse decantando por estructuras más abiertas y asimétricas, “desordenadas”, cruzadas por diagonales que multiplican aparentemente los planos, y acabadas en un color más compacto y regular, opaco y brillante de sus últimas obras. Ó.A.M.

VALENTÍN VALLHONRAT

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA

SOFÍA

SANTA ISABEL, 52. MADRID

HASTA 3 SEPTIEMBRE

Realizada en colaboración con el Centro de Fotografía de Universidad de Salamanca, institución que para dicho evento editará un libro con este trabajo y que expondrá posteriormente la obra en el palacio de Escuelas de dicha ciudad, el próximo mes de septiembre, se presenta en el Espacio Uno del MNCARS la muestra que lleva por título *En busca del amor* de **Valentín Vallhonrat** (Madrid, 1956). La muestra está comisariada por Rafael Doctor, coordinador también del Espacio Uno. Esta serie de fotografías, de cuyo nombre recoge la muestra el título, resume el trabajo realizado en los dos últimos años por el fotógrafo madrileño, quien en la actualidad vive y trabaja en la ciudad de Tokio. Positivadas en gran formato, el conjunto de obras a color seleccionado presenta, siguiendo muy elípticamente el plano de una casa, primeros planos tomados frontalmente del habitual mobiliario doméstico (camas, mesillas, cómodas, baños, etc.) que se puede encontrar en nuestros días en las habitaciones de hoteles y moteles destinados a ser alquilados por horas o noches, pensados como lugares de esporádicos encuentros, de breves aventuras sexuales, prostitución, relaciones amorosas, etc. Detalles concretos y ensimismados



de estancias diseñadas para ser el escenario ostentoso, marcadamente artificial y presunta o realmente lujosas, de decoración recargada, y en las que el regusto de lo antiguo y supuestamente distinguido se entremezcla con lo kitsch, lo bizarro, lo *glamouroso* o lo sencillamente hortera. Rafael Doctor comenta a propósito de estos enclaves para el amor, donde lo único que encontramos es su ausencia, cómo “frente a estas imágenes somos capaces de notar la calidad fría de nuestra manera de enfrentarnos a los sentimientos”. Por otro lado, junto a los grandes formatos que van a formar el grueso de la exposición, reproduciendo casi a escala real los muebles, una parte del espacio expositivo estará además ocupado por un políptico donde el artista, aunque a menor escala, recoge aún más ejemplos de todos estos elementos tan aparatosos que casi inhabilitan su funcionalidad mediante su exceso incontrolado, y que son reflejo del curioso concepto de lujo que un consumidor medio puede llegar a manejar en su imaginario. Ó.A.M.

Valentín Vallhonrat: Room for love, 2000. Fotografía, 176 x 225 cm. En busca del amor, habitación 13.

Joan de Joanes:
Última cena.
Óleo sobre tabla,
116 x 191 cm.



JOAN DE JOANES

FUNDACIÓN BSCH

MARQUÉS DE VILLAMAGNA, 3. MADRID

SEPTIEMBRE A NOVIEMBRE

Procedente del Museo de Bellas Artes de Valencia llega a Madrid esta muestra de **Joan de Joanes**, comisariada por el profesor Fernando Benito, continuación de la que en 1997 se hizo sobre su padre y maestro, Vicente Macip, y complemento de la que en 1979 tuvo lugar, también en Madrid y Valencia, en conmemoración del IV centenario de su muerte. Si ésta se vertebraba en torno a los recientes trabajos de José Albi, las dos últimas pretenden avanzar en las investigaciones sobre el gran artista del Renacimiento, emprendiendo la difícil y no terminada tarea de resolver el problema de sus individualidades. Así muchas obras que en la muestra de Macip quedaban adscritas a su etapa final, hoy se perciben con otra luz, desvelando el alto grado de participación de su hijo en ellas, cuando no su autoría

completa. Formado en los modelos góticos y quattrocentistas, de resabios flamencos, de su padre, Joan de Joanes (†1579), de nombre Joan Macip, va elaborando un estilo renovador para el contexto español de su tiempo, entrando de lleno en las maneras suaves del pleno Renacimiento, según los modelos de Piombo y Rafael. El punto de partida para el cambio de estilo se sitúa en las labores del retablo de Segorbe (1529-1535), en el que colabora con su padre, tras un supuesto viaje a Italia, no documentado, en el que entraría en contacto con el nuevo estilo. Lo cierto es que a partir de esta obra la pintura de Joanes incorpora el colorido suave y la atmósfera dulce, de sutiles esfumados y delicadas veladuras del maestro de Urbino, limando en parte la retórica grandilocuente aprendida de Piombo. Muerto su padre, tiende a codificar una serie de modelos, que repite incesantemente, sin la espontaneidad y la búsqueda de la primera etapa, pero de una perfecta solvencia y madurez técnica. R.G.

EXPOSICIONES

Ayuntamiento de Pamplona

CIUDADELA sala de armas

Festivales de Navarra

Ganadores Concurso Pamplona

Jóvenes Artistas

(pta. 1)

24 jul.-5 ago

31 ago.-24 sep

CIUDADELA pabellón de Mixtos

Festivales de Navarra

Arte Navarro Contemporáneo

Nafarroa Oinez - Ikastola San Fermín

Tom Carr

(pta. B-1)

(pta. B-1)

(pta. 1)

24 Jul.-12 ago

21 ago.-24 sep

29 sep.-29 oct

CIUDADELA polvorín

Cristina Navarro

Diego de Pablos

11 ago.-17 sep

22 sep.-22 oct

CIUDADELA HORNO

Teodoro Sabando

Tom Carr

24 ago.-24 sep

29 sep.-29 oct

sala ZAPATERÍA 40

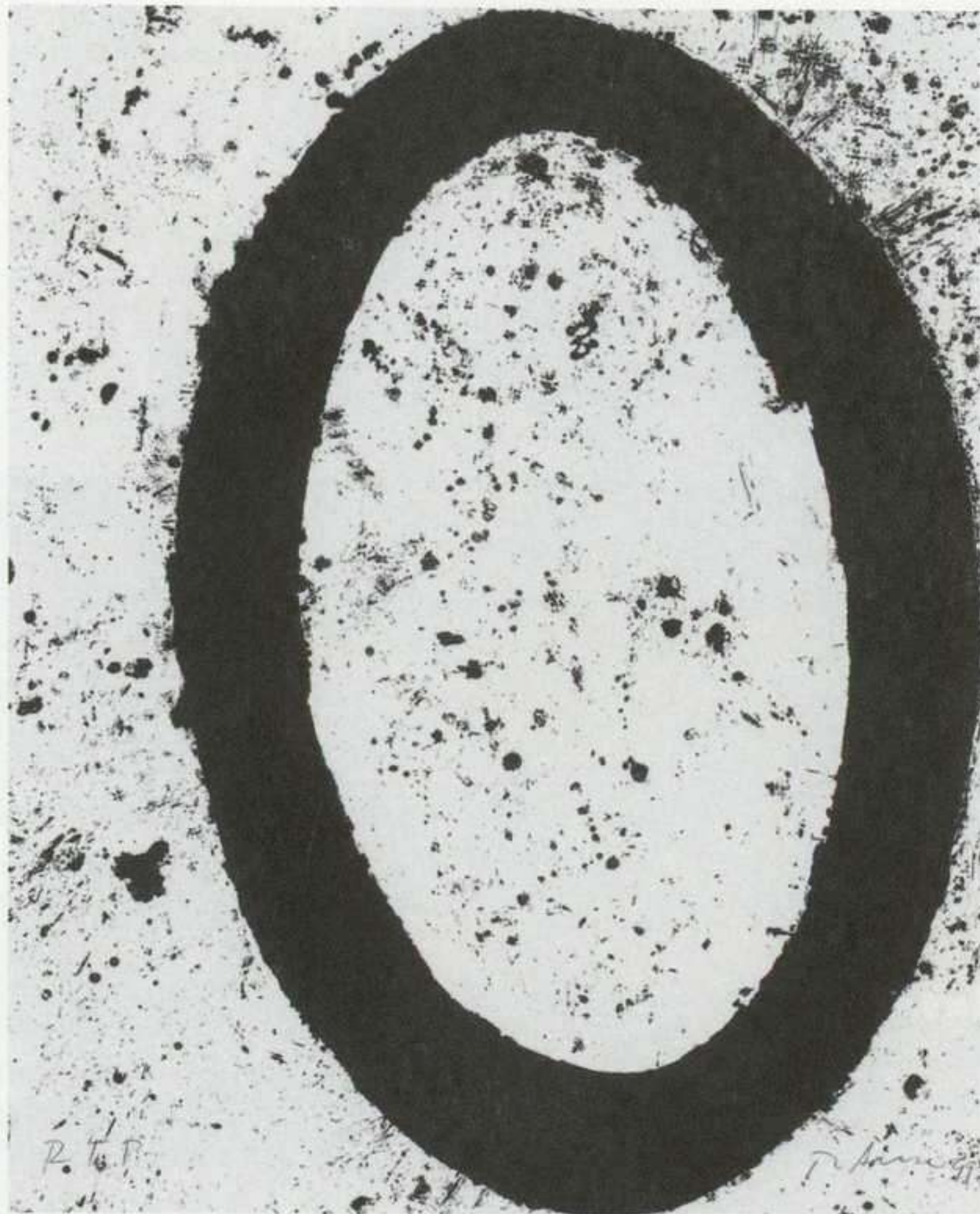
Fotografía del siglo XIX

Legado Ortiz Echagüe

Fotografía

24 ago.-1oct





*Richard Serra:
Kepler, 1999.
Aguafuerte a un
color, 60" x 48".
Edición de 40.*

RICHARD SERRA

LA CAJA NEGRA

FERNANDO VI, 17-. MADRID

10 SEPTIEMBRE AL 15 OCTUBRE

Aunque menos conocida y desarrollada que su trabajo en tres dimensiones, el segmento de la obra sobre papel y gráfica de **Richard Serra** (San Francisco, USA, 1939), participa de la contundencia formal y de esa expresividad contenida pero intensa, a veces abrumadora, que habitualmente impregna las esculturas del artista norteamericano, y que Miguel Fernández-Cid, en la presentación que le dedicaba dentro del catálogo del *XIII Salón de los XVI*, en el año 1993, definía con las siguientes palabras: “la obra sobre papel de gran formato

funciona a modo de tinta detenida, fosilizada, hecha objeto y escultura, como si enfatizase (y distanciase) un gesto más propio de la pintura: formas negras, materia recortada, noche total, espesor. Otra manera de reclamar el peso, desde una voz siempre épica”. Y es que, efectivamente, el concepto de lo pesado se encuentra cimentando la base del trabajo de Serra, quien ha reconocido en alguna ocasión “el peso es para mí un valor esencial; no es que sea más atractivo que la ligereza, pero sencillamente sé más sobre lo pesado que sobre lo ligero, y por tanto tengo más cosas que decir sobre el equilibrio del peso, la disminución del peso, la contención del peso, el emplazamiento del peso, la retención del peso, los efectos psicológicos del peso, la desorientación del peso, el desequilibrio del peso, la rotación del peso, el movimiento del peso, la direccionalidad del peso, la forma del peso”. Así que el lastre, la carga, funda, digámoslo así, su poética de oscuras y densas masas compactas y sobrias, en equilibrios aparentemente inestables, precarios, con frecuencia a contrapelo del espacio o el contexto que los acoge (un entorno urbano, un espacio expositivo, un área de papel), pero que encuentran su base en la solidez de sus volúmenes o superficies, clavados verticalmente a la horizontal por su gravedad o, como muestran sus experiencias últimas –recuérdese su magnífica exposición en el Museo Guggenheim de Bilbao–, posibilitando la aparición de inéditas formas complejas y básicas a la vez. Ó.A.M.

PEDRO MORA

SOLEDAD LORENZO

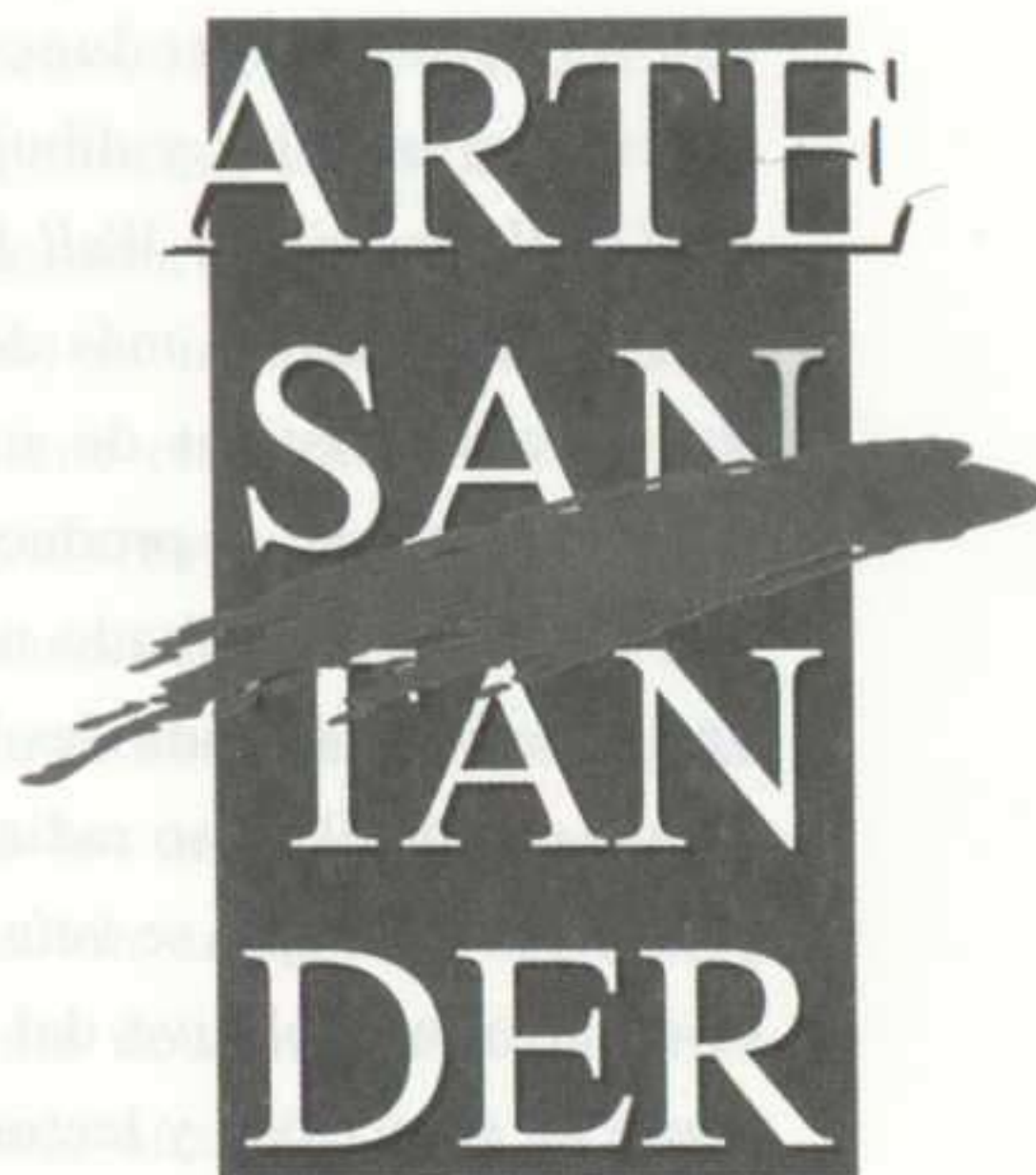
ORFILA, 5. MADRID

12 SEPTIEMBRE AL 11 OCTUBRE

En 1991 **Pedro Mora** (Sevilla, 1961) trasladó a Nueva York su residencia y estudio. Desde entonces, las sucesivas comparecencias del artista por éste su espacio más cómplice nos han permitido seguir con curiosidad el desarrollo de su trayectoria profesional que le ha llevado a mostrar en cada una de ellas una muy distinta propuesta formal y conceptual para la que, sin embargo, no sería imposible argumentar un hilo poético común que hilvanase este universo que de forma aparente se presenta bajo el signo de la mutación o la metamorfosis. Partiendo a principios de la década pasada de experiencias que participaban en buena medida de las investigaciones del land-art y sus métodos (sobrevuelo fotográfico de áreas enteras de terreno, intervenciones in situ que dependen del ciclo estacional y sus meteoros, etc.), y con una notable preocupación sobre las cualidades y reacciones naturales de los materiales (mineral de cobre, planchas de hierro atacadas por ácido sulfúrico, mica, cuarzo, aguas piríticas, etc.), Mora se mostró sensible a conceptos ecológicos que supo aunar a sus inquietudes estéticas. Más adelante será el mundo orgánico el que desplace en su protagonismo a toda esta química inorgánica. La última evolución de su obra parece proporcionar a su indagación de la materialidad ideal del arte un nuevo terreno desde el mundo artificial. Ó.A.M.

PALACIO DE FESTIVALES DE CANTABRIA 2000

Del 29 de julio al 6 de agosto



HORARIO:

Todos los días: 6 tarde a 10:30 noche

Sábados y festivos:

Mañanas 12 a 2

149

M
A
D
R
I
D

Sol Lewitt: Shul
(Blue), 1999.
Xilografía,
37 x 88 cm.

SOL LEWITT

ESTIARTE

ALMAGRO, 44. MADRID

15 SEPTIEMBRE AL 24 OCTUBRE

En alguna ocasión **Sol Lewitt** (Harford CT., USA, 1928), ha explicado esa parte de su producción consistente en pinturas y dibujos murales (*Wall Drawing* y *Wall Painting*), una de las parcelas más desarrolladas y características de su trabajo, especialmente en su producción última, casi como resultado natural de una necesidad surgida desde el momento en que él quiso radicalizar las premisas en las que se veía envuelto el desarrollo evolutivo del arte moderno en su periodo y lectura formalistas. Entonces para ello, según sus propias palabras, “quería hacer una obra de arte que fuese lo más bidimensional posible”, añadiendo inmediatamente después cómo le “parece más natural trabajar directamente sobre paredes que construir algo, trabajar sobre ellos y colgarlo luego en una pared”. En ese sentido toda la obra de Lewitt —que también se ha desarrollado en el mundo de lo tridimensional y teórico— se rige desde hace décadas por unas premisas abstractas e ideales que sujetan y

ajustan las variables de ejecución de manera independiente al soporte que las recibe, lo que hace de la idea motriz una especie de matriz conceptual que desarrolla en el tiempo y en el espacio su tirada. En un sentido más convencional Lewitt también ha trasladado al mundo de la gráfica sus imágenes ya resueltas en otros medios (ya sean dibujos, pinturas, esculturas, croquis, documentación fotográfica, etc.), con un desenvolvimiento que tiene aquí un ámbito natural para extender las propias características de la naturaleza de su trabajo antes citadas. Considerado uno de los representantes de primera fila del minimalismo, Lewitt, sin embargo, desde muy pronto, tendió a destacar cómo en su trayectoria los aspectos sensuales e incluso emotivos, ajenos al rígido control de la concepción apriorística de la obra y que participan en alguna medida de complejos procesos psicológicos, están presentes de manera ineludible. Quizás porque tal y como dijo sintéticamente en una de sus célebres *Sentences on Conceptual Art*, los artistas conceptuales eran místicos antes que racionalistas, y él mismo se encarga de ponerlo de manifiesto. Ó.A.M.

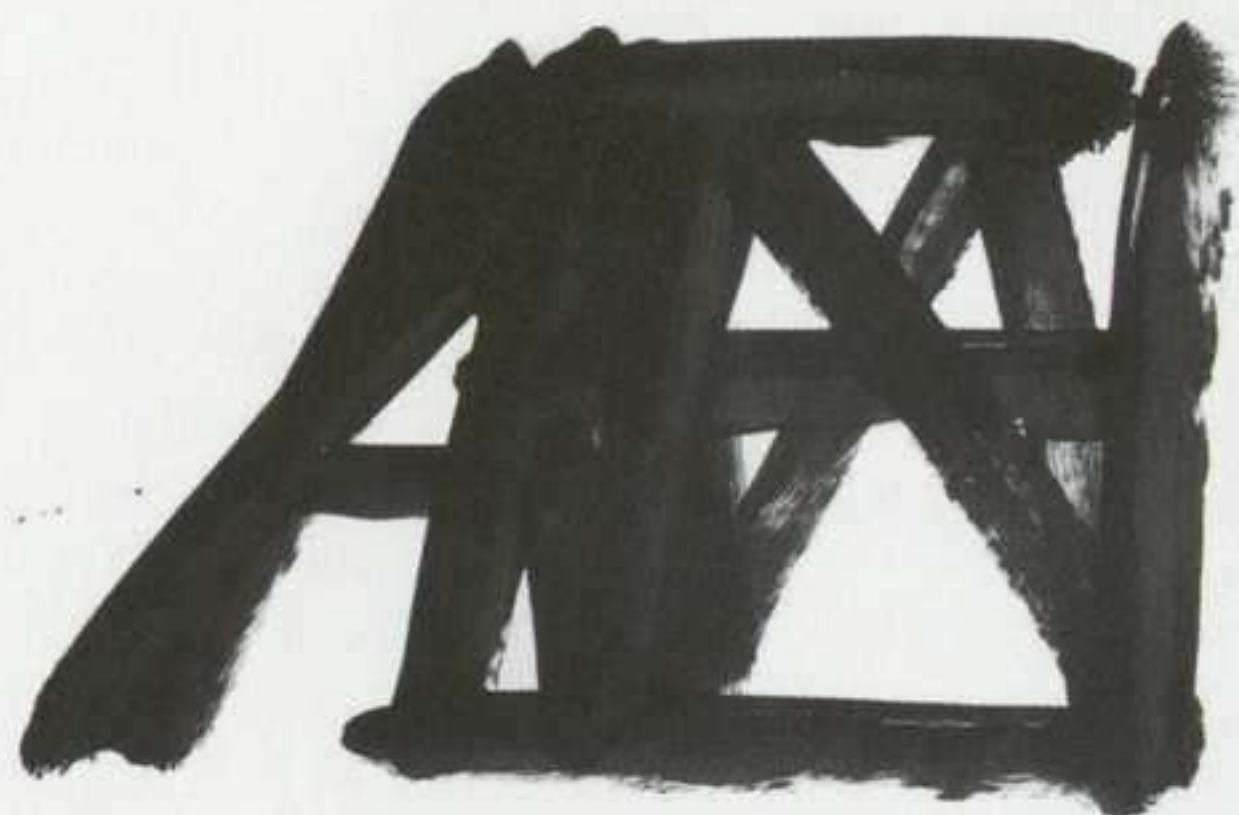
RAMÓN BILBAO

MAY MORÉ

GENERAL PARDIÑAS, 50. MADRID

20 SEPTIEMBRE AL 11 OCTUBRE

Con una dedicación a la creación plástica compartida con el mundo del diseño gráfico, el artista **Ramón Bilbao** (Bilbao, 1936), se afinca en Madrid a partir de la segunda mitad de la década de los sesenta, tras realizar estudios de Bellas Artes en París, y haber vivido posteriormente en Caracas y Buenos Aires algunos tramos de su vida. Será en este periodo cuando su obra entre en relación con la nueva figuración argentina. De mitad de los setenta son representativos de su trabajo un conjunto de imágenes cargadas de fuerte contenido político y de denuncia (como su serie *Después de leer la prensa...* aludiendo a diferentes meses de 1979), en algunas de las cuales es fácil rastrear las influencias expresionistas del vanguardismo alemán de principio de siglo o, cuando aparecen más matizadas por una cuidadosa manipulación plástica y preocupadas por la imagen en cuanto a tal, con el uso frecuente de la fotografía, de Francis Bacon o nuestro Darío Villalba, por ejemplo. A finales de la década el progresivo protagonismo de la técnica del collage va a imponer una visión sintética cercana a esa resolución formal que diez años, y desde el mundo de la estética pop, llevó a Luis Gordillo a soluciones muy próximas en su conocida serie de cabezas. Las testas de Bilbao de entonces, sin embargo, cen-

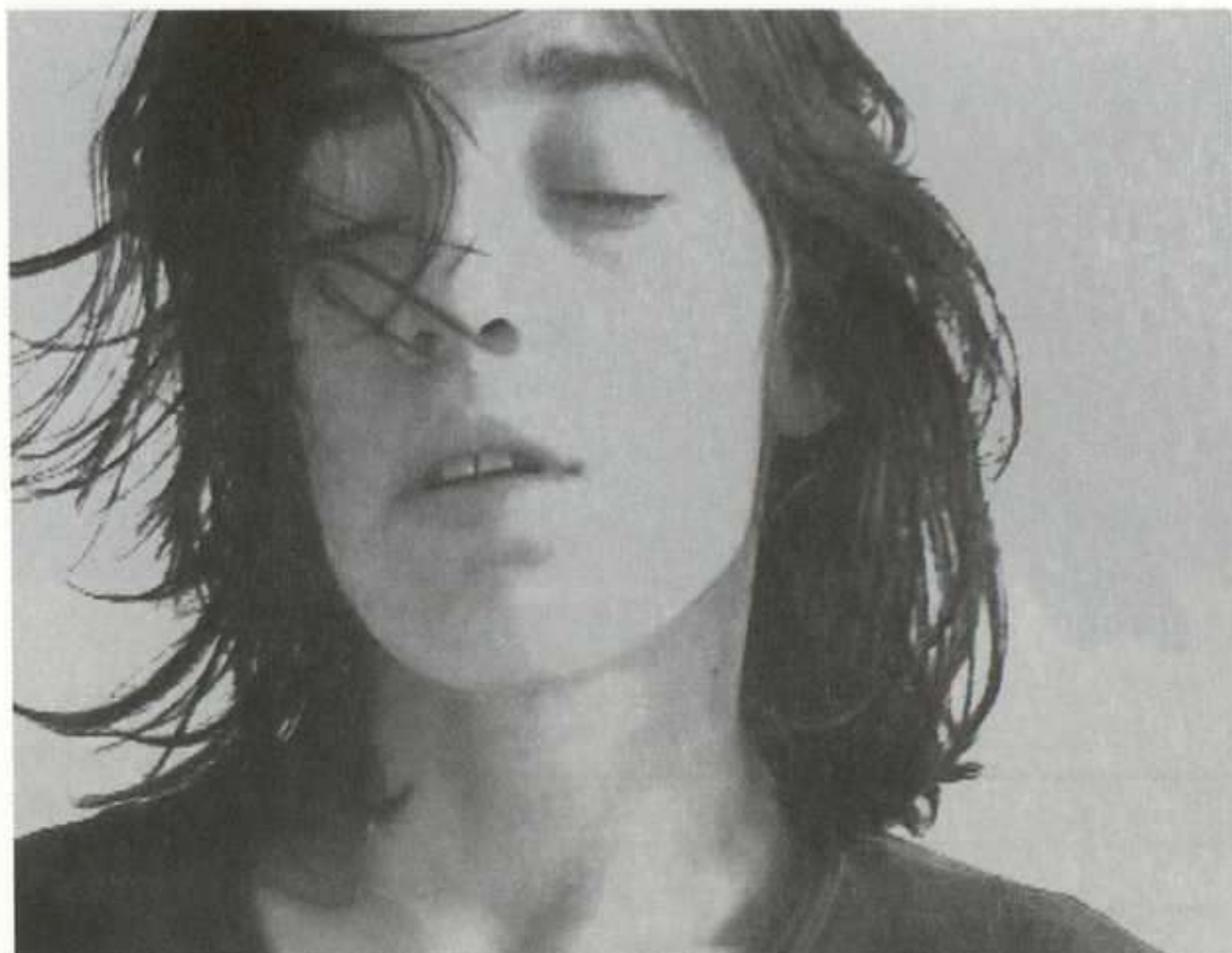


tradas en el plano del rostro humano, rescatan a través de la conservación de sus partes más significativas (su perímetro, la nariz, siempre un único ojo central, la boca con frecuencia tachada, censurada, eliminada incluso) su identidad simbólica que mantiene el acento anterior de denuncia a través de ellas, ahora ejemplificando el aislamiento, la soledad, el anonimato, etc. Será con la llegada de los años ochenta cuando su producción empiece a ser conscientemente deudora de los logros del cubismo analítico a la vez que los acentos contestatarios se difuminen en una mayor preocupación de los problemas estéticos y formales, lo que en su caso ha supuesto una presencia cada vez mayor del plano del cuadro y de un progresivo formalismo que, en sus últimas comparaciones, ha acabado desbancando al resto de sus preocupaciones: desde sus cuadros letristas, con frecuencia cercanos al poema visual gráfico, hasta sus más cercanos collages cubiertos por una rítmica retícula de fragmentos heterogéneos. Ó.A.M.

Ramón Bilbao:
Número 15, 2000.
Tinta sobre papel,
84 x 128 cm.

151

M
A
D
R
I
D



Dora García:
Estados transitorios
I, 2000. Videostill
fotográfico,
50 x 60 cm.

DORA GARCÍA

JUANA DE AIZPURU

BARQUILLO, 44. MADRID

HASTA 12 SEPTIEMBRE

El fotógrafo Eugène Atget solía escribir al borde de sus clichés fotográficos: “Va disparaître” (va a desaparecer), una frase que ahora le sirve a **Dora García** (Valladolid, 1965), como título y excusa argumental de su próxima exposición madrileña en la galería Juana de Aizpuru. La artista, que junto con Atget cita a Walker Evans como dos de los artistas fotógrafos que más admira, sin embargo niega sobre ella misma la posibilidad de ser considerada como tal (respecto a este aspecto de su creación afirma no poseer siquiera una cámara propia; incluso varias de las tomas mostradas han sido realizadas por otro fotógrafo), al igual que vídeo artista, escultora, músico o escritora, a pesar de ser éstas las vías mediante las que da salida a sus propuestas artísticas. Dora García, quien en la actualidad vive

en Amsterdam y en Bruselas, comenta sobre su exposición: “mis fotografías podrían considerarse como documentales, porque en efecto documentan, en un brevísimo reportaje, lo increíblemente nimio, lo transitorio, lo coincidente: lo que va a desaparecer (...) mis fotografías son ciertamente *Obras de Arte Imposibles* –o más concretamente fotografías de obras de arte imposible–. No tienen más posibilidad de ser que ese ser breve documentado por la cámara”. Así, en esta ocasión, la artista vallisoletana nos ofrece siete obras de arte imposibles, desde la primera de ellas (que representa el estado semiestático de un rostro sonámbulo), hasta la imagen de los cuerpos que aparecen juntos, yaciendo para siempre en un frágil plano blanco que amenaza con dejarlos caer, pasando por el aliento del fotógrafo que “contamina” la realidad del objetivo, todas ellas partícipes de esa característica independencia estilística y formativa, (¿una cualidad?) que José Luis Brea le reconocía a su trabajo, a pesar de ello educado y sólidamente construido, cuando le aseguraba: “en tu caso encontrar influencias (esos rastros escritos por debajo, como cimientos sobre los que algo se eleva) me resultaba, me resulta poco menos que imposible. No veo a Duchamp, no veo a Malevitch, no veo a Naumann, no veo a Dan Graham, ...no veo a ninguna de las figuras clásicas ‘mayores’ o sus fantasmas flotando por ninguna parte”. Quizás porque hay que buscar por otro lado. Ó.A.M.

TRADICIÓN DE CASTILLA

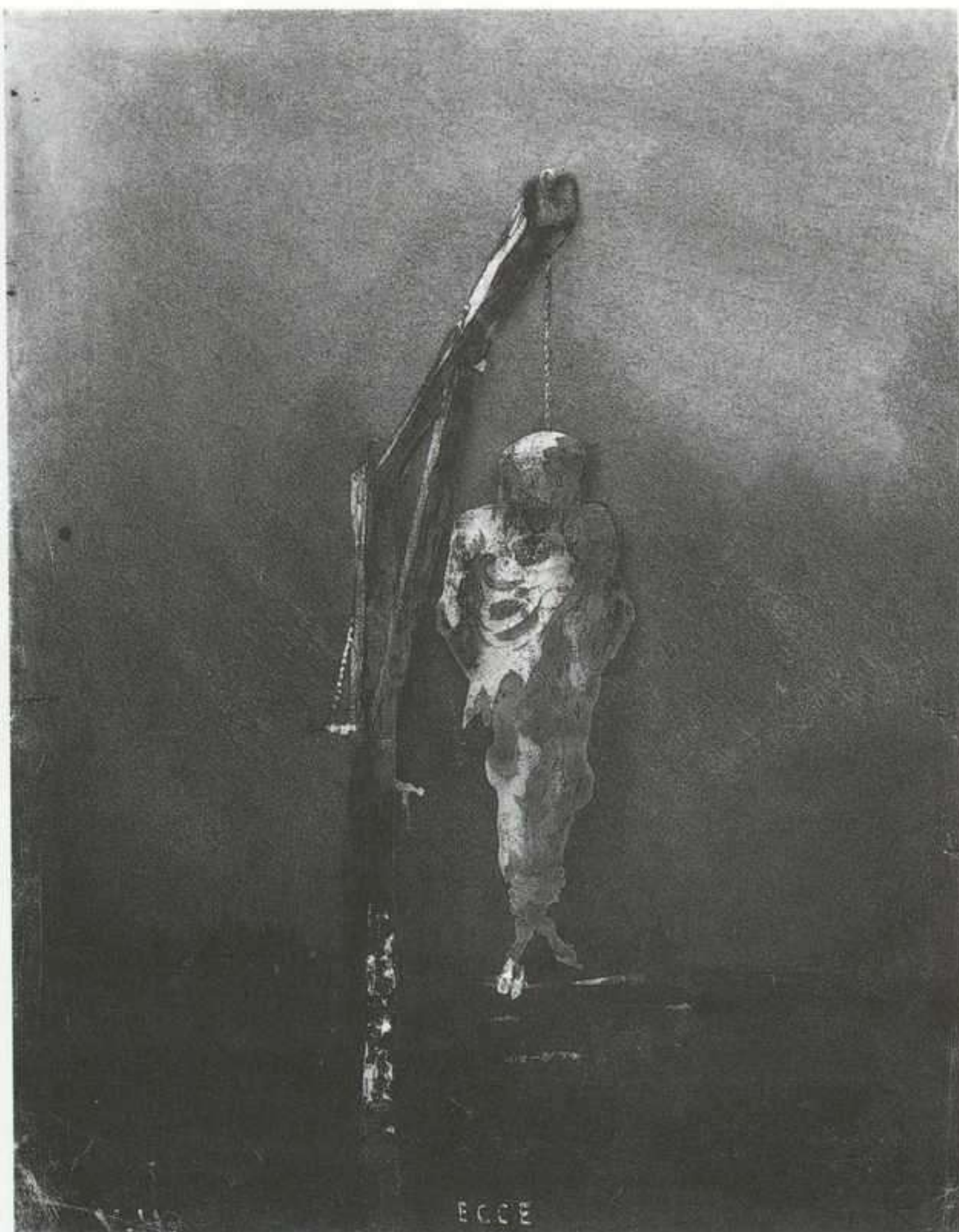
GROMEJÓN

Reserva

*Bodegas Valle de Monzón, S.L.
Quintana del Pidio - BURGOS
Telef 947 545694 - 656926696
E-mail: Valledemonzon@retemail.es*

15

www.valledemonzon.com



Victor Hugo: El ahorcado, 1854. Pluma y pincel, tinta sepia y aguada de tinta china, carboncillo, toques de clarión, reservas sobre papel crema. Hoja del Álbum de los proscritos, 416 x 325 mm.

VICTOR HUGO

MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA

PASEO DEL PRADO, 8. MADRID

HASTA 10 SEPTIEMBRE

Conocida es —ya lo era en vida— la actividad como dibujante de este gran poeta y dramaturgo francés, figura emblemática del romanticismo, tanto por su producción literaria como por su carismática personalidad, que intervino e influyó decisivamente en la historia política e intelectual europea del siglo XIX, pero ahora se tiene la oportunidad de contemplar ampliamente esta faceta de su genio artístico, tenida por secundaria y desligada de su labor como escritor, y de apreciar este portentoso universo creativo que nos

legó su desbordante imaginación. Dibujos a tinta, carboncillos, pochoirs, frottages, grattages, manchas con los dedos, experiencias con encajes, objetos encontrados, todo sirve a esta “hada chamarilera”, aficionado a coleccionar residuos y desechos, que convierte en arte todo lo que su varita mágica toca. “Mis dibujos son un tanto salvajes”, escribía a Baudelaire, y es que es en ellos donde Hugo despliega de manera más libre su ferviente creatividad, sus más oscuras visiones, sus *rêveries* y donde el torbellino de su imaginación expresa de manera inconsciente sus angustias y terrores. Desde “el horrible mundo de lo infinitamente pequeño” hasta la inmensidad del cosmos, todo se disuelve, se revuelve, en una convulsa confusión de trazos, garabatos, rascados, manchas, como “en un caos que huye”, como en ese “*maelstrom* en el que todo perece”. De la oscuridad del fondo, ese “negro” que Hugo descubre en España, surgen castillos, abadías, puentes, ruinas de antiguas construcciones, acantilados y mares tormentosos, todo lo que la aguda visión de este exiliado en Bruselas, Jersey, Guernesey fue recogiendo de sus viajes por Europa y que su terrible mirada envolvió en sombras. Y es en estas tinieblas, en este abismo insondable de las profundidades, donde habitan los monstruos, donde aparecen seres fantásticos y deformes, un cavernoso Tártaro tan inmenso como nuestra propia alma, tan tenebroso como ese enorme “intestino del Leviatán”. R.G.

DAVID HAMMONS

PALACIO DE CRISTAL

PARQUE DEL RETIRO. MADRID

HASTA 6 NOVIEMBRE

Tras visitar el entorno, la ciudad y el espacio concreto donde realizar sus intervenciones durante un mes, método habitual en su trabajo, **David Hammons** (Springfiel, Illinois, 1943), ha presentado un proyecto específico para el Palacio de Cristal, con el que conseguir una nueva lectura y análisis de la memoria del lugar y su contexto. Hammons ha transformado este espacio mínimamente, evitando de forma intencionada que este “joyero” se convierta en un estuche delicado y lujoso donde guardar temporalmente piezas más o menos bellas. Bajo el lema *Global Fax Festival*, nos propone un sorprendente y curioso juego interactivo en el que invita a cualquier persona a enviar faxes desde cualquier lugar del mundo que serán re-

cibidos por aparatos receptores colgados en el techo del recinto, que “esculpirán” en su caída el espacio interior del edificio con los mensajes que se vayan recibiendo desde lo alto de sus bóvedas. El Palacio de Cristal se convierte de este modo en un contenedor de los mensajes recibidos de cualquier índole y procedencia que se editarán parcialmente y harán las veces de catálogo de la exposición. David Hammons recuerda con humor que el primer fax fue un tambor, lo que remite a la musicalidad intrínseca de muchos de sus proyectos, como en este festival de fax, donde los timbres que anuncian la recepción de cada uno de ellos, los ruidos del proceso de impresión, los pitidos que avisan de la necesidad de reponer papel, etc., se entremezclan entre sí y con el entorno creando una especie de banda sonora continua de tono cinético que se complementará con un concierto a cargo de Butch Morris, quien actuará en el recinto en otoño. Ó.A.M.

155

M
A
D
R
I
D

PROGRAMA DE ESCULTURA PÚBLICA

Miquel Navarro

“Oteando”

Acero-carbono

Altura: 25 m

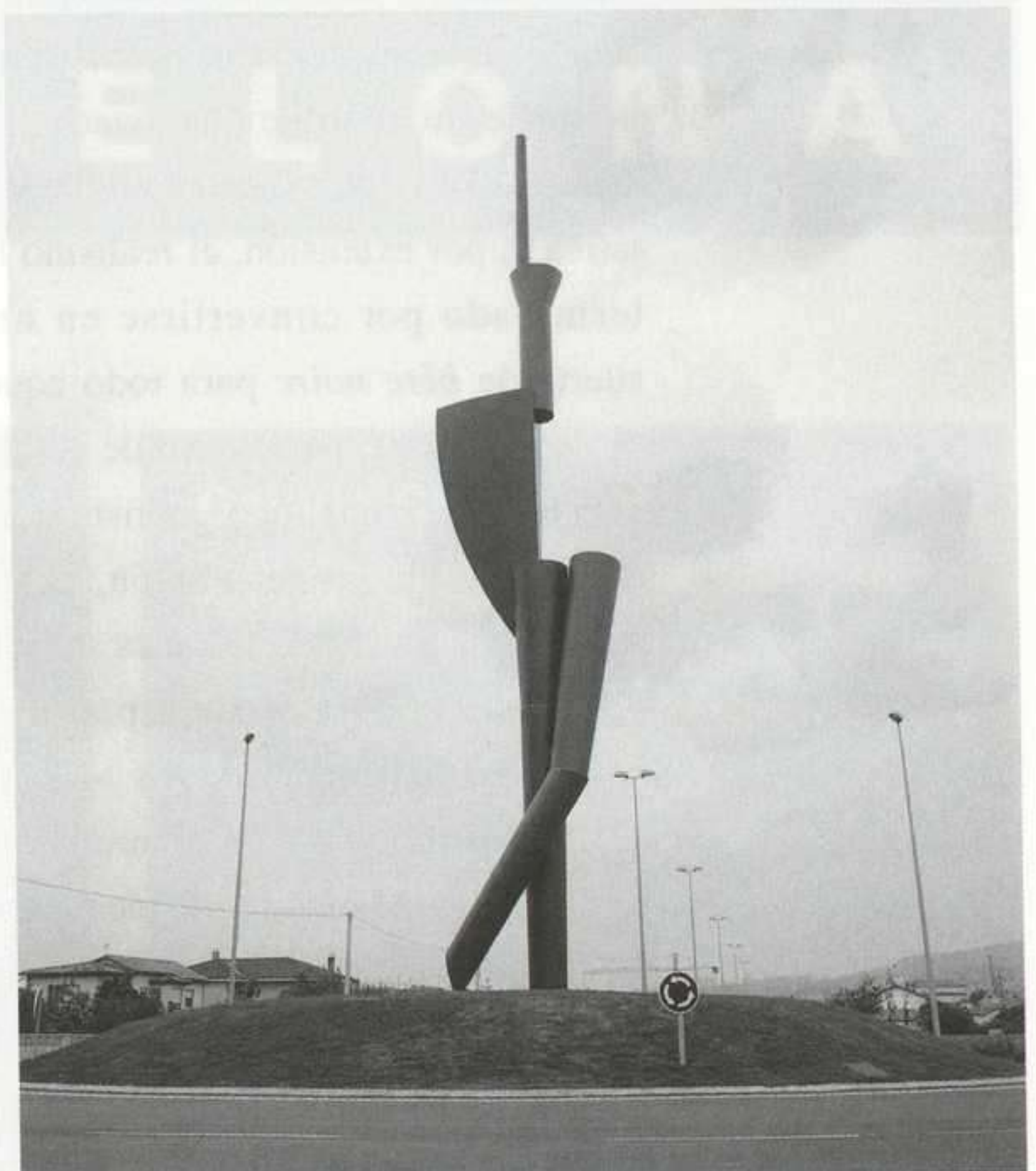
Peso 32 Tm

Situación:

Rotonda Coterios

Torrelavega

AYUNTAMIENTO  TORRELAVEGA



ARTE Y PARTE

Daniel Sueiras:
Homo Sapiens
Sapiens IX,
pequeño vals
viés, 1998. Óleo
sobre lienzo,
146 x 265 cm.

I BIENAL DE REALISMO Y FIGURACIÓN CONTEMPORÁNEA

CLAVE

CALLE DEL PILAR, 9. MURCIA

1 AL 15 SEPTIEMBRE

Debido a la visión escorada, reduccionista y central que la crítica e historiografía actual ha heredado del episodio vanguardista, y que, paradójicamente, la consolidación de un marco tan *a priori* proclive a la pluralidad y tolerancia como posmoderno no ha hecho más que sancionar y fortalecer, el arte de raigambre representativa y, por extensión, el realismo ha terminado por convertirse en una suerte de *bête noire* para todo aquel observador que, parasitario de ciertos *commonplace* analíticos transmitidos de generación en generación, continúa evaluando los resultados de una obra de esta naturaleza a partir de conceptos tan inapropiados –por su definitiva quiebra– en el momento actual como el anhelo de identificación y correspondencia. La causa primera y matricial, quizás, de esta minusvalorización tan alarmante de las diversas propuestas realistas contem-

poráneas se halla en la negativa de gran parte de la crítica actual a reconocer que conceptos tales como representación y deconstrucción no son incompatibles, que, durante el último tercio de siglo, el ingenuismo del impulso mimético ha dejado paso a la radicalidad del ejercicio hermenéutico, y que, en suma, la realidad como fenómeno predado, fuerte y objetivo se ha desvanecido a favor de una realidad construida en su mismo representarse, una realidad fragmentada y marginal, que ha perdido toda “sustancia real” para convertirse en un inaprehensible y multiforme espectro. Este *realismo de lo posreal* resultante, que suspende inopinadamente ese tono de aquiescencia y de neutralidad ideológica que, con asiduidad, se le imputa a dicha tendencia, encuentra en la presente Bienal organizada por la galería Clave un excelente escaparate para mostrar cómo, desde diferentes referentes estéticos –que van desde el Hiperrealismo de un Goings o una Audrey Flack hasta el pop, pasando por la nueva pintura británica y escocesa, con ciertas influencias de Auerbach, Freud, Currie o Campbell y, por supuesto, la propia tradición realista española–, la nueva generación de autores figurativos y realistas –entre los que se halla el flamante ganador de la misma, Daniel Sueiras– propone una sugestiva deconstrucción del tradicional concepto de representación, que multiplica *ad infinitum* las posibilidades de experimentación y comunicación de estas técnicas y lenguajes considerados habitualmente como tradicionales. P.A.C.

Art al Rec

Rec, 41. 08003 Barcelona

Tel.: 93 319 66 47 • Fax: 93 319 33 64

Agosto cerrado

21 septiembre a 21 octubre
Elisabeth Mabres

René Metras

Consell de cent, 331. 08007 Barcelona

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

Agosto - septiembre

Angel Alonso, AE-Lee, Joan Descarga, José Guimarâres, Jesús Galdón, María Girona, Kim Gee-Hee, Isidre Marcet, Mireia Sellarés, Antoni Socias, Veciana, Alicia Vela

19 septiembre al 30 noviembre

María Girona

GALERÍAS DE ARTE

BARCELONA

Cotthem Gallery

Dr. Dou, 15. • 08001 Barcelona

Tel. 93 270 16 69. Tel. • Fax 93 270 12 25

Agosto cerrado

Septiembre - octubre
Zhang Huan

Galería Claramunt

C/ Ferlandina, 27 08001 Barcelona

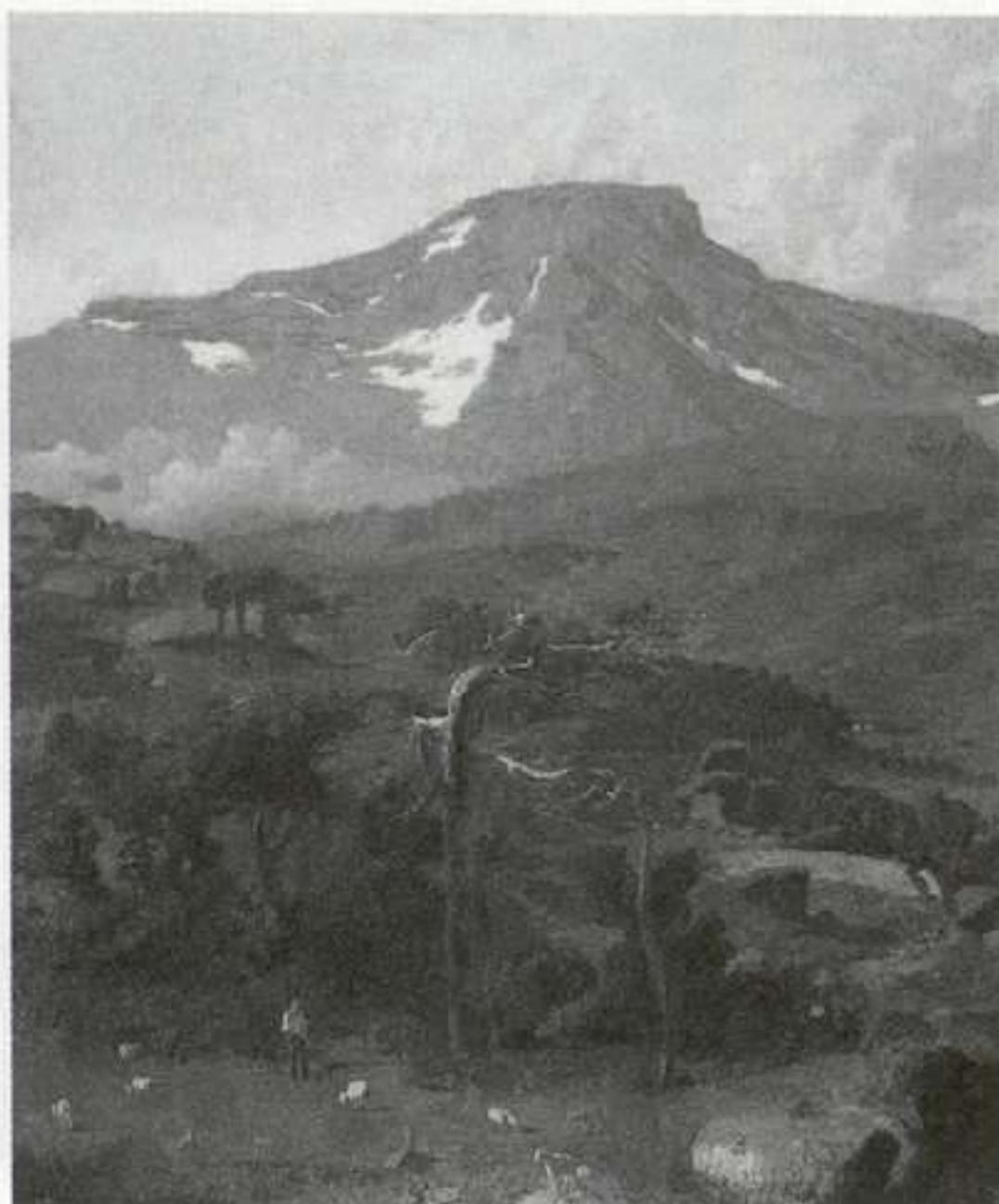
Tel.93 441 88 17 • Fax: 93 443 32 66.

E-mail: galeriaclaramunt@teleline.es

14 septiembre al 17 octubre

Serafin Rodríguez
"Onlooker" (pinturas)

Carlos de Haes:
Pastor en la Sierra
de Madrid,
ca. 1852. Óleo
sobre lienzo,
51 x 62 cm.



CARLOS DE HAES

CENTRO DE CULTURA CASTILLO DE MAYA

CASTILLO DE MAYA, 72. PAMPLONA

21 SEPTIEMBRE AL 22 OCTUBRE

Carlos de Haes es uno de los paisajistas más importantes del XIX y uno de los máximos exponentes de lo que se denominó naturalismo paisajístico, sin embargo, al igual que otros artistas de su tiempo, es todavía un gran desconocido en España, donde apenas se han hecho exposiciones individuales sobre su pintura. Se desconoce incluso el lugar y la fecha exacta de su nacimiento, que los historiadores sitúan en Bruselas en 1829 ó 1826, según las fuentes. Pero lo que sí es cierto es que buena parte de su vida transcurrió en España donde pronto se convirtió en maestro de toda una escuela de pintores volcados en la naturaleza. En Pamplona se podrán ver unas 40 obras del pintor hispano belga entre las que destacan dos procedentes de la colección Thyssen, cinco del Museo de Bellas Artes de Zaragoza y otras tantas de espacios públicos y colecciones

particulares. *Paisaje con una vaca en un río, Rincón de bosque, Paisaje de Sierra con picos nevados o Paisaje con río*, son algunos de los ejemplos de óleos sobre tabla que se podrán ver junto a otras creaciones como *Parque del Monasterio de Piedra* o *Pastor en la Sierra de Madrid*, pintados sobre lienzo. Algunas de sus escenas marítimas, menos frecuentes en su pintura, completan la muestra. En todas ellas se aprecia el amor con el que De Haes se acercó a la naturaleza a la que retrata con el respeto propio de la pintura naturalista. Le preocupaba la sinceridad en la mirada y sus paisajes pronto rompieron las ideas heredadas del romanticismo. Fue tal su respeto a la naturaleza que no se permitía licencias ni recreaciones. No siempre pintó al natural y muchas veces prefirió refugiarse en el estudio cuidando al máximo el dibujo y el detalle. Fue el representante de una visión renovadora en la manera de pintar el paisaje. Sus obras estaban despojadas de contenidos literarios y ensoñaciones y su pintura se liberaba de aquello que no fuera estrictamente arte y sin caer en el tópico de que el arte imita la naturaleza. Como escribe sobre él Joaquín de la Fuente, “impuso en España su naturalismo, su mesurada visión directa del natural; su prosaísmo positivista evidente e inteligente; su hacer de pintor dotado que voluntariamente se negaba a cualquier potenciación imaginativa. Multiplicó la estimación del paisaje en un país que paradójicamente había tenido genialidades paisajísticas al tiempo que escapa de la vocación por este género pictórico”. A.E.

LEOPOLDO FERRÁN/AGUSTINA OTERO

LEKUNE

PALACIO DE IRAZURI. PAMPLONA

AGOSTO

La vida está llena de preguntas. Interrogantes que el hombre se encuentra y a los que trata de buscar respuestas como una necesidad para seguir adelante. De interrogantes, de vida y de espacios habitados por preguntas en los que el hombre se adentra en busca de respuestas habla la última instalación que **Leopoldo Ferrán** y **Agustina Otero** presentan en Lekune: *Aptitud, potencia u ocasión para ser o existir las cosas*, un título ambiguo como la propia obra de arte que no tiene traducción en palabras porque, como ellos explican, su arte está hecho con otro lenguaje. “En nuestro lenguaje plástico no trabajamos con palabras como en el lenguaje verbal, por eso nuestras obras no dicen una cosa concre-

ta sino que tratan de provocar sensaciones. Tratamos de activar un espacio porque para nosotros cada lugar en que intervenimos nos sugiere una manera de comunicarnos. Cada lugar nuevo te exige algo nuevo y esa es la esencia de nuestras obras. Cada espacio tiene preguntas concretas a las que nosotros tratamos de dar respuestas. Utilizamos objetos como si fueran palabras”. El eje de la propuesta son esferas metálicas de aluminio que distribuyen por el espacio sujetas con cinchas tejiendo un universo particular, variable y fijo al mismo tiempo, efímero, sin vocación de mantenerse en el tiempo, mas con la necesidad de existir en un momento determinado y dialogar en ese mismo tiempo y contribuir a la complejidad del universo artístico. “Con nuestros trabajos no tratamos de representar nada concreto. Sabemos que resulta complicado entender propuestas de este tipo pero creemos que el espectador participa muy bien en estas obras porque se siente parte de ellas y ese es uno de los objetivos”. A.E.

159

N
A
V
A
R
R
A

Galerías de Arte

Santander

Galería Santiago Casar

Daoiz y Velarde, 26 • 39003 Santander
Tel.: 942 36 40 89

Agosto-Septiembre

Agustín Riancho

Óleos y dibujos

Fernando Silió

Eduardo Benot, 8 • 39003 Santander
Tel.y Fax: 942 21 62 57

4 al 28 Agosto

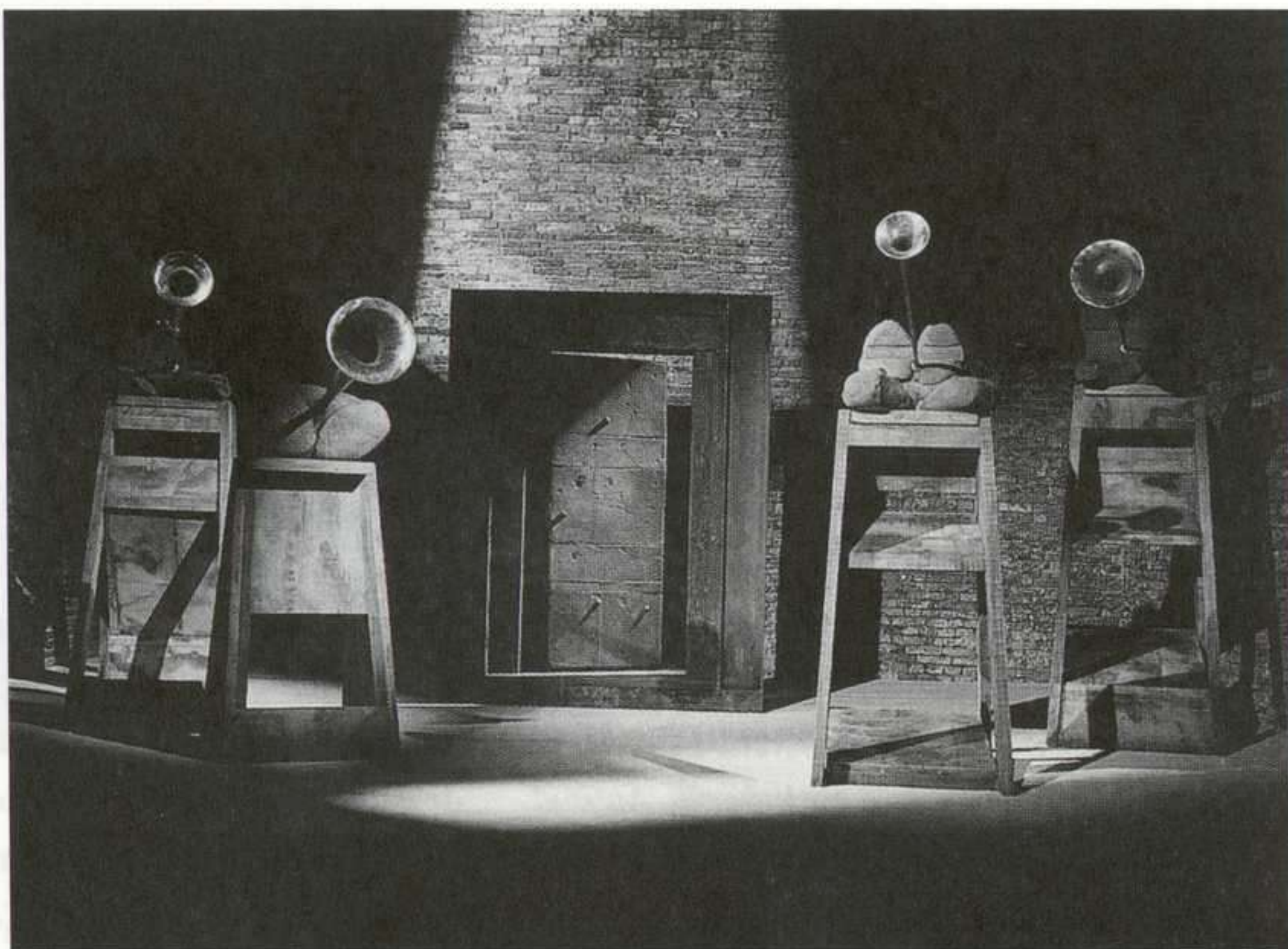
Ricardo Cavada

Obra sobre papel

Septiembre

Din Matamoro

Anthony Caro: La última trompeta y La puerta del Cielo, 1996-99. Instalación en la Bienal de Venecia, 1999. Museum Würth, Künzelsau.



ANTHONY CARO

MUSEO DE BELLAS ARTES

PLAZA DEL MUSEO, 2. BILBAO

HASTA 25 SEPTIEMBRE

Coinciden en el Museo de Bellas Artes la exposición de dos grandes escultores de la escultura del s. XX: Auguste Rodin y Anthony Caro. Del artista francés pueden verse trabajos preparatorios para las *Puertas del infierno*, donde ya se interpreta el *Juicio Final* del que **Anthony Caro** (Surrey, 1924) presenta ahora una lectura sobrecogedora. Entre lo abstracto y lo real, el escultor británico propone la dramática narración de los horrores de nuestro tiempo, la denuncia de todas las injusticias, violencias y terrores. El sorprendente conjunto –veinticinco esculturas, realizadas entre 1995 y 1999–, fue presentado en la pasada edición de la Bienal de Venecia. Aquí está acompañado por

la escultura *Acto de guerra (sobre Goya)*, inspirada en los *Fusilamientos del 2 de mayo* del pintor aragonés. El *Juicio Final* es el último grupo de una serie de esculturas, compuestas a modo de instalación de varias piezas independientes, iniciadas por Caro en *Después de Olympia* (1986-87) y continuada en *La guerra de Troya* (1993-94). La obra resume cincuenta años de trabajo y se inscribe entre las interpretaciones más célebres de este siglo dedicadas a la historia apocalíptica. El escultor combina en cada pieza el acero, la madera, el hormigón y la arcilla de gres bizcochada con pátina negra tan acorde con la estética sombría de la instalación. El aprendizaje inicial con Henry Moore, su experiencia con el hierro, tan cercana a Julio González, David Smith y Calder, o su intensa labor docente, son algunos datos de la trayectoria del gran maestro. A.F.

IÑAKI CERRAJERÍA

VANGUARDIA

ALAMEDA MAZARREDO, 19. BILBAO

15 SEPTIEMBRE AL 15 OCTUBRE

Iñaki Cerrajería (Vitoria, 1957) reivindica la pintura como único tema en sí mismo y como método creativo. En *Taller* presenta trabajos realizados en el 2000: son pinturas de varias piezas que responden al mismo tipo de tratamiento y ocupan un espacio compartido según el tiempo y la memoria. Se caracterizan por un tamaño más reducido y la desaparición del soporte tradicional, son obras que se pueden “barajar”: los fragmentos individuales que componen cada pieza se pueden reordenar. Otro rasgo distintivo es la utilización de la fotografía, de manera que visualmente las partes pintadas y las fotográficas se confunden y “camuflan” logrando “engaños” hasta conseguir que cada pieza funcione como un todo, como un objeto físico que se cierra en sí mismo. Se produce entonces una acumulación de efectos de forma viva y dinámica. “Es una acumulación controlada de momentos y experiencias que comienzan, acaban y se comunican entre ellos, creando abismos para la mirada que se pierde sin poder enfocar parte alguna. Así, el espectador no puede construir una narración lineal y el ojo debe recorrer toda la superficie sin ningún tipo de jerarquías, obviando el juego clásico de fondo y figura. Sólo la memoria sirve de hilo conductor para surcar las piezas enlazando fragmentos”. Son obras de lectura compleja que tardan en revelar sus secretos. A.F.



- Podrán participar en este Premio todos los artistas nacionales y extranjeros residentes en España.
- Se admitirá una obra original e inédita por autor. Tanto la técnica como el tema serán de libre elección. Las medidas de las obras no excederán de 200 cmts, ni serán inferiores a 80 cmts, en ninguna de sus dimensiones. No se admitirán obras protegidas por cristal.
- La Caja Castilla La Mancha otorgará un único Premio de 2.000.000 (DOS MILLONES) de pesetas a una de las obras presentadas según criterio, inapelable del Jurado. El cuadro premiado pasará a ser propiedad, con todos sus derechos (reproducción, etc) de la Caja.
- De entre las obras presentadas al Premio, la Caja Castilla La Mancha destina 10.000.000 (DIEZ MILLONES) de pesetas para la adquisición de aquellas que el Jurado considere de mayor mérito (con exclusión del Premio). Igualmente, las obras adquiridas pasarán a ser propiedad de la Entidad, con las mismas especificaciones legales del anterior punto.
- Las obras y la documentación requerida se presentarán, personalmente, o se enviarán por agencia de transportes a: Caja Castilla La Mancha, Obra Social y Cultural : Residencia “Virgen de la Blanca” de Toledo (Ctra. Madrid Ciudad-Real km. 78,5). La admisión de obras será del 1 de septiembre al 15 de octubre de 2000, ambos inclusive, de lunes a viernes y de 10 a 14 horas.

Para más información dirigirse a Obra Social y Cultural CAJA CASTILLA LA MANCHA.
Tel. 925 225796. Fax. 925 214420

161

P
A
Í
S
V
A
S
C
O

Maria Elena Vieira da Silva:
L'harmonium o
La pianiste, 1945.
Grabado,
39,5 x 50 cm.



MARÍA ELENA VIEIRA DA SILVA

SALA DE EXPOSICIONES FUNDACIÓN BILBAO

BIZKAIA KUTXA

GRAN VÍA, 32. BILBAO

21 AGOSTO AL 15 OCTUBRE

La exposición de **María Elena Vieira da Silva** (Lisboa, 1908-París, 1992) una de las figuras más destacadas del arte portugués del s. XX, está formada por catorce óleos, siete grabados y tres témperas, entre los que destacan *Gare Saint Lazare* (1949) y *Ariadne* (1988). Da Silva fue miembro del grupo de artistas que, durante la posguerra y bajo el nombre de *Escuela de París*, desarrollaron sus reflexiones en torno a las lecciones y aportaciones del cubismo. Su obra es un modelo de abstracción compuesta por una mirada múltiple que le permite mirar el

mundo de un modo diferente. La pintora es capaz de multiplicar los ángulos de visión y a partir de 1935 inventa el sistema específico de representación de espacios que se convierte en el asunto principal de su pintura. "Quiero pintar lo que no existe como si existiera", así declaraba quien supo desarrollar un lenguaje personal, de manera modesta y contenida pero con rigor, definido por el grafismo y las perspectivas dislocadas que crean espacios laberínticos, vacíos de la presencia humana y a veces, con resonancias fantásticas. Multitud de puntos de fuga, los ritmos elípticos surgidos de la repetición de elementos en serpentina, la escala falsa en la que crecen de tamaño los motivos más lejanos y el rigor de los encadenamientos sucesivos de formas y motivos son algunos rasgos de su obra. A.F.

*Detrás de
los colores
que ves
hay un
trabajo
de
impresión*



imprenta cervantina, s.l.

Pol. Industrial de Wissocq • C/ Río Miera, 8 • 39011 Santander - Cantabria - España
Teléfono: (0034) 942 334343* - Fax: (0034) 942 333822
e-mail: imprenta@cervantina.net • www.cervantina.net

Shirin Neshat:
Rapture, 1999.
Instalación de
vídeo. Cortesía
Barbara
Gladstone Gallery,
Nueva York.



RESISTENCIAS

KOLDO MITXELENA KULTURENEA

URDANETA, 9. SAN SEBASTIÁN

HASTA 15 SEPTIEMBRE

Resistencias presenta a trece artistas de doce nacionalidades que invitan a reflexionar sobre la fascinación que la violencia ejerce sobre el ser humano. Cada uno de ellos responde a su manera ante situaciones distintas que a veces han sufrido personalmente. El sida, el racismo, la guerra, la xenofobia, la tortura, la pobreza, la enfermedad, la colonización cultural o la violencia en sus más diversas manifestaciones son algunos temas aquí tratados. El comisario, Antonio Zaya, no ha querido recrearse en aspectos morbosos y efectistas sino “mostrar los sistemas de agresión a los que la sociedad, en cierta medida, se ha acostumbrado por la fuerte influencia de los medios de comunicación”. Así, Kendell Geers aborda las duras experiencias vividas durante el *apartheid* y Cai Guo Qiag usa la cultura china mi-

lenaria para representar el hongo atómico. “No se trata de exponer, ni de abrir las heridas de nadie, porque siguen y seguirán abiertas; tampoco de ponerse al servicio de ninguna causa, se trata de una autopsia, necesariamente parcial, de la escena artística de nuestro mundo actual”. Si Kcho denuncia el bloqueo cubano y Shirin Neshat revisa los cánones de la cultura islámica, con sus carteles situados por la ciudad, Rogelio López Cuenca incide en otros hechos sociales mientras Morquillas considera los propios acontecimientos artísticos. Por su parte, Olu Oguibe pinta los rostros anónimos de los desaparecidos por el sida, Rona Pondick se refiere al holocausto nazi y David Reeb muestra en tres lienzos el interminable conflicto entre Israel y Palestina, Ricardo Ribenboin convierte la botella de Coca-Cola en un virus rojo, Alma Suljevic graba en vídeo su experiencia en la búsqueda de minas en pleno centro de Sarajevo y Milagros de la Torre se introduce en los archivos policiales peruanos. A.F.

ÂNGELO DE SOUSA

TRÁFEGO

MIGUEL BOMBARDA, 624. OPORTO

HASTA 28 SEPTIEMBRE

Ângelo de Sousa (Lourenço Marques, Mozambique, 1938) expuso en 1958 unas pinturas de corte figurativo, que valoraban el color y el dibujo, rescatando temas de la cotidianidad como árboles, flores, rostros o el cuerpo femenino mediante unas espontáneas y esquemáticas imágenes. Así se despoja del vocabulario formal, para emitir la misteriosa vibración de la pintura que reduce al mínimo los elementos compositivos para lograr los mayores efectos. Será su estancia en Londres la que confirme su interés por el color y la línea y enfatice esa búsqueda de simplicidad en unos trabajos de gran ambigüedad interpretativa. En esta muestra, titulada *Movimientos*, nos enfrentamos a sus vídeos, lo menos revelado de su producción. En 1968 realizó experiencias

afines al op art, filmando la proyección de tres hojas de acetato superpuestas y en movimiento, con una misma trama pero colores diferentes, combinación que traslada al plano pictórico y que aquí explora jugando con la luz y con su mano como sombra. Precisamente es la mano, fragmentada hasta convertirse en algo abstracto, la protagonista de un film de 1976, un proceso de transfiguración que lo sitúa en una órbita *abjeccionista*. De 1972 a 1978 filmó secuencias en el campo con la cámara fijada en el terreno, imágenes de intensa sugestión pictórica, evocando momentos de tradición impresionista. Pero siempre serán variaciones de luz y color, como cuando sustituye la lente de la cámara por otra oftalmológica y le aplica una cartulina con perforaciones a modo de diafragma; enfoca y desenfoca sucesivamente y a velocidad acelerada para proyectar la película con lentitud. Son juegos prácticos de exploración, que extraen el máximo partido de técnicas y materiales. D.B.

165

O
P
O
R
T
O

Galerías de Arte

Baleares

Galería Maior

Plaça Major, 4 • 07460 Pollença (Mallorca)
Tel.: 971 53 00 95 • Fax: 971 53 07 00

Artistas de la Galería

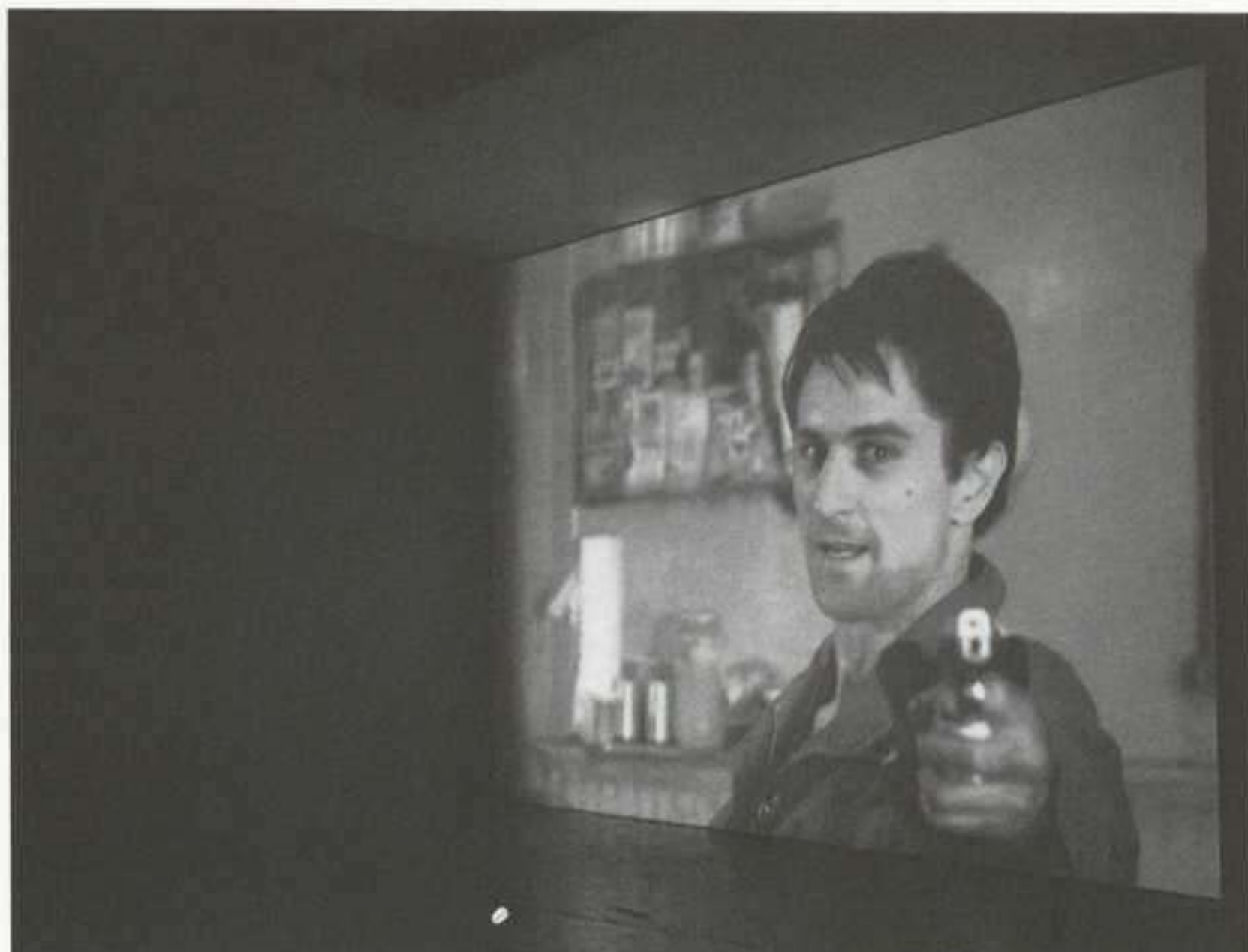
Amador, Darío Basso, Ricardo Cavada, Broto, Campano, Eugenio Cano, Joan Cortés, Victoria Civera, García Sevilla, Xavier Grau, Susy Gómez, Luis Gordillo, Helge Leiberg, Joël Leick, Eva Lootz, Glòria Mas, Xisco Mensua, A.R. Penck, Teixidor, Jaume Plensa, Charo Pradas, Sicilia, Susana Solano, Juan Uslé, Juan Ugalde, Darío Urzay, Jürgen Partenheimer

Málaga

Sala de la Sociedad Económica de amigos del País

Avda. de Andalucía, 10-12 • 29007 Málaga
Tel.: 952 22 93 96

Agosto cerrado



Douglas Gordon:
Through a looking
glass, 1999.
Videoproyección
Taxi driver
© Columbia
Pictures Industries,
Inc.

DOUGLAS GORDON

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE
SERRALVES

JOÃO DE CASTRO, 210. OPORTO

22 SEPTIEMBRE AL 7 ENERO

Douglas Gordon (Glasgow, Escocia, 1966) se nutre de espolios de imágenes de distinta procedencia para introducirlos en un contexto de mayor sofisticación que cuestionan nuestros procesos perceptivos. Así, rescata fragmentos de películas médicas de principios de siglo o momentos cinematográficos más conocidos para sus fines conceptuales, con la intención de despertar el recuerdo, pero bajo un alto grado de desconcierto que impide el reconocimiento sin más al hacerlo a cámara lenta, provocando que cada segundo adquiera un nuevo significado. Su vida aparece reflejada en un vídeo que anuncia nombres de personas conocidas por el artista, pasando de 1.440 en 1990 a los 2.756 en 1996, un goteo paulatino que está presente en otros trabajos como *Psicosis*,

donde rebaja la velocidad de acción del film de Hitchcock hasta conseguir una proyección de veinticuatro horas. En una de sus primeras apariciones en Portugal, con la obra *Head (30 second test)*, un texto escrito en blanco sobre fondo negro recogía una experiencia llevada a cabo en Francia por un médico que, en 1905, intentó comunicarse con la cabeza de un condenado inmediatamente después de ser guillotinado. Al cabo de treinta segundos la única luz que permitía leer el texto se apagaba. Este minimalismo desgarrador está presente en los casos en que Gordon introduce elementos médicos de archivo, densidad que se extiende a las apropiaciones internas al universo artístico o a la reinterpretación de conocidas películas de la historia del cine donde juega con la percepción para convertir lo conocido en otro objeto, para conformar así una especie de ready-made a través de la mera manipulación del tiempo de presentación. Cada segundo adquiere un nuevo significado, siempre apoyado en una lentitud que se enfrenta a la vertiginosa aceleración de los videoclips actuales. Su coherente postura conceptual le acompaña desde su primera exposición individual en 1993, donde mostraba la pieza *24 hour Psycho*, basada en un film de Hitchcock. Todos los pormenores que en el director inglés formaban conjunto con la narrativa y que permitían manipular a la audiencia, se convierten ahora en abstractos liberadores del poder perceptivo del espectador permitiéndole ver lo imposible del film. D.B.



Vista del Espacio 2 de la galería Mário Sequeira con algunas de las obras expuestas.

ESPAÇO 2

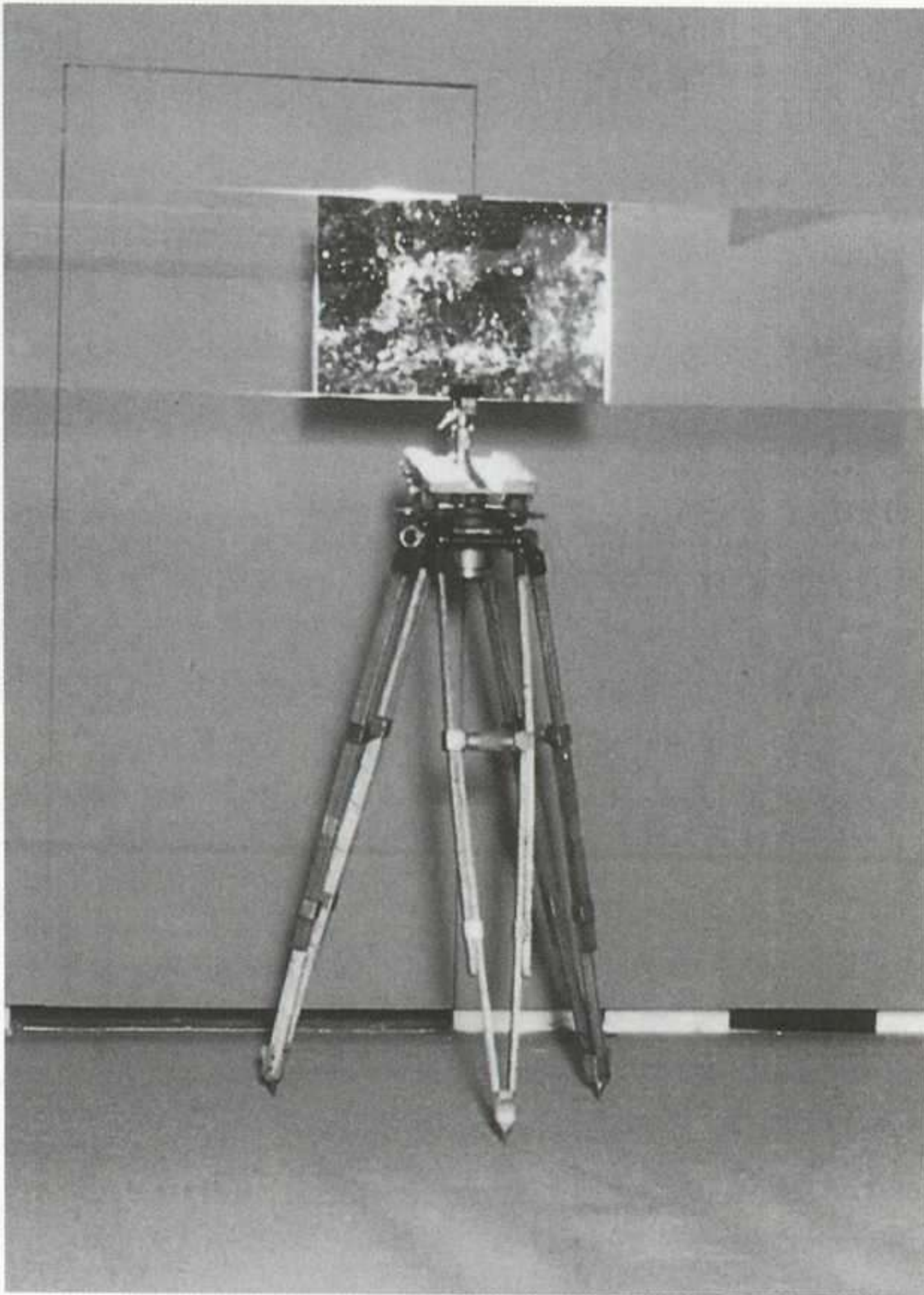
MÁRIO SEQUEIRA

QUINTA DA IGREJA, PARADA DE TIBÃES. BRAGA

HASTA 25 SEPTIEMBRE

Seis años después de su apertura, la galería dirigida por Mário Sequeira inaugura un nuevo espacio para el arte contemporáneo, un contenedor, que ha sido proyectado por el arquitecto Carvalho Araújo, y que se adapta perfectamente a las demandas y necesidades del arte más actual y se asemeja más a un centro o museo que al propio espacio de una galería. El plano de expansión de la galería comenzó en un principio con la recuperación de dos edificios originales de la finca en donde se sitúan, conformando así un rico conjunto que, como la cercana Fundación de Serralves, se significa como acertada fusión entre el arte y la naturaleza, complementando los tramos intermedios con importantes piezas del artista Richard Long. Según las propias

palabras de Mário Sequeira, “esta obra cumple un sueño que concretiza una gran inversión y contribuye a que el norte de Portugal se revalorice y sirva de engranaje en el eje cultural que conforma con Galicia”. Para comenzar la andadura se ha preparado una exposición que reúne artistas de alta calidad internacional, como Rachel Whiteread, que sitúa dos cajones en bronce esmaltado de 800 kilos en los jardines que dan acceso a este nuevo espacio, Gerhard Richter, Julião Sarmiento, Francesco Clemente, Anselm Kiefer, Richard Long, Pedro Cabrita Reis, Helena Almeida y Georg Baselitz, todos ellos con obras de gran formato, que convivirán con las situadas en el antiguo lugar de exposición donde se exhibe, al mismo tiempo, las obras de Liz Arnold, Stefan Jung, Luis Coquenão, José Lourenço, Rui Macedo, Michel Majerus, Natacha Marques, Cristiano Pintaldi y Baltazar Torres. D.B.



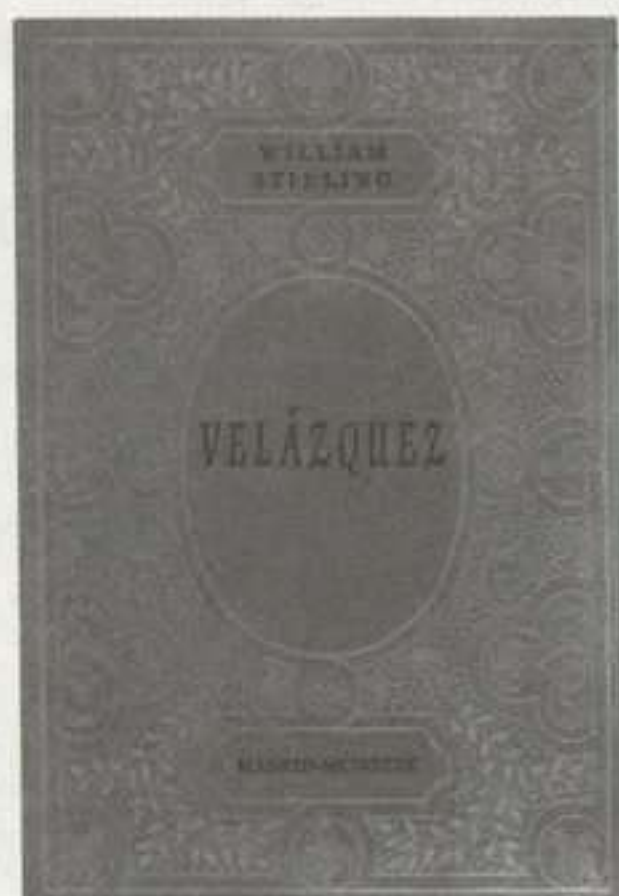
Miguel Palma:
Francisco Gentil,
1998. Telescopio,
trípode, fotografía,
dimensiones
variables.

MIGUEL PALMA

MUSEO DO CHIADO
SERPA PINTO, 6. LISBOA
HASTA 8 OCTUBRE

Miguel Palma (Lisboa, 1964) se revela como uno de los baluartes más sólidos de la nueva generación de artistas plásticos portugueses. En sus obras, cuestiona el lugar que el arte ocupa en un mundo donde el consumo y el espectáculo ejercen la posición dominante. Esta reflexión crítica lo lleva a ingeniar alegorías sobre cómo la información y los media son aceptados por la sociedad actual, como se pudo ver en su proyecto *Anti-Ram* presentado en el Museo de

Serralves a principios de este año, o a construir extraños vehículos que se mueven entre lo escultórico y lo automovilístico, entre la bipolaridad de lo funcional y lo no funcional. Miguel Palma se apoya en lo tecnológico para atacar el vértigo devorador que acecha al mundo contemporáneo, siempre con un peculiar sentido del humor y toques de ironía. En esta ocasión, trabaja para el espacio específico del Museo do Chiado, concretamente para la conocida como “sala polivalente”, en la que se continúa con el programa *Interferencias* comisariado por Pedro Lapa. La instalación, titulada *Mil contos em publicidade*, presenta una serie de anuncios que durante cierto tiempo él mismo colocó en periódicos y revistas de su país, relativos a la venta de trabajos artísticos de su autoría; ahora estos anuncios y sus respectivas respuestas se encargan de documentar el proceso. Así, rescata antiguas batallas acerca del estatuto de obra de arte, que rozan pensamientos de Marcel Duchamp o más recientemente al “aura que propicia el mercado” según palabras de Sherrie Levine. Torna vulgares los ejercicios artísticos equiparándolos a cualquier otro producto del mercado, amenazando a los poderes institucionales, verdaderos legitimadores de obras de arte por tradición, con desvalorizar lo artístico al suprimir todo el dominio simbólico que lo caracteriza. Por eso la muestra no tiene reparos en denominarse “exposición de ocasión” y anunciar que se vende arte contemporáneo de Miguel Palma. D.B.



William Stirling

Enriqueta Harris (estudio preliminar),

Teresa Posada (notas),

Juan de Carrete (apéndice)

VELÁZQUEZ

AYUNTAMIENTO DE MADRID. MADRID,
1999

400 PÁGINAS. 7.500 PESETAS

“Ningún artista ha copiado la naturaleza tan fielmente: sus señores tienen tanta naturalidad como sus patanes, pues jamás se propuso vulgarizar lo ideal e idealizar lo vulgar”. Así caracteriza William Stirling el arte de Velázquez, y con ello nos da la clave para entender las razones que convirtieron a ese pintor en uno de los puntos de referencia para varios de los artistas más importantes del siglo XIX, los cuales encontraron en el sevillano un precedente antiguo de su lucha por liberarse del corsé normativo clasicista y acercarse con ojos nuevos a la realidad. El libro de Stirling es uno de los hitos de la bibliografía velazqueña, por cuanto se trata de la primera monografía dedicada al pintor y una de las fuentes principales para los estudiosos inmediatamente posteriores. En nuestros días, a ese valor testimonial añade el hecho de que refleja muy nítidamente los mé-

todos historiográficos de mediados del siglo XIX y arroja una imagen también muy clara sobre las ideas que generaba entonces su arte y que sirvieron para convertirle en uno de los grandes “descubrimientos” artísticos de la época. En realidad, la información biográfica concreta sobre el pintor que maneja Stirling es prácticamente la misma que habían transmitido Pacheco, Palomino y Ceán Bermúdez; y las aportaciones documentales son muy escasas, aunque no falta alguna, como la llamada de atención del texto de Boschini sobre el segundo viaje a Italia. Las novedades del escritor escocés se dirigen principalmente a dos campos: por un lado al del estudio de la vida y obra del artista en relación con el medio político, social y cultural en el que se movió. Por eso, las referencias a la corte de Felipe IV o al coleccionismo nobiliario en Madrid son constantes. En esto, el libro constituye un precedente del de Justi, que llevaría a sus más altas consecuencias ese método. Por otro lado, la obra de Stirling fue un intento muy importante de actualizar el catálogo del pintor, que hasta entonces se basaba en el *Diccionario...* de Ceán. En éste se registran fundamentalmente las obras relacionadas con las Colecciones Reales españolas, además de otras pertenecientes a colecciones particulares del país. Pero el progresivo interés por la obra del sevillano que se vivió en Europa (y especialmente en Gran Bretaña) durante la primera mitad del siglo XIX hizo que fueran muchas las pinturas nuevas que se ponían en relación con su estilo, y que se

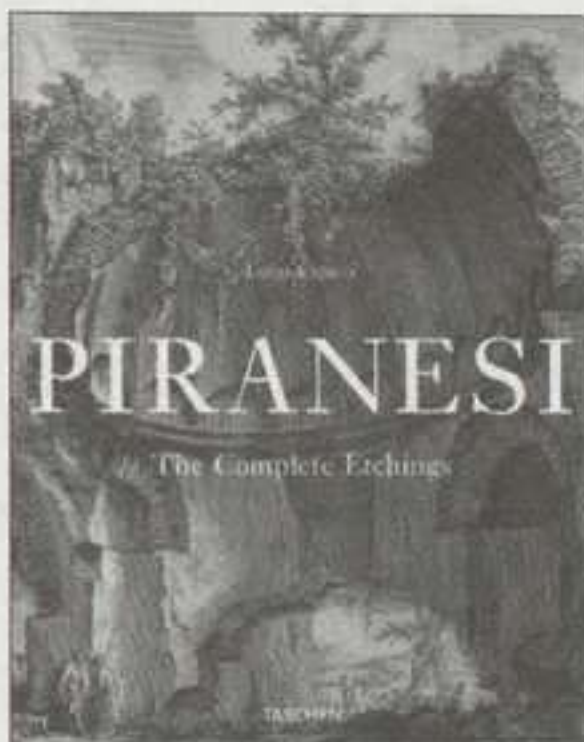
recogen en este libro. Stirling estuvo siempre atento al mercado internacional y desarrolló una curiosa pasión recolectora de estampas que reproducían obras de artistas españoles, y en especial de Velázquez, lo que ha de entenderse no tanto en términos de coleccionismo como desde el punto de vista de la necesidad de ir reuniendo materiales gráficos que sirvan de ayuda al historiador en su tarea. Desde ese punto de vista, el libro del escocés es modélico para entender las dificultades a las que se enfrentaba un historiador del arte de mediados del siglo XIX, y los remedios que utilizaba para vencerlas. En una época en la que los medios de comunicación eran lentos, los escritores necesitaban hacerse con el mayor número de referencias gráficas de obras de arte que en muchos casos sólo iban a tener una oportunidad de ver en su vida. En el caso de Velázquez, el grueso de su obra se encontraba en Madrid, muy lejos de Escocia, y el resto estaba disperso en un sin fin de colecciones españolas, italianas, francesas y británicas. Y la conciencia que tomó Stirling de la necesidad de trabajar con material gráfico fue tanta que dedicó continuos esfuerzos a esa tarea, y constituye una de las características más peculiares y personales de su acercamiento historiográfico. La propia historia de la fotografía está en deuda con ese empeño, pues el libro más temprano que existe ilustrado en ese medio es un apéndice de sus *Annals of the Artists of Spain* (1848) que incluye un conjunto de talbotipos. La edición que ha llevado a cabo el Ayuntamiento

de Madrid es modélica en este sentido, pues no sólo se ilustra con algunas de las estampas que manejó Stirling para redactar su obra sino que contiene también el catálogo de grabados basados en obras de Velázquez que incluyó ese historiador en su monografía.

JAVIER PORTÚS

170

L
I
B
R
O
S



Luigi Ficacci

GIOVANNI BATTISTA PIRANESI.

THE COMPLETE ETCHINGS

TASCHEN VERLAG. ROMA, 2000

1008 PÁGINAS. 3.995 PESETAS

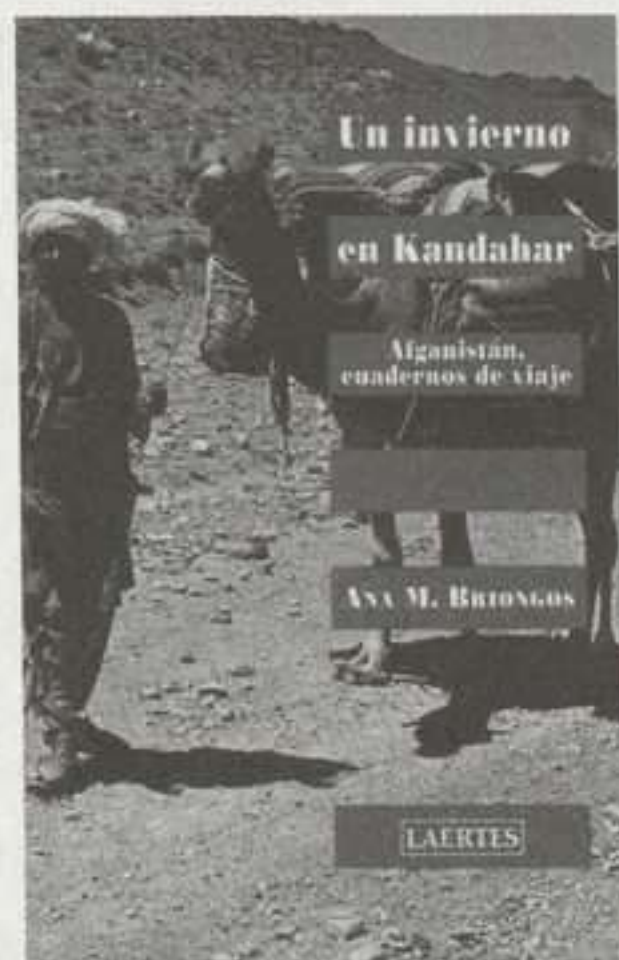
Solía cocer cada domingo un enorme caldero de arroz con la intención de ahorrar el tiempo del cocinar durante el resto de la semana, ya que, según su biógrafo J.B. Legrand, su “cerebro exaltado” no le permitía distracción alguna en su continuo y obsesivo ir y venir de las ruinas a las bibliotecas. Cerebro exaltado o “negro”, como lo denominara M. Yourcenar, la nocturnidad de su ingenio y de su pasión por Roma sólo era comparable, según escribiera en 1769 un célebre escritor inglés, a la poética de Borromini, haciéndolas proceder a ambas de las mismas “cloacas”. De esta manera, Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) podía, al tiempo, seducir a Europa y ser considerado un “arquitecto loco”, como impropia y despec-

tivamente lo denominara Luigi Vanvitelli, arquitecto de orden y de monarcas, constructor preciso y también de papas. Arquitecto sin arquitecturas, solía gritar o hablar emocionado con sus planchas de cobre, según el testimonio de un contemporáneo tan ilustre como el pintor de ruinas Hubert Robert. Mientras derramaba el ácido, consciente de que todos los tonos del negro eran posibles y expresivos, sobre las incisiones realizadas en el cobre, se movía con la elocuencia de quien era consciente de que sus ideas sólo podían construirse en la simulación de sus estampas, verdaderas maquetas de la modernidad y no sólo de sus sueños. Por eso, precisamente, sus libros de grabados, con arquitecturas dibujadas y escritas, no son exclusivamente afortunados libros de arte o arquitectura, que representan magnificencias romanas antiguas o modernas, sino que son, por primera vez, “libros de artista”, de arquitecto. Sus visitas de Roma moderna, además de retrato urbano y laico para viajeros ávidos de fijar lo que su memoria debía haber guardado, constituyen un laboratorio escenográfico y teatral en el que cada imagen dramatiza por medio de encuadres insólitos las distintas formas de mirar. Pero donde su pasión de artista encuentra la posibilidad de hacer visibles sus ideas es, sin duda, en la Roma antigua, ya fuera en las imágenes de las ruinas, en sus fragmentos, narrando su deterioro y el pasar del tiempo, o en su reconstrucción de las mismas. Una ocasión privilegiada para introducir sus propias ideas de arquitecto, monumentalizando lo que la noche le permitía entrever en vigilia. Teórico

y erudito, desordenado y apasionado, arqueólogo mientras esperaba para poder ser arquitecto, sus libros de estampas y sus dibujos rompen la manera tradicional de mirar y de representar lo mirado. Espacios imposibles y laberínticos, caprichos gratuitos que esconden secretos significados del construir y del vivir, como muestran sus variaciones sobre el negro, que ayudan tanto a mirar guiados sus estampas como a deducir el peso de su cuerpo y de sus manos sobre el cobre originario, arquitecturas del dolor como sus *Carceri* o teóricas como las de su *Parere*, con lenguajes y ornamentos que parecen manchar lo ya dicho por la historia, esconden siempre la dura pelea del propio Piranesi consigo mismo. Una lucha de la que parecen ser testimonio metafórico los expresivos y dramáticos pequeños personajes que acompañan sus representaciones, no sólo para dar la escala de lo visto, sino para acompañar como un eco tenso y solitario el desmoronamiento del pasado, que en su lento caer desborda incluso el marco mismo de la huella del grabado para invadir y hacer partícipe de la emoción al espectador de unos libros que jamás podrán ser hojeados con un pasar distraído. Pues bien, “toda” la obra grabada de Piranesi puede, por fin, contemplarse completa y asequible en la magnífica y cuidada edición que comento. Una oportunidad única para hojear el drama del proyecto moderno dejándonos sencillamente seducir por lo dicho en sus detalles por el arquitecto veneciano que, tal vez, teniendo como guía la sola emoción y temor de las cloacas, llegó a afirmar que iba a “destruirlo todo... campo raso...” y, posi-

blemente, para no empezar nada nuevo, como un espejo negro de la vanguardia, disfrazada, en este caso, de Roma. Apasionante.

DELFIN RODRIGUEZ



Ana Briongos

UN INVIERNO EN KANDAHAR

LAERTES. BARCELONA, 2000
267 PÁGINAS. 2.700 PESETAS

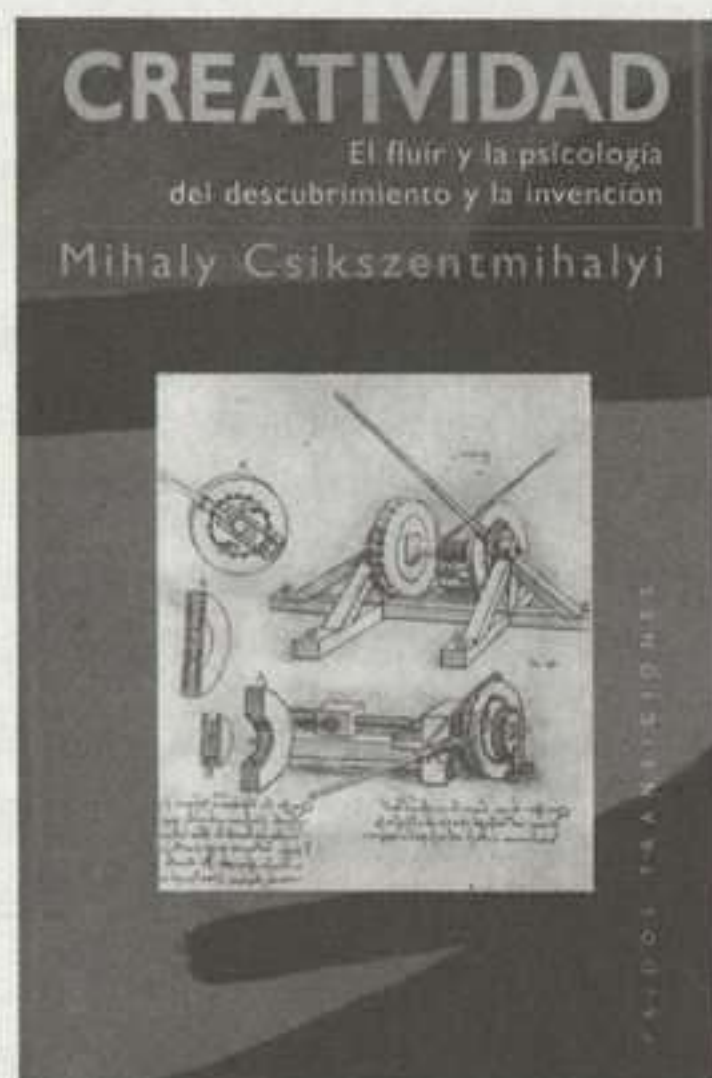
A mediados de la década de los sesenta, miles de jóvenes de todo el mundo occidental se dejaron invadir por la fiebre del viaje. Se les podía ver subiéndose a autobuses y trenes o conduciendo destartados automóviles, ataviados con ropas mestizas, el kaftán o el chaleco hindú sobre los vaqueros o la falda country de algodón floreado, deambulando por ciudades que no eran las suyas. Nadie sabía a ciencia cierta, ni siquiera ellos mismos, a donde les conducían aquellos desplazamientos que emprendían con mirada resuelta. Pero sabían de que huían. Abandonaban sus confortables hogares occidentales, "tan diferentes, tan atractivos". Renegaban de la casa paterna, de unos padres responsables de guerras atroces, pero también artífices de un desarrollo económico y tecnológico sin precedentes. Así que

en el mismo saco, en el que metieron el pacifismo, *El señor de los anillos* o *Las puertas de la percepción*, incluyeron el rechazo por la moderna apuesta por el artificio de la estética pop, quizás el primer ensayo de sociedad virtual, por sus objetos de plástico y sus electrodomésticos en technicolor, de contornos bien delimitados. Apresaron tal vez el ingrediente melancólico y opresivo de tal apuesta y buscaron territorios colores y formas más indeterminados. Otra estética y otros paraísos, menos ordenados, menos precisos y, presuntamente, más libres. Fue ciertamente un *impasse* romántico, una improbable búsqueda de la utopía, abocada al fracaso, antes del retorno a la cínica instalación en la posibilidad de los años ochenta. *Un invierno en Kandahar* es, en principio, el relato de una huida hacia Oriente de su autora a finales de los años sesenta. Ana Briongos tenía entonces veinte años y llegó a la ciudad afgana, como otros muchos jóvenes europeos a partir del malestar con su entorno, que en su caso se sumaba también con la mediocridad de la sociedad española de los años sesenta. Pese a ello, compartió con otros muchos viajeros la indeterminación de los objetivos del viaje, "Cierto que todos viajábamos siguiendo los mismos caminos y en el mismo sentido hacia Oriente, pero en la meta de nuestro camino no se encontraba Santiago. Al final nadie sabía qué buscaba ni qué quería encontrar y muchos no buscaban nada, simplemente deambulaban, el movimiento por el movimiento, de autobús en autobús de pensión en pensión, de porro en porro". Pero si el

punto de partida fue ciertamente el rechazo de los patrones de la propia cultura, el deseo de moverse, de "descentrarse", ligado a una situación generacional muy concreta, Ana Briongos introduce pronto en su libro ingredientes suficientes como para convertirlo en una excelente muestra de ese género que ha apasionado a Europa desde la Antigüedad y que llamamos "libro de viaje". Dividido en dos partes, un primer invierno en la ciudad de Kandahar, por la que también pasó Bruce Chatwin ese mismo año, y una prolongada estancia en Kabul, años antes de la llegada al poder de los talibanes, el libro acaba narrando finalmente como en los mejores relatos de viaje, la historia de un profundo enamoramiento con el país, en este caso el Afganistán de la época entonces "no un paraíso artificial, sino absolutamente real". Un país que permitía todavía, y quizás por última vez, realizar una confrontación amistosa con lo diferente, un auténtico viaje, desbordando incluso la puntual carga metafórica, ligada a la huida puramente individual, que el término acabó adquiriendo en aquellos años. Como en su anterior libro sobre Irán, *Negro sobre negro*, Ana Briongos se acerca al país plena de receptividad, con la actitud del que intenta comprender desde dentro otras explicaciones sobre la realidad. Su condición de mujer viajera, la colocó además en una posición privilegiada para acercarse a la más recóndita intimidad de las mujeres persas y afganas y es en este controvertido punto en el que el libro aporta una de sus visiones más sorprendentes y sensibles, más allá de cualquier-

ra de los lugares comunes repetidos una y otra vez. Narrado con aparente sencillez, con un estilo próximo a la oralidad, tal vez para ser fiel a la tradición cultural afgana pero probablemente también porque Ana Briongos habrá relatado muchas veces el apasionante entrecruzamiento de historias que aparecen en el libro, *Un invierno en Kandahar*, se sitúa dentro de la secular tradición de occidente de continuo interés e interrogación hacia las culturas ajenas, pero ciertamente en la vertiente más abierta y rica de esa tradición, como consciente de esa característica que Voltaire percibió como superioridad de las culturas no occidentales: "la de que ellos no tienen ninguna necesidad de nosotros y nosotros sí que tenemos necesidad de ellos".

MARÍA ESCRIBANO



Mihaly Csikszentmihalyi
CREATIVIDAD

PAIDOS TRANSICIONES. BARCELONA,
1998

512 PÁGINAS. 4.435 PESETAS

Mihaly Csikszentmihalyi es un autor con una larga trayectoria dedicada al estudio de la creatividad, definida como el conjunto de actividades capaces de

transformar un campo de conocimiento ya existente o de crear uno nuevo. En esta ocasión, parte de una investigación abierta, una encuesta compuesta por una serie de preguntas que, más que definir dualidades cerradas, se extienden a un amplio territorio de sugerencias, planteadas a personalidades notables, que han destacado en campos tan variados como la astronomía, las artes, la literatura, la ciencia, los negocios o la política. La creatividad, concebida como actividad que deja una huella en la matriz cultural de una sociedad, necesita de la concurrencia de un sistema compuesto por tres partes: el campo o territorio simbólico donde se desarrolla, conjunto de normas establecidas de una especialidad, que el individuo creativo debe dominar para poder plantear en su seno las nuevas propuestas transformadoras; el ámbito, grupo de individuos que actúan como sancionadores, guardianes del campo capaces de hacer valer las novedades que tienen un auténtico interés; y, por último, el individuo, capaz de generar esas ideas de gran potencial, que van a ser admitidas por el ámbito para pasar a formar parte de un campo, transformado por su aceptación. Csikszentmihalyi analiza independientemente las características, la importancia y las relaciones de estos tres factores que tienen que concurrir necesariamente para que los fenómenos de la creatividad lleguen a producirse efectivamente. De tal modo que la creatividad florece en un territorio de encuentro entre los memes, unidades transmisibles de información cultural, y los genes, unidades biológicas de información química o, dicho de otra manera,

en el territorio contradictorio en el que las incursiones procedentes del universo no codificado, de carácter analógico y transgresor, se enfrentan y se infiltran en un campo simbólico reglado, de modo que al ser admitidas lo modifican, dando lugar a sistemas más complejos y estables, a nuevos procesos de codificación. Es muy curioso, aunque en ningún momento lo plantee de forma explícita, cómo vincula el concepto de creatividad al de éxito profesional, al reconocimiento, seguramente por suponer que se trata de una relación demasiado obvia y que no necesita de ninguna consideración accesoria en el contexto de la sociedad norteamericana, a la vez que es radicalmente opuesta, extraña, planteada dentro de la tradición europea, referida, por ejemplo, a las figuras del poeta maldito o del pintor maldito, tradición trufada de unas ciertas dosis de hipocresía. Todo este conflicto se pone de manifiesto cuando cita a autores como Van Gogh, que no obtuvieron el más mínimo reconocimiento a su trabajo a lo largo de toda su vida, y que, por tanto, no fueron en absoluto creativos hasta que, después de muertos, un número suficiente de expertos verificaran la transcendencia de su obra, y la necesidad de incluirla en un campo, de esta manera modificado, de tal modo que lo que nos está proponiendo es un desplazamiento del fenómeno creativo hacia el ámbito sancionador, para poder ligarlo a la característica fundamental e indiscutida del éxito. Esta misma contradicción, entre dos concepciones distintas de la creatividad, centradas en el acto divergente o en el proceso de asimilación por un sistema norma-

tivo, es la que aparece, como conformadora de la personalidad dentro de los individuos creativos, que Csikszentmihalyi describe al analizar la gran variedad, la complejidad constitutiva propia de estas personalidades, concretando su análisis en la difícil conjugación de diversos rasgos contradictorios: mezcla de vitalidad y alta energía erótica, con una gran capacidad de reposo y concentración; necesidad de una visión experta, a la vez que una cierta ingenuidad, inmadurez emocional y mental; disciplina y fuerza de voluntad, pero también ludismo, capacidad para soltar corazas lógico-verbales; dosis de imaginación exaltada y de realismo ponderado; de introspección y extroversión; de orgullo y humildad; de caracteres masculinos y femeninos, que nos hablarían de una androginia psicológica, agresiva y protectora, sensible y rígida; personalidad capaz de asumir la normativa del campo siendo, a la vez, radicalmente rebelde, independiente; con una mezcla continua de pasión y objetividad, de apego y desapego respecto a su trabajo. Todas ellas características que yo resumiría en una central: la capacidad para hacer convivir el pensamiento divergente y el dominio del código, las formas de pensamiento analógico, afectivo y espacial, con las lógico-lingüísticas, estrictamente codificadas. El problema es que toda la creatividad marginal, gestada generosamente y perdida, no le preocupa ni le interesa, y no se plantea cuál podría ser su potencial o su aprovechamiento, sus vías de posible retorno o de socialización. Pero éste, posiblemente, sea otro tema.

GABRIEL RODRÍGUEZ



Joan M. Minguet Batllori
JOAN MIRÓ: L'ARTISTA I EL SEU ENTORN CULTURAL

PUBLICACIONS DE L'ABADIA DE MONSERRAT. BARCELONA, 2000
 150 PÁGINAS. 1.500 PESETAS

¿Qué se puede decir de Joan Miró que no se haya dicho ya? Después del año Miró (1993) y el caudal de textos que generó, después de una ingente bibliografía sobre el artista, todavía, sin embargo, hay cosas nuevas que explicar. Y si proponemos el presente estudio de Joan M. Minguet Batllori es porque supone un nuevo enfoque en los estudios sobre Miró con resultados tan inesperados como fecundos. Los artistas de arte contemporáneo son objeto de aproximaciones formales, estudios biográficos, lecturas del proceso creativo y evolutivo de su obra, etc. En cambio, como indica el título, Joan M. Minguet Batllori nos plantea un examen del artista y su interrelación con su entorno cultural. Ahora bien, ¿qué se entiende por entorno cultural? Por entorno cultural no sólo se entiende la fortuna crítica tanto en el estricto ámbito de la crítica de arte como en la disciplina de la historia del arte, lo que ya significa llevar al pintor a una red de conexiones intelectuales más

amplia que las tradicionales aproximaciones, sino que también comprende un sistema muy vasto que abarca desde la política, las instituciones culturales oficiales, las plataformas alternativas, la enseñanza, los vínculos con intelectuales y otros artistas, las intervenciones del artista al margen de la pintura (cartelismo, ilustración, escenografía, muralismo, etc.), la difusión de la obra mironiana, etc. En otras palabras, se reflexiona sobre la interrelación entre, por un lado, el contexto cultural y por otro la obra y la figura de Miró pero en un sentido muy dilatado; a partir de aquí la concepción de Miró se amplía. Precisamente confrontar Miró con esta noción general de cultura es una de las aportaciones de Joan M. Minguet Batllori. Pero cuidado, a pesar de lo que podría dar a entender el título, el libro no trata del impacto del entorno en la obra del artista, ni se considera a Miró una suerte de reflejo o espejo de unas esencias o una sociedad, temas que por cierto han sido muy trabajados. Miró se estudia desde una perspectiva más allá de la estricta historia del arte o de un proceso individual porque Miró no es tan sólo un pintor en el sentido tradicional. Miró es mucho más: es un símbolo que emite y absorbe significados, en sí mismo es un icono cultural. El libro empieza con una alusión a Picasso señalando cómo éste acabó por ser un estandarte de la República y del combate contra el fascismo, además de ser el referente de las innovaciones artísticas del arte contemporáneo. Pues bien, Joan M. Minguet Batllori con un bisturí muy fino va analizando este símbolo que, como Picasso, es Miró. Un

bisturí que pasa revista a aspectos que ya conocíamos como el compromiso nacionalista del artista o que nos descubre una posición radicalmente distante y anticolaboracionista de Miró frente al Régimen del general Franco, aspecto que hasta ahora algunos ponían en duda por el hecho de que Miró se instalara en Barcelona en 1942 y no optara por el exilio. Uno de los capítulos más sugestivos es el episodio en que se revela el intento de instrumentalización por parte de sectores afines al Régimen y se propone al artista que se incorpore a la Real Academia de San Fernando de Madrid, una institución que representaba valores estéticos más inmovilistas y necesariamente vinculada a los centros de decisión del franquismo: Miró muy hábilmente se negó. Pero, al margen de detalles, lo que interesa señalar es que el recorrido que nos propone Joan M. Minguet Batllori desde 1918 hasta 1983 es el itinerario de cómo se va construyendo o reconstruyendo este símbolo Miró en el ámbito catalán y español porque son dos sistemas diferentes. Se trata de un recorrido muy complejo y apasionante en el que Miró no escapa a las contradicciones. Éste para nosotros es el tema y la gran aportación del libro: la construcción del símbolo Miró o mejor su reinterpretación en Cataluña y España. El contenido de este símbolo no sólo está articulado por la obra de Miró como pintor, sino especialmente por actitudes y respuestas o valoraciones que motiva su obra, por el comportamiento del artista y finalmente por las circunstancias históricas que lo envuelven. Se diría que este símbolo Miró está formado por contenidos, si

no ajenos, que se van superponiendo sobre la pintura del artista, porque se trata de toma de posiciones, de gestos, de acciones, de juicios laudatorios o al contrario, de ataques u omisiones e incomprensiones en torno a su obra y su significado que por lo demás van variando con el paso del tiempo. ¿Por qué? Miró, que a partir de los años veinte obtendrá un gran prestigio y proyección internacional, se presenta como uno de los referentes del arte contemporáneo y como la expresión del arte innovador con el fondo de su compromiso político progresista. Es a partir de su dimensión emblemática que se va tejiendo y articulando el contexto cultural al que alude el título del libro. A modo de punto final, Joan M. Minguet Batllori cierra el itinerario de Miró con una hipótesis muy interesante. El artista que se inspira en parte en la cultura popular, no se habría sentido correspondido por el público; sin embargo con sus colaboraciones e intervenciones al margen de la pintura y que poseen una dimensión pública como el cartelismo, la ilustración, el teatro, etc. Miró se "funde" con su entorno social y cultural, algo que parece siempre había ambicionado. Este es uno de los mensajes del análisis de Joan M. Minguet Batllori implícito en Miró, pero que responde también a la particular opción y visión del arte que posee el autor; un mensaje, en definitiva, que no deja de ser una lectura original de Joan M. Minguet Batllori y que se añade a este contexto cultural de Miró, porque Miró es una suerte de oráculo, un icono cultural que sigue alimentando lecturas e interpretaciones.

JAUME VIDAL OLIVERAS

www.arteyparte.com

E S P A Ñ A

ANDALUCÍA

ALGECIRAS (CÁDIZ)

MAGDA BELLOTTI
Fray Tomás del Valle, 7
Tel: 956660204

**PRIMAROSA CESARINI SFORZA/ALBERTO
PARRES** AL 10 AGO
CONCHA IBARRA 13/31 AGO

ALMERÍA

CENTRO ANDALUZ DE LA FOTOGRAFÍA
Pablo Cazard, 1
Tel: 950264129
10 AÑOS DE CARTELES AL 9 SEP

ALMUÑÉCAR (GRANADA)

SALA DE LA CAJA DE AHORROS DE
GRANADA
Paseo del Altillo, 1
M^a JOSEFA DÍAZ 1/15 AGO
MIGUEL CARINI 17/31 AGO

CÁDIZ

CENTRO DE EXPOSICIONES DE LA
DIPUTACIÓN. PALACIO PROVINCIAL
Pza. de España, s/n
Tel: 956240100
NAZARIO AL 3 SEP

MUSEO DE CÁDIZ
Pza. de Mina, s/n
Tel: 956212281
LOS GOYAS DE LA SANTA CUEVA A SEP
MANUEL VILLANUEVA MELGAR AGO
FONDOS POLAROID DEL C.A.F SEP

SALA RIVADAVIA
Presidente Rivadavia, 3
Tel: 956225122
EQUIPO LIMITE 8 SEP/11 OCT

CÓRDOBA

SALA COBALTO
José M. Martorell, 28
Tel: 957238570
COLECTIVA SEP

GRANADA

CENTRO CULTURAL "LA GENERAL".
CAJA DE AHORROS DE GRANADA
Acera del Casino, 9
Tel: 958220043
GRANADA AL 8 SEP

C. DE I.E. ÁNGEL GANIVET
Cuesta de los Molinos, s/n
Tel: 958220157
LA ALHAMBRA AGO

CENTRO JOSÉ GUERRERO
Oficios, 8
Tel: 958247375
JOSÉ GUERRERO A ENE

MUTUA DE SEGUROS PELAYO
Neptuno, 1 esq. Camino de Ronda
Tel: 958261530
LUIS MARCO AGO

PALACIO DE LOS CONDES DE GABIA
Pza. de los Girones, 1
Tel: 958 247375
ARTE JOVEN/DAVID LÓPEZ RUBIÑO AGO
LUZ GRANADINA 21 SEP/12 NOV

SALA TRIUNFO. CAJA DE AHORROS DE
GRANADA
Avda. Divina Pastora, 3
Tel: 958293650
FOTOGRAFÍA SEMANA SANTA 18/26 SEP

SANDUNGA
Arteaga, 3
Tel: 958273665
PUNTOS DE VISTA 4/27 SEP

HUELVA

MUSEO PROVINCIAL DE HUELVA
Alameda Sundhein, 13
Tel: 959259300
FOTOGRAFÍAS DE J. LAURENT Y Cía. AGO

JAÉN

MUSEO PROVINCIAL
Pº de la Estación, 27
Tel: 953250600
EL PAJARILLO A OCT
JOSÉ NOGUÉ 29 SEP/29 OCT

**JEREZ DE LA FRONTERA
(CÁDIZ)**

CARMEN DE LA CALLE
Medina, 1, 1ª planta
Tel: 956337511
MÉDICOS SIN FRONTERAS AGO/SEP

**LOJA
(GRANADA)**

SALA DE LA CAJA DE AHORROS DE
GRANADA
Carrera de San Agustín, 16
QUATTRO SEP

MÁLAGA

ALFREDO VIÑAS
José Denis Belgrado, 19
Tel: 952601229
COLECTIVA AL 14 SEP
JOSÉ M^a BÁEZ 14 SEP/14 OCT

COLEGIO DE ARQUITECTOS
Las Palmeras del Limonar, s/n
Tel: 952121097
**REVISTAS INDEPENDIENTES DE ARTE
CONTEMPORÁNEO** 15 SEP/6 OCT
¡RÍNDETE!: OCTAVILLAS 13 OCT/3 NOV

FUNDACIÓN PABLO RUIZ PICASSO
Pza. de la Merced, 15
Tel: 952060215
ARTISTAS AMERICANOS AL 3 SEP
PICASSO AGO
AMERICAN ART 2 AGO/17 SEP

MARIN GALY
Duquesa de Parcent, 12
Tel: 952216592
BONITO CONJUNTO 4/16 SEP
SEBASTIÁN NAVAS 17 SEP/14 OCT

MUSEO MUNICIPAL
Paseo de Reding, 1
Tel: 952225106
GUAYASAMÍN AL 25 AGO
RESONANCIAS 7 SEP/15 OCT

REDING
Avenida de Pries, 32
Tel: 952609697
COLECTIVA DE VERANO 25 SEP

SALA ALAMEDA
Alameda Principal, 19
Tel: 952603997
MIGUEL RIO BRANCO AGO

SALA DEL ARCHIVO MUNICIPAL
Alameda Principal, 23
Tel: 952220023
ENCARNACIÓN DE RONDA AL 6 AGO
MÁLAGA EN FERIA 10/20 AGO

MARBELLA (MÁLAGA)

MUSEO DEL GRABADO ESPAÑOL
CONTEMPORÁNEO
Hospital Bazán, s/n
Tel: 952825035
MARIANO FORTUNY/EDUARDO ÚRCULO
AL 17 SEP
DÁMASO RUANO 21 SEP/19 NOV

MOGUER (HUELVA)

FERNANDO SERRANO
Pza. Iglesia, 18
Tel: 959372516
ROBERTO COROMINA SEP

PITRES (GRANADA)

SALA DE LA CAJA DE AHORROS DE
GRANADA
Plaza de la Iglesia, 3
CRISTÓBAL HOARES AGO
DECIBERIA SEP
**ISABEL AGUSTÍN VELÁZQUEZ/
EVA QUESADA** 28 SEP/15 OCT

PUERTO DE SANTAMARÍA (CÁDIZ)

GALERÍA MILAGROS DELICADO
Diego Niño, 3
Tel: 956877988
JOAQUÍN SÁENZ AL 28 AGO

RONDA (MÁLAGA)

SALA DE EXPOSICIONES DEL
AYUNTAMIENTO
Pza. Duquesa de Parcent, 3
Tel: 952874442
PINTORES RONDEÑOS AL 15 SEP

SANTA FE (GRANADA)

INSTITUTO DE AMÉRICA. CENTRO
DAMIÁN BAYÓN
Pza. España
Tel: 958513004
HARRY CALLAHAN 21 SEP/1 NOV

SEVILLA

CAVECANEM
San José, 10
Tel: 954564271
MANUEL FLORES 15 SEP/OCT

CENTRO ANDALUZ DE ARTE
CONTEMPORÁNEO
Monasterio de Sta. M^a de las Cuevas
Avda. Américo Vespucio, 2
Tel: 955037070
DISEÑO EN ANDALUCÍA AL 3 SEP
PUNTO DE PARTIDA A DIC

FÉLIX GÓMEZ
Morería, 6
Tel: 954225320
RELACIONES PÚBLICAS AGO/15 SEP
ANDRÉS FERRÁNDIZ 18 SEP/OCT

MUSEO DE BELLAS ARTES
Plaza del Museo, 9
Tel: 954220790
PINTURA ESPAÑOLA EN CHILE AL 27 AGO
LOS RIBERA DE OSUNA 20 SEP/20 OCT

RAFAEL ORTIZ
Mármoles, 12
Tel: 954214874
LUIS GORDILLO SEP/OCT

ÚBEDA (JAEN)

SALA DE LA CAJA DE AHORROS DE
GRANADA
Corredera, 6
ROMERO CAMARERO 15 SEP/7 OCT

ARAGÓN

BARBASTRO (HUESCA)

SALA DE LA UNED
Argensola, 55
Tel: 974311448
ARTE SACRO SEP

HUESCA

CENTRO CULTURAL EL MATADERO
Martínez de Velasco, s/n
Tel: 974213693
CENTRO RÉGIONAL DE ARTE TOULOUSE
SEP

SALA DE EXPOSICIONES DE LA
DIPUTACIÓN
Porches de Galicia, 4
Tel: 974227311
ARMANDO RUIZ 6/30 SEP

SALA DE EXPOSICIONES DEL
AYUNTAMIENTO
Coso Alto, 58
Tel: 974243721
POLIBIO DÍAZ AL 15 AGO
CENTRO RÉGIONAL DE ARTE TOULOUSE
7/30 SEP

TERUEL

MUSEO MUNICIPAL
Pza. Fray Anselmo Polanco, 3
Tel: 978600150
COLECCIÓN FUNDACIONAL AL 3 SEP
JAVIER PAGOLA 6 AGO/10 SEP
VIAJE A LA SEMILLA 15 SEP/5 NOV

ZARAGOZA

ANTONIA PUYÓ
Madre Sacramento, 31
Tel: 976284238
COLECTIVA SEP

FERNANDO LATORRE
Gascón de Gotor, 12
Tel: 976385050
JORGE GIRBAU AL 15 AGO
TEO GONZÁLEZ SEP/OCT

LA LONJA
Pza. del Pilar, s/n
Tel: 976397239
PROPUESTA 99 AL 3 SEP

MIGUEL MARCOS
Ciprés, s/n
Tel: 976296366
GONZÁLEZ BERNAL AL 30 SEP

MUSEO PABLO SERRANO
P^o María Agustín, 20
Tel: 976280659
FRANCISCO ALVARADO JUÁREZ
AL 27 AGO
BÁRBARA DE RUEDA AL 20 AGO
LUIS BUÑUEL 7 SEP/29 OCT

PALACIO DE SÁSTAGO
Coso, 44
Tel: 976288800
CULTURA Y DEPORTE AL 3 SEP
**PREMIO DE ARTE SANTA ISABEL DE
ARAGÓN REINA DE PORTUGAL**
12/24 SEP

ESPACIO PARA EL ARTE CAJA MADRID
Pza. de Aragón, 4
Tel: 976239262
GRABADO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO
10/30 SEP

ASTURIAS

AVILÉS

AMAGA

José Manuel Pedregal, 4
Tel: 985569433

COLECTIVA AGO/SEP

OBRA SOCIAL Y CULTURAL CAJASTUR ALFONSO VII

Alfonso VII, s/n
Tel: 985567339

RAMÓN RODRÍGUEZ 4 SEP/7 OCT

GIJÓN

CENTRO CULTURAL ANTIGUO

INSTITUTO DE JOVELLANOS
Jovellanos, 21

Tel: 985348498

JAVIER VICTORERO AL 20 AGO

MAR DE ULISES AL 3 SEP

D. GONZÁLEZ ROMERO 24 AGO/14 SEP

VIRXILIO VIEITEZ 14 SEP/29 OCT

CENTRO CULTURAL CAJASTUR.

PALACIO DE REVILLAGIGEDO
Pza. del Marqués, 2

Tel: 985346921

**DISEÑO Y EMPRESA. LAS ESTRATEGIAS DEL
ÉXITO** AL 22 OCT

CORNIÓN

De la Merced, 45
Tel: 985342507

FONDOS DE LA GALERÍA AGO

DOMÍNGUEZ GIL SEP

MUSEO DEL FERROCARRIL DE ASTURIAS

Plaza de la Estación del Norte, s/n
Tel: 985332244

LA FOTOGRAFÍA FERROVIARIA A DIC

MUSEO DEL PUEBLO DE ASTURIAS

La Güelga, s/n
Tel: 985308575

AUTOMÓVIL Y FOTOGRAFÍA EN ASTURIAS
A DIC

MUSEO JUAN BARJOLA

Trinidad, 17
Tel: 985357939

HERMINIO ÁLVAREZ 4 AGO/10 SEP

MUSEO EVARISTO VALLE

Somió, s/n
Tel: 985334000

JUAN MANUEL CANEJA AL 3 SEP

LA ESCULTURA EN EL NORTE AL 10 SEP

MUSEO NICANOR PIÑOLE

Pza. de Europa, 28
Tel: 985359594

AURELIO ARTETA Y EL MAR AGO

MIERES

CENTRO CULTURAL CAJASTUR

JERÓNIMO IBRÁN
Jeornimo Ibrán, 10

Tel: 985456014

LITOGRAFÍA VIÑA

5 SEP/8 OCT

OVIEDO

CENTRO CULTURAL CAJASTUR

SAN FRANCISCO
San Francisco, 4

Tel: 985102228

CARMELO HERNANDO

AL 3 SEP

DASTO

Cervantes, 31
Tel: 985232236

LIDIA BUENTE 12/27 SEP

JOSÉ RAMÓN MUÑOZ 29 SEP/17 OCT

MUSEO DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS. PALACIO VELARDE

Santa Ana, 1-3
Tel: 985213061

COLECCIÓN ABELLÓ SEP/OCT

NOGAL

Asturias, 12
Tel: 985242503

FONDOS DE LA GALERÍA

AGO/SEP

SALA BORRÓN

Calvo Sotelo, 5
Tel: 985231112

GUILLERMO RODRÍGUEZ SUÁREZ

4 /29 SEP

VÉRTICE

Marqués de Santa Cruz, 10
Tel: 985218482

ANA DE MATOS SEP

BALEARES

IBIZA

VAN DER VOORT

Pza. de Vila, 13
Tel: 971300649

EDUARD RESBIER AL 17 AGO

MIGUEL ÁNGEL CAMPANO 1/30 SEP

INCA (MALLORCA)

CUNIUN

La Estrella, 10
Tel: 971500485

COLECTIVA SEP

PALMA DE MALLORCA

ANDREAS GRIMM

Sant Jaume, 7
Tel: 971725252

STEFAN BRÄUNIGER AL 4 AGO

ROB DE VRY 14 SEP/27 OCT

ANTONIO CAMBA

San Juan, 5-A
Tel: 971717835

COLECTIVA A 15 SEP

ANTONIO CAMBA

28 SEP/21 OCT

BINIART

Carrer del Port Fangos, 1
Tel: 971712968

RAFAEL TIMONER

AL 20 SEP

CASAL BALAGUER

Unió, 3
Tel: 971722092

DIVANEOS AL 16 SEP

CASAL SOLLERIC

Passeig del Born, 27
Tel: 971722092

**PINTURA BRITÁNICA Y AMERICANA DEL
MUSEO NACIONAL DE LA HABANA**

AL 27 AGO

TUTANKHAMON/ELENA NEGUEROLES

AL 17 SEP

ESTEVA CASASNOVES/JOAN MARCH

21 SEP/29 OCT

JOSÉ M^º YTURRALDE

23 SEP/22 OCT

CENTRO CULTURAL PELAIRES

Vía Veri, 3
Tel: 971720375

EDUARDO ARROYO AL 15 SEP

CALDER 15 SEP/DIC

CENTRO CULTURAL SA NOSTRA

Concepció, 12
Tel: 971725210

MARC CHAGALL AGO/SEP

FERRÁN CANO

Carrer de la Pau, 3
Tel: 971714067

ARTISTAS DE LA GALERÍA SEP

FUNDACIÓN "LA CAIXA"
Pza. Weyler, 3
Tel: 971720111
VISIONES DE LA COLECCIÓN AGO
WELLCOME! 20 SEP/26 NOV

GIANNI GIACOBBI
Ribera, 4
Tel: 971720002
LUIS MACÍAS 21 SEP/OCT

JOAN GUAITA-ART
Puigordfila, 5
Tel: 971715989
COLECTIVA AGO
ANTONI MIRALDA 21 SEP/20 OCT

JOAN OLIVER MANEU
Montcades, 2
Tel: 971721342
PINTURA CLÁSICA MALLORQUINA
AL 19 SEP
RICARDO BOFILL 21 SEP/OCT

MUSEO DE ARTE ESPAÑOL
CONTEMPORÁNEO FUNDACIÓN
JUAN MARCH
San Miguel, 11
Tel: 971712601
SUITE VOLLARD AGO

SA LLONJA
Pza. Sa Llonja, 5
Tel: 971711705
GERARD MATAS AL 20 AGO
LA ORDEN DE MALTA, MALLORCA Y EL MEDITERRÁNEO 31 AGO/31 OCT

SALA PELAIRES
Pelaires, 5
Tel: 971723696
PELAIRES & POETRY AGO/15 SEP
AURORA CAÑERO 14 SEP/OCT

SES VOLTES
Ses Voltes, s/n
Tel: 971722092
ARTE DE MARRUECOS AL 3 OCT

XAVIER FIOL
Montenegro, 4
Tel: 971718914
JOSÉ M^a BÁEZ 1/15 SEP

POLLENSA (MALLORCA)

MAIOR
Pza. Mayor, 4
Tel: 971530095
EL MANUAL ECLÉCTICO
5/29 AGO-2/28 SEP

ARTE Y PARTE

SANTA GERTRUDIS (IBIZA)
LIBRO AZUL
Urb. Sa Nova Gertrudis
Tel: 971197454
ANE HOENIG AL 18 AGO

CANARIAS

LANZAROTE

MUSEO INTERNACIONAL DE ARTE
CONTEMPORÁNEO CASTILLO DE S. JOSÉ
Puerto Naos, s/n
Tel: 928812321
COLECCIÓN DEL MUSEO AGO

LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO
Los Balcones, 9 y 11
Tel: 928311824
FONDOS DEL CAAM AL 3 SEP
MÁQUINAS 19 SEP/19 NOV

COLEGIO DE ARQUITECTOS
Rambla del Gral. Franco, 123
Tel: 922271600
VICTOR VASARELY AL 10 SEP

MANUEL OJEDA
Buenos Aires, 3
Tel: 928361119
PEDRO GONZÁLEZ 22 SEP/20 OCT

SALAS DE ARTE CICA CAJA
CANARIAS
Alameda de Colón, 1
Tel: 928368687
TEO MESA 19/29 SEP
TOMÁS OROPESA 19 SEP/6 OCT

TENERIFE

CENTRO DE ARTE "LA RECOVA"
Pza. Isla de la Madera, 1
Tel: 922290770
SALÓN DEL CÓMIC AL 3 SEP
JOSÉ MIXTO 10 SEP/10 OCT

CENTRO DE FOTOGRAFÍA ISLA DE
TENERIFE
Pza. Isla de la Madera, s/n
Tel: 922290735
TENERIFE FIN DE SIGLO SEP/OCT

LEYENDECKER
Rambla Gral. Franco, 86
Tel: 922280053
DONALD BAECHLER SEP/OCT

SALA DE ARTE "LOS LAVADEROS"
Carlos Chevillí, s/n
Tel: 922281510
CARMEN HERNÁNDEZ AGO

CANTABRIA

PATROCINADOR DE LA
AGENDA DE CANTABRIA



Banco Santander

COMILLAS

PALACIO DE SOBRELLANO
Paseo de Solatorre, s/n
Tel: 942720339
1000 DIMENSIONES
4 AGO/3 SEP

EL ASTILLERO

SALA LA FONDONA
Pza. Marqués de Valdecilla, s/n
Tel: 942517020
MADE IN THE WORLD AL 16 AGO

MIENGO

SALA ROBAYERA
Pza. Marqués de Valdecilla, s/n
Tel: 942577213
LLUÍS LLEÓ AGO
YAMANDÚ CANOSA SEP

REINOSA

SALA LA CASONA
Pza. de España, 5
Tel: 942750493
JOSÉ RAMÓN SÁNCHEZ
15 AGO/3 SEP

SANTANDER

CENTRO DE EXPOSICIONES CAJA
CANTABRIA "MODESTO TAPIA"
Tantín, 25
Tel: 942204300
JUAN USLÉ AL 24 SEP
ANDRÉ RICARD SEP/OCT

EL CANTIL
Andrés del Río, 7
Tel: 942364811
ENRIQUE CRIACH AL 18 AGO
JOSEBA FRANCO/ÁFRICA PRADOS
18 SEP/20 OCT

FERNÁNDO SILIÓ
Eduardo Benot, 8
Tel: 942216257
RICARDO CAVADA AGO
DIN MATAMORO SEP

FUNDACIÓN MARCELINO BOTÍN
Pedrueca, 1
Tel: 942226072
T. CAMPUZANO Y AGUIRRE AL 15 SEP
ANDRÉ RICARD SEP/OCT
VILLA IRIS
Pérez Galdós, 47
INSUMISIONES AGO

GALERÍA CERVANTES
Cádiz, 14
Tel: 942311672
ADOLFO ESTRASA AGO
JORGE PEDRAZA SEP

MUSEO DE BELLAS ARTES
Rubio, 6
Tel: 942239485
JUAN USLÉ AL 24 SEP

MUTUA DE SEGUROS PELAYO
Jerónimo Sainz de la Maza, 2
Tel: 942348130
ENRIQUE LARROY AGO

PALACETE DEL EMBARCADERO
Muelle de Gamazo, s/n
Tel: 942314060
JUAN USLÉ AL 13 AGO
NO ES CASUALIDAD 18 AGO/24 SEP

PARANINFO DE LA UNIVERSIDAD
Sevilla, 6
Tel: 942219666
EDUARDO TORROJA AL 26 AGO
E. GARCÍA BENITO 7 SEP/7 OCT

SALA DE EXPOSICIONES LUZ NORTE
Ed. Simeón. Pasaje de Peña, 2
Tel: 942207403
JUAN USLÉ AL 24 SEP

SALA UNIVERSIDAD DE MARINA CIVIL
Gamazo, s/n
Tel: 942201315
ANIVERSARIO DE LA CAMERATA CORAL
AL 27 AGO
ASOCIACIÓN AMIGOS DEL DIQUE
GAMAZO 5 SEP/1 OCT

SANTIAGO CASAR
Daoíz y Velarde, 26
Tel: 942364089
RIANCHO AGO/15 SEP
INDALECIO SOBRINO 15 SEP/15 OCT

SIBONEY
Castelar, 7
Tel: 942311003
A. GÓMEZ BUENO 25 AGO/19 SEP
DIS BERLIN 22 SEP/17 OCT

TRAZOS TRES
Magallanes, 3
Tel: 942371789
PIERRE ALECHINSKY AGO
LOURDES FERNÁNDEZ CALLEJA/
COVADONGA VALDÉS SEP

SANTILLANA DEL MAR

FUNDACIÓN SANTILLANA.
TORRE DON BORJA
Plaza Mayor, s/n
Tel: 942818203
DARÍO DE REGOYOS, IMPRESIONES DEL
NORTE AGO/SEP

CASAS DEL ÁGUILA Y DE LA PARRA
Plaza Mayor, s/n
ANNO DOMINI AL 31 DIC

SANTOÑA

CASA DE CULTURA DE SANTOÑA
Pº Camilo José Cela, 1
Tel: 942671849
QUIÉN DIJO NO AL 6 AGO

SUANCES

SALA MUNICIPAL ALGAS
Pza. Generalísimo, 5
Tel: 942811811
LA IMAGEN RESCATADA 5/15 SEP

TORRELAVEGA

SALA MAURO MURIEDAS
Pedro Alonso Revuelta, s/n
Tel: 942890350
EL ARTE DEL DIBUJO 12 AGO/10 SEP
MADE IN THE WORLD 15 SEP/15 OCT

CASTILLA LA MANCHA

ALBACETE

CENTRO CULTURAL LA ASUNCIÓN
De las Monjas, s/n
Tel: 967523042
QIJANO 6/30 SEP

MUTUA DE SEGUROS PELAYO
San Agustín, 14
Tel: 967246502
ROBERTO COROMINA AGO

ALMAGRO (CIUDAD REAL)

FÚCARES
San Francisco, 3
Tel: 926860902
ABRAHAM LACALLE 1/12 SEP
IGNACIO TOVAR 16 SEP/OCT

CIUDAD REAL

ESPACIO PARA EL ARTE CAJA MADRID
Calatrava, 7-9
Tel: 926250271
MARGARITA MONROY 8/29 SEP
PACO RACIONERO 3 SEP/15 OCT

CUENCA

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO
Casas Colgadas, s/n
Tel: 969212983
NOLDE: VISIONES AL 3 SEP

MANZANARES (CIUDAD REAL)

ESPACIO PARA EL ARTE CAJA MADRID
Toledo, 9
Tel: 926613185
XXV CERTAMEN PINTURA DE LA CIUDAD
DE MANZANARES 14/30 SEP

TOLEDO

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL
Trinidad, 12
Tel: 925267700
CERTAMEN DE JÓVENES ARTISTAS 2000
6/24 SEP
CONCHA HORNERO 28 SEP/15 OCT

CASTILLA Y LEÓN

ABARCA DE CAMPOS
(PALENCIA)

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO
LA FÁBRICA
Tel: 979835827
COLECTIVA A SEP
SALA DE EXPOSICIONES
TEMPORALRES
ALFONSO ALBACETE AGO
VIRGINIA CALVO SEP

ÁVILA

MONASTERIO DE SANTA ANA
Pasaje del Císter, 1
Tel: 920355001
ELOISA SANZ ALDEA 29 AGO/17 SEP
ISABEL VILLAR 20 SEP/15 OCT

BURGO DE OSMA (SORIA)

CENTRO CULTURAL SAN AGUSTÍN
Mayor, 6
Tel: 975340107
MODESTO LLAMAS 4 AGO/24 SEP

BURGOS

ESPACIO CAJA DE BURGOS
Avda. General Sanjurjo, s/n
Tel: 947258113
CARLOS MARCOTE 7 SEP/21 OCT

MUSEO MUNICIPAL
Calera, 25
Tel: 947265875
JUAN IGNACIO DE BLAS 6 SEP/1 OCT

LA GRANJA DE S. ILDEFONSO (SEGOVIA)

REAL SITIO
Pza. España, 17
Tel: 941470328
RETRATO Y ESCENA DEL REY AL 22 SEP

LEÓN

CASA DE LAS CARNICERÍAS. CAJA ESPAÑA
Plaza San Martín, 1
ELOISA SANZ ALDEA 20 SEP/8 OCT

MEDINACELI (SORIA)

GALERÍA ARCO ROMANO
Barranco, 2
Tel: 975326130
COLECTIVA AL 26 AGO
DIS BERLIN 26 AGO/13 OCT

PALENCIA

BIBLIOTECA PÚBLICA
Eduardo Dato, 4
Tel: 979706222
VANESA MOLINERO/MARÍA DÍEZ
1/15 AGO
MÉDICOS DEL MUNDO 16 AGO/15 SEP
ASOCIACIÓN MURIEL 18 AGO/30 SEP

FUNDACIÓN DÍAZ CANEJA
Lope de Vega, 2
Tel: 979747392
GONZÁLEZ FEBRERO 8/20 SEP

SALA DEL SERVICIO TERRITORIAL
Onésimo Redondo, 8
Tel: 979706222
FERNANDO PÉREZ DEL RÍO AGO

ARTE Y PARTE

SALAMANCA

CASA DE LAS CONCHAS
Compañía, 2
Tel: 923269317
IMAGO 2000 AL 15 AGO
LUIS CRUZ HERNÁNDEZ 21 SEP/8 OCT

MUSEO DE SALAMANCA
Patio de Escuelas, 2
Tel: 923212235
COLECCIÓN MIGUEL FERRER
SEP/OCT

PALACIO DE ABRANTES
San Pablo, s/n
Tel: 923294636
IMAGO 2000 AL 15 AGO
LOOK AT ME 24 AGO/3 OCT

SALA DE EXPOSICIONES LA SALINA
San Pablo, 24
Tel: 923293100
ARTE JOVEN 24 AGO/10 SEP
DAMIÁN VILLAR 14 SEP/8 OCT

SALA DE EXPOSICIONES PATIO DE ESCUELAS
Patio de las Escuelas Menores, 1
Tel: 923294480
IMAGO 2000 AL 15 AGO
LOOK AT ME 24 AGO/3 OCT

SALA UNAMUNO
Cuesta del Carmen, 24
Tel: 923212792
PINTURA KAI-LAN LU
16/29 AGO
COLECTIVO EL ROY
18/29 SEP

VARRON
Pasaje Azafranal, s/n
Tel: 923214285
COLECTIVA AGO/SEP

SEGOVIA

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO
ESTEBAN VICENTE
Plazuela de Bellas Artes, s/n
Tel: 921462010
UN BOSQUE EN OBRAS
AL 10 SEPT

TORREÓN DE LOZOYA
CAJA SEGOVIA
Pl. San Martín, 5
Tel: 921415096
VÁZQUEZ DÍAZ AL 20 AGO
SEGOVIA ROMANA SEP/NOV

SORIA

PALACIO DE LA AUDIENCIA
Pza. Mayor, s/n
Tel: 975234100
LUIS CRUZ HERNÁNDEZ AGO
ANTONIO LÓPEZ SEP

SILOS (BURGOS)

MONASTERIO DE SILOS
Pza. Mayor, s/n
Tel: 947390049
JOSÉ MARÍA SICILIA SEP

VALLADOLID

GALERÍA ORON
Miguel Iscar, 19
Tel: 983308833
COLECTIVA PINTORES DE VALLADOLID
AGO/SEP

MONASTERIO DE NTRA. SRA. DEL PRADO
Autovía Puente Colgante, s/n
Tel: 983411500
GARCÍA MORO SEP/NOV

LORENZO COLOMO
Marcías Picavea, 7
Tel: 983217890
COLECTIVA PINTORES DE LA GALERÍA
SEP

MUSEO DE LA PASIÓN
De la Pasión, s/n
Tel: 983374048
GENERACIÓN 2000 AL 20 AGO
TORRES GARCÍA 24 AGO/15 OCT

MUTUA DE SEGUROS PELAYO
Santa Clara, 5
Tel: 983264860
FOTOGRAFÍA SPECTRUM AGO

SALA DE EXPOSICIONES
CASA REVILLA
Torrecilla, 5
Tel: 983426246
ALECHINSKY AL 3 SEP

SALA DE EXPOSICIONES DE LAS FRANCESAS
Santiago, s/n
Tel: 983373251
GENERACIÓN 2000. PREMIOS Y BECAS DE ARTE CAJA MADRID
AL 20 AGO
EL DIBUJO EN EL SIGLO XX
29 AGO/7 OCT

SALA DE EXPOSICIONES SAN BENITO
San Benito, s/n
Tel: 983426193
LA GAUCHE DIVINE AL 27 AGO

SALA DE EXPOSICIONES. TEATRO
CALDERÓN
Leopoldo Cano, s/n
Tel: 983307422
EL AYER DE LOS ROBOT AL 15 AGO
NATIONAL GEOGRAPHIC 22 AGO/8 OCT

CATALUÑA

AGRAMUNT (LÉRIDA)

ESPAI GUINOVART
Pza. del Mercat, s/n
Tel: 973390904
ÀNGELS BOSCH AL 29 AGO
HOMENAJE A GUILLEM VILADOT
31 AGO/2 NOV

BARCELONA

3 PUNTS
Aribau, 75
Tel: 934512348
PONTE LA MÁSCARA 12 SEP/12 OCT

ACTAR
Roca i Batlle, 2
Tel: 934187759
JIMENA LABRA 15 AGO/15 SEP
FEDERICO SORIANO/DOLORES PALACIOS
15 SEP/OCT

ALEJANDRO SALES
Julián Romea, 16
Tel: 934152054
ALBERTO PERAL SEP

ALTER EGO
Doctor Dou, 11
Tel: 933023698
PHOTOSHOP AGO/SEP

ÀMBIT
Consell de Cent, 282
Tel: 934881800
COLECTIVA DE VERANO AL 13 SEP

ANTONIO DE BARNOLA
Palau, 4
Tel: 934122214
COLECTIVA AL 21 SEP

ART AL REC
Rec, 41
Tel: 933196647
ELISABET MABRES 21 SEP/21 OCT

CARLES TACHÉ
Consell de Cent, 290
Tel: 934878836
CATHERINE LEE
14 SEP/OCT

CARME ESPINET
Balmes, 86
Tel: 932160614
COLECTIVA SEP

CENTRE D'ART SANTA MÒNICA
Rambla de Santa Mònica, 7
Tel: 933162780

TOM CARR/CLUB 49 AGO
AUGUS PUIG 13 SEP/DIC
RAMON PARRAMON 13 SEP/14 ENE
MOSTRA D'ARTS ELECTRÒNIQUES
13 SEP/15 NOV

CENTRE DE CULTURA
CONTEMPORÀNIA DE BARCELONA
Montealegre, 5
Tel: 933064100
CULTURAS DEL TRABAJO AGO

CERCLE 22
Marqués de Barberà, 8
Tel: 934420783
SIN INTENCIÓN 14 SEP/18 OCT

CLARAMUNT
Ferlandina, 27
Tel: 934418817
SERAFÍN RODRÍGUEZ 14 SEP/17 OCT

COLEGIO DE APAREJADORES Y
ARQUITECTOS TÉCNICOS DE
BARCELONA
Bon Pastor, 5
Tel: 932402060
ARQUITECTURA INDUSTRIAL 7 SEP/6 OCT

COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS
DE CATALUNYA
Pza. Nova, 5
Tel: 933015000
ÁBALOS & HERREROS AL 9 SEP
CODERCH 20 SEP/20 OCT

COTTHEM GALLERY
Dr. Dou, 15
Tel: 932701669
ZHAG HUAM SEP/OCT

ESPACIO PARA EL ARTE
CAJA MADRID
Pza. Cataluña, 9
Tel: 933014494
COLECTIVA 15/30 SEP
COLECTIVA II 2/13 SEP

ESPAI BLANC
Antic de Sant Joan, 1
Tel: 933100171
JOBACASÉN 19/30 SEP

FERRÁN CANO
Pza. dels Àngels, 4
Tel: 933011548
ESPAI OBERT AGO/SEP

FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES
Aragó, 255
Tel: 934870315
CULTURAS DE ARCHIVO 19 SEP/22 OCT

FUNDACIÓN CAIXA CATALUNYA
LA PEDRERA
Provença, 261-265
Tel: 934845900
GOYA, CARACTERES Y ROSTROS AL 17 SEP

FUNDACIÓN JOAN MIRÓ
Parc de Montjuïc
Tel: 933291909
ARTE EN CENTROEUROPA AL 1 NOV

GALERÍA DELS ÀNGELS
Àngels, 16
Tel: 934125454
COLECTIVA 1/15 SEP
PIOT BREHMER 20 SEP/OCT

GALERÍA METROPOLITANA
Torrijos, 44
Tel: 932843183
JORDI ABELLÓ 13 SEP/21 OCT

H20
Verdi, 152
Tel: 934151801
CARMEN CÁMARA SEP

JOAN GASPAR
Pza. Doctor Letamendi, 1
Tel: 933230748
ENRIQUE BRINCKMANN AL 25 AGO

JOAN PRATS
Rambla Catalunya, 54
Tel: 932160290
LUIS MACIAS SEP

JOAN PRATS-ARTGRÀFIC
Balmes, 54
Tel: 934881398
COLECTIVA SEP

MARÍA JOSÉ CASTELLVÍ
Consell de Cent, 278
Tel: 932160482
RAMÓN HERREROS SEP

MARIA VILLALBA I BADIA
Bailén, 110
Tel: 934575177
HERBERT SCHÜGERL 5/29 SEP.

MIGUEL MARCOS
Jonqueres, 10
Tel: 933192627
GONZÁLEZ BERNAL AGO/SEP

MUSEU D'ART CONTEMPORANI
DE BARCELONA-MACBA
Pza. dels Àngels, 1
Tel: 934120810
FISCHLI & WEISS AL 11 SEP
PHILIPPE THOMAS 26 SEP/26 NOV

MUSEU FREDERIC MARÈS
Pza. de Sant Lu, 5-6
Tel: 933105800
BOSQUE DE PIEDRA A ENE

MUSEU NACIONAL D'ART DE
CATALUNYA
Palau Nacional. Parc de Montjuïc
Tel: 934265386
LA CATALUÑA PINTORESCA AL 4 SEP
RENACIMIENTO Y BARROCO AL 25 FEB
TONI CATANY 20 SEP/3 DIC
COLECCIÓN MEADOWS SEP/5 NOV

MUSEU NACIONAL D'ART MODERNE
Parc de la Ciudadella.
Tel: 933195728
LA MEDALLA MODERNISTA A SEP

MUSEU PICASSO
Montcada, 15 y 19
Tel: 933196310
PICASSO GRABADOR AGO/SEP

PALAU DE LA VIRREINA
La Rambla, 99
Tel: 933017775
YANN ARTHUS-BERTRAND AL 5 NOV

RENÉ METRÁS
Consell de Cent, 331
Tel: 934875874
MARÍA GIRONA 15 SEP/OCT

S-292
Consell de Cent, 292
Tel: 934875711
REALIDADES AGO
SUSANA SOLANO 13 SEP/14 OCT

SALA DALMAU
Consell de Cent, 349
Tel: 932154592
COLECTIVA SEP

SALA DE ARTE JOVEN DE LA
GENERALITAT
Calàbria, 147
Tel: 934838413
JORDI BALLESTÉ 1/25 AGO
MARIA FLAQUÉ 5/15 SEP
MARTIN PLANTE 19/29 SEP
ESTELA RODRÍGUEZ 26 SEP/13 OCT

SALA PARÉS
Petritxol, 5
Tel: 933187020
PINTURA JOVEN 5/25 SEP
RAFAEL JOAN 26 SEP/18 OCT
SERRA LLIMONA 28 SEP/23 OCT

SALA ROVIRA
Rambla de Catalunya, 62
Tel: 932152092
DIBUIXOS D'ESTIU AL 22 SEP

SENDA
Consell de Cent, 337
Tel: 934876759
REALIDADES AGO

SERRAHIMA
Consell de Cent, 325
Tel: 932152210
OBSESIONES SEP

TONI TÀPIES-EDICIONS T
Consell de Cent, 282
Tel: 934876402
ARTISTA GALERÍA 1/15 SEP
MARTÍ ANSÓN 15 SEP/OCT

TRAMA
Petritxol, 8
Tel: 933174877
ARRANZ BRAVO 15 SEP/OCT

GERONA

ESPÀIS. CENTRO DE ARTE
CONTEMPORÁNEO
Bisbe Lorenzana, 31-33
Tel: 972202364
PEDRO SARALEGUI AL 23 SEP

MUSEU D'ART DE GIRONA
Pujada de la Catedral, 12
Tel: 972203834
M'ESCRIRÀS UNA CARTA? AL 8 OCT
LAS CAMPANAS AL 15 AGO

SALA GIRONA "LA CAIXA"
Séquia, 5
Tel: 972215408
PAUL SUTER AL 17 SEP
MONASTERIOS Y LAMAS 23 SEP/5 NOV

GRANOLLERS (BARCELONA)

CENTRE CULTURAL "LA CAIXA"
Joan Camps, 1
Tel: 938706467
VER PARA NO CREER 22 SEP/29 OCT

LÉRIDA

CENTRO CULTURAL
FUNDACIÓN "LA CAIXA"
Avda. Blondel, 3
Tel: 973270788
MIGUEL RIO BRANCO 14 SEP/29 OCT

REGIDORÍA DE CULTURA
SALA-VALLDAURA
Mayor, 31 (Casino Principal)
Tel: 973700394
INCENDIS 4/24 SEP

MATARÓ (BARCELONA)

MUSEU DE MATARÓ
Carreró, 17
Tel: 937582401
MODEST CUIXAT AL 15 OCT

MONTCADA REIXAC (BARCELONA)

AUDITORI MUNICIPAL
Pza. de la Iglesia, 12
Tel: 935751289
HOONJUNG IOON 7 SEP/7 OCT

REUS (TARRAGONA)

MUSEO COMARCAL SALVADOR
VILASECA
Plaça Llibertad, 13
Tel: 977345418
PERE VIDIELLA, 1893-1975
AL 30 SEP

SABADELL (BARCELONA)

MUSEU D'ART DE SABADELL
Dr. Puig, 16
Tel: 937257144
MIRÓ 1 SEP/1 OCT

TARRAGONA

MUSEU D'ART MODERN
Santa Anna, 8
Tel: 977235032
BIENAL DE ARTE AL 3 SEP

SALA DE ARTE ARIMANY
Rambla Nova, 20
Tel: 977237841
COLECTIVA DE VERANO AGO/SEP

VIC (BARCELONA)

CENTRE DE CULTURA
FUNDACIÓN "LA CAIXA"
Paseo de la Generalitat, s/n
Tel: 902223040
DIARIOS ÍNTIMOS 15 SEP/5 NOV

COMUNIDAD VALENCIANA

ALICANTE

CENTRO CULTURAL RAMBLA.
FUNDACIÓN BANCAJA
Rambla Méndez Núñez, 4
Tel: 965200633
LA RUTA DE LA CERÁMICA AGO

ITALIA
Italia, 9
Tel: 965120091
FONDOS GALERÍA AGO/SEP

CASTELLÓN

ESPAI D'ART CONTEMPORANI DE
CASTELLÓ
Prim, s/n
Tel: 964723540
EL PODER DE NARRAR AL 17 SEP

DENIA (ALICANTE)

SILVIA ORTIZ
Playa de las Marinas
Urb. El Poblet, local 73
Tel: 965784437
ANA PETERS AL 3 SEP

VALENCIA

ALMUDÍN
Plaza San Luis Beltrán, 1
Tel: 963525478
PESAS Y MEDIDAS SEP

ANAGRAMA
Pizarro, 4
Tel: 963514212
GEORGIA RUSOS 8 SEP/31 OCT

ATARAZANAS
Plaza Juan Antonio Benlliure, s/n
Tel: 963525478
OPTICAL ALLUSIONS AL 3 SEP
PREMIOS SENYERA 15 SEP/OCT

CASA-MUSEO BENLLIURE
Blanquerías, s/n
Tel: 963911662
COL. ADOLFO DE AZCÁRATE AL 10 AGO
MOSQUI 19 SEP/22 OCT

CENTRO VALENCIANO DE CULTURA
MEDITERRÁNEA-LABENEFICENCIA.
Corona, 36
Tel: 963883579
GUSTAVO LÓPEZ ARMENTÍA AGO
MUSEO DE LOS ÁNGELES AL 3 SEP

CENTRE DEL CARME-IVAM
Museo, 2
Tel: 963863000
MICHAEL CRAIG-MARTIN/MANUEL SÁEZ
21 SEP/7 ENE

CHARPA
Tapinería, 11
Tel: 963915782
FENOSA SEP/OCT

ESPAI LUCAS
Jofrens, 6
Tel: 963915655
COLECTIVA 1 AGO/20 SEP
JOSÉ LUIS VICARIO 21 SEP/OCT

FUNDACIÓN BANCAIXA
Plaza Tetuán, 23
Tel: 963875500
ARTUR HERAS AGO

INSTITUTO VALENCIANO DE ARTE
MODERNO. CENTRE JULIO GONZÁLEZ
Guillem de Castro, 118
Tel: 963863000
AMADEO GABINO
AL 27 AGO
LUCEBERT AL 3 SEP
ENRIC CROUS VIDAL/ALBERTO SARTORIS
AL 17 SEP
FRANK LLOYD WRIGHT
AL 24 SEP
FILIPPO DE PISIS
AL 1 OCT
MANOLO MILLARES/ALEX HARRIS
SEP/DIC

LA NAVE
Nave, 25
Tel: 963511933
ESPACIO 2000 SEP

LUIS ADELANTADO
Bonaire, 6
Tel: 963510179
ARTISTAS JÓVENES AGO
SANTIAGO YDÁÑEZ 5 SEP/16 OCT

MUSEO DE BELLAS ARTES
San Pío V, 9
Tel: 963693088
**NINS/PINTURA ESPAÑOLA EN EL MUSEO
DE SAN CARLOS** AL 3 SEP

MUSEO DE LA CIUDAD
Plaza del Arzobispo, 1
Tel: 963525478
ARTISTAS VALENCIANAS Y BONAIRENSAS
AL 27 AGO
MARISA CASALDUERO SEP

MUSEO DEL SIGLO XIX
Calle del Museo
Tel: 963883579
SOROLLA Y BENLLIURE AL 3 SEP

MY NAME'S LOLITA ART
Pza. Correo Viejo, 3
Tel: 963919848
AL TALL DE LA CULTURA A DIC

NADIR
Pza. de San Nicolás, 3
Tel: 963924238
JOSÉ LUIS YEBRA/ESTHER MARTORELL
SEP

NAVE 10
Nave, 10
Tel: 963523345
DIEZ EN DIEZ SEP

PUNTO
Avda. Barón de Cárcer, 37
Tel: 963510724
MERET OPENHEIM SEP

ROSALÍA SENDER
Del Mar, 19
Tel: 963918967
SALVADOR SORIA
15 SEP/31 OCT

SALA DE EXPOSICIONES
DE IBERCAJA
Avda. Barón Cárcer, 17
Tel: 963510159
BUÑUEL: 100 AÑOS AL 26 AGO
AMPARO BALLESTER 4/29 SEP

TOMÀS MARCH
Aparisi i Guijarro, 7
Tel: 963922095
JOSÉ M^a SICILIA SEP/OCT

VISOR
Corretgería, 26
Tel: 963922399
CANDIDA HÖFFER SEP

EXTREMADURA

BADAJOS

MUSEO EXTREMEÑO E
IBEROAMERICANO DE ARTE
CONTEMPORÁNEO

Del Museo, s/n
Tel: 924260384

**LA FOTOGRAFÍA EN EXTREMADURA,
1847-1951** A NOV

SALA AVENIDA DE EUROPA
Avda. de Europa, 2
Tel: 924381222

LA PASIONARIA 29 SEP/13 OCT

CÁCERES

BORES & MALLO
Trav. Alfonso XI, 4
Tel: 927238329

RAFAEL SENDÍN AL 10 SEP
PEDRO GAMONAL 10 SEP/OCT

GALERÍA MARÍA LLANOS
Doctor Fleming, 10
Tel: 927242939

JOSÉ EMILIO GAÑÁN
14 SEP/10 OCT

MALPARTIDA (CÁCERES)

MUSEO VOSTELL
Carretera de los Barruecos, s/n
Tel: 927276492

**WOLFF VOSTELL: LA CAÍDA DEL MURO DE
BERLÍN** SEP/DIC.

GALICIA

PATROCINADOR DE LA
AGENDA DE GALICIA



Caixavigo e Ourense

LA CORUÑA

ARTE IMAGEN
Ramón y Cajal, 5
Tel: 981282934
OLAVIDE AL 3 AGO

FUNDACIÓN BARRIÉ
DE LA MAZA
Cantón Grande, 9
Tel: 981221525
ARTES DECORATIVAS DEL SIGLO XX
AL 30 SEP

ARTE Y PARTE

KIOSKO ALFONSO
Jardines de Méndez Núñez
Tel: 981220000

CARLOS V Y FELIPE II AL 15 SEP
**EL REPUBLICANISMO HISTÓRICO CORUÑÉS:
1868-1936** 29 SEP/29 OCT

MUSEO DE BELLAS ARTES
Pza. de Zalaeta, s/n
Tel: 981223723
**COLECCIÓN DE PINTURA ESPAÑOLA
CONTEMPORÁNEA DEL ICO**
AL 15 SEP

PALACIO MUNICIPAL
Pza. de María Pita, s/n
Tel: 981220000

ROSARIO PÉREZ NEIRA

AL 6 AGO
PILAR BUGALLAL

9 AGO/10 SEP
VÍCTOR LÓPEZ RÚA

13 SEP/8 OCT

SALA DE LA ESTACIÓN MARÍTIMA
Alfárez Provisional, s/n
Tel: 981220000
VIÑETAS DESDE EL ATLÁTICO 14/27 AGO

FERROL (LA CORUÑA)

CENTRO TORRENTE BALLESTER
Concepción Arenal, s/n
Tel: 981359000
JOAQUÍN MIR AL 10 AGO

LUGO

MUSEO PROVINCIAL
Pza. Soedade, s/n
Tel: 982242112
LUGO DESDE LUGO SEP

ORENSE

ATENEO DE OURENSE
Curros Enríquez, 1
Tel: 988372075
DOLORES DE LAS CUEVAS
AL 20 AGO

MUSEO MUNICIPAL
Lepanto, 8
Tel: 988248970
CARICATURAS DE CASTELAO
4 AGO/3 SEP

VISOL
Santo Domingo, 23
Tel: 988232837
ARTISTA GALERÍA AGO/SEP

PONTEVEDRA

ANEXO
Charino, 10
Tel: 986896803
JESÚS PASTOR
AL 12 AGO

CASTELO DE SOUTOMAIOR
Arcade
Tel: 986705105
ALICIA ALONSO 1/19 AGO
ARTISTAS DA BISBARRA 20 AGO/2 SEP
ÁLEX VÁZQUEZ 7/23 SEP

MUSEO DE PONTEVEDRA
EDIFICIO SARMIENTO
Pasantería, 10
Tel: 986851455
ANTOLÓGICA DE CASTELAO A SEP
NOVOS VALORES 4 AGO/3 SEP

PAZO DA CULTURA
Alexandre Bóveda, s/n
Tel: 986833061
XXVI BIENAL DE PONTEVEDRA
AL 1 OCT

SANTIAGO DE COMPOSTELA (LA CORUÑA)

AUDITORIO DE GALICIA
Avda. do Burgo das Nacións, s/n
Tel: 981573855
EL IMPERIO ÁRABE AL 27 SEP

CENTRO GALEGO DE ARTE
CONTEMPORÁNEA
Valle Inclán, s/n
Tel: 981546632
REBECCA HORN AL 10 SEP
DE WARHOL A CABRITA REIS AL 4 AGO
HERNÁNDEZ DÍAZ/GEORGE ROUSSE
15 SEP/OCT

FUNDACIÓN EUGENIO GRANELL
Pza. do Toural
Tel: 981576394
PRIMERA PLANTA
DALÍ, GALA, LACROIX
3 AGO/SEP

JOSÉ LORENZO
Travesía del Franco, 3
Tel: 981587433
JORGE CABEZAS AL 15 AGO

PALOMA PINTOS
Xelmirez, 23
Tel: 981576239
RAFAEL CALVO 22 SEP/22 OCT

SCQ
Xeneral Pardiñas, 10-12
Tel: 981596122
MAR RODRÍGUEZ CALDAS
12 SEP/2 OCT

TRINTA
Rúa Nova, 30
Tel: 981584623
OMBRETTA, ETC AGO/SEP

VIGO (PONTEVEDRA)

AD HOC
García Barbón, 71
Tel: 986228656
CONCHA PRADA 15 SEP/24 OCT

CENTRO CULTURAL CAIXAVIGO
Policarpo Sanz, 13
Tel: 986828200
CARTOGRAFÍA DE GALICIA S. XVI-XIX
AL 27 AGO
LA IMAGEN SIN OBJETO EN EL ARTE RUSO
7 SEP/29 OCT

VGO
López de Neira, 3
Tel: 986434333
ANTÓN LAMAZARES 15 SEP/14 OCT

VISUAL LABORA
López de Neira, 5
Tel: 986691743
ELKE GARCÍA ARFSTEN AGO
KIKO DA SILVA SEP

LA RIOJA

LOGROÑO

SALA AMÓS SALVADOR
Once de Junio, 11
Tel: 941207688
HUMBERTO RIVAS AGO

SAJAZARRA

ANTIGUAS ESCUELAS
Tel: 630961360
MITSUO MIURA 14/28 AGO

MADRID

ALCALÁ DE HENARES

CAPILLA DEL OIDOR
Pza de Cervantes, s/n
Tel: 918819902
CIRCUITO ITINERANTE DE ARTES PLÁSTICAS
3 AGO/3 SEP

ESPACIO PARA EL ARTE CAJA MADRID
Libreros, 10 y 12
Tel: 918812838
BEGOÑA MARTÍNEZ/ANA LÓPEZ
14/27 SEP

ARANJUEZ

ESPACIO PARA EL ARTE CAJA MADRID
San Antonio, 49
Tel: 918920697
COLECTIVAL 2/15 SEP
LOS TESOROS DE LA LITERATURA INFANTIL
21 SEP/19 OCT

MADRID

ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN
FERNANDO
Alcalá, 13
Tel: 915321546
**BECADOS DE LA ACADEMIA DE ESPAÑA
EN ROMA** 11/27 SEP

AELE EVELYN BOTELLA
Puigcerdá, 2
Tel: 915756679
RUFO CRIADO
14 SEP/21 OCT

ALFAMA
Serrano, 7
Tel: 915760088
PEQUEÑAS OBRAS DE GRANDES ARTISTAS
SEP

ALMIRANTE
Almirante, 5
Tel: 915327474
**BRIGITTE SCENZI/JUAN ANTONIO
MAÑAS** 14 SEP/OCT

ALTEA
Don Ramón de la Cruz, 25
Tel: 915776158
JOSÉ PORCEL
7/17 SEP
AGUSTÍN HERNÁNDEZ
19 SEP/7 OCT

ÁNGELA SACRISTÁN
Doctor Fourquet, 6
Tel: 915273369
ARTISTAS GALERÍA
18 AGO/SEP

ÁNGELES PENCHE
Montesquínza, 11
Tel: 913085657
COLECTIVA ESTIVAL 2000 AL 20 SEP
IÑAKI ZALDUMBIDE 21 SEP/OCT

ANSORENA
Alcalá, 54
Tel: 915231451
MUÑOZ VERA 14 SEP/10 OCT

ANTONIO MACHÓN
Conde de Xiquena, 8
Tel: 915324093
CHEMA COBO SEP

ARLÉS
Alberto Bosch, 14
Tel: 914295665
**CONCURSO EN TORNO AL PRADO Y LA
BOLSA** 8/30 SEP

ARTE 10
Sánchez Bustillo, 7
Tel: 915302133
LA COLECCIÓN AL 15 SEP

ARTE XXI
Lagasca, 105
Tel: 915642262
LUISA VALDES 26 SEP/10 OCT

ASTARTÉ
Monte Esquinza, 8
Tel: 913194290
MARÍA ARANGUREN
14 SEP/21 OCT

BAT. ALBERTO CORNEJO
Ríos Rosas, 54
Tel: 915544810
PERE SALINAS 14 SEP/20 OCT

BELARDE 20
Velarde, 20
Tel: 914440302
PABLO MÁRQUEZ 21 SEP/OCT

BLANQUERNA
Serrano, 1
Tel: 914310022
AYMERICH 19 SEP/13 OCT

BRITA PRINZ
Alfonso XII, 8
Tel: 915221821
OBRA GRÁFICA 20 SEP/14 OCT

BUADES
Gran Vía, 16
Tel: 915222562
LUIS FRANGELLA 20 SEP/OCT

CAMPOMANES 9
Campomanes, 9
Tel: 915476051
BEATRIZ ROMERO 20 SEP/3 NOV

CANAL DE ISABEL II
Santa Engracia, 125
Tel: 915802625
EL DÍA DE CADA DÍA II
14 SEP/29 OCT

CARMEN DE LA GUERRA
San Pedro, 6
Tel: 914200355
PORNOGRAFIAS

AL 23 SEP
AMPARO MACÍAS/DANIEL ALBA
29 SEP/11 NOV

CATARSIS
Santa María, 15
Tel: 913693580
AYAKO ISOGAI 8/21 SEP
NACHO RAMÍREZ 22 SEP/9 OCT

CENTRO DE ARTE JOVEN
Avda. de América, 13
Tel: 915642129
AMPARO GUTIÉRREZ/JOSÉ M^a CORNEJO
7/26 SEP

CENTRO CULTURAL CONDE DUQUE
Conde Duque, 11
Tel: 915885834
PREMIO L'ORÉAL SEP

CÍRCULO DE BELLAS ARTES
Alcalá, 42
Tel: 913605400
SALA DE EXPOSICIONES
SALA GOYA
SALA JUANA MORDÓ
SALA MINERVA
SEBASTIÃO SALGADO
18 SEP/9 DIC

CRUCE
Argumosa, 28
Tel: 915287783
RAMÓN ROIG
SEP/OCT

CUATRO DIECISIETE
Príncipe de Vergara, 17
Tel: 914358546
COLECTIVA SEP

DURÁN
Serrano, 30
Tel: 914316605
COLECTIVA A SEP

EDURNE
Justiniano, 3
Tel: 913100651
YAMAOKA SEP/OCT

ELBA BENÍTEZ
San Lorenzo, 11
Tel: 913080468
FERNANDA FRAGATEIRO 23 SEP/OCT

ELVIRA GONZÁLEZ
General Castaños, 9
Tel: 913195900
ALFREDO ALCAÍN SEP/OCT

ESPACIO PARA EL ARTE BARQUILLO
Barquillo, 17
Tel: 915210701
ASOCIACIÓN DE PINTORES Y ESCULTORES
2/11 SEP
CARMEN MORENO CLAVERO
14/30 SEP

ESPACIO PARA EL ARTE
BLASCO DE GARAY
Blasco de Garay, 38
Tel: 915933881
M^a ÁNGELES SAMPER
16/30 SEP

ESTAMPAS
Justiniano, 6
Tel: 913083030
MAZARIO 19 SEP/NOV

ESTIARTE
Almagro, 44
Tel: 913081569
COLECTIVA 1/15 SEP
SOL LEWITT 15 SEP/24 OCT

ESTUDIO FUENTES
Zorrilla, 21
Tel: 915328854
IMELDA FERRER SEP/OCT

FAUNA'S
Montalbán, 11
Tel: 915226002
MILAGROS SENA
28 SEP/29 OCT

FÚCARES
Conde de Xiquena, 12
Tel: 913080191
CANDIDA HÖFER 12 SEP/15 OCT

FUNDACIÓN BSCH
Marqués de Villamagna, 3
Tel: 913377433
JUAN DE JUANES SEP/NOV

FUNDACIÓN ICO
Zorrilla, 3
Tel: 915921627
GRUPO O 14 SEP/19 NOV

FUNDACIÓN "LA CAIXA"
Serrano, 60
Tel: 914354833
COLECCIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO
21 SEP/5 NOV

FUNDACIÓN MAPFRE VIDA
Avda. General Perón, 40
Tel: 915811596
DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ AL 10 SEP

FUNDACIÓN TELEFÓNICA
Fuencarral, 3
Tel: 915840878
MAREA NEGRA: GABRIEL CORCHERO
SEP/NOV

GALERÍA GRÁFICA LA CAJA NEGRA
Fernando VI, 17
Tel: 913104360
HONORÉ DAUMIER/FÉLIX VALLOTTÓN
AGO
RICHARD SERRA
10 SEP/15 OCT

GARAGE REGIUM
Pradillo, 5
Tel: 914110599
RAFAEL NAVARRO AGO
ANTONIO TABERNO SEP

GEMA LAZCANO
Conde de Aranda, 10
Tel: 915780801
PAISAJES DE MADRID
14 SEP/9 NOV

HEINRICH EHRHARDT
San Lorenzo, 11
Tel: 913104415
STEPHAN JUNG
SEP/11 NOV

HELGA DE ALVEAR
Doctor Fourquet, 12
Tel: 914680506
JOSÉ MALDONADO/JAC LEIRNER 20
SEP/11 NOV
KITAJ/CHILLIDA
22 SEP/11 NOV

IDE ARTE
Doctor Drumen, 3
Tel: 915061722
COLECTIVA A SEP

INSTITUTO DE LA JUVENTUD
SALA AMADÍS
José Ortega y gasset, 71
Tel: 913477700
CALAF, ARTE PÚBLICO 7/21 SEP

JAVIER LÓPEZ
Manuel González Longoria, 7
Tel: 915932184
ELENA DEL RIVERO/TERE RECARENS
3 SEP/28 OCT

JORGE ALBERO
Claudio Coello, 28
Tel: 914316592
COLECTIVA AGO
DANIEL VORAMAR 14 SEP/5 OCT

JUAN GRIS
Villanueva, 22
Tel: 915750427
PANORAMA 2000 AL 30 SEP

JUANA DE AIZPURU
Barquillo, 44
Tel: 913105561
DORA GARCÍA AL 12 SEP
CARMELA GARCÍA 14 SEP/OCT

KREISLER
Hermosilla, 8
Tel: 915761662
EDUARDO ZETNER SEP

LEANDRO NAVARRO
Amor de Dios, 1
Tel: 914298955
EDUARDO VERDASCO 20 SEP/27 OCT

LEVY
López de Hoyos, 38
Tel: 915610016
COLECTIVA AL 13 SEP
AGATHA RUIZ DE LA PRADA + PEP
14 SEP/14 OCT

MARÍA MARTÍN
Pelayo, 52
Tel: 913196873
OBRA EN PAPEL SEP

MARLBOROUGH
Orfila, 5
Tel: 913191414
PH.E.: SUMMER SHOW
AL 16 SEP

MARTA CERVERA.
ROJO Y NEGRO
Pza. de las Salesas, 2
Tel: 913081332
PETER FEND SEP/OCT

MASHA PRIETO
Belén, 2
Tel: 913195371
JAIME GOROSPE SEP

MAX ESTRELLA
Santo Tomé, 6 Patio
Tel: 913195517
AITOR ORTIZ AL 26 SEP

MAY MORÉ
General Pardiñas, 50
Tel: 914028090
RAMÓN BILBAO 12 SEP/19 OCT
JUAN CORREA 26 OCT/2 DIC

METTA
Marqués de la Ensenada, 2
Tel: 913190230
ADOLFO BARNATÁN 15 SEP/15 OCT

MUSEO CASA DE LA MONEDA
Doctor Esquerdo, 36
Tel: 915666544
ARS DELINEANDI A SEP

MUSEO DE AMÉRICA
Avda. Reyes Católicos, 6
Tel: 915492641
GUATEMALA ANTE LALENTE AL 27 AGO

MUSEO DEL PRADO
Pº del Prado, s/n
Tel: 913302800
EL JARDÍN DE LAS DELICIAS Y SU RESTAURACIÓN AL 10 SEP

MUSEO NACIONAL CENTRO
DE ARTE REINA SOFÍA
Santa Isabel, 52
Tel: 914675062
PH.E.: ESPAÑA AYER Y HOY AL 4 SEP
SAM FRANCIS AL 14 AGO
ZUSH/FRANCISCO TOLEDO AL 28 AGO
VALENTÍN VALLHONRAT AL 3 SEP

MUSEO NACIONAL DE CIENCIAS
NATURALES
José Gutiérrez Abascal, 2
Tel: 915646169
PH.E.: LUIGI GHIRRI
AL 31 AGO

MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA
Pº del Prado, 8
Tel: 913690151
LA COLECCIÓN MEADOWS
AL 27 AGO
VICTOR HUGO AL 10 SEP
PAISAJE AMERICANO
29 SEP/10 ENE

OLIVA ARAUNA
Claudio Coello, 19
Tel: 914351808
ZWELETHU MTHETHWA SEP/OCT

ORFILA
Orfila, 3
Tel: 913198864
NEUS ORO 11/30 SEP

PALACIO DE CRISTAL
Parque del Retiro
Tel: 914675062
DAVID HAMMONS AL 6 NOV

PALACIO DE VELÁZQUEZ
Parque del Retiro
Tel: 915746614
JIRI GEORG DOKOUPIL AL 13 AGO
F. WEST 19 SEP/30 NOV

RAQUEL PONCE
General Pardiñas, 35
Tel: 915768321
ESCULTURA EN HIERRO. GRUPO VILLAIRIS
SEP/OCT

RINA BOUWEN
Augusto Figueroa, 17
Tel: 915222989
JAIME SÁNCHEZ 28 SEP/NOV

SALA DE EXPOSICIONES DEL
MINISTERIO DE FOMENTO
Pº Castellana, 67
Tel: 915977000
**ARQUITECTURA ESPAÑOLA
CONTEMPORÁNEA** 29 SEP/NOV
ARQUITECTURA SILENCIOSA 13 SEP/DIC

SALA PLAZA DE ESPAÑA
Pza. de España, 8
Tel: 915802625
20 DE DOS MIL 12 SEP/5 NOV

SALA RETIRO. CAJA MADRID
Avda. Menéndez Pelayo, 3-5
Tel: 915802625
VII SALÓN DE LOS TRECE
27 SEP/18 OCT

SALVADOR DÍAZ
Sánchez Bustillo, 7
Tel: 915274000
JOSÉ MANUEL CIRIA
15 SEP/OCT

SEN
Barquillo, 43
Tel: 913191671
IGNACIO FORTÚN 12 SEP/20 OCT

SOLEDAD LORENZO
Orfila, 5
Tel: 913082887
PEDRO MORA 12 SEP/11 OCT

TIEMPOS MODERNOS
Arrieta, 17
Tel: 915428594
COLECCIÓN MUEBLES 15 SEP/15 OCT

MORATA DE TAJUÑA

ESPACIO PARA EL ARTE CAJA MADRID
Pza de Cultura, 5
Tel: 918739006
ISABEL VEGA CORREA 16/30 SEP

SAN LORENZO DEL ESCORIAL

CASA DE CULTURA
Floridablanca, 3
Tel: 918960772
COLECCIÓN L'ORÉAL 22/29 AGO

MONASTERIO DEL ESCORIAL
Pza. de José Antonio, 1
Tel: 918967000
COLECCIÓN L'ORÉAL 2/15 SEP

MURCIA

MURCIA

ART NUEVE
Tte. Gral. Gutiérrez Mellado, 9
Tel: 968242430
COLECTIVA AGO
PACO BERNAL SEP

LA AURORA
Pza. de Aurora, 7
Tel: 968234865
COLECTIVA SEP

CLAVE
Del Pilar, 9
Tel: 968211986
**I BIENAL DE REALISMO Y FIGURACIÓN
CONTEMPORÁNEO** 1/15 SEP
LA ÚLTIMA FRONTERA 21 SEP/25 NOV

ESPACIO MÍNIMO
Calejón Burruezo, 3, 1º B
Tel: 968297372
ARTISTAS GALERÍA SEP

PEDRO FLORES
Jabonerías, 9
Tel: 968218877
COLECTIVA AGO
GUERRA CALLE 11/30 SEP

SALA DE VERÓNICAS
Verónicas, s/n
Tel: 968215142
LA IMAGEN RESCATADA SEP/OCT

ARTE Y PARTE

SALA SAN ESTEBAN
Acísclo Díaz, s/n
Tel: 968365119
LA IMAGEN RESCATADA SEP/OCT

NAVARRA

ESTELLA

MUSEO GUSTAVO DE MAEZTU
San Nicolás, 1
Tel: 948546037
XAVIER V. GOSSÉ 18 AGO/29 SEP

PAMPLONA

LA CIUDADELA
Avda. del Ejército, s/n
Tel: 948228237

HORNO

TEODORO SABANDO

24 AGO/24 SEP

TOM CARR

29 SEP/29 OCT

PABELLÓN DE MIXTOS

ARTE NAVARRO CONTEMPORÁNEO

21 AGO/24 SEP

TOM CARR 29 SEP/29 OCT

POLVORÍN

CRISTINA NAVARRO

11 AGO/17 SEP

SALA DE ARMAS

CONCURSO PAMPLONA JÓVENES ARTISTAS

29 AGO/24 SEP

LEKUNE

Palacio de Irazuri
Tel: 666447970

LEOPOLDO FERRÁN/AGUSTINA OTERO
AGO

MUSEO DE NAVARRA

Sto. Domingo, s/n
Tel: 948426492
CERÁMICA DE PICASSO AL 20 AGO
JAVIER MURO 15 SEP/OCT

PLANETARIO DE PAMPLONA

Sancho Ramírez, s/n
Tel: 948260004
DINOSAURIOS AGO/SEP

SALA CASTILLO DE MAYA

Castillo de Maya, 72
Tel: 948237254
CARLOS DE HAES 21 SEP/22 OCT

SALA DESCALZOS 72

Descalzos, 72
Tel: 948222008
ENRIQUE LÓPEZ 1 AGO/9 SEP

SALA ZAPATERÍA 40
Zapatería, 40
Tel: 948211764
**FOTOGRAFÍA DEL S.XIX. LEGADO ORTIZ
ECHAGÜE** 24 AGO/1 OCT

PAIS VASCO

BILBAO

ABAD AGIRRE
Ajuriaguerra, 23
Tel: 944237217
GRÁFICA CONTEMPORÁNEA AGO
RAFA VILLA 5/23 SEP

ARITZA

Marqués del Puerto, 14
Tel: 944159410
FONDOS GALERÍA AGO

AULA DE CULTURA BBK

Elcano, 20
Tel: 944220683
CONCURSO FOTOGRAFICO
AL 10 AGO
RETORNOS 23 AGO/30 SEP

BILBAO ARTE

Urazurrutia, 32
Tel: 944155097
MANOLO VALDÉS
AL 11 AGO
OBRA GRÁFICA
AGO/SEP

BENE BERGADO

15 SEP/15 OCT

CALEDONIA

Henao, 9
Tel: 944239340
PINTORES GALERÍA SEP

COLÓN XVI

Colón de Larreategui, 16
Tel: 944234725
CARLOS PUENTE 15 SEP/OCT

MUSEO DE BELLAS ARTES

Pza. del Museo, 2
Tel: 944419536
LOS ZULOAGA AL 27 AGO
EL RETRATO AL 24 SEP
AUGUSTE RODIN AL 30 SEP
ANTHONY CARO AL 25 SEP

MUSEO GUGGENHEIM-BILBAO

Abandoibarra, 2
Tel: 944232799
DE DEGAS A PICASSO AL 10 SEP
LAS AMAZONAS DE LA VANGUARDIA A SEP

SALA BBK
Gran Vía, 32
Tel: 944877904
M.E. VIEIRA DA SILVA
21 AGO/15 OCT

SALA REKALDE
Alameda Rekalde, 30
Tel: 944208755
DARÍO URZAY
AGO

VANGUARDIA
Alameda Mazarredo, 19
Tel: 944237691
IÑAKI CERRAJERÍA
15 SEP/15 OCT

WINDSOR KULTURGINTZA
Juan Ajuriagerra, 14
Tel: 944238989
FRANCISCO RUIZ DE INFANTE
15 SEP/15 OCT

DURANGO
(VIZCAYA)

MUSEO DE ARTE E HISTORIA
San Agustinalde, 16
Tel: 946030020
ZUBIAUR SEP

EIBAR
(GUIPÚZCOA)

TOPALEKU
Zulogatarren, 3
Tel: 943207256
GEMA MONREAL/KEIXETA/DAVID
SARAKETA SEP/OCT

SAN SEBASTIÁN

DIECISÉIS
Pza. del Buen Pastor, 16
Tel: 943466916
AMABLE ARIAS AL 2 SEP

FUNDACIÓN GIPUZKOA DONOSTIA
KUTXA. SALA BULEVAR
Alameda del Bulevar, 1
Tel: 943429966
ANA THIEL/FRAGILIDAD FUNDIDA
AL 3 SEP
FOTOPERIODISMO
13 SEP/1 OCT

KOLDO MITXELENA KULTURENEA
Urdaneta, 9
Tel: 943482750
RESISTENCIAS AL 15 SEP

TOLOSA
(GUIPÚZCOA)

PALACIO ARANBURU
Pza. Santa. María, s/n
Tel: 943674811
BEGOÑA DEL VALLE
8 SEP/14 OCT
ACUARELISTAS VASCOS
15 SEP/14 OCT

VITORIA-GASTEIZ

ARCHIVO DEL TERRITORIO HISTÓRICO
DE ÁLAVA
Miguel de Unamuno, 1
Tel: 945181926
BIRGITTA LUND
7 SEP/1 OCT

CENTRO CULTURAL MONTEHERMOSO
Fray Zacarías Martínez, 2
Tel: 945161830
TORMENTARIA AL 23 AGO
SANTIAGO ARINA Y ALZIBU AL 27 AGO

FUNDACIÓN CAJA VITAL KUTXA
SALA FUNDACIÓN
Postas, 13-15
Tel: 945162155
150 AÑOS DE LA CAJA EN ÁLAVA
AL 9 AGO

SALA LUIS DE AJURIA
General Álava, 7
Tel: 945162155
**ANA M^a BERMEO/ANA L. COMPAÑÓN/
ARANZA PLATERO** 4/17 SEP
RAFAEL CORTIELLA 20 SEP/4 OCT
SALA ARABA
Centro Comercial Dendaraba
Tel: 945162381
NEREA LEKUONA/JAVIER ALONSO
4/19 SEP
INGE MIEG 21 SEP/3 OCT

ZARAUTZ
(GUIPÚZCOA)

SANZ-ENEA KULTUR ETXEA
Nafarroa, 22
Tel: 943835950
LITERATURA Y ARTE 10 AGO/17 SEP
HERBERT LIST 22 SEP/22 NOV

TORRE LUZEA
Nagusia, 28
Tel: 943835950
MARINO PLAZA AL 6 AGO
BEGOÑA DEL VALLE 11 AGO/3 SEP
AITOR LARRAÑAGA 8 SEP/1 OCT

P O R T U G A L

BRAGA

GALERÍA DOS COIMBRAS
Largo de Santa Cruz, 506
Tel: 253-272143
COLECTIVA DE VERANO A SEP

MÁRIO SEQUEIRA
Quinta da Igreja, 4700-765. Parada
de Tibães
Tel: 253-602550
COLECTIVA SEP

FUNCHAL

PORTA 33
Rua do Quebra Costas, 33
Tel: 291-743038
LLUÍS HORTALÁ 18 AGO/31 SEP

LEIRIA

QUATTRO
Rua Cidade de Tokushima, Lot.1 n°1
Tel: 244-835254
BERT HOLVAST AGO

LISBOA

ANTÓNIO PRATES
Travessa do Pasteleiro, 22
Tel: 21-3968996
COLECTIVA SEP

ARA
Joly Braga Santos, Lt-E, c/v
Tel: 21-7261831
JORGE LANCINHA AL 15 SEP

CENTRO CULTURAL DE BELÉM
Praça do Império, Lj 8
Tel: 21-3019606
**COLECCIÓN BERARDO. ARTE
MODERNO/JORGE MOLDER:
FOTOGRAFÍA/ROY LICHTENSTEIN**
AL 20 AGO

CENTRO DE ARTE MODERNA JOSÉ DE
AZEREDO PERDIGÃO
Dr. Nicolau de Bettencourt, 1050
Tel: 21-7823000
JOAQUIM BRAVO/LOS ÚLTIMOS DÍAS
AL 27 AGO
SARA ANAHORY AL 27 AGO

CESAR GALERIA
Garcia de Orta, 17
Tel: 21-3954109
MARKUS OEHLN 23 SEP/4 NOV

189

A
G
E
N
D
A

P
O
R
T
U
G
A
L

ARTE Y PARTE

DIFERENÇA

Rua San Filipe Neri, 42, cv

Tel: 21-3832193

HELENA ALMEIDA/JORGE MOLDER/LUIS**CAMPOS** AL 6 SEP

LUIS SERPA PROJECTOS

Rúa Tenente Raul Cascais, 1 B

Tel: 21-3977794

PEDRO CALAPEZ AL 16 SEP**MICHEL SYLVANDER** 26 SEP/4 NOV

MÓDULO

Cç. Mestres, 34 A-B

Tel: 21-3885570

GÉRARD CASTELLO-LOPES AL 4 AGO**JAN KOSTER** 16 SEP/12 OCT

MONUMENTAL

Campo Mártires da Patria, 101

Tel: 21-3533848

CLAUDIO MORAES SARMENTO

7 SEP/1 OCT

MUSEU DO CHIADO

Rua Serpa Pinto, 6

Tel: 21-3432148

MARCELINO VESPEIRA AL 24 SEP**MIGUEL PALMA** AL 8 OCT

QUADRUM

Alberto Oliveira. Palácio dos

Coruchéus, 52

Tel: 21-7979723

MARIA BEATRIZ 23 SEP/4 NOV

SÃO FRANCISCO

Rua Ivens, 40

Tel: 21-3463460

COLECTIVA SEP

SÃO BENTO

Rua do Machadinho, 1

Tel: 21-3974325

ANA CESÁRIA AL 6 AGO

OPORTO

ANDRÉ VIANA

Miguel Bombarda, 410-A

Tel: 22-3395090

FRANCISCO QUIRÓS/KID/MIGUEL**PALMA/ROSA ALMEIDA/SUSANA****MENDES SILVA/MARGARIDA CORREIA**

SEP

CENTRO PORTUGUÊS DE FOTOGRAFIA

Rua Antonio Cardoso, 175

Tel: 22-6064284

BRASILIANA: IMÁGENES FOTOGRÁFICAS DE**FOTOACTIVA** AL 15 SEP

ARTE Y PARTE

FERNANDO SANTOS

Rua Miguel Bombarda, 526-536

Tel: 22-6061090

ILDA DAVID SEP

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

DE SERRALVES

Rua D. João de Castro, 210

Tel: 22-6156514

NIKIAS SKAPINAKIS/ENTERTAINMENT &**Co-João Tabarra/João Louro**

AL 3 SEP

MATT MULLICAN/ARTE AFRICANO DE LA**COLECCIÓN HAN CORAY, 1916-1928****(INSTALADO POR MATT MULLICAN)**

AL 1 OCT

ARTE PORTUGUESA/DOUGLAS GORDON

22 SEP/7 ENE

MINIMAL ARTE CONTEMPORÂNEA

Rua do Rosário, 125

Tel: 22-2086252

MÁRCIA LUÇAS 1/15 SEP

TRÁFEGO

Rúa Miguel Bombarda, 624

Tel: 22-6063664

ANGELO DE SOUSA AL 28 SEP

TRINDADE

Rúa Miguel Bombarda, 200

Tel: 22-2088528

DEZ ANOS É MUITO TEMPO A SEP

VILA NOVA DE CERVEIRA

PROYECTO-NUCLEO DE

DESENVOLVIMIENTO CULTURAL

Miguel de Unamuno, 1

Tel: 945181926

XURXO ORO CLARO AL 7 AGO**COLECTIVA** 12 AGO/3 SEP**ARTISTAS DEL ALTO MIÑO** 9 SEP/1 OCT

La información recogida en esta agenda, cerrada el 20 de julio, está sujeta a posibles cambios de última hora ajenos a nuestra voluntad.

sumarios

1 André Derain Balihus Ana Mendieta Louise Bourgeois Miquel Barceló Pierre Roy Jürgen Partenheimer Arte y poder - **2** Siglo XIX Carmen Thyssen-Bornemisza James Ensor Julio González Postrimerías Realistas Hernández-Pijuan Primavera Fotográfica Joseph Cornell - **3** Arquitectura: Rafael Moneo Congreso Internacional de Arquitectos Gerardo Rueda Rafael Canogar Alfredo Alcáin Isabel Baquedano Cristina Iglesias Fotografía: Hannah Collins Ciudades, libros, fotografías Ediciones - **4** Palabras para el arte: La Biblia Poe Elizondo Balzac Monterroso Yourcenar Auster Borges Gómez de la Serna Böll Proust Calvino Flaubert Diderot Wilde Baudelaire D'Ors Valle-Inclán Arroyo - **5** Robert Motherwell Pintar para sí mismos, últimas obras Francisco Leiro Cuba Siglo XX Hermann Nitsch Edward Kienholz Manuel Saiz Ramón Herreros - **6** Alex Katz Miró y los surrealistas La Muerte del Arte Miquel Navarro América Prehispánica Pompeya Palabras para el arte: Maupassant Denevi - **7** Luis Gordillo Giorgio Morandi Marcel Duchamp Juan Soriano Rachel Whiteread Dürero 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 Wackenröder Beckford Poe James Yourcenar Bierce Papini - **11** Philip Guston Guggenheim Kassel y Münster Goya Tàpies Saura Palabras para el arte: Strindberg - **12** Martín 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

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

SUSCRIPCIONES POR CORREO: Tres de Noviembre; 13-15. 39010 Santander/ FAX: 942 373130/ E-mail: revista@arteyparte.com O LLAMANDO AL TEL: 942 373131.
www.arteyparte.com

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 25 26 27**

● TOTAL PTA _____ ● 1.200 PTA CADA UNO

POR FAVOR, MARQUE CON UN CÍRCULO LOS NÚMEROS QUE DESEA RECIBIR

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 Georgio Morandi Ángel Ferrant Miguel Ángel Campano - **22** Pérez Villalta Delacroix Cézanne Chatwin Arroyo Goethe Torres-García Partenheimer Gauguín 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 Mínguez Peter Halley - **25** Tàpies Dubuffet Heinrich Anton Müller Henry Darger Artaud Polke Leiro Alcaín Plensa Clemente - **26** Ettore Spalletti Avigdor Arikha John Berger Mircea Eliade José Pedro Croft Gary Hume - **27** Victor Hugo Matt Mullican Zush Fischli & Weiss Uslé Dokoupil De-Pisis - 28 Cornell Bataille Dalí Hopper Picabia Broodthaers Huelsenbeck Marinetti



CENTRO DE EXPOSICIONES Y DOCUMENTACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Exposiciones
Julio agosto
septiembre 2000

YTURRALDE

“PINTURA BRITÀNICA
I NORDAMERICANA
DELS SEGLES XVII A XIX”
COLECCIÓN DEL MUSEO
NACIONAL
DE BELLAS ARTES
DE LA HABANA

“TUTANKHAMON”
IMÁGENES DEL DESCUBRIMIENTO
DE UN TESORO BAJO
EL DESIERTO EGIPCIO

ESTEVA CASASNOVES

“LOS ORIENTALES”
ELENA HEGUEROLES

JOAN MARCH

“DIVANEOS”
HOMENAJE A SIGMUND FREUD
COLECTIVA

“ART CONTEMPORANI DEL MARROC”
COLECTIVA

Ajuntament  de Palma

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 sollerich@a-palma.es


CASAL BALAGUER


CASAL SOLLERIC


SES VOLTES



reg
ium

arte diseño cocina botánica 191410599