

SIMBOLISMO RUSO

Lily Litvak

CARAVAGGIO

LICHTENSTEIN

Salvador Dalí
Richard Hamilton
Robert Rauschenberg

Louise BOURGEOIS

ANTONI ABAD

JULIÃO SARMENTO

A R T E Y
P A R T E

REVISTA BIMESTRAL DE INFORMACIÓN ARTÍSTICA

ESPAÑA Y PORTUGAL

Nº 23 octubre - noviembre 1999

1.500 pta • 9,02 euros • 1.850\$00

Colección

Arte, Estética y Pensamiento

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

7

LA MIRADA CAUTIVA Formas de ver en el cine contemporáneo

Juan Miguel Company / José Javier Marzal



Volumen 7

La mirada cautiva

Formas de ver en el cine contemporáneo

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

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

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

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

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

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

Sig.: Z 698
Tít.: Arte y parte : revista bimestra
Aut.:
Cód.: 1059952



ARTE Y PARTE

ESPAÑA Y PORTUGAL

Número 23 octubre - noviembre 1999



Z-698



*Nikolai Roerich: Conjuro sobre la tierra, 1907. Témpera sobre cartón, 49 x 63 cm.
State Russian Museum*

ARTE Y

EDITOR
Fernando Francés

DIRECTOR
Fernando Huici

COORDINACIÓN
Teresa Saiz

EXPOSICIONES
Rosa Gutiérrez

REDACCIÓN
Óscar Alonso Molina, David Barro, José Luis Clemente, María Escribano, Alicia Ezker, Alicia Fernández, Rosa Gutiérrez, Héctor Márquez, Juan Carlos Rego, Gabriel Rodríguez, Jaume Vidal Oliveras

AGENDA
Lidia Gil

SUSCRIPCIONES
Lara Pontones

PUBLICIDAD
Teresa Saiz y Lola Rodríguez-Jalón

DISEÑO
Xesús Vázquez

IMPRESIÓN
Imprenta Cervantina

FOTOMECÁNICA
Fotomecánica Camus

COLABORAN EN ESTE NÚMERO
Eduardo Fernández-Abascal Teira,
M^a Dolores Jiménez-Blanco,
Lily Litvak, Eva Lootz, Rosa Queralt,
Delfim Sardo, Fernando Sinaga



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: arteypar@teleline.es

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

PARTE

5 ESPLENDORES DE OTOÑO

Fernando Huici

TEXTOS

8 SIMBOLISMO RUSO

9 EL SIMBOLISMO EN LA PINTURA RUSA

Lily Litvak

22 ANTONI ABAD. UN CONCEPTO DINÁMICO DEL ESPACIO

Rosa Queralt

30 LICHTENSTEIN

31 ROY LICHTENSTEIN Y LA REBELIÓN FORMALISTA

Robert Rosenblum

42 ROY LICHTENSTEIN

Richard Hamilton

50 DE CÓMO ELVIS PRESLEY SE CONVIERTE EN UN ROY LICHTENSTEIN

Salvador Dalí



Antoni Abad: Z, 1999. Proyección de gobos.

58 LOUISE BOURGEOIS

59 LA AUTOEXPRESIÓN ES SAGRADA Y FATAL

Louise Bourgeois

72 LOUISE BOURGEOIS. LA POLILLA EN LA ALFOMBRA

Fernando Sinaga

78 LA MUJER DE LA BLUSA BLANCA

Eva Lootz

82 DE REOJO

Delfim Sardo

94 CARAVAGGIO

95 LA PASIÓN SEGÚN CARAVAGGIO. CONVERSACIÓN CON JOSÉ MILICUA

Jaume Vidal Oliveras

PRESENCIAS

176 PROYECTO TRANSFER

Alicia Fernández

EXPOSICIONES DE ESPAÑA Y PORTUGAL

104 ANDALUCÍA

110 ARAGÓN

111 ASTURIAS

114 BALEARES

117 CANARIAS

118 CANTABRIA

122 CASTILLA LA MANCHA

124 CASTILLA Y LEÓN

127 CATALUÑA

137 COMUNIDAD VALENCIANA

148 GALICIA

154 MADRID

172 MURCIA

173 NAVARRA

174 PAÍS VASCO

179 LISBOA

182 OPORTO

LIBROS

185 John Russell: MATISSE FATHER & SON

M^a Dolores Jiménez-Blanco

186 Juan Navarro Baldeweg: LA HABITACIÓN VACANTE

Fernando Francés

188 Arnau Puig: HISTORIES DE DAU AL SET

Jaume Vidal Oliveras

188 Spiro Kostof: HISTORIA DE LA ARQUITECTURA. 1. UN LUGAR EN LA TIERRA

Eduardo Fernández-Abascal Teira

AGENDA DE ESPAÑA Y PORTUGAL

189 *Exposiciones de octubre y noviembre en España.*

204 *Exposiciones de octubre y noviembre en Portugal.*



Roy Lichtenstein: Naturaleza muerta con peces de colores (Still life with Goldfish Bowl), 1972. Óleo y acrílico (magna) sobre tela, 132 x 106,5 cm.

ARTE Y PARTE no mantiene correspondencia sobre originales no solicitados



Nadezha Lermontova: En el sofá. Autorretrato, años 10. Óleo sobre lienzo, 106,8 x 124,5 cm. Stata Russian Museum.

ARTE Y PARTE

Hotel y Arte

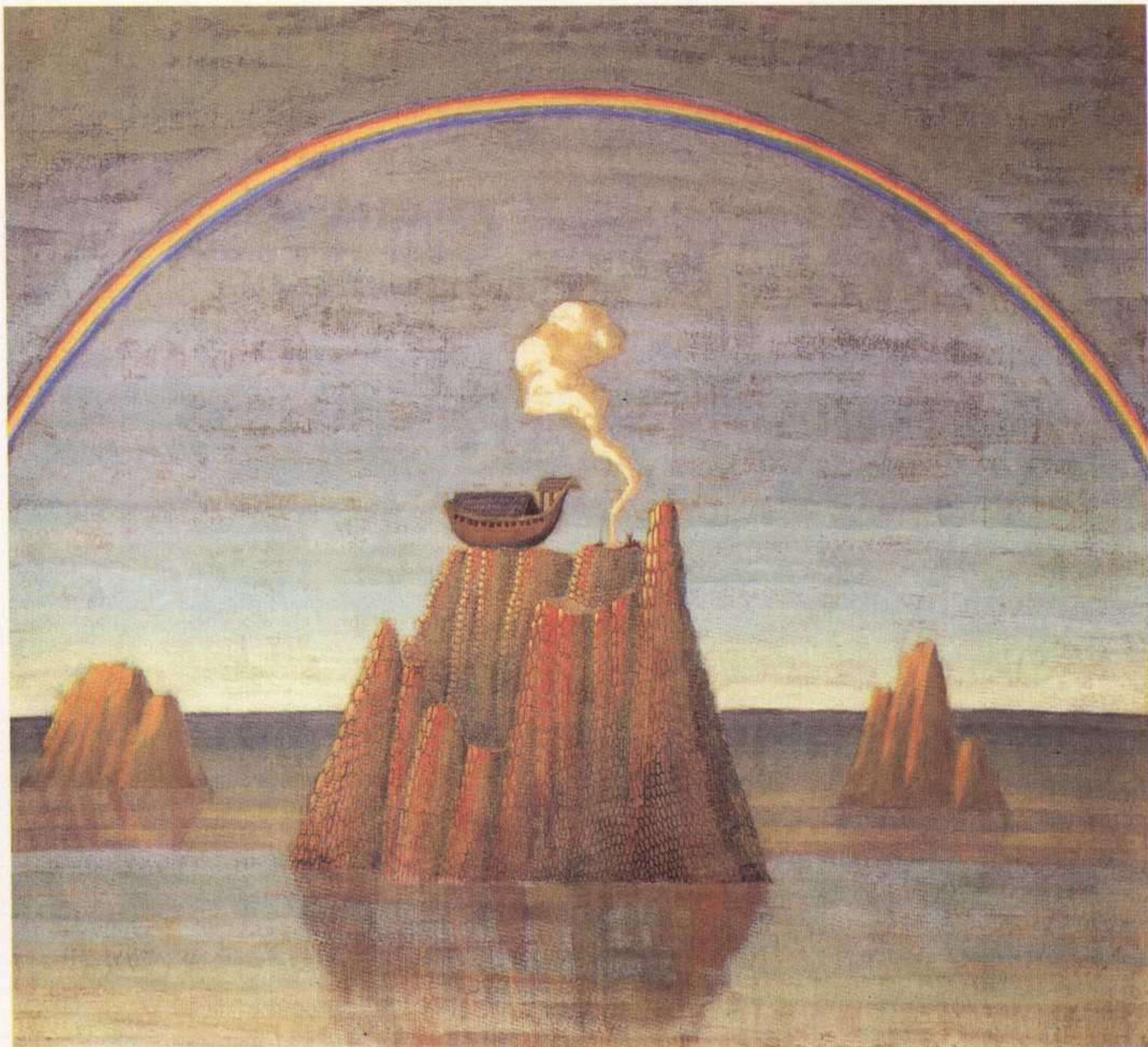
Sevilla

1999

21, 22, 23 y 24 de Octubre
Hotel Inglaterra. Sevilla

DIPUTACION
DE
SEVILLA


TURISMO DE SEVILLA
PATRONATO PROVINCIAL



M. K. Ciurlionis: La víctima, 1909. Témpera sobre cartón, 47,5 x 50,5 cm. State Russian Museum.

ESPLENDORES DE OTOÑO

En el número del pasado junio, centramos uno de los bloques principales de la revista en la figura de Warhol, anticipando la gran retrospectiva del artista que podremos ver al fin, a lo largo del otoño, en el Museo Guggenheim de Bilbao. Hoy dedicamos idéntica atención a otro protagonista decisivo de la generación pop, coincidiendo con la muestra antológica de Roy Lichtenstein que presenta en Valencia el I.V.A.M. Para nuestro orgullo, ambos han

contado en estas páginas con firmas de lujo. En el caso de Lichtenstein, son *palabras cómplices*, esa denominación que hemos acuñado para designar la recuperación de textos esenciales de la bibliografía de un artista, que en la actualidad resultan en buena medida inaccesibles. Los tres artículos reunidos en esta ocasión, publicados originalmente en los años sesenta, eran además inéditos hasta ahora en nuestra lengua. Dos los firman Robert Rosem-



Louise Bourgeois y Spider IV, 1996

blum, historiador del arte clave en la segunda mitad del siglo, y el padre del pop británico Richard Hamilton. El tercero constituye una auténtica rareza. Escrito por Salvador Dalí, no ha sido recogido por ninguna de las recopilaciones posteriores de textos del artista. Con todo, lo que ofrecemos es una traducción de la versión inglesa, dado que el manuscrito original en francés no tiene hoy paradero conocido.

De generación incluso anterior a la de Lichtenstein, Louise Bourgeois no ha alcanzado sin embargo el pleno estrellato sino en los años ochenta, cuando el sesgo de su obra y las connotaciones de su discurso proporcionan un oportuno referente estratégico a las tendencias emergentes en la recta final del siglo. La escultora francesa afincada en Nueva York, que presenta una síntesis de su trayectoria en el Reina Sofía, protagoniza el segundo gran blo-

que de nuestro sumario. De algún modo, son de nuevo palabras que tejen líneas de complicidad, entre el propio pensamiento de la artista y la mirada que hacia ella dirigen en esta ocasión otros dos escultores básicos de nuestro entorno: Eva Lootz y Fernando Sinaga.

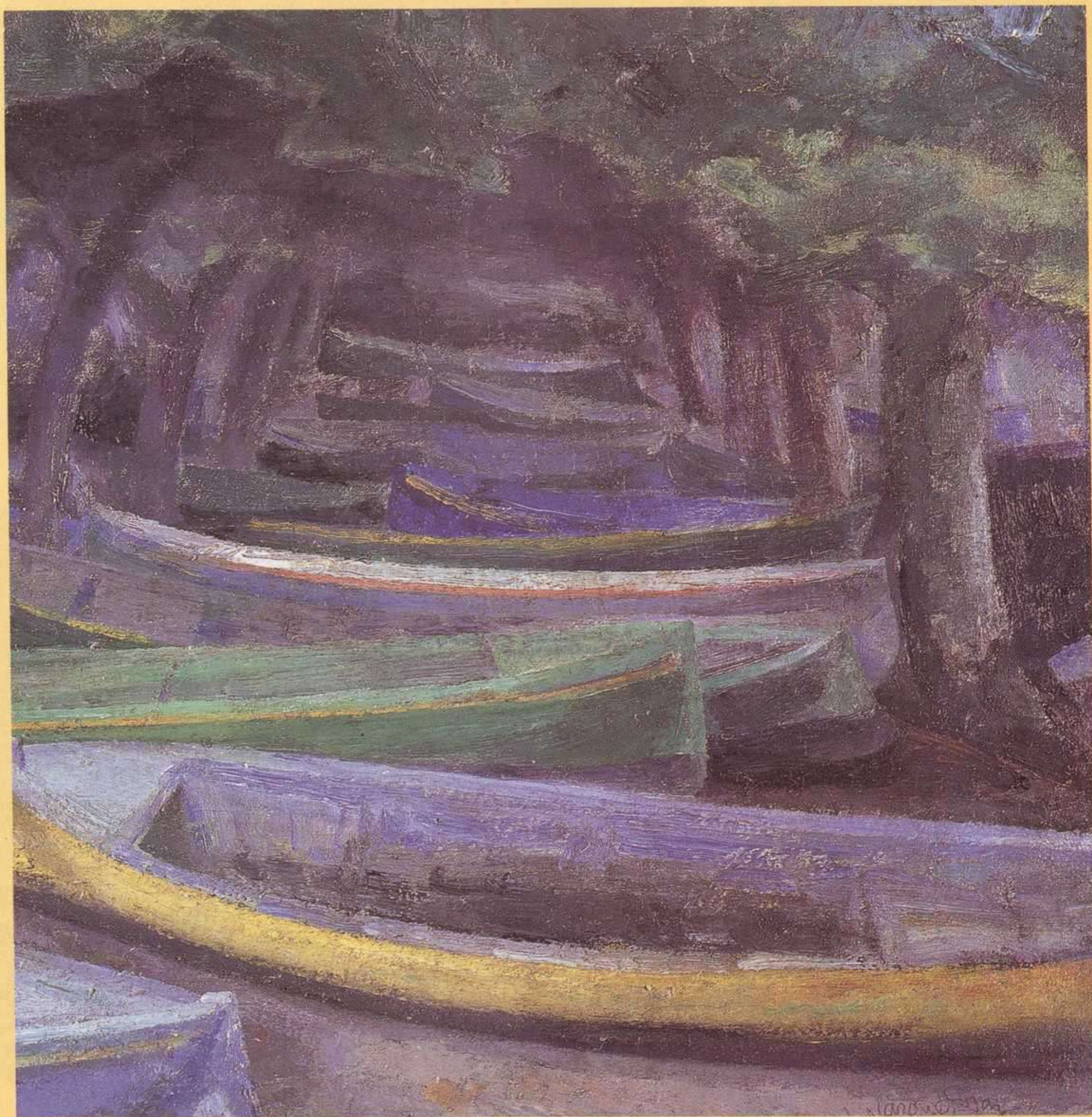
Y, junto a los citados, nuevos temas que, esperamos, acierten a cautivar de igual modo la atención del lector. Dos citas imprescindibles del otoño expositivo tienen en nuestras páginas tratamiento de excepción. Ambas acercan por primera vez al público español temas fundamentales. Así, la exposición de Caravaggio del Prado, un artista de quien no habíamos tenido hasta ahora oportunidad de contemplar en este país una muestra monográfica, pese a la decisiva influencia que tuvo en la conformación de nuestra identidad pictórica. Sobre él hemos conversado con el profesor Milicua, discípulo de Longhi y maestro de historiadores. Por su parte, la Caixa nos descubre el continente remoto y fascinante del simbolismo ruso, semillero del que acabará brotando una de las vías fundacionales de la abstracción. Y para explorar ese confín, inicia su colaboración con Arte y parte la profesora Lily Litvak, una de las grandes especialistas en la literatura y el arte del anterior fin de siglo.

Completan nuestro itinerario otoñal dos nombres ligados ya, de nuevo, al horizonte de debate más reciente: Antoni Abad, seleccionado por Harald Szeemann, junto con Ana Laura Aláez, para la muestra oficial de la Bienal de Venecia celebrada este verano, y Julião Sarmento, cuya presencia en estas páginas reitera la vocación atlántica que orienta esta aventura.

FERNANDO HUICI

TRANSITOS

Artistas españoles antes y después de la guerra civil



SALA DE LAS ALHAJAS

Fundación Caja Madrid

Plaza de San Martín, 1 - 28013 MADRID

Tel.: 91 379 24 61

Del 20 de octubre de 1999
al 8 de enero del 2000

De 11 a 20 h. de martes a sábado
Domingos y festivos de 11 a 14 h.



SIMBOLISMO RUSO



La Fundación La Caixa presentará en Madrid, del 21 de octubre al 9 de enero, una gran exposición sobre los maestros del simbolismo ruso. Comisariada por Estrella de Diego y Jean-Claude Marcadé, la muestra viajará luego a la sede barcelonesa de la Fundación y al Museo de Bellas Artes de Brno.

Boris Anisfeld. Composición simbólica, 1905-1906. Técnica negra sobre papel, 45,7 x 33,2 cm. State Russian Museum.

EL SIMBOLISMO EN LA PINTURA RUSA

LILY LITVAK

El período del fin de siglo XIX en Rusia está marcado por una gran creatividad artística. Coincidiendo con un renacimiento de la cultura y la conciencia eslava, diversos movimientos artísticos europeos entraron simultáneamente, cuando aún predominaba la estética del realismo y había escasas noticias del impresionismo. El simbolismo, movimiento artístico y literario de reacción idealista contra el naturalismo y el positivismo, llegó tarde a Rusia, y cambió totalmente el rumbo de la pintura.

La última década del siglo está dominado por Mikael Alexandrovich Vrubel (1856-1910), pintor, decorador, ilustrador y escultor. Después de graduarse en derecho, estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Petersburgo. Se separó del realismo, cuya mayor figura era

Ilya Repine, y se dirigió directamente al simbolismo aun cuando las teorías del movimiento y el manifiesto de Jean Moréas (1886) no se conocían. Participó en las exposiciones del grupo *Mundo del Arte*. Su estancia en Kiev para trabajar en el iconostasis y los murales de la iglesia de San Cirilo fue una influencia crucial, y a ésta se agrega la del arte veneciano que lo deslumbró en un viaje a Italia. Vrubel se inspiraba en el folklore, en la música y sobre todo en la literatura, en especial en Pushkin y Lermontov. En *La princesa de los cisnes* (1900) presenta a una mujer de mirada soñadora, vestida de luz y ritmos plásticos. *Niña contra el fondo de una alfombra persa* (1886) ilustra su predilección por objetos de valor estético, enriquecidos con una ornamentación a menudo abstracta. *La adivina* (1895) es una compleja imagen de ideas simbólicas. El lienzo está cubierto por una especie de pátina, a través de la cual distinguimos la figura de una mujer delgada de penetrante mirada, volviendo las cartas. La relación entre lo real y lo fantástico, lo natural y lo simbólico es crucial en esas misteriosas obras.

En 1889 Vrubel inició su estancia en Moscú, que duró hasta 1902 cuando se volvió loco y fue



Mstislav Farmakowski: La serpiente tentadora, 1907. (Ilustración a *La vida de Cristo de Renau*). Técnica mixta sobre papel, 24,7 x 20 cm. State Russian Museum.



Mikhail Vrubel: La princesa cisne, 1900. Óleo sobre lienzo, 142,5 x 93,5 cm. Galería Tretyakov.

postrado, que encarna la soledad y la angustia, y el fondo de las montañas basado en fotografías del Cáucaso, que sólo se desvía del realismo por la subjetividad cromática.

El movimiento *Mundo del Arte* (*Mir Iskusstva*) nació en los años 80 y duró hasta 1924. Fue fundado por unos jóvenes intelectuales de San Petersburgo con amplios intereses y ambiciones: literatura, música, teatro, pintura. Eran diletantes culturales porque no habían tenido educación artística formal, pero también porque el diletantismo era su fórmula de escape del academicismo. Su gusto era ensoñador, romántico, y algo irónico. Buscaban la belleza de los estilos antiguos, pero no se interesaban por los conflictos dramáticos del pasado, preferían episodios ligeros e irónicos. Entre los fundadores estaban Benois, Bakst, Diaghilev, Lansere. Más tarde se unieron Dobushinsky, Golovin, Bilibin y Roerich. Por un tiempo también colaboraron algunos filósofos como Merezhkovsky, Minsky y Shetov. Destaca entre ellos Alexander Benois (1870-1960), pintor, diseñador teatral, productor, crítico de arte e historiador. De joven fue influido por los nazarenos alemanes y rechazó los ideales populistas de la generación anterior. En su *Historia de la pintura del siglo XIX: arte ruso* (1901) criticaba al arte de su tiempo, según él distorsionado por haber intentado ser portador de mensajes sociales y políticos. El ensayo

confinado a una clínica. En esos años empezó sus interpretaciones del *Demonio* de Lermontov, que llegó a ser la expresión de su credo artístico y con el que se indentificó durante sus problemas mentales. El primer cuadro fue *Demonio sentado* (1890), con el personaje semidesnudo, casi como esculpido en la piedra, que mira a la distancia con melancolía, una nueva dimensión que el pintor le otorga. Aunque condenó a su héroe a la muerte, en *El ángel caído* (o *El demonio caído*) (1901), le dió el poder de una idea que lo lleva a su autodestrucción, y la premonición de la inminente catástrofe universal. El personaje se ve tendido, con el cuerpo formando parte de la tierra y las rocas, lo cual indica la creencia del pintor de que todos los elementos del universo son parte de una sola sustancia. El ambiente frío y mineralizado y la falta de perspectiva acentúan la sensación de aislamiento. Interesa la combinación de formas simbólicas y naturalistas. El demonio



Konstantin Bogayevsky: Barcos. Sol del atardecer, 1912. Óleo sobre lienzo, 133,5 x 155,8 cm. State Russian Museum.

fue también importante para la revaluación de la arquitectura del siglo XVIII, particularmente en su entusiasta celebración de San Petersburgo. Su obra pictórica más importante es la serie de Versalles que incluye *El paseo del rey*, *La marquesa bañándose*, *El pabellón chino*, *El celoso*, *La comedia italiana* (1906), con técnica gráfica decorativista, exageración de la perspectiva, selección de ángulos elevados y elementos neoclásicos en la composición. Trabajó en escenografías teatrales como las de la obra de Pushkin *La fiesta durante la plaga* (1914), para el ballet *Festividades*, con música de Debussy (1912), y el *Petruschka* de Stravinsky.

Diaghilev fue director del grupo. Admiraba a Puvis de Chavannes y a Böcklin, y estaba obsesionado por Wagner. Sus primeros diseños para la escena fueron para una producción de *Götterdämmerung* en 1903. En 1895 salió al extranjero y se familiarizó con los medios pictóricos europeos. Dos años más tarde organizó la primera exposición de *Mir Iskusstva* con obras inglesas, alemanas y escandinavas.

Alcanzó su mayor gloria como director del espectáculo de los Ballets rusos que llevó a París por primera vez en 1909. En su programa inicial estaba incluida “Danzas Polovetzianas”



Elena Polenova: Pájaro de fuego, 1897-1898. Gouache sobre papel, 105,8 x 106 cm. Galería Tretyakov.

do por la Antigüedad, especialmente de Grecia. En su cuadro *Terror antiquus* (1908), retrata la destrucción de una civilización: la tierra desaparece bajo el agua y el antiguo templo cae, todo detrás de una estatua de Afrodita que mira al espectador con sonrisa arcaica. Diseñó importantes producciones teatrales con temas orientales y griegos sobre todo para la compañía de Diaghilev, *Salomé* (1908), *Cleopatra* (1909), *Shéhérezade* (1910), *Narciso* (1911), *L'Après midi d'un faune* (1912). En esos decorados combinó la intensidad del color con la gracia y la elegancia de la línea. El suyo era un mundo de curvas, figuras en complejos escorzos y explosiones de rojo puro, azul oscuro y verdes. Su estilo fue muy popular en la transición del art nouveau al art déco.

Otros miembros fueron Konstantin Somov, que pintaba temas de “historia inventada” y sueños nostálgicos de la niñez; Roerich, autor de la decoración de *El príncipe Igor*; Evgeny Lansere, interesado en la arquitectura barroca; Anna Ostroumova Lebedeva, con vistas de ciudades, especialmente de San Petersburgo; Mstislav Dobuzhinsky, dedicado también al tema de San Petersburgo, la ciudad de los simbolistas, como paisaje de soledad y alienación; Alexander Golovin, que pintó murales y retratos decorativistas; Ivan Bilibin, que se inspiró en los cuentos de hadas rusos.

El grupo empezó publicando una espléndida revista, *Mundo del Arte*, donde expusieron su credo. Despreciaban al realismo y al impresionismo y sostenían que el arte debía existir por propio derecho, no servir a ninguna religión, política o idea social. Las ideas simbolistas fue-

del *Príncipe Igor*, con decoración de Nikolay Roerich, y *Cleopatra*, con Ida Rubinstein, y decorado de León Bakst .

Lev Rosenberg (1866-1924), más conocido como pintor y diseñador teatral bajo el nombre de su adorado abuelo Leon Bakst, había sufrido en carne propia el prejuicio académico contra todo el que pretendía romper las barreras. Presentó a concurso una *Pietà* excesivamente realista, con la Virgen como una mujer anciana, con los ojos enrojecidos de tanto llorar por la muerte de su hijo. Su obra no sólo había sido rechazada sino tachada por los jueces del jurado. Era un apasiona-



Leon Bakst: *Terror antiquus*, 1908. Óleo sobre lienzo, 205 x 280 cm. State Russian Museum.

ron introducidas más explícitamente por algunos escritores: los poetas Blok, Beli y Balmont y los filósofos de la religión Merezhkovsky y Rosanov. En la parte visual se reproducía y comentaba a Beardsley, Burne-Jones, Puvis de Chavannes, Monet y Degas. Inicialmente el grupo prefería a Böcklin y a los simbolistas vieneses y poco a poco llegaron a apreciar el descubrimiento del arte primitivo y folklórico hecho por los franceses. El contacto con el trabajo de Gauguin, Cézanne, Picasso y Matisse empezó en 1904 y continuó hasta 1914.

Las exhibiciones artísticas organizadas por el grupo fueron importantes manifestaciones para el simbolismo. La segunda era de ámbito internacional, con pinturas rusas y obras de Puvis de Chavannes, Degas y Monet, Whistler y Böcklin, así como trabajos de Tiffany y Lalique. Para la tercera se incluyó al pintor simbolista Borisov-Musatov, a la generación rusa más joven de San Petersburgo, al grupo de Moscú y a los que serían jefes de la futura vanguardia en la siguiente década, Larionov y Goncharova.



Nikolai Roerich: Ídolos, 1901. Gouache sobre cartón, 49 x 58 cm. State Russian Museum.

Es en el teatro y particularmente en el ballet donde el *Mundo del Arte* tuvo más éxito. Allí cristalizaron sus ideas sobre la completa realización de la vida como arte, donde cada gesto podía ser sincronizado con música, donde el vestuario, la decoración y el baile se integraban creando un espectáculo total, y un mundo de belleza perfecta. Diaghilev, con su *troupe* de bailarines, y la colaboración de los pintores de Montparnasse y del Bateau Lavoir, con la imaginativa guía de Cocteau y los más modernos músicos de Europa: Stravinsky, Falla, Satie... iba a realizar en nuestro siglo el sueño de todas las épocas: la síntesis de las artes, un espectáculo total para el placer de todos, por medio de la colaboración de los mejores.

Aún más aislado que Vrubel estuvo Viktor Borisov-Musatov (1870-1905), contemporáneo de la primera generación del *Mundo del Arte*. Era aficionado al arte francés y admirador de Puvis de Chavannes. Después de un período impresionista, se tornó al simbolismo en su *Autorretrato con hermana* (1898), donde presenta dos figuras desconectadas de la realidad pero unidas por lazos invisibles de familiaridad. En sus obras pretende captar un estado de ánimo, *El estanque* (1902), con el paisaje simbolista del viejo parque, *Fantasmas* (1903), donde las figuras incorpó-

reas parecen sombras en la niebla y *Collar de esmeraldas* (1903-4), con un grupo de muchachas que evocan una sarta de piedras preciosas. En sus años finales pintó paneles para interiores y completó una serie de acuarelas con las cuatro estaciones para los murales de una casa particular, que ilustran su inclinación a la síntesis y a la sinestesia.

Borisov-Musatov fue la influencia fundamental para la segunda generación simbolista que formó un grupo llamado *Rosa Azul*. La única exhibición fue en Moscú en marzo-abril de 1907. Estaban relacionados con la revista de arte *El Vellochino de oro*. Entre los participantes están Nikolai Krymov, que tendía al primitivismo, Sergei Sudeikin, admirador de Watteau, Pavel Kuznetsov, cuyo descubrimiento del Oriente fue estimulado por Gauguin, pero el pintor ruso no estaba a la búsqueda de lo exótico, le interesaba el espíritu oriental que sentía que aún preservaba ciertos principios fundamentales de la humanidad, desaparecidos en Europa. Martiros Saryan, de origen armenio, exhibió con la *Rosa azul* una serie de temas orientales inspirados por sus viajes a Turquía, Egipto y Persia, con imágenes lacónicas, reminiscentes de la poesía oriental.

Un importante miembro de la *Rosa Azul* fue Nikolai Sapunov, cuya pintura se basaba en temas teatrales y musicales, por ejemplo, *Nocturno*, *Mascarada* y *Ballet*, que empezaron a aparecer en 1900. Sus obras principales están inspiradas en producciones que él mismo diseñó. Estaban llenas de significaciones simbólicas, particularmente *Danza de la muerte* (1907), de la obra de Wedekind, y *Encuentro Místico* (1909), inspirada en el drama lírico de Blok *Balganchik*. Esta obra, que estrenó en 1906, fue un acontecimiento fundamental en la vida teatral rusa, producto del talento de cuatro artistas, el brillante poeta Blok, el atrevido director vanguardista Meyerhold, el compositor Kuzmin y Sapunov, que diseñó el escenario y el vestuario. La atmósfera espectral de la obra, los gestos de marionetas que debían tener los personajes y el texto casi esperpéntico fueron interpretados en la composición del lienzo como un cuadro dentro de un cuadro.

Interesa destacar también a Kuzma Petrov-Vodkin, amigo de los miembros de *Rosa Azul*, aunque no perteneció formalmente al grupo. Estaba familiarizado con la pintura de iconos y fue influido por Puvis de Chavannes. Creó una mitología del mundo moderno descrita en imágenes metafóricas y monumentales. Su obra más conocida es *Caballo rojo nadando* (1912), simbólica y emblemática del pasado que despierta al futuro. Allí utiliza los significados del an-



Victor Borisov-Musatov: En el Pantano, 1902. Óleo sobre lienzo y témpera, 65,5 x 90,5 cm. State Russian Museum.



Kuzma Petrov-Vodkin: La orilla, 1908.
Óleo sobre lienzo, 128 x 159 cm.
State Russian Museum.



Dellavos Kardovskaia: Retrato de Anna Achmatova,
1914. Escayola, 47 x 50 x 30 cm.
Tretyakov Gallery, San Petesburgo.

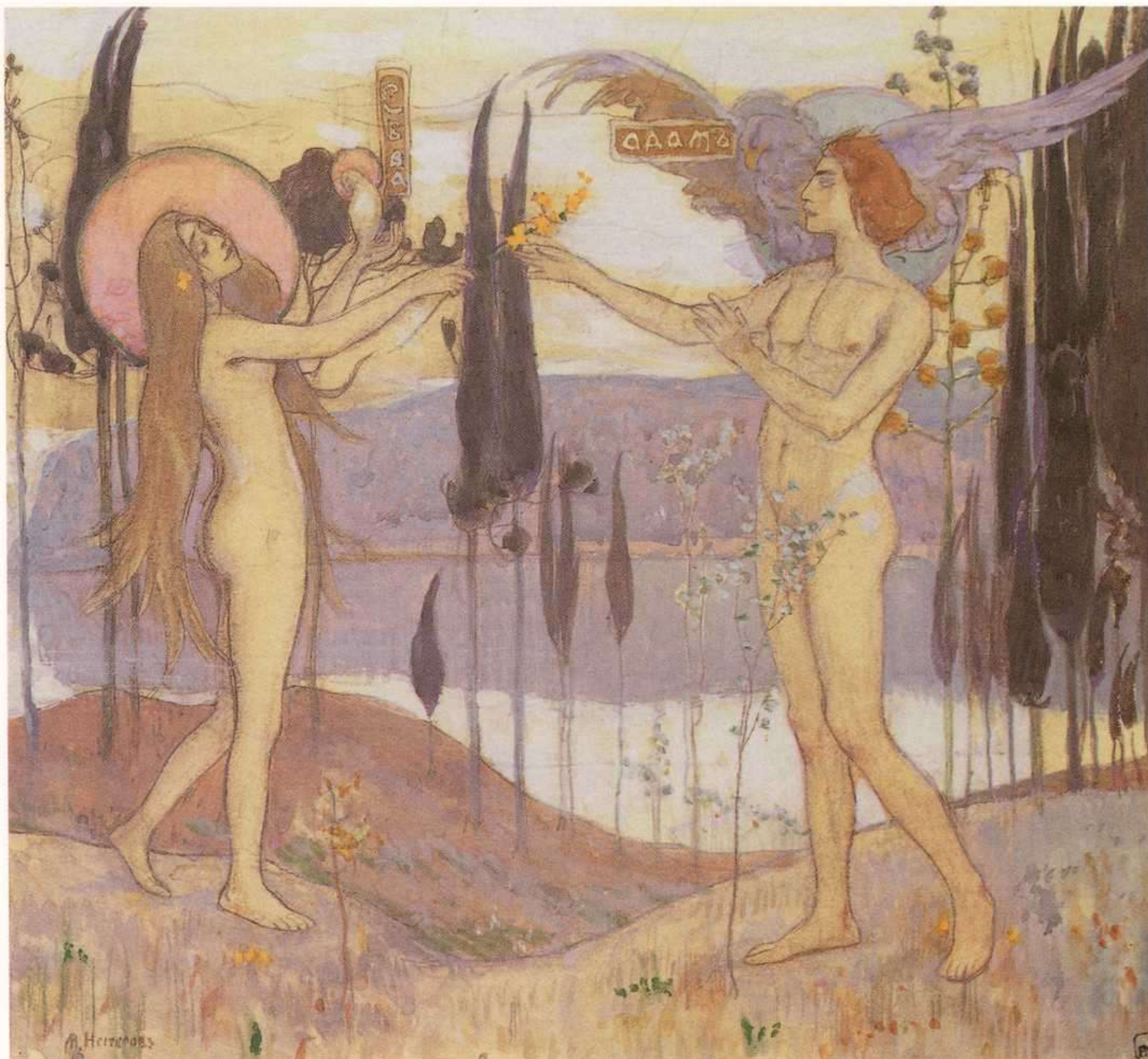
Además de estas figuras, hay que revisar brevemente el impacto definitivo que el simbolismo ruso tuvo en Vasili Kandinsky. Este pintor, que últimamente queda fuera de una sola clasificación filosófica, tuvo relaciones y puntos comunes con las personalidades y grupos de ese movimiento. En primer lugar, compartía la idea de que el arte debía desinteresarse de cuestiones ideológicas y sociopolíticas, y el corolario de enfatizar las propiedades artísticas intrínsecas de la obra.

También hay que considerar que algunos pintores y escritores del *Mundo del Arte* iniciaron la búsqueda de una síntesis artística. Ello es aparente en el entusiasmo que sentían por Wagner y el drama operístico. Admiraban al maestro por su manera de combinar fuerzas visuales y

tiguo mito ruso del caballo. El lenguaje pictórico incluye combinaciones inusitadas de color.

Aunque el grupo *Rosa Azul* no expuso una teoría estética formal, los miembros tenían ciertas metas comunes, y principal entre ellas, el deseo de representar experiencias subjetivas y psicológicas. Las palabras de un crítico al ver la exposición de 1907 son reveladoras: “es hermosa, [la exposición] como una capilla para los muy pocos; luz, silencio... y las pinturas son como plegarias... su efecto no es exterior, ni físico, sino psicológico... la narrativa está ausente, la precisión de la imagen se rechaza¹”. Se señala una característica común de esas obras que era la distorsión de la forma. Con ello, los pintores se liberaron de las rígidas demandas del realismo y de la estilización requerida por el *Mundo del Arte*. Hablando de estos artistas, un artículo firmado con el pseudónimo D. Imgardt en la revista *El Vello de oro*, comentaba que el conocimiento positivo y racional caería en el olvido, que el nuevo artista sería un profeta, y su lenguaje estaría formado de fantasmas, sueños, colores y sonidos. Se tocan aquí dos ideas primordiales de la estética simbolista: la música visual y la pintura de sonidos, y también se valora la creatividad del impulso intuitivo.

Además de estas figuras, hay que revisar brevemente el impacto definitivo que el simbolismo ruso tuvo en Vasili Kandinsky. Este pintor, que últimamente queda fuera de una sola clasificación filosófica, tuvo relaciones y puntos comunes con las personalidades y grupos de ese movimiento. En primer lugar, compartía la idea de que el arte debía desinteresarse de cuestiones ideológicas y sociopolíticas, y el corolario de enfatizar las propiedades artísticas intrínsecas de la obra.



Mikhail Nesterov: Adán y Eva, 1989. Técnica mixta sobre papel, 30,5 x 33 cm. State Russian Museum.

musicales para producir un arte total y sintético. Consideraban que ciertos compositores rusos habían llegado a ello de manera similar, y entre ellos contaban a Rimsky Korsakov, que igualaba notas y colores, y a Anton Skriabin, cuya exótica música fue tan admirada por Diaghilev y por Kandinsky. Este compositor había hecho el experimento de establecer paralelos entre los siete colores del espectro y las siete notas de la escala para lograr un arte total.

Skriabin no era el único que tenía estas ideas. Algo similar había buscado el pintor lituano Mikalojus Ciurlionis, que había calificado de musicales a sus pinturas, y en su intento de fundir el tiempo y el espacio ha sido considerado como precursor de los sonidos interiores de Kandinsky². Ciurlionis publicó en la revista *Apollon* (1909-17), heredera de *Mundo del Arte*, donde también aparecieron escritos de Kandinsky. En 1909 llegó a San Petersburgo y fue recibido en triunfo por la fraternidad simbolista que lo consideraba el más sintético de todos los artistas, por sus esfuerzos de pintar música.



Mikalojus Konstantinas Ciurlionis: Cuento de hadas III, 1907. Témpera sobre tela, 117 x 144,5 cm. Museo Nacional de Arte M. K. Ciurlionis.



M.K. Ciurlionis: Cuento de hadas, I, 1907. Tempera sobre papel, 73,3 x 63,1 cm. Museo Nacional de Arte M.K. Ciurlionis.

Se debe ver en este contexto el retrospectivismo de los simbolistas rusos, especialmente los del *Mundo del Arte*. Esto no consistía sólo en volverse a la historia, sino en reivindicar el valor del mito. El filósofo simbolista Minsky predicaba la necesidad de ir al encuentro del alma infantil, y el poeta Viacheslav Ivanov concluía que “el verdadero simbolismo debe reconciliar al poeta y a la multitud en un gran arte universal... [que estaba] en el camino del símbolo al mito³”. Estas ideas filosóficas forman parte del vocabulario de Kandinsky, visibles en su interés en el mundo de las hadas, y evidenciadas en sus *Versos sin palabras* (1904). De hecho hay paralelismos visuales entre los grabados de Kandinsky de 1906 con imágenes del folklore ruso y las ilustraciones que Bilibin había hecho desde 1899. Aún más importante es que los artistas del *Mundo del Arte*, al declarar que todo contenido social o político era ajeno al arte, y que éste era un fin en sí mismo, implicaban la liberación de la carga materialista del arte a favor de un contenido inmaterial. Tanto Belyi como Kandinsky se habían dado cuenta de la posibilidad de una pintura distinta a la de Repin al contemplar algunos cuadros de Monet en 1891, cuya imprecisión y falta de claridad mostraban, según ellos, el deseo de evadirse del mundo de las apariencias.

Esta aseveración llevó a los simbolis-



Issac Brodsky: Luna Nueva, 1906. Óleo sobre lienzo y cartón, 52 x 64,5 cm. State Russian Museum.

tas a otras importantes conclusiones. Si la reproducción documental del mundo ya no era necesaria para la creación artística, el objeto no tenía por qué ser reproducido con exactitud, de allí la idea de que la imprecisión en la transcripción del mundo físico podía tener valor estético. Por su parte, Kandinsky asumía que mientras más materialista es el arte, más busca contenido en la materia sólida, por ejemplo, la narrativa, y por el contrario, mientras más espiritual es, menos presente está lo visible.

La relación de Kandinsky con el grupo *Rosa Azul* fue aún más estrecha. No es sorprendente que hubiese contribuido regularmente a las exhibiciones anuales de la Asociación de Artistas de Moscú, un bastión de los pintores filosóficos simbolistas, particularmente de Viktor Borisov-Musatov y Pavel Kuznetsov. Ciertamente el estilo de Kandinsky difiere del de ellos, pero tenían aspiraciones comunes. Los pintores de la *Rosa Azul* redujeron la importancia del objeto a un mínimo, y con ello otorgaron al color y a la línea fuerza propia. En 1911, al referirse a los artistas moscovitas, Kandinsky comentó el rechazo del contenido material del arte y la resultante tendencia a la abstracción.

Hay que señalar además otros temas y fuentes comunes para Kandinsky y los simbolistas.

El énfasis en que la nueva estética no debía ser la descripción del mundo físico, sino que debía sugerir más altas realidades, viene de la respuesta a la crisis espiritual finisecular. Misticismo, ocultismo, teosofía, magia, hermetismo, platonismo, numerología, rosacrucianismo son unas cuantas de las numerosas religiones y doctrinas donde se buscaron caminos de perfección diferentes de los impuestos por las ortodoxias predominantes⁴, y que venían a avalar las contenciones simbolistas sobre la verdad de otros mundos sólo percibidos por indicios vagos e indirectos.

En la edición alemana de 1912 de la obra *De lo espiritual en el arte*, Kandinsky se refiere continuamente no sólo a Mme. Blavatsky sino también al teósofo alemán Rudolf Steiner muy apreciado por los simbolistas como Andrei Belyi, sobre todo por su profecía donde anunciaba el papel que Rusia debía tener en la reconciliación de Oriente y Occidente.

También es importante señalar una influencia literaria común. En *De lo espiritual en el arte*, Kandinsky considera que la obra más universal y más reforzada por vibraciones espirituales debería ser abstracta. Pero no creía que por el momento ningún artista debía trabajar sólo con “combinaciones de colores y formas emancipadas”. Insistía que el camino era lento, que debía emprenderse paso a paso, equilibrando formas abstractas con signos apenas perceptibles, y sugería que los objetos podrían ser transformados en ese tipo de signos. No se debía describir al objeto de manera naturalista, sino adelgazar y esconder sus cualidades físicas, obligando al es-




Natalia Goncharova: El arcángel San Miguel, 1914.
Litografía, 32,7 x 24,7 cm.
State Russian Museum.

pectador a descifrar las ambiguas y misteriosas imágenes resultantes. Esta teoría estética es básica a la interpretación simbolista del lenguaje, según la cual el poder de la palabra residía en gran parte en despojarla de su significado literal y semántico. La creencia de Kandinsky en la sinestesia le permitió transferir a la pintura una teoría formulada para la poesía y el drama, creyendo que podría otorgar al objeto visual el poder evocador que los poetas simbolistas daban a la palabra.

Es interesante constatar que Kandinsky discute largamente en su ensayo a Maeterlinck, que era muy admirado en Rusia por figuras como Viacheslav Ivanov, y habían aparecido numerosos artículos sobre el autor flamenco en publicaciones dedicadas al simbolismo. El dramaturgo y poeta flamenco en su traducción de Ruysbrock *El Admirable* había definido a



Kazimir Malevich: El bosque sagrado. Boceto de la pintura en fresco, 1907. Témpera sobre cartón, 69,3 x 71,5 cm. State Russian Museum.

la nueva estética como un neomisticismo en busca de la verdad invisible, revelada por un lenguaje donde la palabra ha sido dotada nuevamente de su poder original y casi divino. Kandinsky se refiere a varias obras teatrales específicas del escritor y admira la forma como se escenificaron en Rusia. Por fin, traduce de las sugerencias maeterlinckianas sobre la desmaterialización de las palabras a sus propios proyectos de desmaterialización de los objetos 

¹ Dmitri V. Sarabianov, *Russian Art. From Neoclassicism to the Avant-Garde, 1800-1917*, New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1990, 224.

² John E. Bowl, "Vasili Kandinsky: The Russian Connection", en ed. John E. Bowl y Rose-Carol Washton Long, *The Life of Vasili Kandinsky in Russian Art*, Newtonville Mass., Oriental Research Partners, 1984, 6.

³ *Ibid.*, 7.

⁴ Alain Mercier, *Les sources esotériques et occultes de la poésie symboliste (1870-1914)*, 2 vols., Paris, Nizet, 1974 y John Senior, *The Way Down and Out: The Occult in Symbolist Literature*, Ithaca, N.Y., Cornell UP, 1959.

ANTONI ABAD. UN CONCEPTO DINÁMICO DEL ESPACIO

ROSA QUERALT

22

ANTONI
ABAD

Entre 1993 y 1994, en calidad de artista residente, Antoni Abad (Lleida 1956) pasó seis meses en el Banff Centre for the Arts, en Canadá. Como él mismo ha relatado, “llegué con herramientas de escultor, casi de relojero, con cintas métricas, y salí con cintas de vídeo bajo el brazo. Trabajaba con cintas métricas como metáfora de la medición de la realidad. Eran medidas de conceptos y en un momento determinado decidí que el sistema métrico nos lo imponían y que el palmo, que forma parte de nuestro cuerpo, me servía más. Hice una acción sobre la medida del palmo, y produje mi primera cinta de vídeo¹”.

Efectivamente, en *Medidas menores* (1994) –presentada como la mayoría de sus obras en varias versiones–, cuantificaba la actividad de un día normal de su propia vida, a modo de análisis y metodología de comportamiento. Afanoso como Joyce-Dedalus de las abstractas curiosidades de la mente, emprendía un monólogo interior, la incesante conversación que el hombre sostiene consigo mismo. En ella, se servía por primera vez de tecnología audiovisual para re-

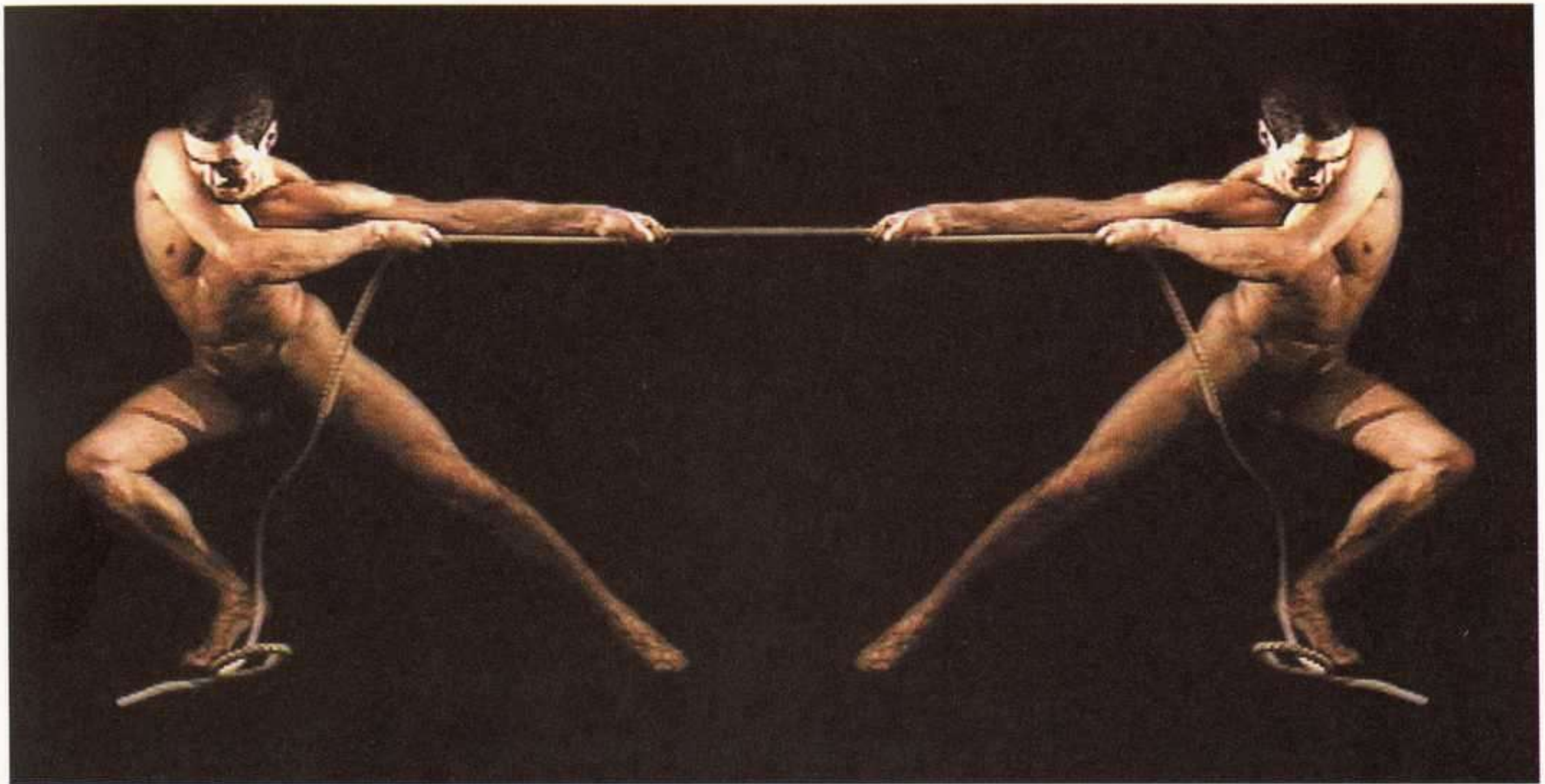
presentar la acción del movimiento de la mano, abierta y cerrada, si bien la acompañaba aún de elementos escultóricos más convencionales: una ilustración del mismo gesto, materializada en aluminio, que recorría toda la pared. O la reproducción en neón del texto que describía literalmente las acciones que motivaban los palmos.

Repitió un fragmento del cuerpo en *Últimos deseos* (1995), donde amplió la proyección videográfica a una nueva dimensión espacial: el techo de la sala, tal como ha podido contemplarse en la reciente Bienal de Venecia. La imagen de los



Antoni Abad: Medidas Menores, 1994. Video-proyección continua y texto.

Antoni Abad presenta sus trabajos más recientes en la Galería Oliva Arauna de Madrid hasta el 30 de octubre.



Antoni Abad: *Sísifo*, 1995. Video-proyección continua y texto.

pies de un funambulista que trata de avanzar esforzadamente, intentando no caer al vacío, reforzada por el sonido de una respiración entrecortada, nos daba una visión existencialista de la condición del hombre en general y del artista en particular. Más que el valor representativo, la obra privilegiaba las sensaciones: angustia, vértigo, riesgo, dificultad, miedo...

Sísifo (1995) resultó una prolongación lógica de la anterior instalación. Otra figura masculina, de medidas clásicas, según los cánones escultóricos griegos, tensando una cuerda, se enfrentaba al reflejo de su propia imagen, proyectada en un espejo curvo. El espacio nuevamente jugando un papel estructural y simbólico: la idea de tensión y la eterna lucha del hombre consigo mismo (una nana ralentizada de Brahms y el bucle sinfín de la proyección enfatizaban esa noción de continuum).

De *Sísifo*, Abad realizó una versión para Internet. Una web enlazaba la figura y su doble a través de dos servidores situados respectivamente en Barcelona y Wellington (Nueva Zelanda), dos puntos en las antípodas terrestres.

Manteniendo parecida orientación alegórica, las ratas sustituyeron a la figura humana en la trilogía abordada a continuación: *Errata* (1996), *Ciencias Naturales* (1997) y *Love Story* (1998). La elección del sujeto fue, como tantas otras veces, casual y surgió de la observación de la conducta y movimientos de una de ellas, que se alojó en el sótano que le servía de vivienda y taller, y convivió con él por espacio de varios días. Significativamente, introducía el nuevo ciclo con un telón negro sobre el que destacaba un gran cartel serigráfico con la imagen multiplicada de las manos de un mago que extraía una rata de su chistera.

Revestido de poderes mágicos con los que modificar sustancialmente la realidad, el artista se erigía en prestidigitador, se comportaba como funambulista cuyas acrobacias ya no era posible



Antoni Abad: Últimos deseos, 1995. Video-proyección continua.

contemplar sólo con los ojos de la razón. Demandaba la mirada hechizada por la conciencia de estar bordeando los límites.

La alusión a alguien que practicaba los juegos ocultos de la magia nos trajo a la mente a Georges Perec. Para él, la literatura –como para Abad el arte– era una cuestión de prodigio y, también y por encima de todo, de subversión de un hipotético orden y creación de otro nuevo, ficticio a la vez que real. Ya mediante animación desarrollada por ordenador a partir de este momento, Abad configuraba una visión propia que suplantaba el modelo. La llamada verdad devenía mentira y la mentira pasaba a ocupar el espacio de lo que suele ser tenido por verdad. En definitiva, el territorio del arte como lugar de metamorfosis, simulación, juego, artificio, verosimilitud de lo inverosímil...

La dimensión social se situaba por tanto en los referentes utilizados: los roedores besándose (una licencia poética), copulando, ejerciendo jerarquías de poder, creciendo –sobre todo creciendo–, alimentándose..., repugnantes y encantadores a la vez, como subrayaba el sonido de sus característicos chillidos simultáneamente al de *Tristeza de amor* de Chopin, reproducido en caja de música. El discurso, sin embargo, que en los respectivos vídeos situaba en espacios totalmente abstractos, era manifiestamente metafórico.

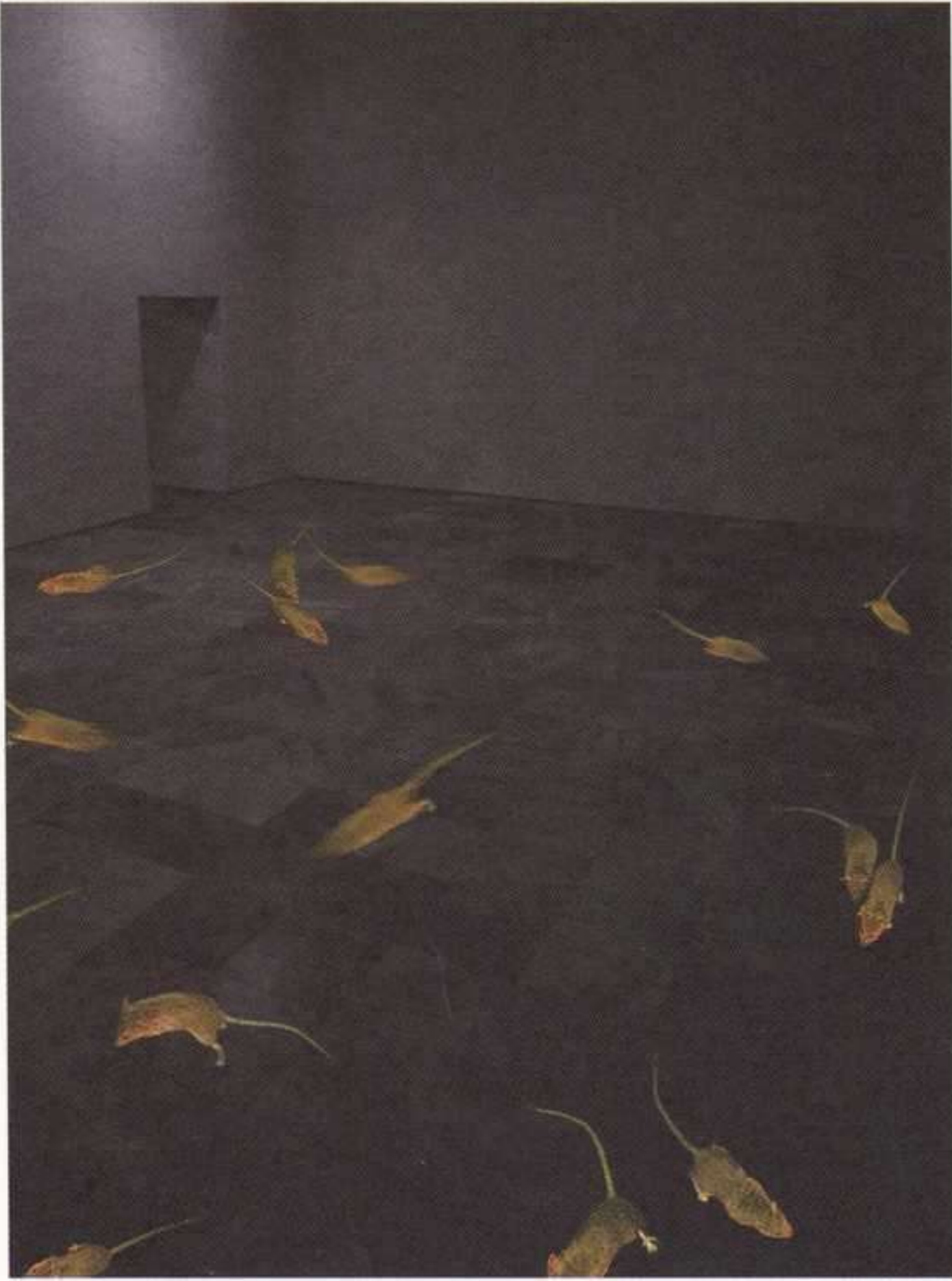
Ego (1999), la obra que presenta en este inicio de temporada en la galería Oliva Arauna, tiene su antecedente directo en la proyección digital que realizó para *Dobles vidas* en el Museo de Zoología de Barcelona, y en la que las ratas daban paso a las moscas. De nuevo, seres que han convivido con nosotros de forma natural, desde siempre y en cualquier parte del mundo, es decir, con una dimensión universal, además de ser profusamente usados en experimentos de laboratorio por compartir genes con la raza humana. Estas secuencias del movimiento de las moscas escribiendo y borrando palabras albergan una total suplantación ofrecida con visos de realidad para admitir la evidencia de que en el dominio del arte la ilusión de certidumbre es puro artificio.

La concatenación de este grupo de proyectos realizados en los últimos seis años mediante soportes tecnológicos puede confundirnos en el sentido de pensar en un corte abrupto respecto a su anterior trabajo escultórico. Al margen de que él se considere escultor por encima de todo en cualquiera de sus facetas, al igual que aconteció en 1986 al pasar de la pintura a la tridimensionalidad, en las distintas etapas asoman una serie de rasgos comunes, probablemente los más relevantes de su quehacer. Por ejemplo, la mutabilidad permanente de las formas en el espacio, los procesos de trabajo analíticos y las meticulosas indagaciones o la querencia por materiales simples, funcionales e industriales.

Para Abad, el espacio es siempre dinámico, mudable, transformable. Real, virtual o repre-



Antoni Abad: *Ego*, 1999. *Proyección continua*.



Antoni Abad: Ciencias naturales, 1997. Video-proyección continua.



Antoni Abad: Love story, 1998. Video-proyección continua.

sentado. Lo fragmenta, lo multiplica, lo diversifica, lo estructura, lo ordena, lo mide, lo ocupa, lo tensa, lo relaciona con estructuras y objetos, su propio cuerpo o con el tiempo. Es el lugar de la acción. Y ésta acontece encima de nuestras cabezas, en el suelo, en la pared o sobre una pantalla colgante. Incluso sus esculturas de material sólido (gomaespuma o mecalux) existían bajo formas cambiantes (maleables, flexibles, plegables, se expandían o se encogían, adaptándose al espacio en el que se ubicaban). Es un elemento de afirmación y a la vez de duda, de indagación. También como Perec podría afirmar: “El espacio es una duda: continuamente necesito marcarlo, designarlo; nunca es mío, nunca me es dado, tengo que conquistarlo²”. Más que el propio movimiento, le interesa el proceso en sí mismo, las metamorfosis, las variaciones, la conmutación, la construcción y deconstrucción. Lo piensa a menudo en términos binarios, a base de oposiciones, para equilibrarlo o para tensarlo todavía más. En los espacios de Abad, es raro que el visitante deje de moverse, incluso el componente lúdico que se cuela en ellos podría ser una invitación a la participación activa. Relaciona la creación con el contexto específico de presentación. Aunque se trate de una obra ya exhibida, nunca deja de comprobar en el nuevo lugar de exposición cómo responde físicamente, conceptualmente o fenomenológicamente. El espacio es, en definitiva, lenguaje.

El proceso ha sido siempre capital para

Abad. Repensado exhaustivamente en sus sucesivas fases, da fe de esta importancia su trabajo en series, sus variaciones sobre un mismo tema. La variabilidad, por tanto, debe entenderse como una valoración de lo procesual –el deseo de que el proceso se refleje en la obra– o bien como una declaración de transitoriedad –el proceso procura tiempo para proseguir la exploración. La motivación surge en parte de la realidad que le envuelve, pero sobre todo del propio desarrollo de su tarea cotidiana. Es ahí donde se produce la absorción y asimilación energética para agitar el lenguaje, para desencadenar interrogantes que relanza de obra en obra. Cada versión libera indicios, alguna revelación o renovadas preguntas en ese intento de construcción de un proyecto propio lo bastante abierto, y a la vez riguroso, que le siga estimulando a buscar una buena ecuación entre tema/imagen, técnica/material



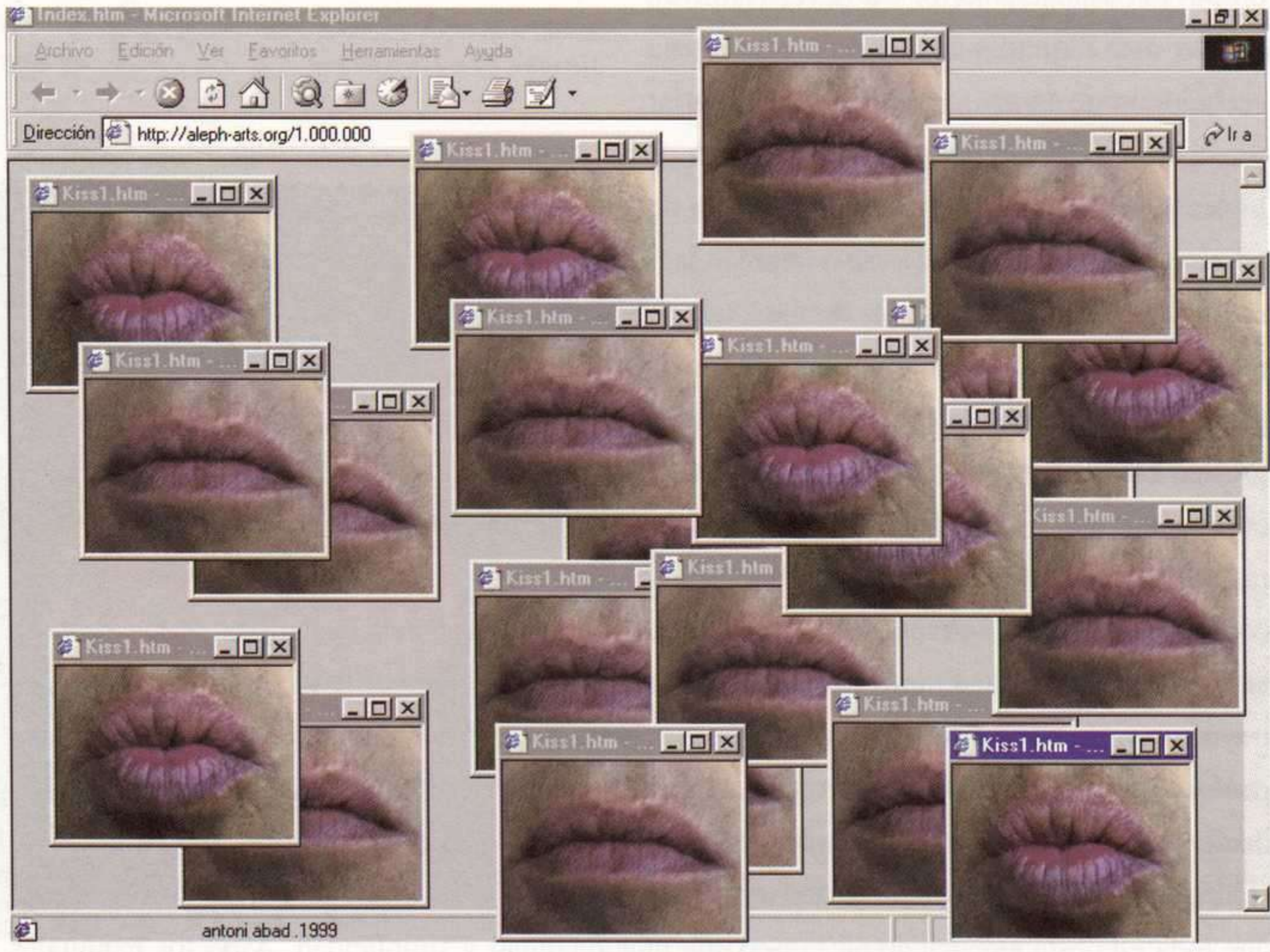
Antoni Abad: S/T Exclava, 1990. Componentes de Mecalux, 69 x 178 x 69 cm.

y lenguaje. La reflexión paralela a la toma de decisiones prácticas debe seguir una estructura lógica y un método, aunque quiera para la obra un latido paralelo al de la vida. Y no sólo él posee las claves de sus procesos, también las revela con frecuencia al espectador en forma de notas, secuencias fotográficas, dibujos, textos, elementos sonoros... Cualquier aproximación a un nuevo sujeto comporta una labor documental y de estudio previa al análisis imprescindible para determinar todas las posibilidades expresivas, ya que sus proyectos crecen desde una progresión racional. Analogías con las proporciones matemáticas, la geometría como guía, la recurrencia a figuras simples, el recurso a estructuras de repetición, la secuencialización, el carácter frío y objetivo de determinadas representaciones, la aglutinación de fragmentos, visiones complementarias o contrapuestas... son algunas de las herramientas que utiliza en sus métodos analíticos. Sin olvidar la más recurrente de todas ellas, omnipresente en algún período de su trayectoria: la medición. Del recinto expositivo pasó a medir el espacio cotidiano y de ahí a aspectos relacionados con el tiempo, el lenguaje, los sentimientos, las conductas, los deseos..., es decir, aquellos gestos que realizamos de forma casi inconsciente, rutinaria.

Si examinamos la producción de Antoni Abad a lo largo de estas dos décadas constatamos que toda ella está ejecutada con la máxima funcionalidad y simplicidad. Aspectos habituales en sus concepciones artísticas le han vinculado, en algunos períodos de forma más manifiesta

que en otros, a ciertos postulados minimalistas: estructuras repetitivas, módulos entendidos como unidades de medida o proporción, la imagen parcial de un orden completo para todo el espacio imaginable, el espectador invitado a aportar una respuesta activa, las formas unitarias ordenando las relaciones, la simplicidad formal resultante de la complejidad de la experiencia... Abad concibe también el arte como la práctica de una técnica. El procedimiento conlleva apurar absolutamente todas las posibilidades hasta agotar el territorio en cuestión. Éste es posiblemente el elemento más azaroso en su quehacer. Y cuando ha encontrado el material que mejor se ajustaba a las urgencias del momento, éste ha desencadenado nuevas vías, otros ciclos: hilos, plásticos, bolsas de celofán, gomaespuma, mecalux, sillas plegables, cintas métricas, el propio cuerpo, textos, fotografías, dibujos, espejos, vídeo, tecnologías digitales, Internet... En cualquier caso, acostumbra a usar productos que se encuentren fácilmente en el mercado y que él mismo pueda manipular de un modo funcional y sencillo. Y, a ser posible, inscritos en lo cotidiano: “Las cosas triviales, trivialmente descritas, son las más verdaderas, los más olvidados depósitos de nuestra historia personal y de nuestros sentimientos³”

¹ Olga Spiegel, “El artista de Hamelin”, La Vanguardia, 26 marzo 1997.
² Georges Perec, *Especies de espacios*, Barcelona, Montesinos, 1999.
³ Georges Perec, *L'infra-ordinaire*, París, Seuil, 1989.



Antoni Abad: 1.000.000, 1999. Proyección Internet.

Naturalezas pintadas de Brueghel a Van Gogh



Vincent Van Gogh
Watermill at Gennepe, 1884

PINTURA NATURALISTA
EN LA COLECCIÓN
CARMEN THYSSEN-BORNEMISZA
DEL 1 DE OCTUBRE AL 16 DE ENERO



MUSEO
THYSSEN-
BORNEMISZA

Paseo del Prado, 8. 28014 Madrid

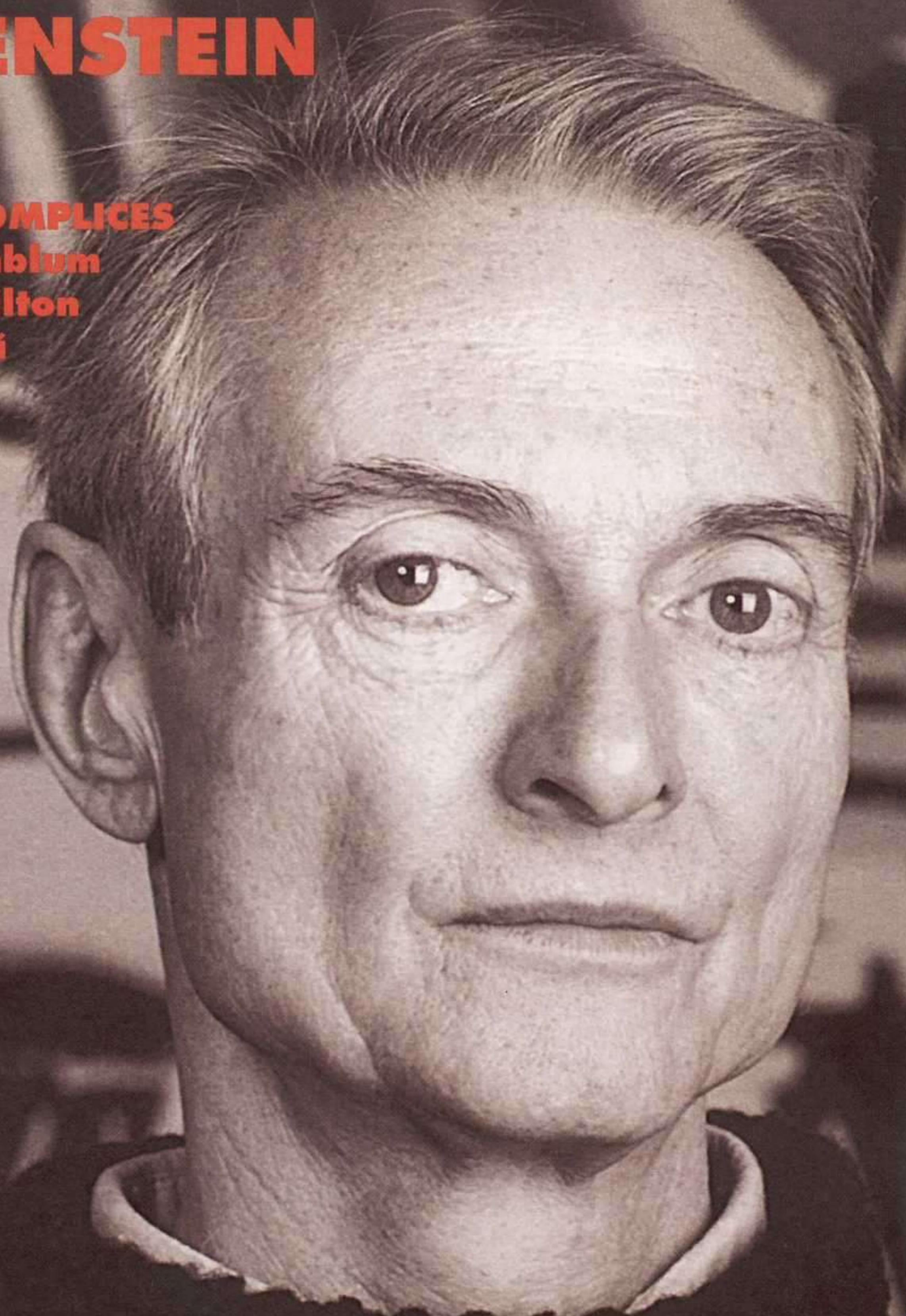
LICHTENSTEIN

PALABRAS CÓMPLICES

Robert Rosenblum

Richard Hamilton

Salvador Dalí



La exposición *Roy Lichtenstein. Imágenes reconocibles* podrá verse en el IVAM de Valencia, del 21 de octubre al 2 de enero. Procedente del Palacio de Bellas Artes de México D.F., el Museo de Monterrey y la Corcoran Art Gallery de Washington, la muestra viajará a continuación a la Fundación Pedro Barrié de la Vega en A Coruña y al Centro Cultural de Belém en Lisboa.

Robert Mapplethorpe:
Roy Lichtenstein (fragmento), 1985.
Gelatina de plata.

ROY LICHTENSTEIN Y LA REBELIÓN FORMALISTA

ROBERT ROSENBLUM

TRADUCCIÓN: GIAN CASTELLI

En el siglo veinte, el ritmo de los cambios artísticos ha sido pavorosamente veloz. En Norteamérica, lo que hasta hace poco se contemplaba como una nueva y triunfante constelación de pintores de primera línea (cuyos estilos comprendían desde la “pintura de acción” de Pollock hasta la “pintura de inacción” de Rothko) ha retrocedido súbitamente a una categoría de autoridad que impone un pesado lastre a las generaciones más jóvenes. Algunos de éstos han tenido dificultades a la hora de mantener la magnífica calidad que alcanzaron hace una década; y, para sus sucesores, el problema se ha revelado aún más agudo. Ceder a la presión de lo que rápidamente se había convertido en tradición suponía condenarse *a priori* a un papel secundario y derivado.



Roy Lichtenstein: Mujer limpiando (Woman cleaning), 1962. Óleo sobre lienzo, 172,7 x 142,2 cm. Colección privada.

Al trabajar con dichas premisas fijadas de antemano, uno podía tener la seguridad de producir espléndidas obras de virtuosismo, pero a la vez se arriesgaba a no producir jamás nada verdaderamente nuevo. Ni que decir tiene que numerosos pintores recientes han logrado superar tan enormes dificultades y producir obras de inmensa calidad y originalidad (entre ellos, Stella, Louis y Noland); en general, sin embargo, la mayor parte de la pintura abstracta de finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta ha comenzado a antojarse cada vez más rancia e ineficaz. Incluso en manos de los “satélites” mejor dotados, se ha convertido a menudo en una suerte de producto académico en el que pinceladas rápidas y caligráficas –otrora vehículo de osadas innovaciones e intensa expresión personal– se codificaban para conformar una técnica estilística de bravura *à la* Sargent; y simplificaciones formales en gran escala –antaño majestuosa y emocionalmente impresionantes– se han visto con frecuencia convertidas en algo meramente vacuo y decorativo. Asi-

mismo, el compromiso con un dominio puramente formal y libre de referencias a todo lo existente fuera de los confines del lienzo comenzó a ser considerado por muchos como una mezquina restricción que excluía cualquier comentario acerca de numerosos elementos relevantes de la experiencia norteamericana contemporánea.

Algunos artistas reaccionaron ante esta situación reintroduciendo fragmentos de realidad, bien como presencia ficticia o real, dentro de un estilo que se mantenía esencialmente dependiente de los “antiguos maestros”, y especialmente de De Kooning. Otra vía, más reciente e intrépida, ha rechazado aún con mayor contundencia esta imagen-paterna dominante para abrazar, tanto en su estilo como en su marco de referencia, exactamente aquello que la mayor parte de los maestros de la antigua generación habían excluido. Las primeras banderas, dianas y números de Jasper Johns constituyeron señales decisivas en esta nueva dirección. No sólo reintroducían los más inesperados y prosaicos lugares comunes en el lenguaje poético de la abstracción, sino que, y esto es igualmente importante, se servían en un principio de las propias cualidades visuales de dichas imágenes como elementos pictóricos positivos. Los objetos planos que originalmente pintara Johns eran reproducidos como objetos planos idénticos a la superficie del cuadro, y no como algo visto a través de aquellas lentes abstracto-expresionistas que barajaban y fracturaban los colores, los contornos y los planos. Lo más rejuvenecedor de estas obras no era tan sólo su desnuda confrontación con un objeto familiar en el ámbito del marco pictórico, sino también la igualmente desnuda claridad de un estilo de pintura que aceptaba los datos visuales, tan seductores en su sencillez, de estos signos y estos símbolos: superficies totalmente planas, bordes limpios, colores puros y un diseño rudimentario. Para los espectadores habituados a los modos dominantes en la pintura abstracta, aquellos cuadros funcionaban a modo de tónico reconstituyente, como un acorde en do mayor después de un concierto de discípulos de Schönberg. Del mismo modo, las recientes esculturas de Johns –latas de cerveza, linternas, bombillas– desafiaban las complejas laceraciones espaciales de la escultura abstracta al aceptar a ultranza las lúcidas geometrías sólidas de estas formas simples y mundanas.

En los últimos años, las brillantes soluciones aportadas por Johns a los problemas de la joven generación norteamericana han dado nuevos frutos en la obra de una sorprendente cantidad de artistas que han intentado, con diversos grados de éxito y numerosos fracasos, socavar la autoridad de los componentes, tanto abstractos como expresionistas, del expresionismo abstracto. Simplemente por su número, este grupo de creadores representa virtualmente una revolución –o, al menos, una rebelión–, entre cuyos principales manifiestos se cuentan los cuadros de Roy Lichtenstein.

En cierto modo, la posición de Lichtenstein puede compararse con la de Courbet. Para el maestro francés de la década de 1850, ambas caras de la moneda representada por Ingres y Delacroix presentaban un idealismo artificial en el estilo y los temas que él combatió no sólo me-



Roy Lichtenstein: Aloha, 1962. Óleo sobre lienzo, 172,7 x 172,7 cm. Colección Helman, New York.

dante la inclusión de contenidos vulgares –ya fueran afanosos obreros o sudorosas prostitutas–, sino también a través de la adaptación de estilos vulgares y, en especial, de los grabados populares o las *Images d'Epinal*, cuya rígida composición e infantil trazo ofrecían ya un mundano antídoto contra los cada vez más debilitados convencionalismos estilísticos de los modos romántico y neoclásico. Del mismo modo, Lichtenstein abraza no sólo el contenido, sino también el estilo, de la imaginería popular de la Norteamérica de mediados del siglo veinte como medio para revigorar los moribundos manierismos de la pintura abstracta. Resulta revelador el hecho de que las críticas negativas a su arte se han visto por lo general formuladas en los mismos términos que las críticas negativas del arte de Courbet: a los temas se les atribuye un ridículo exceso de fealdad, y al estilo una crudeza absurda e impropia del “arte”. La voz idea-

I TRIED TO REASON IT OUT / I TRIED TO SEE THINGS FROM MOM AND DAD'S VIEW-POINT / I TRIED NOT TO THINK OF EDDIE, SO MY MIND WOULD BE CLEAR AND COMMON SENSE COULD TAKE OVER / BUT EDDIE KEPT COMING BACK ...



Roy Lichtenstein: Díptico Eddie (Eddie diptych), 1962. Óleo sobre lienzo, dos paneles; izquierdo: 111,8 x 40,6 cm.; derecho: 111,8 x 91,1 cm. Colección Sonnabend.

lista del academicismo de mediados del diecinueve se ha visto reemplazada por la no menos idealista del de mediados del veinte.

Al igual que Andy Warhol y James Rosenquist, Lichtenstein ha escogido los ejemplos más feos y omnipresentes de imaginería comercial –tiras de tebeo, en unas ilustraciones de detergentes, imágenes publicitarias baratas– como fuente de su arte reformador. En lugar del idealismo estético de la reciente pintura abstracta, nos presenta el más vulgar realismo del entorno visual de una cultura de masas. La veneración del expresionismo abstracto por la pincelada personal y la emoción privada se ven ahora enfrentadas por un estilo mecánico derivado del terreno industrial y público. Pero, del mismo modo que Stuart Davis y Léger nos obligaban a darnos cuenta de que la imaginería urbana del siglo veinte podía metamorfosearse en obra de arte, también Lichtenstein nos fuerza a examinar las ilustraciones comerciales norteamericanas desde el punto de vista de su potencial estético. Como en el caso de las primeras banderas de Johns, lo importante no es sólo lo que está pintado, sino cómo está pintado. Ni que decir tiene

que, al principio, resulta sumamente desasosegante contemplar las figuras humanoides de una viñeta de tebeo ampliadas al tamaño de un cuadro de caballete, pero esa misma imaginería de tebeo pintada en un estilo prestado de, digamos De Kooning, poseería mucha menos fuerza y convicción; antes bien, vendría a crear un tibio compromiso entre la auténtica naturaleza del sujeto y un tratamiento pictórico ajeno a él. Lo más notable de Lichtenstein es que ha absorbido no sólo los aspectos sociológicos de la ilustración comercial, sino también sus implicaciones pictóricas. Mediante una ironía ya familiar dentro de la tradición de nuestro siglo, ha transformado el no-arte en arte. Sus cuadros resultan no ya sólo fascinantes en tanto que imaginativos comentarios acerca de sus propias fuentes populares, sino también como invenciones pictóricas abstractas cuya potencia puede verse inicialmente enmascarada por lo desacostumbrado en la elección del tema. Un caso a propósito sería *Pequeña Aloha*. Agrandada al tamaño de un óleo y, situada así en el contexto de una obra de arte, esta diosa hawaiana del amor (*Aloha*, 1962) nos obliga a escrutarla como nunca lo habíamos hecho hasta ahora. Inicialmente, puede ser contemplada como un desolador fenómeno sociológico, como miembro de una peculiar raza nueva creada por el siglo veinte. Esta vulgarizada descendiente de las odaliscas de Ingres y de Gauguin, que encarna una popular fantasía erótica norteamericana, es sorprendentemente fea, por más que su monstruosa insulsez, alternativamente grotesca y cómica, resulte consistentemente hipnótica. Su fascinación, empero, reside no sólo en la conmoción cultural que supone examinar por vez primera un espectáculo tan trivial que siempre habíamos hecho caso omiso de él, sino también en la sorpresa visual que supone percibir de cerca los mecanizados convencionalismos pictóricos que dan origen a esta criatura.

Al igual que como muchos artistas de los siglos diecinueve y veinte se mostraran excitados por el desacostumbrado carácter plano y los sencillos medios estilísticos lineales que dominaban desde la pintura de las cerámicas griegas y los grabados japoneses hasta los dibujos infantiles y los tejidos primitivos, Lichtenstein explora ahora aquellas imágenes que, producidas en masa, integran las más crudas ilustraciones comerciales. Al magnificar dichas imágenes, nos revela un vocabulario singularmente obscuro y potente. Contornos burdos y entintados, colores primarios lívidos, pantallas compuestas por puntos diminutos y superficies áridas emergen de pronto como vigorosos retos visuales frente a los preciosistas refinamientos de color, textura, línea y planos que hallamos en el vocabulario del expresionismo abstracto.

Como todos los artistas, no obstante, Lichtenstein ha escogido sus fuentes visuales de un modo discriminado, y ha aprendido a manipularlas para crear un estilo que llega a ser únicamente suyo. De las múltiples posibilidades que ofrece la ilustración comercial, ha seleccionado aquellos mecanismos que disminuyen al máximo el relieve pictórico: espesas siluetas negras que invariablemente se aferran a un único plano; una superficie pictórica opaca e inflexible que no muestra la menor traza de ejecución manual; constantes motivos decorativos bidimensionales –arabescos xilográficos e hileras de puntos mecánicamente dispuestas– que simboli-

zan la textura y el modelado. Así, la muchacha hawaiana aparece inicialmente como una ilusión de la más voluptuosamente delineada anatomía, pero sus sensuales curvas se ven rápida y brutalmente aplastadas por los convencionalismos bidimensionales del estilo de Lichtenstein. Al igual que los desnudos de Ingres, cuyas anatomías llegan a resultar tan monstruosas cuando las extraemos de sus comprimidos espacios, la exótica dama de Lichtenstein ofrece una seductora tensión entre la abstracta autonomía del contorno sinuoso y la composición plana, y las distorsiones resultantes de un brazo desarticulado, un cuello desprovisto de musculatura y un rostro carente de huesos. A lo largo de todo el cuadro, esta interacción entre estilo y tema concentra nuestra atención, tanto si uno observa el rudo contraste entre un negro plano y la igualmente plana silueta roja que forma unos labios pintados como si contempla las ricas y curvilíneas invenciones que sugieren sombreados y textura en esas cascadas de cabellos negros y perfumados o en las sucesiones, totalmente planas, de diminutos puntos rojos que alternativamente se transforman en piel tersa y sonrosada. *Cabeza, amarillo y negro* pertenece a la misma raza genética y pictórica. A modo de contrapartida norteamericana de su pariente hawaiana, es una hermosa muchacha en variante doméstica; una vez más, sin embargo, observamos al estudiarla de cerca que su total ausencia de expresión y su anfibia fisonomía aportan una insólita observación sociológica que, a su vez, se ve respaldada por una inventiva pictórica igualmente sorprendente. Las complejidades cosméticas de sus ojos pintados con rímel, sus pestañas artificialmente curvadas y sus rizos de permanente se ven transformados en abstracciones lineales casi de fantasía *art nouveau*. Tan rico acontecimiento visual aparece luego en contraste con las tensas y desoladas superficies de piel desnuda, con la monótona textura del fondo y con el aspecto mate del vestido negro, de tal modo que el conjunto logra crear una calculada complejidad pictórica en esa imagen que, al principio, nos parecía tan cruda.

En *El beso* (1962), la “vecinita de al lado” conoce a su hombre, un viril piloto de las Fuerzas Aéreas que parece haberse materializado de entre las nubes para proporcionarle ese éxtasis total que, en una sociedad menos secularizada, experimentara en otro tiempo la desmayada Santa Teresa. Este ferviente abrazo —con su poderosa fusión de cabellos rubios, el uniforme militar, las uñas pintadas, los ojos profundamente cerrados y el aeroplano en momentáneo reposo— aparece, una vez más, magistralmente compuesto en su admirable variedad de inventiva en cuanto a líneas y texturas: basta comprobar el suave descenso de abandono erótico que se inicia con la visera del piloto y continúa hacia abajo sobre la frente de Miss América, la raya que divide sus cabellos y, finalmente, los nudillos del puño del varón.

La exploración sociológica de motivos tradicionales norteamericanos que lleva a cabo Lichtenstein aparece aún más perfeccionada en *Díptico de Eddie*, en el que describe una de esas dramáticas rupturas entre hija adolescente y padres intransigentes que tan corrientes eran en la ficción popular. Reviviendo con ironía los medios narrativos de las pinturas religiosas medievales (dípticos con prolongadas descripciones verbales que aquí son a la vez soliloquio



Roy Lichtenstein: Esponja II (Sponge II), 1962. Óleo sobre lienzo, 91,4 x 91,4 cm. Colección privada.

y diálogo), el *Díptico de Eddie* nos presenta una crisis de tebeo en la que aparecen grotescamente reflejados los ingredientes de la tragedia occidental. Rebelión juvenil, oposición paterna y amor omnipotente son recreados por las *dramatis personae* de este vulgar medio literario con resultados a la vez divertidos e inquietantes en tanto que perspicaz espejo de la cultura popular moderna. Pictóricamente, el díptico no es menos intrigante. Los colores —amarillo, verde, azul y rojo fuertemente intensos— producen superficies planas y ácidas de una potencia visual desacostumbrada; y la complicada rotulación aparece ingeniosamente empleada como medio de reforzar la tensa lisura de la composición a la vez que como delicado adorno en blanco y negro que viene a aliviar la agresiva intensidad de los colores opacos. El acogedor marco blanco circundante del panel derecho y la estructura del rotulado en el panel izquierdo

—una columna dispuesta en torno a un eje vertical de simetría— constituyen recursos pictóricos particularmente atractivos que, extraídos de las fuentes del *comic*, se han visto asimilados al estilo personal de Lichtenstein.

Pero si Lichtenstein ha imaginado nuevas alturas y profundidades del drama tebeístico norteamericano, también ha considerado el terreno, más prosaico, de la publicidad del país. El fetiche nacional para la higiene doméstica, ingrediente de anuncios de los más diversos productos, desde detergente en escamas hasta ambientadores para el baño, aparece reflejado en una serie de cuadros que exaltan las virtudes de la Buena Ama de Casa. En *Mujer limpiando*, la gigantesca cabeza de un ama de casa sintética nos sonríe para transmitirnos el placer y la comodidad de una limpieza periódica del refrigerador. En otras obras, tales rituales de aseo se ven aún más deshumanizados. Siguiendo los pasos de las imágenes de mecanización que Léger había explorado en los años veinte, Lichtenstein nos muestra a veces una mano incorpórea que se afana en una sencilla operación funcional. En *Spray*, basta con la presión del dedo del ama de casa, con su cuidadosa manicura, para refrescar el ambiente doméstico; en *Esponja*, el desenfadado gesto de la mano izquierda de una dama sirve para obrar milagros de limpieza. También aquí, la aspereza de la producción en masa contenida en las fuentes visuales de Lichtenstein —las ilustraciones que aparecen en las etiquetas de los productos sanitarios— se ve inesperadamente transformada por medio de una ingeniosa imaginación pictórica. En *Esponja*, por ejemplo, las zonas vacías y desprovistas de textura transmiten vívidamente superficies tan dispares como la piel, la esponja y el esmalte, del mismo modo en que la ya familiar pantalla de puntos —resultante de procesos de grabado de bajo coste— es instantáneamente identificada con una capa de polvo y porquería.

Cubo de pedal con pierna se halla dominada por similares inquietudes higiénicas; aquí, la disposición compartimentada y secuencial de los diagramas de instrucciones inspira una demostración pictórica en dos partes de cómo puede abrirse un floreado cubo de basura simplemente oprimiendo el pedal. La delicada presión del zapato de tacón que aparece a la izquierda basta en apariencia para alzar la tapa, tal y como se muestra a la derecha. La segunda viñeta nos ofrece recompensas tanto pictóricas como mecánicas: tanto el dibujo a cuadros de un vestido, ahora visible en la esquina superior izquierda, como la posición modificada del cubo, complican la sencilla simetría de la imagen de la primera viñeta. En *Como nuevo*, se emplea nuevamente un díptico en el que la demostración en “antes y después” de los anuncios norteamericanos se transforma en un cuadro cuyas cualidades abstractas resultan más explícitas de lo habitual en la obra de Lichtenstein. Aquí, un anuncio de zurcidos invisibles es sorprendentemente ampliado en un diseño simétrico de dos partes. Lo que al principio parece, sin embargo, una sucesión tediosamente ordenada de puntos repetidos mecánicamente y de bordes en forma de sierra, se ve inesperadamente alterado por la oscurecida aureola irregular de la viñeta izquierda, que súbitamente reconocemos como una quemadura de cigarrillo sobre un trozo de

tela. Difícilmente podría darse un mejor ejemplo de la habilidad de Lichtenstein para recrear el relumbrón del entorno visual de la imaginería comercial para lograr una invención abstracta extraordinaria.

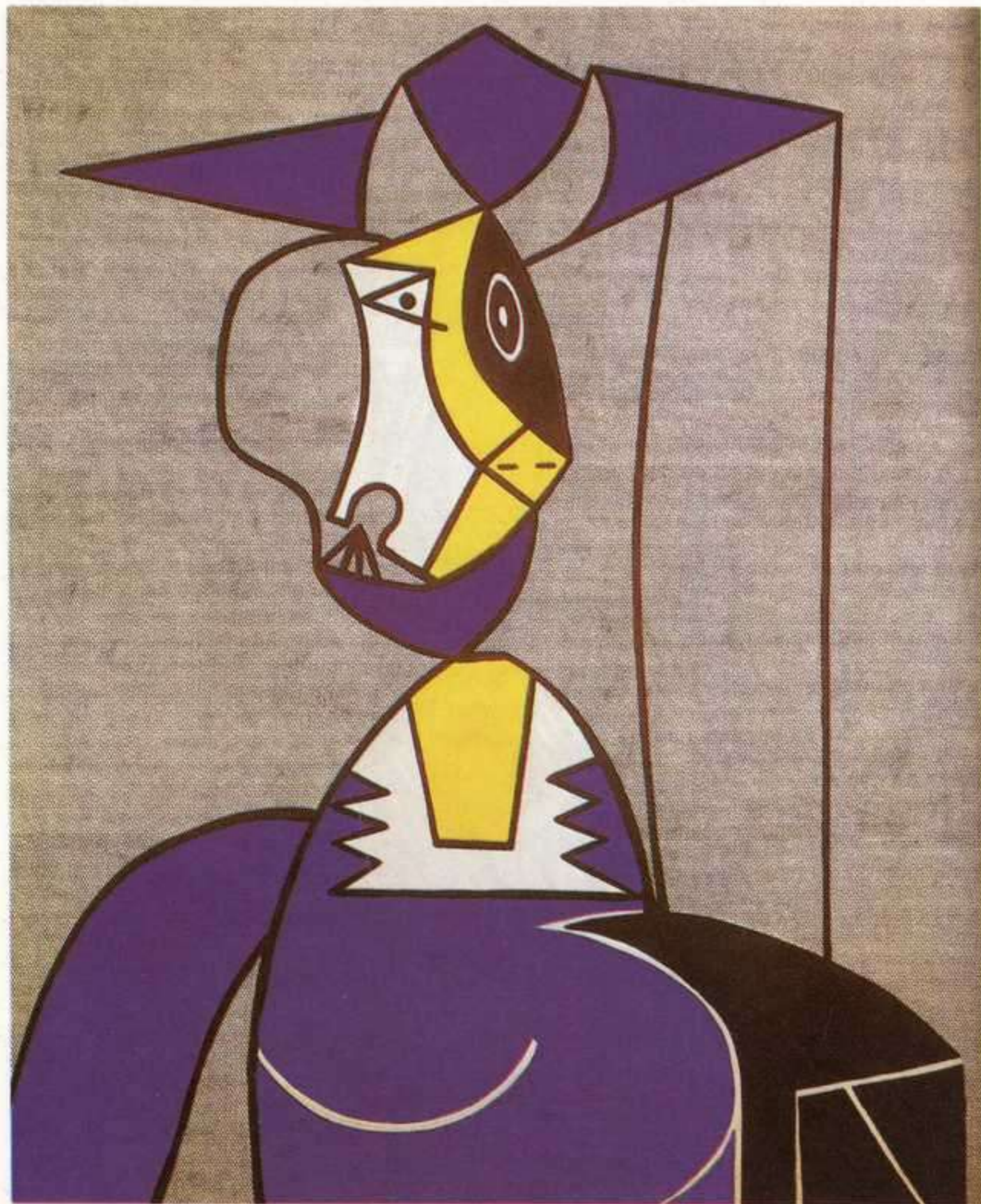
El inventario lichtensteiniano de la cultura popular norteamericana incluye toda una gama de objetos atesorados que se extiende desde batidos de helado y neumáticos nuevos hasta bistecs y lavavajillas. Al igual que las criaturas de fabricación mecánica que los utilizan, estos objetos son formas producidas en masa que comparten una fealdad inolvidable. *Flores negras* nos proporciona la contribución de Woolworth al arte del arreglo floral: un espantoso jarrón chino, lleno, cual si de una cornucopia se tratara, de abundantes amapolas fabricadas seguramente de plástico;

de modo parecido, el arte de la joyería desciende a los esplendores del *kitsch* en un anuncio en el que se ofrece un anillo de compromiso coronado por tesoros que, sin duda, deben de consistir en una perla de vidrio y dos zirconios. Estos horrores de la producción en masa de 1984 se extienden asimismo a los alimentos. *Pavo*, el sueño norteamericano del almuerzo festivo, se convierte en un producto de mercadotecnia tan incomedible como inorgánico; y el resto de las selecciones que lleva a cabo Lichtenstein de entre los carteles de supermercados y tiendas de alimentación son conclusiones no menos indigestas y sintéticas de los placeres y regalos de la tradición de la naturaleza muerta occidental.

Aún más inesperadas son las recientes perspectivas de Lichtenstein sobre otro producto habitual en la mercadotecnia norteamericana: las grandes obras de arte. Instalado en una época en la que la Capilla Sixtina puede adquirirse junto con la pasta de dientes y los cereales para el desayuno, Lichtenstein enfoca la mecanizada lente de la producción en masa sobre estas



Roy Lichtenstein: Flores negras (Black flowers), 1961. Óleo sobre lienzo, 177,8 x 121,9 cm. Colección Mr. y Mrs. S.I. Newhouse, Jr.



Roy Lichtenstein: Mujer con sombrero (Femme au Chapeau), 1962.
Óleo y magna (acrílico) sobre tela, 173 x 142,2 cm. Meriden (Con.)
Colección Sres. Tremaine.

sacrosantas y artesanales reliquias de la tradición occidental. El *Hombre con los brazos cruzados* mira un gran retrato de Cézanne, en primer lugar, a través del objetivo de un análisis reductivo de la composición dentro de un estudio publicado sobre el pintor; y luego, a través de los ojos del estilo particular de Lichtenstein, en el que el plano de la pared y el friso se convierten en una pantalla de puntos de grabado infinitamente reproducibles y la figura se transforma en un diagrama lineal simplificado y devenido en equivalente pictórico de las flores de plástico. Esta reinterpretación de la tradición artística bajo la luz comercial de los sesenta resulta aún más insólita en la versión que el artista realiza de la *Mujer con sombrero*

de Picasso. Aquí, una monstruosa cabeza de Picasso de los años cuarenta —en parte humana, en parte toro y en parte perro— se convierte en algo todavía más extraño al leerse mediante el vocabulario de Lichtenstein. Los colores, planos y opacos, y las vigorosas siluetas negras se relacionan lo bastante con el estilo del propio Picasso como para permitirnos sentir la grotesca fuerza del cuadro original; tan cómica fealdad, sin embargo, se ve adicionalmente reforzada al imponer sobre ella las esquematizaciones producidas en masa de una imagen de tebeo. Dentro de la tradición realista de los siglos diecinueve y veinte, Lichtenstein ha hallado su lugar a través de un refrescante examen de los nuevos y chocantes clichés de la experiencia moderna que hasta entonces permanecían proscritos del terreno del arte; y, en dicha tradición, ha hecho súbitamente visible todo aquello que la familiaridad nos impedía ver realmente, ya se trate de dramas de tebeo o de reproducciones de Picasso. Más aún: ha logrado asimilar la fealdad de sus temas para formar nuevas obras de arte cuya fuerza y originalidad podrían incluso reconciliarnos con los horrores del Mundo Feliz en que vivimos —

Publicado originalmente en *Metro*, Milán, abril 1963.



Una de las cuatro ramas operativas -Arte Contemporáneo, Música Sinfónica, Periodismo y Universidad de Vanguardia- mediante las cuales la Fundación Coca-Cola España materializa su objetivo social de apoyar a la juventud española en los campos de la cultura y la docencia, es su Colección de Arte Contemporáneo. Iniciada en 1993 con el propósito de promocionar a los artistas plásticos españoles con mayor potencial, la Colección cuenta en la actualidad con cerca de 200 obras, entre pintura, escultura, fotografía e instalaciones. Acorde con los objetivos que se pretende, la selección de la obra -que anualmente se adquiere en las sucesivas ediciones de ARCO- es encomendada al profesional criterio de reputados expertos, que actúan con plena independencia. La Colección de la Fundación Coca-Cola España, que dispone de su propio espacio permanente en Madrid, inició en 1996 una etapa itinerante que, a un ritmo de tres exposiciones por año, contribuye de forma activa a la amplia difusión -dentro y fuera de nuestras fronteras- de la obra de los artistas que la integran. Al mismo tiempo sirve de crónica viva de la evolución del arte actual en esta apasionante etapa de transición hacia el siglo XXI.



Fundación Coca-Cola España

ROY LICHTENSTEIN

RICHARD HAMILTON

TRADUCCIÓN: GIAN CASTELLI

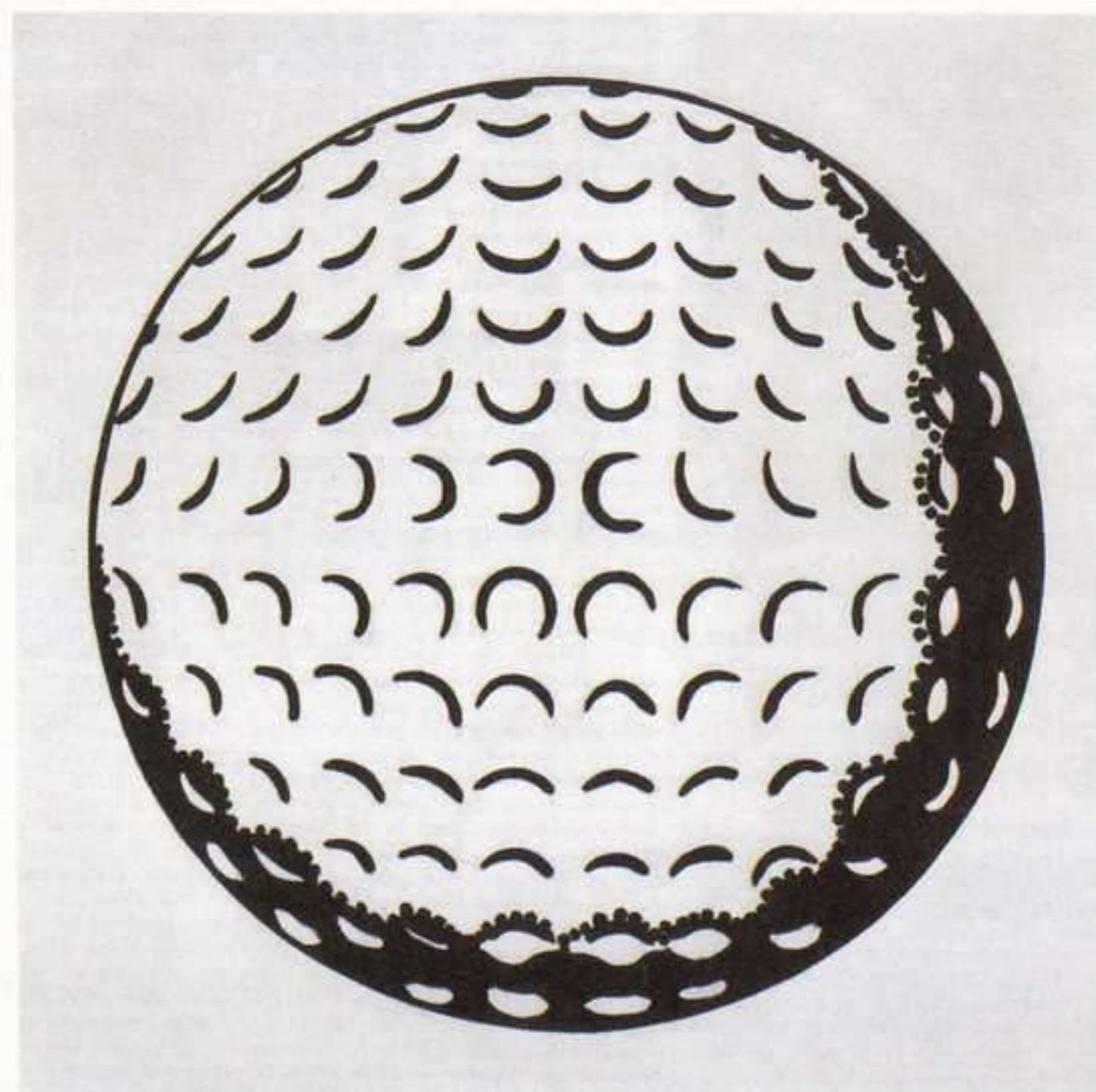
42

R
O
Y

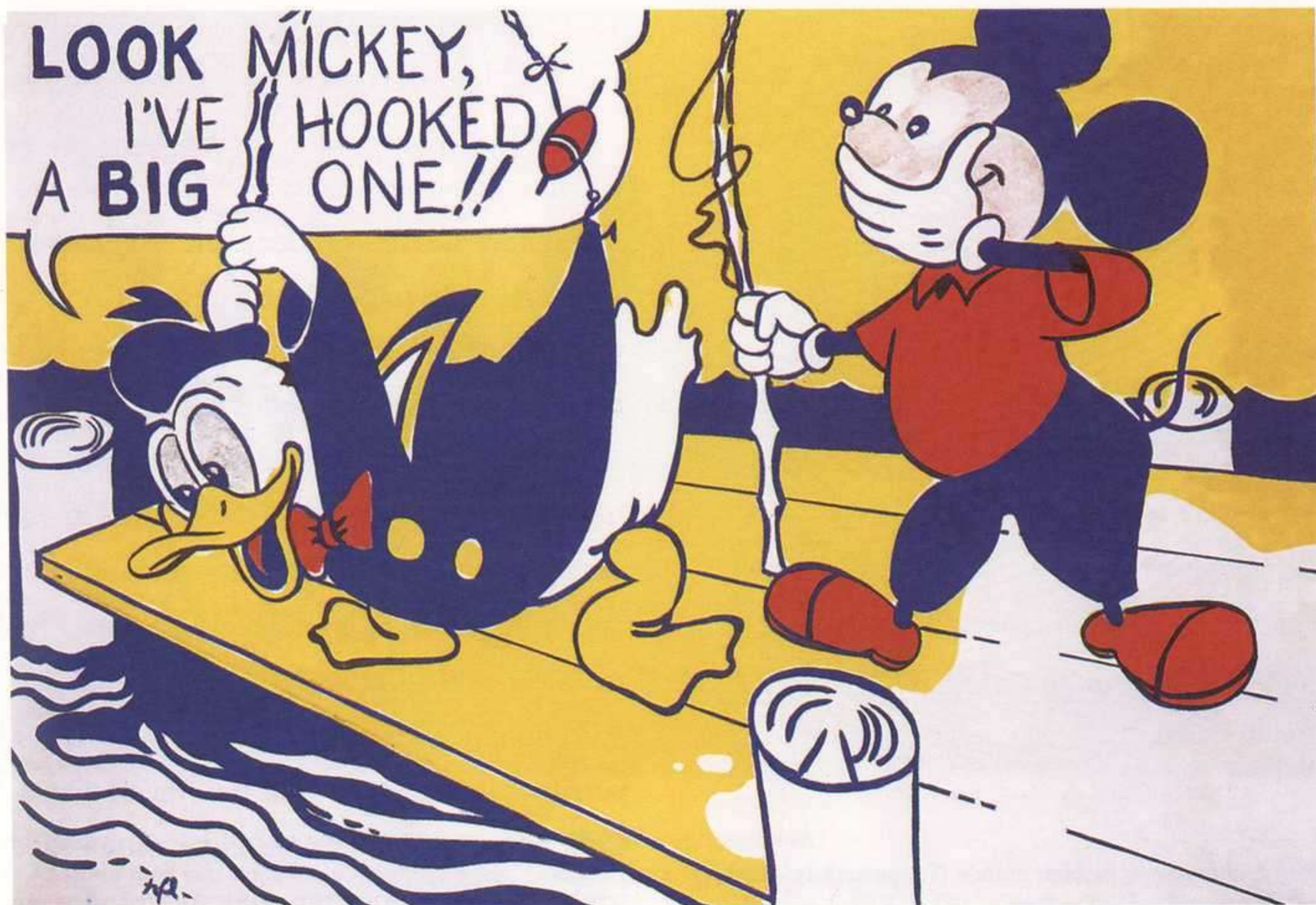
L
I
C
H
T
E
N
S
T
E
I
N

Roy Lichtenstein, Oldenburg, Warhol, Rosenquist y Jim Dine han logrado su preeminente posición dentro de la escena artística internacional con gran celeridad. No hace tanto tiempo que un conservador de pintura del Museo de Arte Moderno de Nueva York se quejaba públicamente para afirmar que, fuera lo que fuese lo que estuvieran haciendo, desde luego no era arte. La base del argumento de Peter Selz era que un artista debe transformar su materia prima de un modo claramente tangible, y que esta imprescindible transformación no resultaba evidente en la obra de los llamados artistas “pop”. Dudo que hoy en día ningún funcionario de museo pudiera ser tan osado como para sugerir que el “arte pop” no es arte o que no ha llegado a tener lugar una transformación estética. La mayor parte de los artistas rechazan la etiqueta de “pop” cuando la ven aplicada a ellos mismos, pero Lichtenstein la acepta con notable complacencia. Entre los artistas pop, sospecho que Lichtenstein es el único que tendría cierto interés en esta cuestión de la transformación, especialmente en cuál sería la mínima cantidad de transformación que encerraría algún sentido, ya que se ha mostrado más preocupado que el resto de sus colegas a la hora de estudiar el tema en cuestión como un factor de su obra. Entre Dine—siempre profundamente involucrado (hasta el grado de la inquietud) con los aspectos sensuales de su medio, ya sea éste la pintura, los objetos o la fontanería— y Warhol, que consideraría la controversia en cuestión como una sansez, existe un amplio espacio de maniobra.

La obra temprana de Lichtenstein o, en todo caso, la más temprana por la que puede reconocerse su estilo actual (él se considera a sí mismo como procedente del expresionismo abstracto), excluye pedantemente atributos que normalmente exigiríamos de cualquier obra de arte. Por entonces, su método de composición (*Roto Broil*, *Neumático*, *Batido de helado*, *Perrito caliente* o *Rollo de cordel* serían algunos ejemplos) consistía en hacer caso omiso del problema a base de situar la imagen, central y simétrica, dentro de un espacio



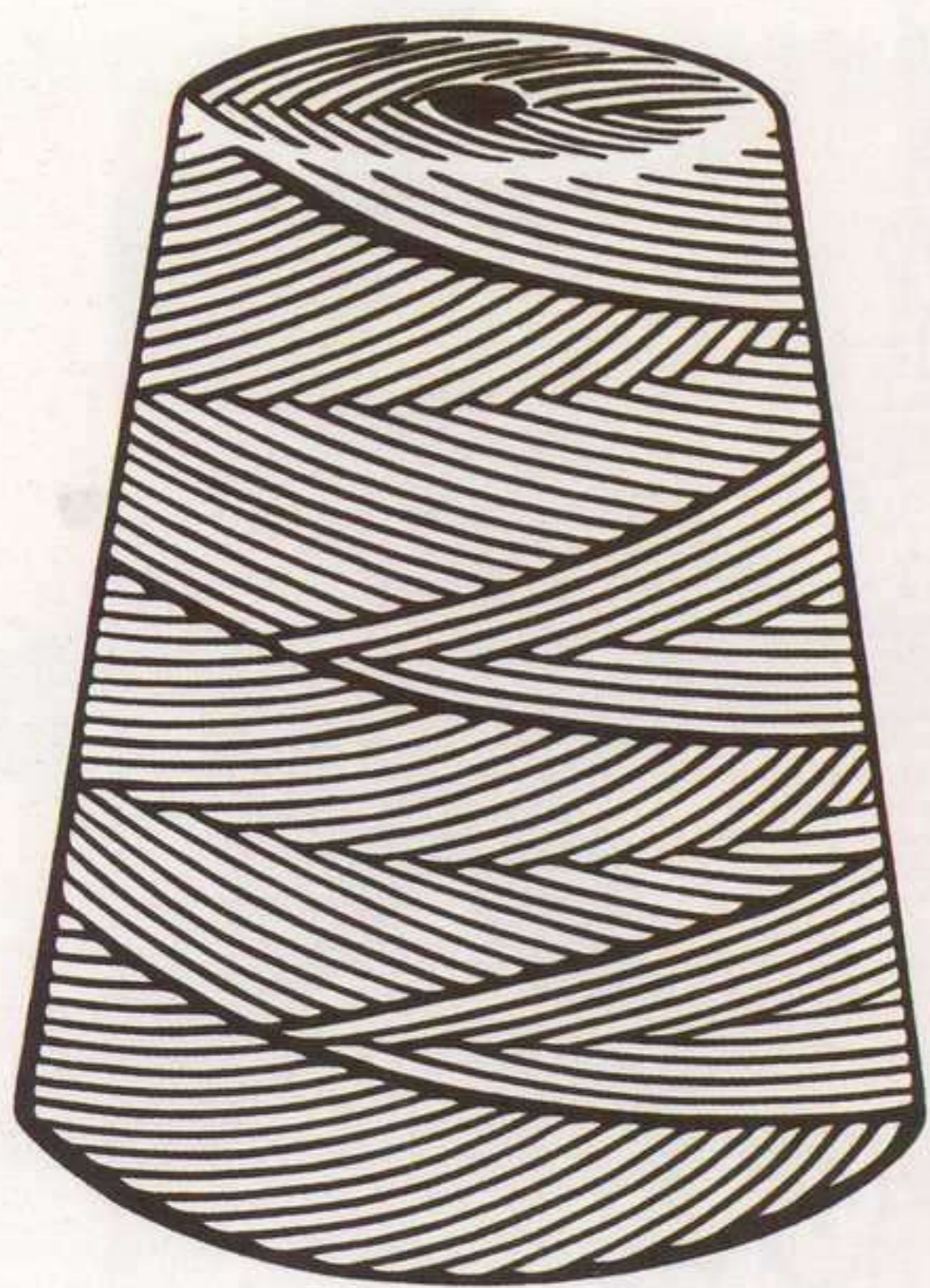
Roy Lichtenstein: Bola de Golf (Golf ball), 1962.
Óleo sobre lienzo, 81,3 x 81,3 cm. Colección privada.



Roy Lichtenstein: Look Mickey, 1961. Óleo sobre lienzo, 121,9 x 175,3 cm. National Gallery of Art, Wasington, D.C.

desnudo situado asimismo en el centro del lienzo. A menudo, pinta un objeto completo y lo presenta de tal modo que nos resistimos a pensar en él como una “naturaleza muerta”: el objeto ilustrado carece de soporte, por lo que el lienzo lo sostiene como un blasón, de un modo notablemente heráldico. Sus formas aparecen descritas de un modo coherente con ese estilo: tratamiento lineal, áspero como en las ilustraciones ingenuas para la reproducción en línea o como los más hábilmente explícitos catálogos antiguos de venta por correo. En absoluto se nos anima a pensar en la línea como algo pintado. El trazo imita una línea dibujada con una pluma y luego ampliada. Aunque debe estar pintado, todas las pinceladas –de hecho, todo signo de que esté realizado a mano– han sido difuminadas. Allí donde se aplica el color, por lo general mediante una pantalla perforada, invariablemente se trata de un tintado uniforme que llena una zona delimitada por una línea que ha crecido hasta adoptar las proporciones de una forma propiamente dicha. Su mayor preocupación parece ser la de describir un tema figurativo adhiriéndose a la integridad bidimensional del lienzo, y en ello se nos revela igual a otros artistas abstractos como Mondrian o Vantongerloo (disfraz del que posteriormente emerge). La minuciosidad del proyecto del cuadro, algo en lo que camina de la mano de los artistas mencionados, repudia el virtuosismo físico, lo que supone un violento conflicto con los cercanos miembros de su linaje neoyorquino.

También Warhol rechaza específicamente el amor por la pintura del expresionismo abstrac-



Roy Lichtenstein: Bobina grande (Large spool), 1963.
 Magna (acrílico) sobre lienzo, 101,6 x 91,4 cm.
 Colección Sonnabend.

to. Oldenburg, Dine y Rosenquist se sirven del lenguaje de Pollock y De Kooning, si bien con muy distintos propósitos. Tanto Lichtenstein como Warhol dejan traslucir la influencia de sus predecesores, pero sólo mediante una meticulosa contradicción de las actitudes y técnicas de éstos. En su serie de *Sopas Campbell*, Warhol dejó de lado sutiles disposiciones pictóricas y exquisitas calidades de pintura como si éstas no fueran otra cosa que una extrovertida autoindulgencia. Y todos, en su preferencia de temas banales, se esfuerzan incluso en cierta medida por eliminar el tema. La familiaridad de un perrito caliente o de una botella de Coca-Cola convierte el acto de elección en algo irrelevante; se muestran más interesados en el estilo de su tratamiento en los medios que en el objeto en sí. Pero curiosamente, si bien

el objetivo de Warhol es abiertamente sedicioso —esto es, pervertir y destruir las antiguas perspectivas estéticas— Lichtenstein arroja un aura distinta. Ello es en parte por consecuencia de la individualidad de su técnica, pero también, en no menor medida, resultado del distanciamiento emotivo de sus cuadros. Bajo su frívola superficie, Warhol bulle como podría hacerlo un Goya; Lichtenstein es más como Ingres. Por más que sus heroínas de tebeo derramen gruesas lágrimas, nunca nos mueve a compasión. Abundan en él las imágenes patéticas y sádicas (una bota que estruja la carne de una mano que asía una pistola) que tan sólo nos hacen sonreír: son como el terrorífico chiste de un hombre que cuelga sobre un precipicio a cuyo borde se aferra con la punta de los dedos mientras su atormentador, armado con un cuchillo, le dice: “si quieres morir con las manos puestas, déjate caer”. Sus combates aéreos y sus explosiones no glorifican la guerra, pero tampoco la condenan. Excitan una reacción puramente estética. Se muestra francamente frío.

En la obra de Lichtenstein subyace a todos los niveles el objetivo de crear arte sin que tal propósito se trasluzca. Tras demostrar que la composición resulta innecesaria, prosiguió diseñando cuidadosas organizaciones de sus obras mediante una técnica de primeros planos casi fotográfica. La composición comienza con una definición de los límites y de la relación de los elementos formales con los bordes del lienzo. Tras sus primerísimas pinturas de comic, las viñetas completas ya no aparecen tratadas como objetos autónomos. Lo que Lichtenstein nos ofrece es



Roy Lichtenstein: Cubo de pedal con pierna (Step-on Can with Leg), 1961.
Óleo sobre tela, dos paneles, 82,5 x 134,6 cm. Londres Colección Robert Fraser.

parte de una viñeta, como si dibujara las fronteras que delimitan un detalle antes de ampliarlo. Llegado a este punto, ejercita la elección² de un modo sumamente crítico, del mismo modo que para un fotógrafo las opciones serían de lo más diversas. Sirviéndose del ambiente de un ready-made gráfico repleto de sucedáneos del elemento humano, es capaz de ampliar tales dramas aislando una expresión, un estado de ánimo, un suceso o, incluso, un pensamiento. Es como apretar un botón, pero dado que este pseudo-mundo es estático, puede realmente situar los bordes allí donde prefiera, y su refinada técnica en la ubicación artística de la imagen dentro del encuadre conlleva en gran medida aquello que reconocemos como la “calidad” de un Lichtenstein.

Un rasgo común a todo el arte pop es su facilidad para moverse libremente entre convenciones e imaginerías diferentes. Un Rosenquist nos proporciona una experiencia similar a la de hojear una revista. Los saltos de una página a otra no son fuente de sorpresa, pues conocemos la forma. Cada página es una historia nueva, contada de otro modo. Rosenquist, Weselmann, Kitaj y Peter Blake tienden a exponer sus manifestaciones de este modo discreto y secuencial, pero Lichtenstein enfrenta el carácter narrativo de sus fuentes –las viñetas progresivas de un comic auténtico– mediante el sistema de convertir sus cuadros en un todo absolutamente integrado. Sus obras en díptico –incluido el *Cubo de pedal*, en el que la acción se describe mediante dos viñetas sucesivas– nunca niegan este principio, del mismo modo que tampoco lo hace el empleo de globos de texto: la imagen aparece siempre tratada como un todo.

La mayor parte del arte del pasado aceptaba su papel como fuente de simulación de una expe-

THE EXHAUSTED SOLDIERS, SLEEP-
LESS FOR FIVE AND SIX DAYS AT A
TIME, ALWAYS HUNGRY FOR DECENT
CHOW, SUFFERING FROM THE TROPICAL
FUNGUS INFECTIONS, KEPT FIGHTING!



Roy Lichtenstein: Takka Takka, 1962. Óleo y magna (acrílico) sobre lienzo, 143 x 173 cm. Museo Ludwig, Colonia.

riencia visual directa de la naturaleza... hasta el siglo veinte, en el que tanto afectó al arte la completa revisión de nuestro concepto de la percepción. En ese instante, los artistas renunciaron a la naturaleza en favor de conceptualizaciones y abstracciones, sin advertir que el mundo visual estaba convirtiéndose en algo radicalmente distinto. Lo más sorprendente es que hubo que esperar a mediados de los cincuenta para que los artistas fueran conscientes de que el mundo visual se había visto alterado por los medios de comunicación de masas y que había cambiado dramáticamente, hasta el punto de que volvía a merecer la pena contemplarlo desde un punto de vista pictórico. Las revistas, el cine, la televisión y los periódicos –incluso los comics, si a eso vamos– adquieren enorme importancia cuando consideramos el porcentaje de tiempo visual deliberadamente dirigido que ocupan en nuestra sociedad urbana. Gran parte de lo que contemplamos se compone de cosas cribadas, revisadas y escrutadas a través de los procesos de conversión hacia otra dimensionalidad. La mayor parte del tiempo, la televisión tiene una única dimensión, pues el flujo lineal de electrones necesita ser reconstituido en dos dimensiones para que pueda construirse una imagen. Lo que hace excitante al arte más reciente es su conscien-



Material de trabajo de Lichtenstein, Takka Takka, 1962.

Material de trabajo de Lichtenstein, Takka Takka, 1962. Lichtenstein son gráficas y, como tales, no comparten el mismo nivel de respetabilidad. Resultaban mucho más chocantes a primera vista.

Más que ningún otro, Lichtenstein es fiel a los medios de comunicación de masas por el modo en que nos persuade de que sus fuentes son planas. Cuando trabaja en tres dimensiones, lo hace únicamente para estudiar la paradoja que supone aplicar convencionalismos planos a una superficie más elaborada. Sus tazas, sus platos y el busto de una muchacha de cabellos rubios tratan de un lenguaje bidimensional que interactúa con estructuras tridimensionales. Una de sus más fascinantes imágenes representa la cabeza de una joven vista por detrás. La muchacha sostiene un espejo de mano que refleja su rostro, de tal modo que el conflicto entre el tratamiento plano y la necesidad de leer el cuadro en capas espaciales resulta sumamente inquietante. La admirable serie de grabados múltiples en la que emplea tratamientos planos sobre una superficie de plástico dotada de una dimensión de profundidad estereoscópica integrada continúa jugando con dicha paradoja. Otro ejemplo, verdaderamente chocante por su simplicidad, es el cuadro de 1965 titulado *Paisaje con columna*, consistente en un lienzo dividido hori-

cia de la multidimensionalidad de nuestro mundo modificado, y todas las figuras importantes han contribuido a dicha comprensión. Incluso Oldenburg, cuyas fuentes proceden por entero de nuestro entorno, sacude nuestra sensibilidad con toda la presión que es capaz de aplicar sobre el espacio al deformarlo mediante falsas perspectivas. El pop utiliza fundamentalmente una materia prima que ya ha sido procesada en algún medio bidimensional. En gran parte, dicho proceso es fotográfico, y la fotografía cuenta con cierta categoría en tanto que estímulo del arte: las fuentes de Lichtenstein



Roy Lichtenstein: Whaam, 1963. Magna (acrílico) sobre tela, 172,7 x 406,4 cm. Tate Gallery, Londres



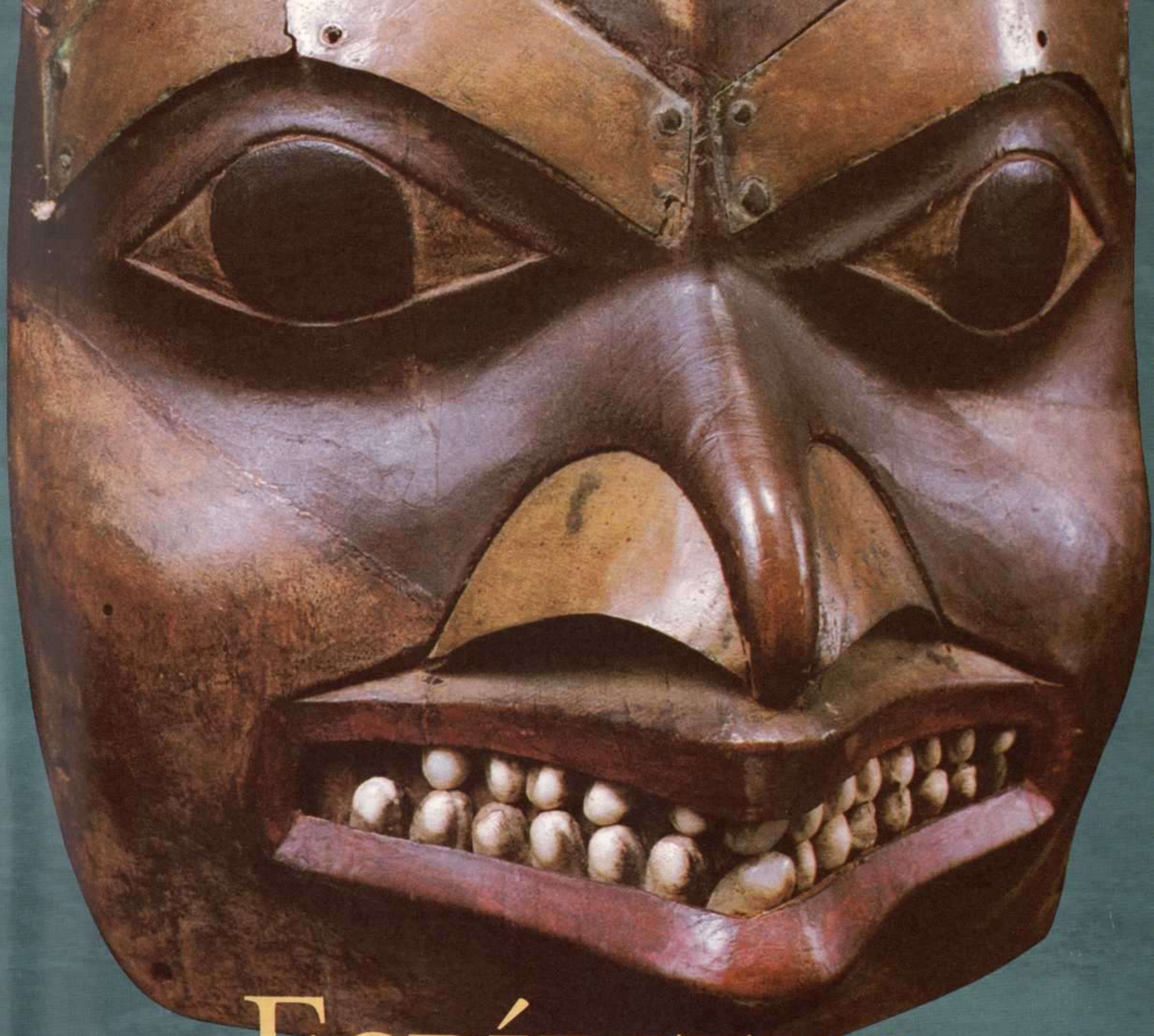
Roy Lichtenstein: Ascendíamos lentamente (*We rose up slowly*), 1964. Óleo y magna (acrílico) sobre lienzo, dos paneles; izquierda: 172,7 x 61 cm; derecha: 172,7 x 172,7 cm. Museum für Moderne Kunst, Frankfurt.

tratamientos. Lo que resulta realista de sus versiones de Mondrian o de Picasso es que no vemos en ellas copias de cuadros, pues éstos ya se han visto apartados de esa realidad mediante el tratamiento recibido durante el proceso de reproducción. Lo que Lichtenstein deja perfectamente claro es que todos sus temas son considerados de idéntico modo antes de intervenir en ellos. El Partenón, Picasso o la doncella polinesia se ven reducidos a un mismo tipo de cliché mediante la sintaxis de la reproducción: reproducir un Lichtenstein es como devolver un pez al agua. Los *Brochazos* resultan más reales (y, al mismo tiempo, menos consistentes) debido a que parecen derivar de un auténtico trazo de pincel más que de una fuente secundaria. Igualmente, resulta difícil admitir que un realismo “a lo Courbet” pueda constituir una motivación poderosa para un artista cuya adicción a las ideas en torno al estilo parece conducirle inevitablemente a un elevado grado de manierismo. Ciertos momentos de “Rebecca en la Granja Sunnybrook”, que el otro día reviví en televisión, me mostraban cuán adecuada es su comprensión del estilo; hubiera podido jurar que había visto su *Escultura moderna* detrás de Shirley Temple.

Lo realmente espléndido en su obra son sus nociones sobre el conflicto entre lo plano y el espacio ilusorio, pero superficialmente su interés reside en el estilo. No deja de resultar un hecho curioso que tales obsesiones –su barroca afición por lo decorativo y su gusto por lo ilusorio– vayan tan a menudo juntas. En cualquier arte esencialmente manierista, la gloria reside en el carácter extremo de una postura, y Lichtenstein representa un extremo maravilloso

zontalmente en dos zonas planas prácticamente iguales: de un costado del área inferior surge el extremo de media columna, lo que produce una cruda proyección en perspectiva.

Lichtenstein ha dicho que su elección de los temas tiene algo que ver con el realismo. Sin embargo, su realismo parece tener que ver no tanto con una “inquietud por la vida cotidiana” como con la invariable franqueza de sus



ESPÍRITUS

Arte de Alaska y la Columbia Británica

DEL AGUA

Centro Cultural de la Fundación "la Caixa"

Passeig de Sant Joan, 108. 08037 Barcelona

6 octubre 1999 - 9 enero 2000

De martes a sábado, de 11 a 20 h. Domingos y festivos, de 11 a 15 h. Lunes, cerrado. Entrada libre
Servicio de información de la Fundación "la Caixa", tel. 902 22 30 40



Fundación "la Caixa"

DE CÓMO UN ELVIS PRESLEY SE CONVIERTE EN UN ROY LICHTENSTEIN

SALVADOR DALÍ

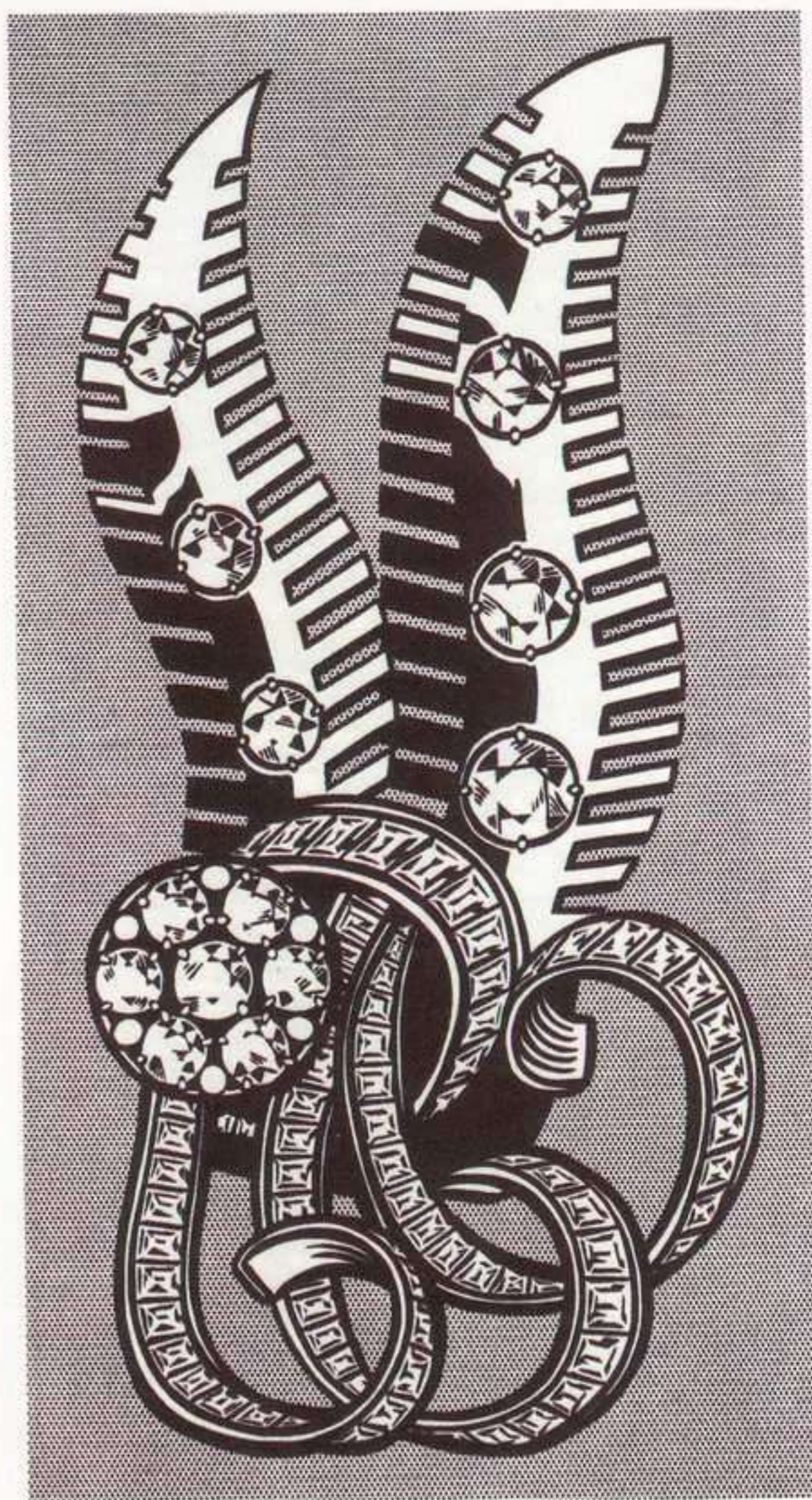
De todos los misterios del arte moderno, el más intrigante es la metamorfosis de los comics, las orugas ornamentales de un cuadro de mariposas de Aubrey Beardsley convirtiéndose en Roy Lichtenstein.

El 3 de junio de 1931, a las cuatro en punto de la tarde, Salvador Dalí profetizó textualmente la transformación ante la que se maravillan todas las miradas. Y ello en el cenit del prestigio de la arquitectura de auto-castigo de Le Corbusier, a quien todos consideraban unánimemente un héroe debido a que había suprimido todo vestigio de ornamentación; en ese preciso instante el tal Dalí anunció: Sobre todo, el arte ornamental, el más estereotipado arte ornamental, especialmente aquél que repite y mezcla con apenas convicción fragmentos de estilos distantes y distintos no sin una *cierta* fantasía. Será a través de dicha ornamentación como el futuro cuestionará el automatismo que lamentable y cruelmente traiciona cada accidente, cada *parada*, cada *bifurcación*, cada *convergencia*, esto es, cada síntoma de un contenido latente con la más certera de las más arquetípicas abominaciones.

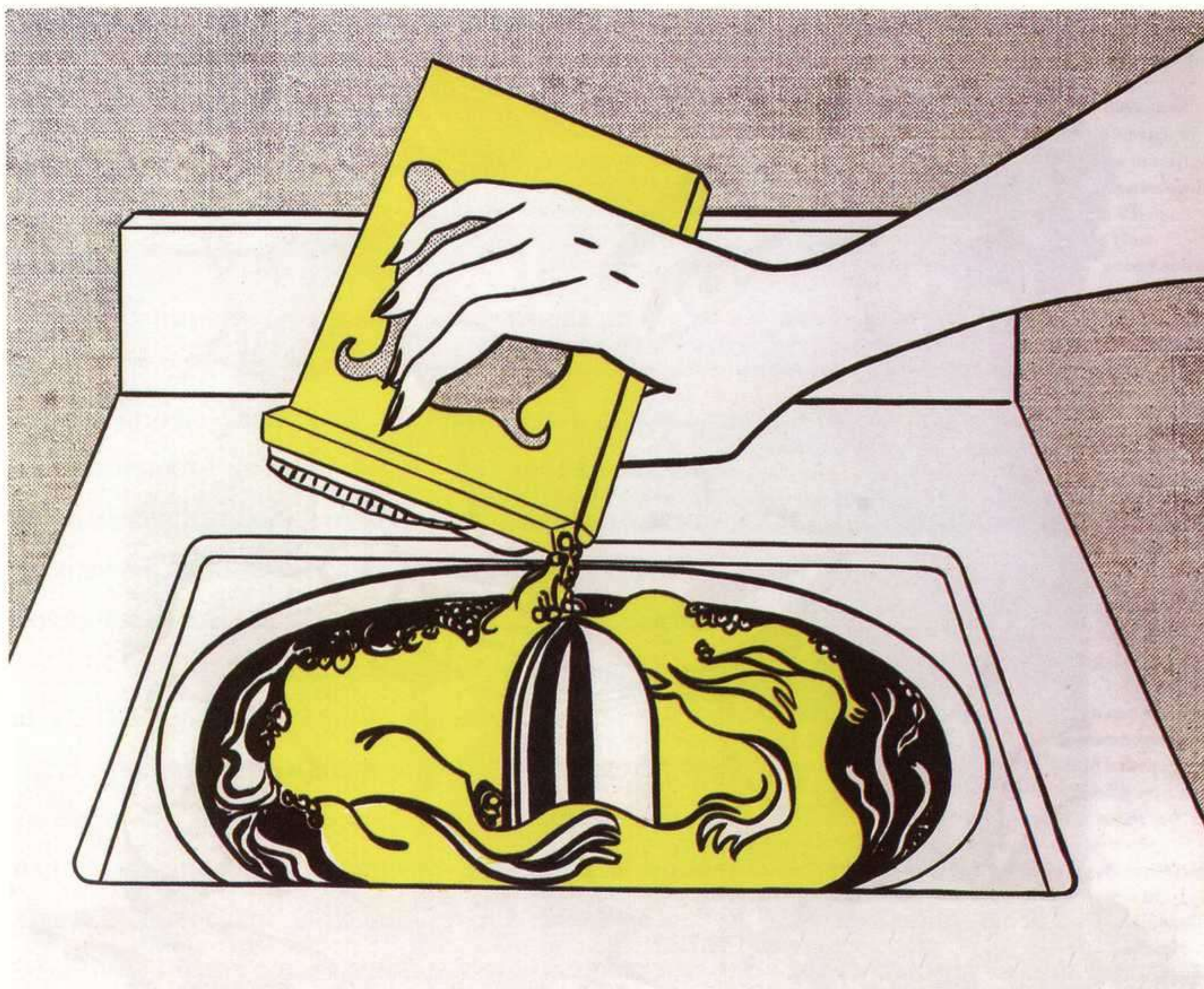
Los objetos ornamentales *modern style* nos revelan del modo más materialista posible la persistencia del sueño en y a través de la realidad pues, sometidos a escrupuloso examen, estos objetos nos proporcionan los más alucinatorios elementos oníricos.

Es sobre todo esta maravillosa y absolutamente ideal arquitectura *modern style*, y especialmente aquélla que combina de la forma más espantosa e impura todas las cosas con la inmaculada pureza del entretejido del sueño lo que debatirá el futuro.

En la espantosa calle, devorada por doquier por la perpetua agonía de la corrosiva realidad que el abominable arte moderno fortalece y mantiene con su aspecto carente de esperanza, en la espantosa



Roy Lichtenstein: Joyas grandes (Large Jewels), 1963. Óleo y magna (acrílico) sobre lienzo, 172,7 x 91,4 cm. Museo Ludwig, Colonia.



Roy Lichtenstein: Lavadora (Washing machine), 1961. Óleo sobre lienzo, 143,5 x 174 cm. Yale University Art Gallery, New Haven.

calle, la delirante ornamentación y plena belleza de las bocas de metro *modern style* de Guimard se nos antojan como el perfecto símbolo de la dignidad espiritual.

Son, una vez más y ante todo, estas sublimes «bocas de metro» lo que el futuro interrogará.

Hoy, en el momento más dramático de las últimas consecuencias pre-minimalistas de la vanguardia contemporánea, las obras que mayor cantidad de *bits* de información contienen, tanto en la persona del propio artista como en la realidad estética y moral de nuestros días, son ciertamente los cuadros de Roy Lichtenstein, el principal artista *pop* de Norteamérica. Ello se debe a que, al mirar –como bien hace– hacia el pasado, Lichtenstein se limita a hacer más biológicamente seductoras todas aquellas experiencias de sus recuerdos que provienen de los rollos de dibujo de *Hokusai* ya desde los prerrafaelistas y que, ineludiblemente, nos llegan a través de Aubrey Beardsley.

Hoy se encuentra en Barcelona Luis Marsans, el más grande especialista vivo en la obra de Aubrey Beardsley, quien lleva seis años trabajando en un libro que demostrará que sus ilustraciones contienen tal cantidad de *bits* de información que a partir de ellas es posible re-



Aubrey Beardsley: Diseño de cubierta para *The houses of sin*, de Vincent O'Sullivan, 1897.

construir la vida íntima, perversa y ultrasecreta del artista en el momento de la ejecución de cada una de sus obras.

Del mismo modo, en una vida trágicamente limitada por el aspecto del mundo una vez traducido por el arte comercial (Roy Lichtenstein me dijo que nunca se fija en las lavadoras reales, sino que las conoce únicamente por fotografías), cabe afirmar que, incluso a través de esta realidad indirecta, una mente cibernética podría reconstruir la vida cotidiana de Lichtenstein de igual manera que el cerebro blando cibernético de Marsans o de Raymond Roussel podrían haber sido capaces de un éxito similar frente al viscoso y superrefinado mundo de Aubrey Beardsley.

Pero para comprender el antagonismo –total y, a la vez, creativo– que existe metafísicamente entre la lavadora de Lichtenstein (poseedor de las más muertas naturalezas muertas en movimiento que jamás han existido) y las naturalezas muertas de Paul Cézanne, que resultan, si no más muertas, sí más incomedibles, es absolutamente necesario recordar a mis lectores lo que escribí en *Minoutaure* acerca de los pintores prerrafaelistas. Y, sobre todo, quien se pondrá en lugar de éstos será Roy Lichtenstein quien, en lugar de escrutar el futuro de la biología, continúa mirando hacia el pasado de la ornamentación.

La característica torpeza del espíritu moderno es una de las causas de la afortunada falta de comprensión del surrealismo entre todos aquellos que, al precio de un genuino esfuerzo intelectual, se taponan las narices y cierran los ojos intentando morder la manzana de Cézanne, supremamente incomedible, y contentándose por ello con contemplarla como espectadores y con amarla platónicamente, pues la estructura y el *sex-appeal* de la fruta no les permite ir más allá.

Esta gente sin apetito cree hallar en la simplicidad de su antiépica actitud el mérito y la salud estética del espíritu. Opinan también que la manzana de Cézanne posee el mismo peso que la manzana de Newton. Una vez más, se engañan lamentablemente a sí mismos. En la realidad, la gravedad de la manzana de Newton reside sobre todo en el peso de la nuez de Adán de los cuellos, física y moralmente curvados, del prerrafaelismo. A ello se debe que si creíamos erróneamente que el aspecto cúbico de Cézanne representaba una tendencia materialista de algún modo consistente en haber alcanzado a hollar, con pie firme, la inspiración y la lírica, vemos ahora que representa lo contrario, acentuando el espíritu hacia el idealismo de un lirismo formal que, lejos de tocar la tierra, despega hacia las nubes (*). Por otra parte, quienes co-



Roy Lichtenstein: Brochazos (Brushtokers), 1965. Óleo y magna (acrílico) sobre lienzo, 121,9 x 121,9 cm. Colección privada.

mienzan a proporcionar indicaciones a la inspiración son los lánguidos y supuestamente inmateriales prerrafaelistas, los mismos que (como demostraré posteriormente) erigen la auténtica estructura materialista del lirismo al servirse del arco catenario y de las líneas geodésicas de la leyenda estructural de Europa.

Cuando Salvador Dalí habla de sus descubrimientos paranoico-críticos en el terreno del fenómeno pictórico, los contemplativos platónicos de la manzana eterna de Cézanne no quieren tomarse demasiado en serio esta especie de frenesí consistente en querer tocarlo todo con las manos (incluida la inmaculada concepción de su manzana); y aún peor, en ansiar verdaderamente masticarla y devorarla de un modo u otro. Pero Salvador Dalí no ha dejado aún de insistir sobre este aspecto hipermaterialista, primordial en todas las ramas del saber, de la biología



Aubrey Beardsley: Diseño de cubierta para *The yellow book, Vol. I, 1894*.



Aubrey Beardsley: Frontispicio de *Plays de John Davison, 1893*.

vinculada a la carne y el hueso de la estética, este aspecto inmensamente solitario, este aspecto de «engaño del liderazgo», una forma superior de la sublimación sentimental, de este aspecto ansioso del tipo Luis II de Baviera, de este aspecto enloquecido de «reconstrucción instantánea del pasado», de «perversión histórico-anal», de «minuciosidad fotográfica de la mano superautomática», este aspecto de prodigios prosaicos, este atractivo aspecto del tipo Meissonier, este aspecto de «ensoñación de oropel», de «sublimación escatológica» (con todas las cascadas de piedras preciosas que implica), este aspecto «digestivo-alucinatorio» exaltado por Gustave Moreau, este aspecto necrofílico de primera calidad, este aspecto de «agua clara, cadavérico y profundamente altivo», este aspecto de «muro amenazador» debido a la tempestad sepulcral que anuncia, este aspecto de «colosal ciprés germánico», este aspecto glotón tipo Böecklin, este aspecto de «hipocresía rural de las grandes furias sexuales atávicas», este aspecto de «mantis religiosa que devora al macho durante la cópula», este aspecto de los «lujuriosa canícula de la carretilla de carne, solitaria y sangrante», este aspecto grandioso y «caníbal» tipo Millet, este aspecto de «deslizante retroceso», este aspecto de «perpetua metamorfosis», este aspecto de «escalinata de humo construida en cemento, mancillada con colillas de cigarrillos abandonados y escupitajos de mediano tamaño», este aspecto de la carne triunfal de las «secreciones salivares» del tipo *modern style* de Barcelona, este aspecto de «*déjà vu déjà vécu*», este aspecto de «inmovilidad inmemorial», este aspecto de luz ininterrumpida, de materia sin interrupción, este aspecto único de tipo Vermeer, etc., etc.

¿Y cómo es posible que Salvador Dalí no quede deslumbrado por el flagrante surrealismo de los pre-

rrafaelistas ingleses? Los pintores prerrafaelistas nos brindan espléndidas mujeres que resultan a la vez las más deseables y las más temibles, pues se trata de las criaturas que más nos aterrorizaría lastimar y devorar: fantasmas de osario de los falsos recuerdos de la niñez, carne gelatinosa de los sueños sentimentales más culpables. El prerrafaelismo sirve en nuestra mesa este plato sensacional del eterno femenino, aumentado hasta un grado moral y estimulante por medio de una repugnancia muy respetable. Estas carnosas concreciones de mujeres idealizadas hasta exceso, estas materializaciones febriles y jadeantes, estas floridas Ofelias y Beatri-



Roy Lichtenstein: Grrrrrrrrrr!!, 1965. Óleo y magna (acrílico) sobre lienzo, 172,7 x 142,2 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

ces producen en nosotros, al aparecer a través de la luz de sus cabellos, el mismo efecto de terror y de repugnancia inequívocamente atractiva que el tierno pecho de una mariposa a través de la luz de sus alas. Para el cuello supone un esfuerzo doloroso y debilitador sostener las cabezas de esas mujeres, con sus ojos pesadamente cuajados de lágrimas, con pesadas cabezas de cabellos cargados de halos y luminosa fatiga. Hay una fatiga incurable en los hombros que ceden bajo el peso del florecimiento de esta primavera necrófila a la que Botticelli se refirió vagamente. Pero Botticelli se hallaba aún demasiado próximo a la carne viva del mito para alcanzar esta gloria exhausta, la más magnífica y prodigiosamente material, de todas las «leyendas» psicológicas y lunares de Occidente.

Si consideramos sucintamente el prerrafaelismo desde el punto de vista de la morfología general, teniendo en cuenta el asombroso estudio de Edward Monod-Herzen, observamos que sus aspiraciones, diametralmente opuestas a las de Cézanne, resultan interesantes. Desde el punto de vista morfológico, Cézanne se nos antoja una especie de albañil platónico que se muestra satisfecho con el plano de lo vertical, de lo circular, de las formas regulares en general, a la vez que receloso de las curvas geodésicas que, como es sabido, constituyen, desde



Roy Lichtenstein: Mujer con sombrero de flores (Woman with flowered hat), 1963. Óleo y magna (acrílico) sobre lienzo. Colección privada.

ciertos puntos de vista, el camino más corto entre dos puntos. La manzana de Cézanne tiende a mostrar la misma estructura fundamental que el esqueleto de las esponjas silíceas, que no es otra que el andamiaje de un albañil, rectilíneo u octogonal, en el que uno se asombra de descubrir que las espigas forman materialmente el diedro trirrectangular tan conocido por los geómetras. Y digo que *tiende* a la estructura ortogonal porque en realidad, en el caso de la manzana, esta estructura se ve golpeada, deformada y desnaturalizada por esa clase de «impaciencia» que tantos malos resultados trajo a Cézanne.

Si la manzana de Cézanne es una suerte de «esponja fantasmal» que exige un volumen sin peso («volumen virtual»), las nueces de Adán de las luminosas beldades de Rossetti son, a modo de venganza, *manzanas morales bajo*

Arcos catenarios. Una cadena o un pesado cordón perfectamente flexibles y sujetos en ambos extremos que, por sí mismos, adoptarán la forma que definen. Esta curva aparece en numerosos candelabros. Se encuentra de modo más o menos definido en los pliegues de cortinas y tapices.

Líneas geodésicas. Imaginen una superficie perfectamente bruñida. Cualquier cosa depositada sobre ella se desliza libremente hasta una posición de equilibrio determinada por las fuerzas que actúan sobre ella. Supongan que de un punto a otro de la convexidad de la superficie se estira un cordel, y que esta fuerza constituye la única tensión que se ejerce sobre ella: la forma que adopta es un arco geodésico de la superficie.

EJEMPLOS: Las momias egipcias son ricamente instructivas a este respecto, con sus astutos vendajes, de los que las vestimentas modernas no son sino mermadas descendientes.

En el arte del vestido, y sobre todo del vestido femenino, la geodesia desempeña un papel importante y hasta imperativo, condicionado por lo que denominamos la trama del tejido. El propio arte de tejer es, al parecer, una rama avanzada de la matemática.

Y del vestido pasemos a los músculos, nuevos ejemplos de geodesia, y de los músculos a los huesos, de la superficie al volumen, y aún seguimos encontrando las líneas resultantes de la compresión y la tensión.

la piel, espectrales y necesarias, cubiertas por el tejido «geodésico» de los músculos y por los arcos catenarios de vestidos traslúcidos y lunares. La morfología prerrafaelista se resume en la tibia y débil gravedad de los arcos huecos de un lino que se adapta al más terrorífico de los vestidos ajustados y precisos, a los contornos geodésicos de cuerpos esculturales, de carnes tumefactas, enloquecidas, imperialistas.

Los marchitos arcos del Prerrafaelismo no hacen sino más deseables las geodésicas que, como sabemos, atraviesan los músculos para llegar incluso al auténtico tuétano de los huesos bajo la apariencia de líneas de presión y de tensión. Por estos motivos morfológicos, entre un millar de otros distintos, si la manzana de Cézanne tiende a situar las leyes de la estructura más allá de la ley y requiere una contemplación platónica de las superficies geométricas elementales, los arcos del ropaje y las geodésicas de las nueces de Adán de las beldades prerrafaelistas nos invitan a internarnos en las profundidades viscerales del alma estética y de las geometrías sangrantes.

Sobre todo, recuerden, lo que Roy Lichtenstein se cuestiona es, de entre todas las artes decorativas, la más estereotipada, especialmente aquélla que repite y mezcla con mínima convicción los recuerdos de estilos distantes y distintos —

Publicado originalmente en *Arts Magazine*, Nueva York, abril 1967.

(*) Cézanne se encuentra, como pueden comprender, mucho más próximo a El Greco.

ESCULTURA

1999

II PREMIO
"NAVARRA"
PREMIO UNICO
2.000.000 PESETAS

Información:

Museo de Navarra,
Calle Santo Domingo, s/n.
31001 Pamplona
Tfno.: 948 426 492
Fax: 948 426 499

Nafarroako Gobernua
Hezkuntza eta Kultura
Departamentua



Gobierno de Navarra
Departamento de
Educación y Cultura

LOUISE BOURGEOIS



El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
presentará, a partir del 9 de noviembre, la muestra
Louise Bourgeois. Femme-maison.

Louise Bourgeois: Spider, IV, 1996.

LA AUTOEXPRESIÓN ES SAGRADA Y FATAL

LOUISE BOURGEOIS

TRADUCCIÓN: GIAN CASTELLI



Louise Bourgeois: Sin título (Untitled), 1947-48. Óleo sobre lienzo, 81 x 246 cm.

1 Mi obra temprana es el miedo a caer. Posteriormente se convirtió en el arte de caer. Cómo caer sin hacerte daño. Luego se convierte en el arte de aguantar ahí.

4 Cuando estaba creciendo, todas las mujeres de mi casa utilizaban agujas. Siempre me he sentido fascinada por la aguja, por el poder mágico de la aguja. La aguja se emplea para reparar el daño. Es una demanda de perdón. Nunca es agresiva; no es un alfiler.

5 Mis cuchillos son como una lengua: te quiero, te odio. Si no me quieres, estoy pronta a atacar. Poseen un evidente doble filo.

8 El color es más fuerte que el lenguaje. Es una comunicación subliminal.

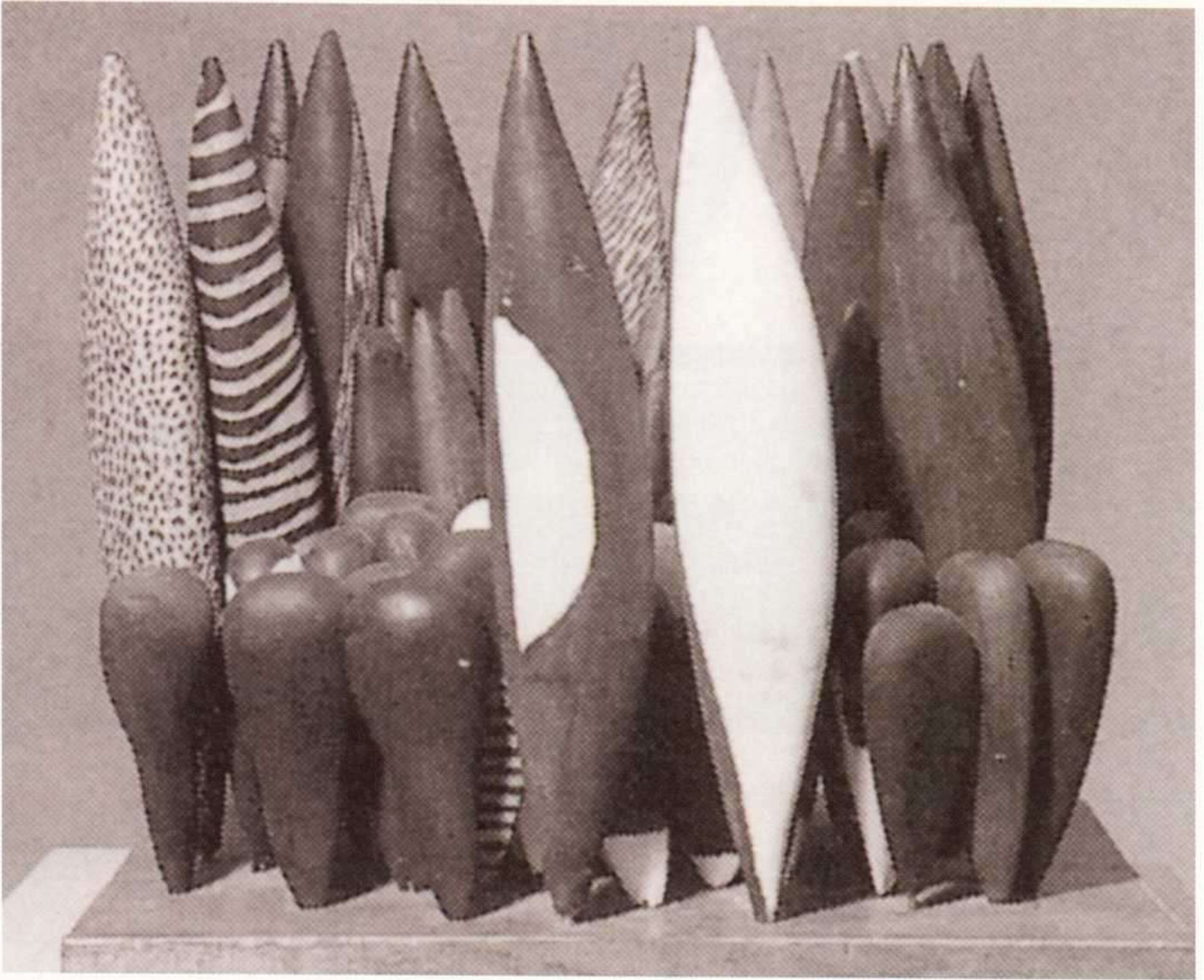
El azul representa paz, meditación y escape.

El rojo es una afirmación a cualquier precio –sin pensar en los peligros de la lucha– de la contradicción, de la agresión. Simboliza la intensidad de las emociones que intervienen. El negro es luto, remordimientos, culpa, retirada.

El blanco implica volver a la casilla inicial. Es una renovación, la posibilidad de comenzar de nuevo, completamente frescos.

El rosa es femenino. Representa el gusto y la aceptación de uno mismo.

Declaraciones selectas publicadas por vez primera en 1992 por Ammann Verlag, Zurich, en *Louise Bourgeois: Designing by Free Fall*, por Christiane Meyer-Thoss, págs. 177-202.



Louise Bourgeois: Uno y otros (One and others), 1955. Madera pintada, 46,1 x 20 x 16,8 cm.

9 La espiral es un intento de controlar el caos. Tiene dos direcciones. ¿Dónde te sitúas, en la periferia o en el vórtice? Comenzar por el exterior representa el miedo a perder el control; el giro hacia dentro es un estrechamiento, una retirada, comprimirse hasta el punto de desaparecer. Comenzar por el centro es afirmación, el movimiento hacia afuera es una representación de entrega y de renuncia al control; de confianza, de energía positiva, de la vida misma.

10 Las espirales –en qué sentido girar– representan la fragilidad en un espacio abierto. El miedo hace girar el mundo.

11 Hace varios años titulé una escultura *Uno y otros* (1955). Este podría ser el título de muchas desde entonces: la relación de una persona con su entorno es una preocupación constante. Puede ser casual o estrecha, sencilla o comprometida, sutil o franca. Puede ser dolorosa o agradable. Sobre todo, puede ser real o imaginaria. Tal es el terreno en el que se desarrolla toda

mi obra. Los problemas de la realización –técnicos, e incluso formales y estéticos– son secundarios; llegan después, y pueden resolverse.

16 Si estoy de buen humor me interesa unirme a otras cosas. Si estoy de mal humor, corto lazos.

17 Cuando te niegas a enfrentarte al problema te proyectas en el horizonte. Los paisajes estallan en un deseo por escapar, por distanciarte y disolver la ansiedad. El terror se vuelve hacia el exterior, hacia la comprensión del universo. La introyección del paisaje es la guarida.

20 El falo es para mí objeto de ternura. Trata de la vulnerabilidad y la protección. Después de todo, he vivido con cuatro hombres, mi marido y tres hijos. Yo era la protectora. También era la protectora de mi hermano; él lo sabía, lo reconocía y se servía de ello.

Aunque me siento protectora del falo, ello no significa que no lo tema: «No despiertes a la fiera». Niegas el miedo como un domador. Está el peligro y está la ausencia de miedo. No existe para las mujeres la ausencia simultánea del peligro y de la excitación.

21 *Janus* (1967) es una referencia a la clase de polaridad que representamos (...) La polaridad que yo experimento es un impulso hacia la violencia y la rebelión extremas (...) y



Louise Bourgeois: Quarantania, 1947-53. Madera pintada, 204,5 x 68,6 x 68,6 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York.



Louise Bourgeois: Janus fleuri, 1968. Bronce, 25,7 x 31,8 x 21,2 cm. Robert Miller Gallery, Nueva York.

una retirada. No diría que pasividad (...) pero una necesidad de paz, de una completa paz con uno mismo, con los demás, y con el entorno.

25 *Confrontación* (1978) representa una larga mesa rodeada por un óvalo de cajas de madera, que en realidad son ataúdes. La mesa evoca unas parihuelas para transportar a alguien herido o muerto. Así, hay un personaje en un lado y otro en el opuesto. Una de las criaturas es vieja, y como puede comprobarse por la forma, está arrugada, decididamente marchita y vieja. La otra es completamente fresca, y representa la juventud. Ahora bien, estamos acostumbrados a escuchar historias y a romanticismos acerca de la obsesión de la edad por la juventud. Es decir, el enamoramiento de una persona vieja por una persona joven. Y cuando esto sucede, dado que el amor nunca se realiza, siempre concluye con la muerte. Por lo general, nos enfrentamos a situaciones en las que alguien muere de pasión por alguien más joven, pasión que nunca se logra, que nunca se consume. No obstante, yo asumo y deseo demostrar



*Louise Bourgeois: La confrontación (The confrontation), 1978. Madera pintada, látex y tela, 11,3 x 6, 10 cm.
The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York*

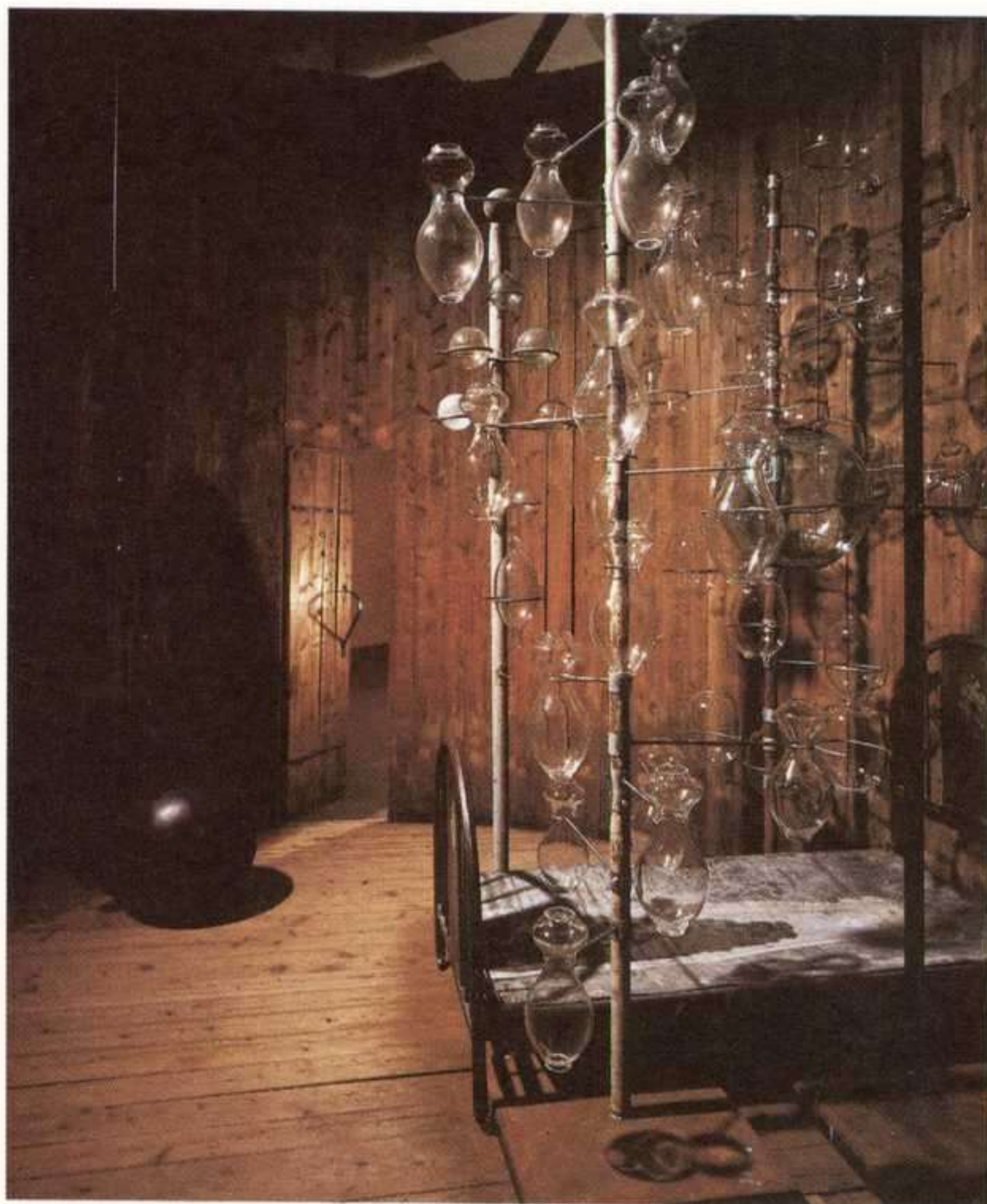
que lo opuesto es igualmente cierto, que gran cantidad de personas jóvenes se ven obsesionadas con el pasado, o con la edad, o con una persona mayor, y que ello les conduce a la muerte. Son los jóvenes los que simplemente se pierden a sí mismos. Así pues, existe un elemento de locura. Son los jóvenes los que piden verse asaltados por la locura porque rehúsan abandonar el pasado.

Cada una de esas cajas representa a uno de nosotros. Tenemos que detener nuestra carrera y ocupar nuestros lugares en el círculo y enfrentarnos unos a otros. Esto es, enfrentarnos a cuán limitados e ininteresantes somos. Cada uno de nosotros tiene que hacer esto en presencia de todos los demás. Llegado ese punto, hemos crecido. Nada puede hacernos evitar esta confrontación.

Nos hemos reconciliado con nosotros mismos, con lo malos que somos, con lo limitados que somos, con lo breve que es nuestra vida.

[De una entrevista no publicada con Laura Tennen, 1982]

29 Necesito mis recuerdos. Son mis documentos. Los vigilo. Ellos son mi esfera íntima y los guardo celosamente. Cézanne dijo, «Guardo celosamente mis pequeñas sensaciones». La reminiscencia y la ensoñación son algo negativo. Hay que diferenciar entre unos recuerdos y otros. ¿Acudes tú a ellos o acuden ellos a ti? Si eres tú quien acude a ellos, estás perdiendo el tiempo. La nostalgia no es productiva. Si acuden ellos a ti, son semillas para la escultura.



Louise Bourgeois: Líquidos preciosos (Precious liquids), 1992. Instalación, madera de secuoya, cristal, alabastro, tela y agua, 427 x 442 cm. Centre Georges Pompidou, París.



Louise Bourgeois trabajando en La destrucción del padre, 1974.



Con Robert Rauschenberg, en el Museo Riverside, Nueva York, 1950.

31 Había un *grenier*, un ático de vigas vistas. Era muy grande y muy hermoso. Mi padre sentía pasión por el mobiliario antiguo. Todos los *sièges de bois* colgaban allá arriba. Resultaba muy puro. Nada de tapicerías, tan sólo la madera en sí. Alzabas la mirada y veías esas butacas tan bien ordenadas. El suelo estaba desnudo. Resultaba bastante impresionante. Ahí está el origen de numerosas piezas colgantes.

34 Una hija es una contrariedad. Si traes a una hija a este mundo, tienes que ser perdonada, del mismo modo que mi madre fue perdonada porque yo era la viva imagen de mi padre. Aquél fue mi primer golpe de suerte. A ello puede deberse que él me tratara como el hijo que siempre había deseado. Y yo estaba lo bastante dotada como para satisfacer a mi padre. Aquél fue mi segundo golpe de suerte.

Todas las hijas detestan a sus madres. En términos freudianos, la hija culpa a la madre de la pérdida del pene. Culpan a la madre de la castración. Yo me siento profundamente agradecida de no haber tenido que soportar tal odisea. Habría sido completamente incapaz de enfrentarme al reproche de una hija. Los hijos siempre defienden a su madre a no ser que la madre haya



Louise en su taller, 142 East, 18 th Street, Nueva York, hacia 1946.

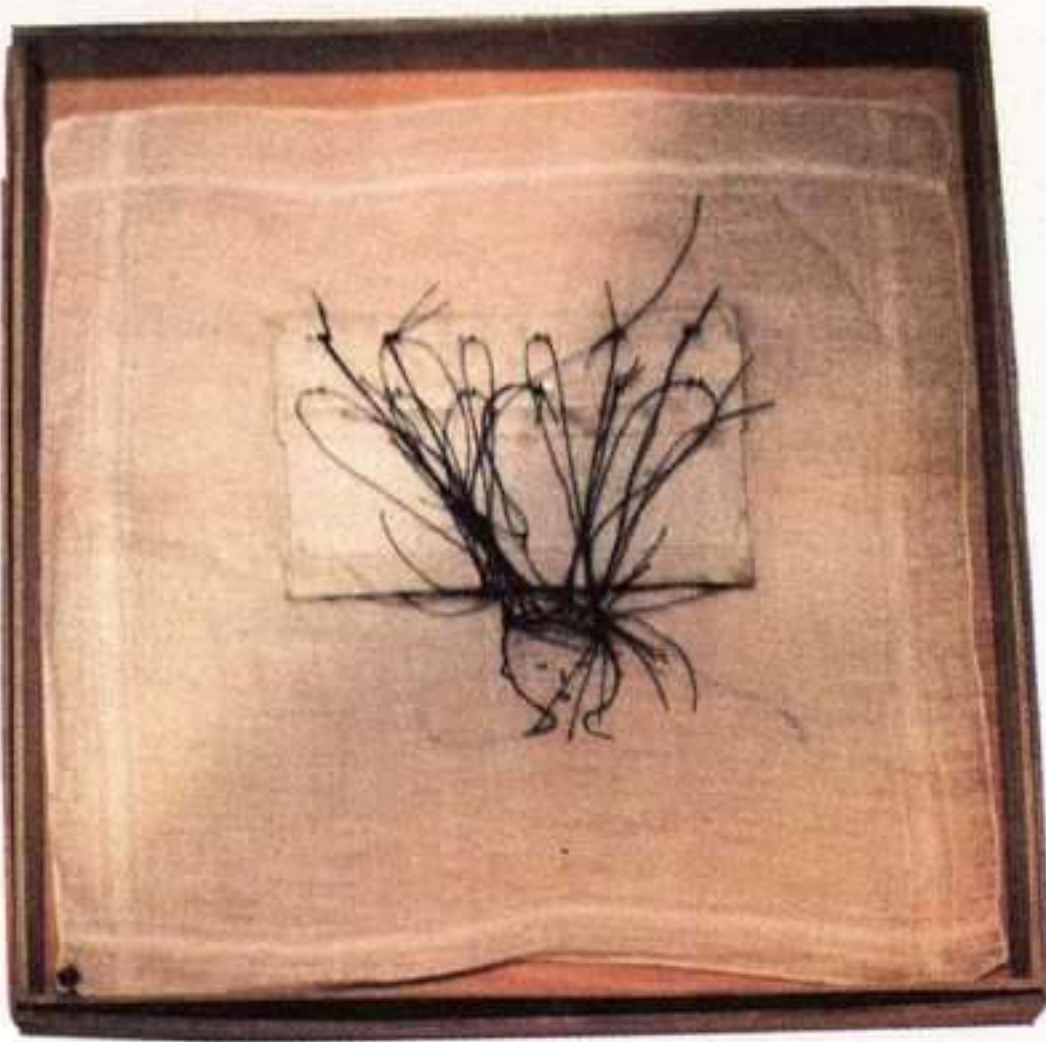
sido injusta con ellos. Es decir, que les haya pedido demasiado hasta que se derrumban. Muchos padres viven a base de tener hijos. Viven a través del niño y lo destruyen. Es mejor tener padres que utilizan a los hijos como mano de obra gratuita.

36 Mi madre solía sentarse al sol a reparar un tapiz o un *petit point*. Le encantaba. Ese sentido de reparación se halla muy profundo en mí.

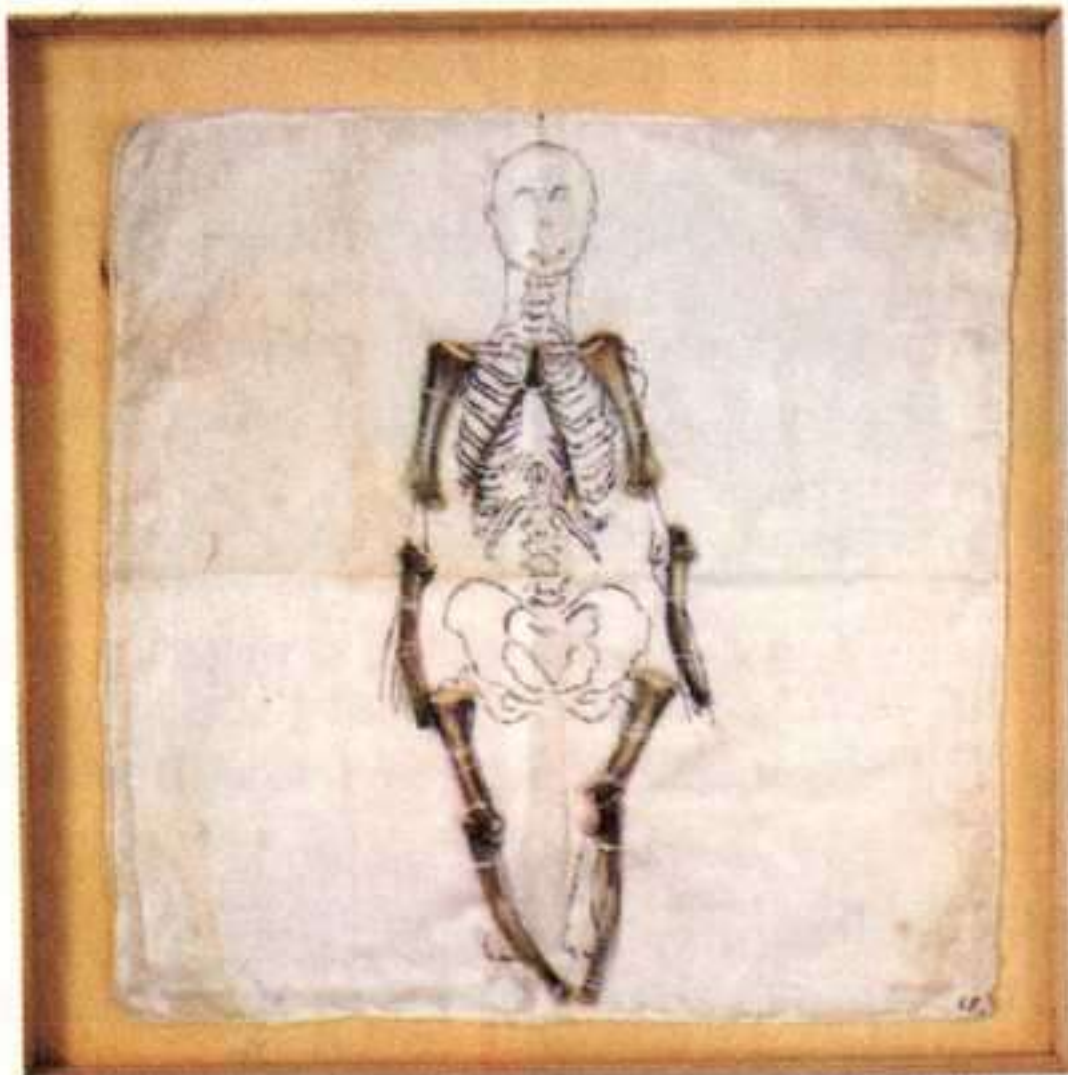
Rompo todo lo que toco porque soy violenta. Destruyo mis amistades, mi amor, mis hijos. La gente, por lo general, no lo sospecharía, pero la crueldad está ahí, en mi obra. Rompo cosas porque tengo miedo y me paso la vida reparando. Soy una sádica porque tengo miedo. Y aun así, las reconciliaciones entre las personas nunca llegan a cuajar realmente.



Louise Bourgeois: Sostén juntos mis huesos (Hold my Bones together), 1995.



Louise Bourgeois: Sin título (Untitled), 1995.



Louise Bourgeois: Sin título (Untitled), 1996.

37 Cuando temía que mi madre fuera a morir, un reto al que no me sentía capaz de enfrentarme, para mantener a raya su muerte, para no dejarla desaparecer, hice un voto. Me juré a mí misma que si mi madre sobrevivía a aquella mañana renunciaría al sexo.

38 En Francia, la mujer es siempre una madre. La mayor parte de los hombres continúan siendo niños y se casan con figuras maternas. Para el erotismo, recurren a amantes.

Físicamente, mi padre experimentaba demasiado miedo o demasiada culpa como para hacer el amor a mi madre. Mi padre era promiscuo, y ello ejerció un profundo efecto sobre todos nosotros.

39 Aún hoy, siento que no merezco regresar a Francia. Sentía que les había abandonado y, sin embargo, nadie de la familia sigue allí. ¿Cómo explicas que haya abandonado a personas que ya no están allí? Así, la gente nunca desaparece, nunca se marcha para no volver, y siempre la culpa y las reparaciones.

44 Organizo una escultura del mismo modo que organizamos el tratamiento de un enfermo. Más vale que sepas lo que estás haciendo. Necesitas contar con una estrategia si pretendes obtener el resultado deseado. Mis esculturas son ecuaciones infalibles. Las ecuaciones deben ser puestas a prueba. ¿Desciende la tensión, se elimina la compulsión, desaparece el dolor? O funciona o no funciona.

45 Soy una persona adictiva, y el único modo de interrumpir la adicción es volverse adicto a otra cosa, a algo menos dañino.

Ese sustituto es el conjunto de mi trabajo. Las esculturas revelan toda una vida basada en el erotismo; lo sexual o la ausencia de sexo lo es todo. El deseo de te-

ner éxito y saber cómo lograrlo lo es todo.

Uno ha de diferenciar entre el sexo, que es una función, y el erotismo, que abarca infinitamente más. En primer lugar, el erotismo puede ser real o imaginario, recíproco o no. Están el deseo, el coqueteo, el miedo al fracaso, la vulnerabilidad, los celos y la violencia. A mí me interesan todos esos elementos.

49 Si una persona es artista, ello constituye una garantía de cordura. Es capaz de soportar su tormento.

52 Me da miedo el poder. Me pone nerviosa. En la vida real, me identifico con la víctima, a ello se debe que me dedicara al arte. En mi arte, yo soy la asesina. Me solidarizo con el suplicio del asesino, del hombre que ha de vivir con su conciencia.

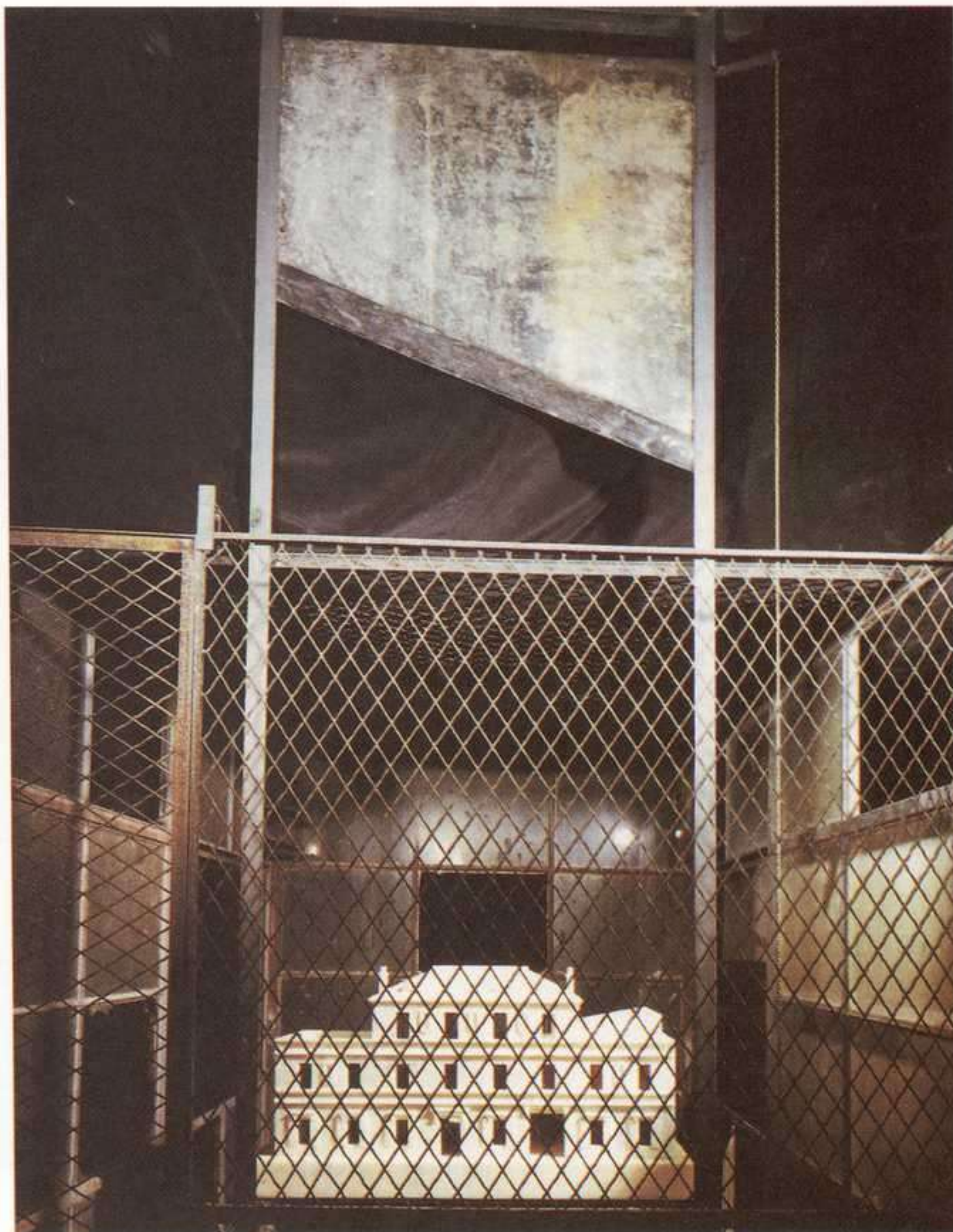
El proceso consiste en ir de lo pasivo a lo activo. Como artista, soy una persona poderosa. En la vida real, me siento como el ratón escondido tras el radiador.

Se trata de la mente sobre la materia. En tu arte, trasciendes la vida real.

53 Al retroceder, al reconocer que careces de poder, te conviertes en algo más que tú mismo. A tu mente acuden ideas que nunca se te habrían ocurrido. En mi arte, habito un mundo de mi propia creación, tomo decisiones. Tengo poder. En el mundo real, no deseo poder.

54 La autoexpresión es sagrada y fatal. Es una necesidad. La sublimación es un don, un golpe de suerte. Una no tiene nada que ver con la otra.

Hoy digo con mi escultura lo que antaño no lograba adivinar. Era el miedo lo que me impedía comprender. El miedo es lo peor que existe. Te paraliza.



Louise Bourgeois: Celda, Choisy (Cell, Choisy), 1992. Metal, vidrio y mármol, 302,3 x 368,3 x 304,8 cm. Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto.



Louise Bourgeois: Twosome (Pareja), 1991. Acero, pintura y luz eléctrica, extensión variable 11,50 m, diam. 1.60 m.

Mi escultura me permite reexperimentar el miedo, proporcionarle una dimensión física que me permita acuchillarlo. El miedo se convierte en una realidad manejable. La escultura me permite reexperimentar el pasado, contemplar el pasado en sus proporciones objetivas y realistas.

El miedo es un estado pasivo. El objetivo es mostrarse activo y tomar el control. Hay que ir de lo pasivo a lo activo. Si el pasado no es negado en el presente, no vives. Experimentas las emociones como un zombi, y la vida pasa de largo.

Dado que los temores del pasado se hallaban relacionados con las funciones del cuerpo, reaparecen a través del cuerpo. Para mí, la escultura es el cuerpo. Mi cuerpo es mi escultura.

55 La vida del artista es la negación del sexo. El arte proviene de la incapacidad para seducir. Soy incapaz de hacer que me amen. La ecuación, realmente, es sexo y asesinato, sexo y muerte.

56 El miedo al sexo y a la muerte es el mismo. La atracción y el temor van y vienen. ¿Cuál es la causa y cuál el efecto? Es importante saberlo.

Turenne se hallaba montado a caballo, listo para entrar en batalla. Dijo a su caballo, que

en realidad era su inconsciente: «Tiemblas, carroña, pero más temblarías si supieras a dónde te llevo».

Es en ese momento, bajo la emoción del peligro, cuando se activa el impulso erótico. La emoción es una presencia erótica, esa sensación de todo o nada. O la resistes o cedés. Si te aterroriza, ello significa que la resistencia es excesiva. Existe la negativa a entrar en batalla con el inconsciente. El miedo me paraliza.

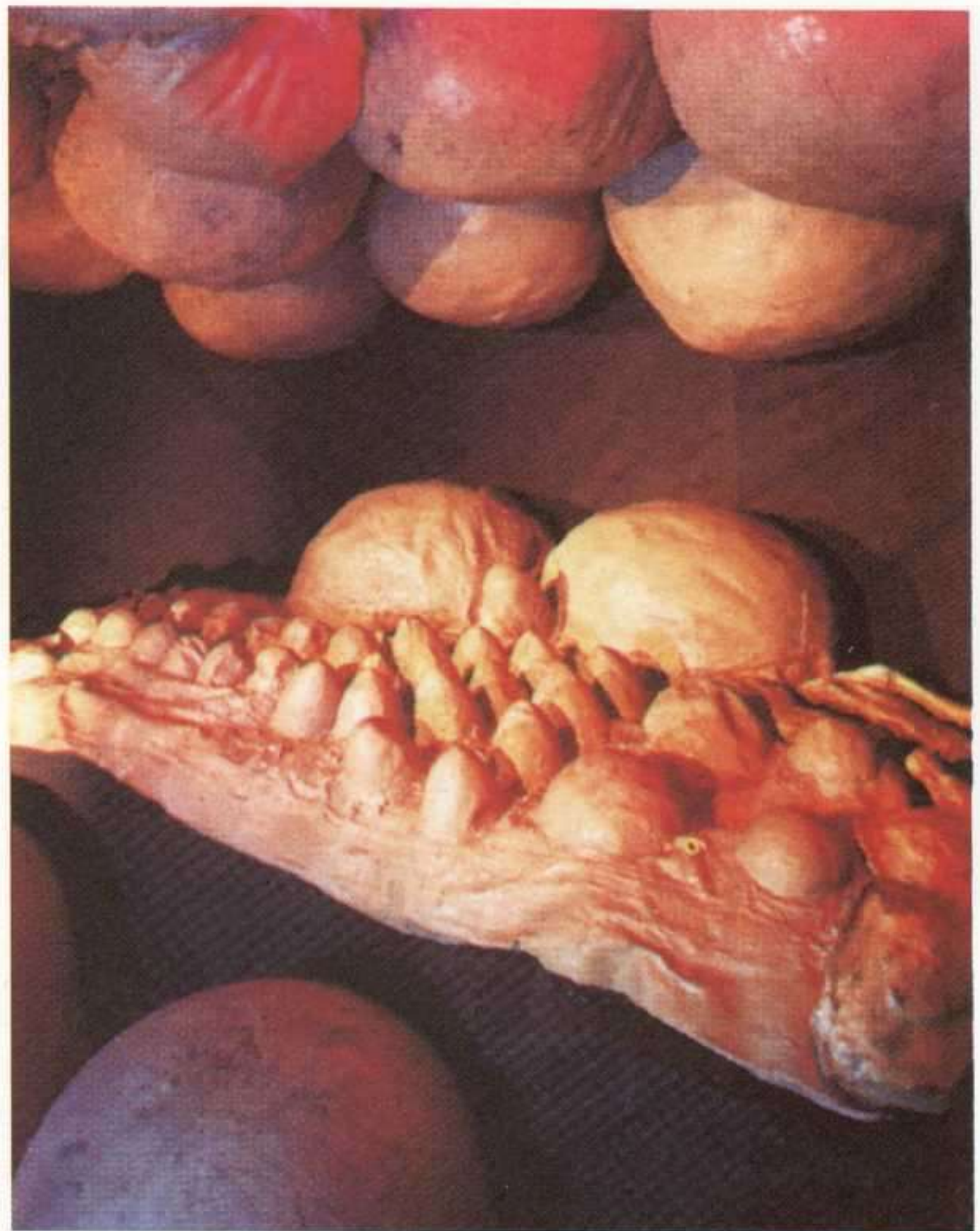
En una mujer, el sexo llega cuando pierde el control. En un hombre, procede de la afirmación de su control. En el sexo pierdes el control y puede resultar terrorífico. Por extensión, la relación de Turenne con su caballo es una imagen sadomasoquista. Turenne era el artista. El artista es un sádico que teme su propio

sadismo, que teme infligir la muerte. ¿Se trata de asesinato o de suicidio? Depende de cómo te sientas. Piensa en el pájaro fascinado por la serpiente. Nadie ha probado jamás que el pájaro sufra a causa de su miedo. ¿Quién dice que el ave no lo disfruta, que no experimenta una emoción sexual? ¿Qué no hay éxtasis en la muerte? ¿Que el pájaro no muere en plenitud al ser engullido? De un modo u otro, el rescate del miedo es la muerte.

No olvidemos que el masoquista ama al sádico, y que el sádico ama al masoquista, y que el prisionero se siente tan indefenso y desesperado que todo cuanto le resta es enamorarse de su carcelero.

72 La intensidad de las obras de Francis Bacon me conmueve profundamente. Reacciono positivamente ante ellas. Me identifico. Su sufrimiento comunica. La definición de belleza es una especie de intimidad en lo visual. Siento a través de Bacon por más que sus emociones no sean las mías.

La realidad física de sus obras se transforma y trasciende. Su espacio no obedece las leyes de la perspectiva. Contemplar sus cuadros me hace viva. Deseo compartirlo. Es casi como la expresión del amor.



Louise Bourgeois: La destrucción del padre (The destruction of the father) (detalle), 1974. Yeso, látex, madera y tela, 237,8 x 363,3 x 284,7 cm. Robert Miller Gallery, Nueva York.



Louise Bourgeois: El ciego conduciendo al ciego (The blind leading the blind), 1947-9. Madera pintada, 170 x 164,2 x 41,5 cm.

74 Charcot era modesto. Era tan sólo un científico, y no un teórico. Lacan era un *guérisseur* a través del encanto y a través de lo verbal. No era un científico. Era un embaucador. Freud y Lacan no hicieron nada por el artista. Se equivocaban de puerta. No ayudan a ninguno. Sencillamente, me es imposible servirme de ellos.

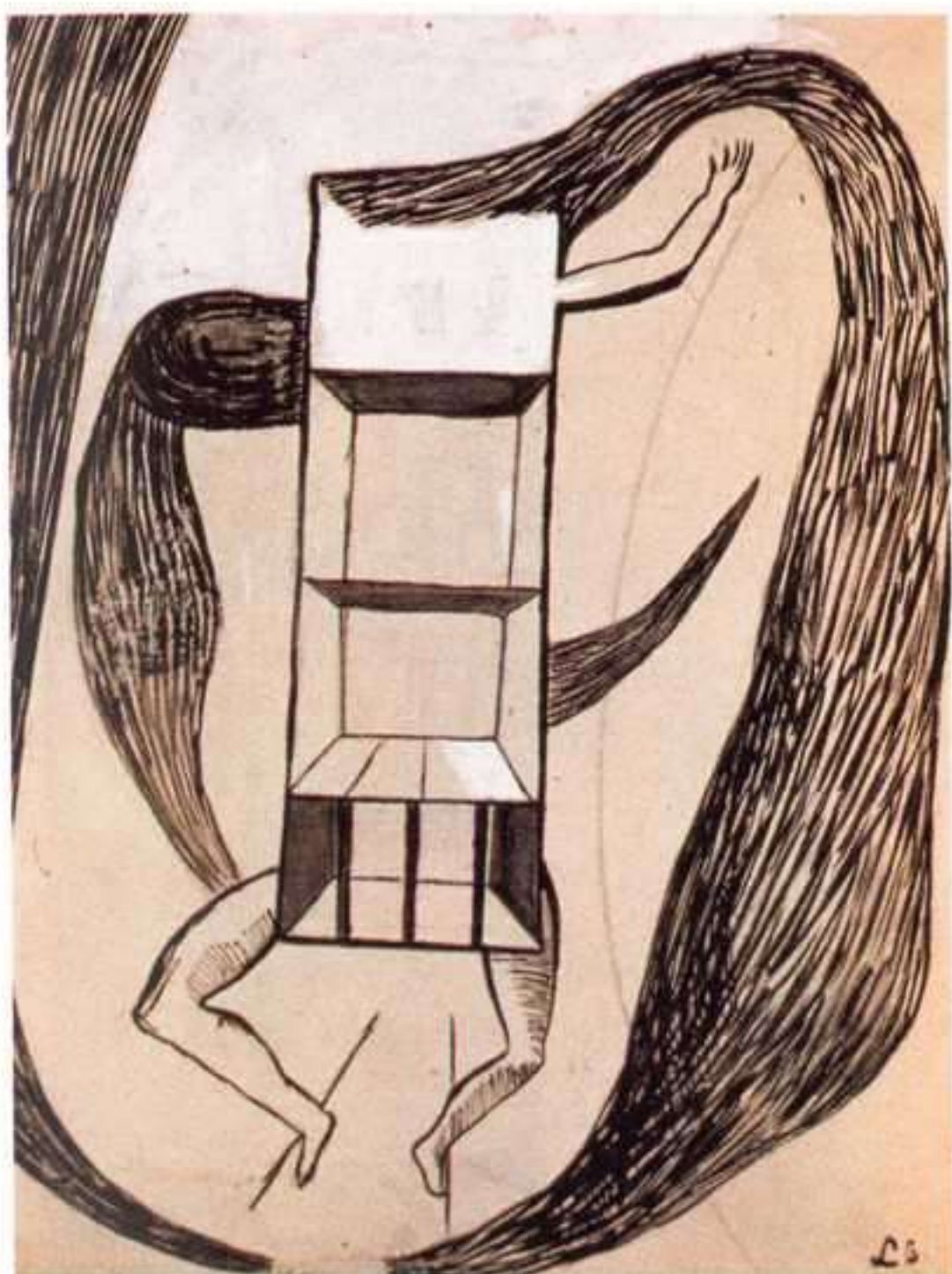
El maestro de Breton fue en realidad Bousette. A Bousette le interesaban el estilo grandioso y las conexiones sociales: esa búsqueda de lo grandioso y lo religioso. Breton, Lacan y Freud me decepcionaron. Prometieron la verdad y se limitaron a ofrecernos teorías. Eran como mi padre: prometer tanto y entregar tan poco.

75 Breton y Duchamp me hicieron violenta. Se hallaban demasiado cercanos a mí y yo los rechazaba violentamente: rechazaba su pontificado. Desde que me convertí en una fugitiva, las figuras paternas de esa especie me han irritado. *El ciego guiando al ciego* (1947-49) se refiere a los ancianos que te conducen hasta el borde del precipicio.

78 La literatura de las mujeres habla de hombres, de la incapacidad de enfrentarse a ellos. Se muestran desesperadas por reconciliarse, por agradar, por manipular, por seducir. Me identifico con ellas porque me siento tan limitada como ellas. No las necesito. Son como hermanas. No aprendes tanto, y no me atraen las víctimas.

Si estoy con un hombre al que amo, tengo que mantenerme en guardia; no confío en ellas. Siento que quieren robármelo.

79 Los existencialistas desaparecieron con la llegada de los estructuralistas. Llegó



Louise Bourgeois: Mujer-casa (Femme-maison), 1947. Tinta y gouache sobre papel, 31,2 x 23,5 cm.

Lacan. A los estructuralistas les interesaban el lenguaje, la gramática y las palabras. Por su parte, Sartre y los existencialistas se mostraban interesados en la experiencia. Yo, evidentemente, me pongo del lado de los existencialistas. Con las palabras puedes decirlo todo. Puedes pasarte la vida mintiendo, pero no puedes mentir en la recreación de una experiencia.

Como dijo La Rochefoucauld: «¿Por qué habláis tanto? ¿Qué tenéis que ocultar?» A menudo, el propósito de las palabras es ocultar cosas. Deseo poseer un recuerdo absoluto y un control absoluto del pasado. ¿Qué sentido tendría mentir? —



Dios les cría y Helios les junta



El sabor que nos une

LOUISE BOURGEOIS. LA POLILLA EN LA ALFOMBRA

FERNANDO SINAGA

Necesito mis recuerdos. Son mis documentos. Los vigilo. Ellos son mi esfera íntima y los guardo celosamente. Cézanne dijo una vez: “Yo guardo celosamente mis pequeñas sensaciones.”

La reminiscencia y la ensoñación son algo negativo. Hay que diferenciar entre unos recuerdos y otros. ¿Acudes tú a ellos o acuden ellos a tí? Si eres tú quien acude a ellos, estás perdiendo el tiempo. La nostalgia no es productiva. Si acuden ellos a ti, son semillas para la escultura.

Louise Bourgeois

Los ritos del paisaje

Si la memoria es una construcción autónoma que se organiza a sí misma, sin que sepamos todavía como construye su comportamiento en niveles de presencia y olvido, parece ser algo que no ha excluido, sin embargo, la posibilidad de ser también un registro, una hermenéutica de lo vivido y una acumulación de imágenes estratificadas como los recipientes de cristal dentro de una estantería móvil.

Este *espacio mental imaginario* que no obedece a la *voluntad* es la materia esencial para aquellos artistas que dejan discurrir en su *conciencia* lo que se explica a sí mismo sin permiso ni audiencia previa. Es un tratar de vivir negando el pasado a través del presente, sin dejar pasar la vida de largo. Un movimiento transpersonal que nos ocupa como un destino trágico, pues no podemos liberarnos solos del inconsciente.

El miedo es un estado negativo paralizante. Saber como salir de nuestros temores es aprender a transformar la inactividad en movimiento, siendo precisamente la superación de esta pasividad interior, la que nos lleva a saber cómo podemos establecer un cierto control.

En los *pechos fálicos* petrificados de Louise Bourgeois encontramos una forma tan mítica como original y ausente de la historia, una obra que revela en su forma andrógina la confluencia de ese *sexo doble* que muestra la conjugación perfecta de lo activo y lo pasivo.

Si el cuerpo es nuestra casa y la arquitectura surge del miedo, nuestro cuerpo y sus funciones se encuentran históricamente conectados con ese pánico esencial. Desde aquí, el trastorno y la enfermedad son las dislocaciones del miedo.

Cauterizar, quemar para curar

Curar cauterizando la herida es una de las experiencias del fuego y de su capacidad sanadora. Y es, sin duda, esta terapia el procedimiento violento que mejor ha demostrado su eficacia a la hora de cerrar las heridas.

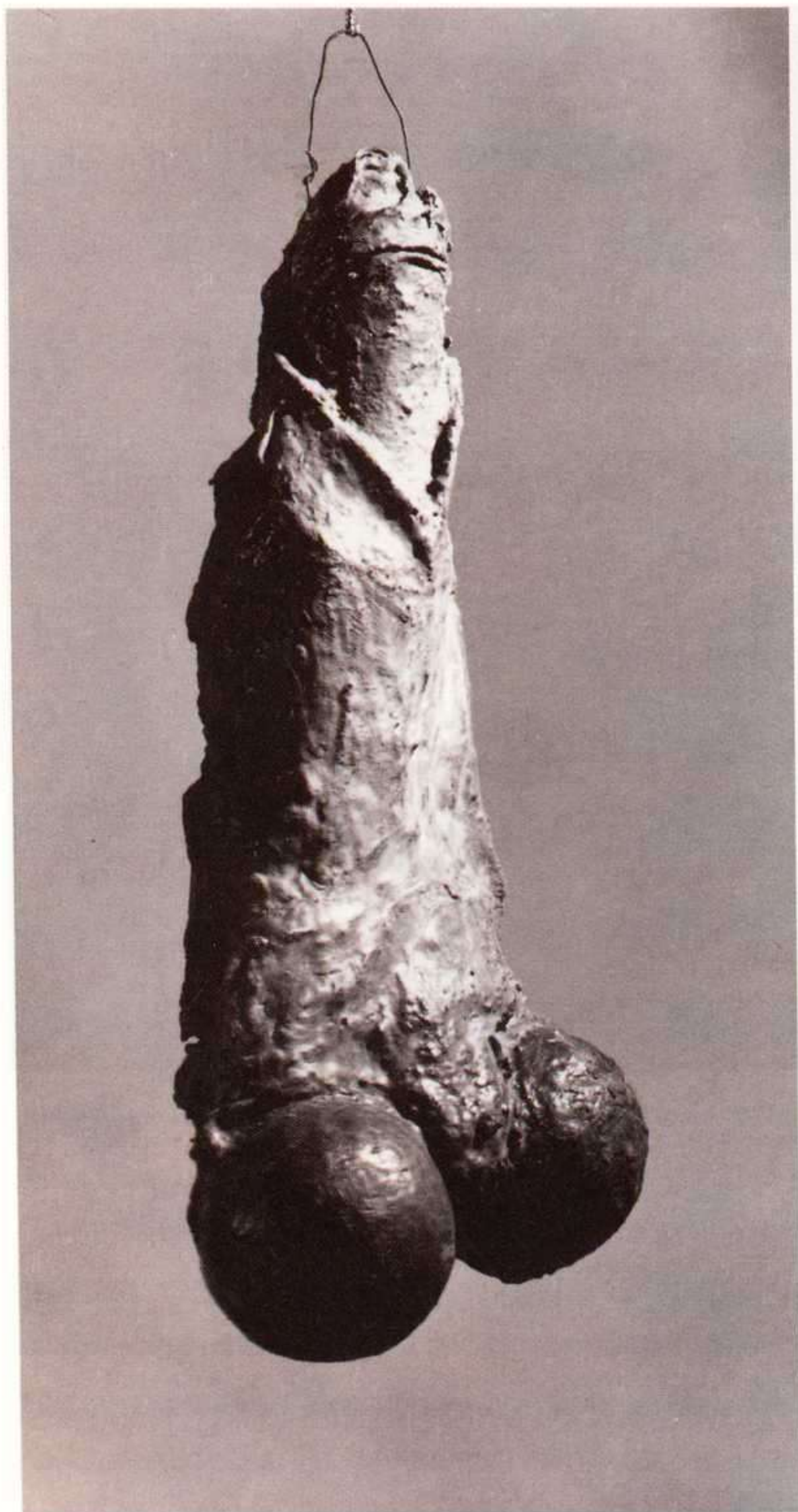


Louise Bourgeois: Celda, arco de histeria (Cell, arch of hysteria), 1992. Acero, bronce, hierro colado y tela, 302,3 x 304,8 cm.

Podar es amputar; ejercer el arte de controlar el crecimiento tomando decisiones que conducen la energía transformadora que desarrolla nuestro *cuerpo mental*. Una actividad radical que también nos ha exigido una cierta violencia interior. Es la violencia de una castración que nos lleva a una irritación profunda causada por un dolor irreparable. Un atrancamiento de cuajo y una extirpación definitiva... Una tortura y un sufrimiento central que nos determina ya definitivamente. Un saber interiormente que algo se ha roto y que no existe ni reparación ni reconciliación posible y que no tenemos excusa alguna que justifique tal destrucción. Su realidad y evidencia es la amargura de un sin sentido y la tortura de una impotencia. El *dolor* finalmente ha venido para liberarnos del *formalismo* y de la banalidad.

La escultura de Louise Bourgeois se ha entremezclado con ese dolor como un *exorcismo* formalizador del sufrimiento y de las frustraciones y sus manos han modelado los sentimientos y las pasiones con la rabia y el calor corporal amasado de las vísceras de un asesinato.

Quizá sean éstos los comportamientos rituales de un tránsito hacia la muerte y también las *metáforas terminales* de ciertas pulsiones que surgen desde nuestra infancia. Algo que ha otorgado una estructura biográfica a nuestro *hacer* y que ha convertido nuestras obras escultóricas



Louise Bourgeois: Chiquilla (Fillette), 1968.
Látex, 59,6 x 26,6 x 19,5 cm.

en los jalones de un recorrido y en las marcas de un territorio.

Louise Bourgeois ha ido preparando cuidadosamente sus derrotas y ha negado también el dolor hasta entender el origen de la crueldad, y es desde este proceso desde donde ha sabido resurgir permanentemente. Un ejemplo de obra autobiográfica obsesiva y sin nostalgia, pero con esa *memoria* que inserta en la historia la prehistoria. Es alguien que encuentra sentido y valor en su propio destino.

Una aguja no es un alfiler

Tapizar de narratividad la habitación, donde retornan los recuerdos, ha sido para algunos de los artistas más significativos de los noventa una de las maneras de explicar el retorno hacia una visión más biográfica e interiorizada del arte. (Robert Gober, Instalación en la Kunsthalle de Berna, 1990). Una introspección que, como una vuelta hacia lo real, llenaba al arte de referencias al cuerpo, se acercaba a la vez a los objetos como una prolongación del propio sujeto y revertía en su iconografía significados nuevos que favorecían la visión del

tiempo. Un procedimiento estético para la construcción de un relato.

Si ya en 1949 Louise Bourgeois identificaba su cuerpo con agujas, era para mostrar el valor constructor y reparador de este utensilio y, si logró asociar el cuerpo a esa memoria, fue sin duda siguiendo el mandato de alguno de sus fantasmas familiares. Un perdón necesario por una culpa invisible. También una parte de su enorme pulsión arquetípica fue la que le hizo disfrazarse como una diosa de la fertilidad y una madre del mundo.

Si el prepucio es el badajo que tañe un sonido oculto, nadie mejor que Louise Bourgeois



Louise Bourgeois: Sin salida (No exit), 1988. Madera, metal pintado, goma y madera de Gummi, 109,5 x 213,3 x 243,8 cm.

para desvelar este viejo secreto hermético. Para esta artista la sexualidad es la forma de conocimiento más cruel y eficaz, una tortura donde el ojo es un glande que germina sobre la tierra como si fueran los menhires fálicos de Etiopía.

Nadie supuso que Bourgeois, que tallaba palos, postes, cayados y tótems a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, iba a convertirse en una escultora referencial para la generación de artistas de los noventa, pues en aquel momento era una artista que tanteaba el mundo desde una tímida operación formalizadora que se movía entre la repetición, la versión y la variación. Un humus para el imaginario que fue afirmándose silenciosamente desde la tradición surrealista hacia una concisión y perfección de sí misma cada vez mayor. Una mezcla de firmeza y obstinación que la llevaría a subvertir gran parte de las posiciones del arte que se produjo en los años sesenta y setenta desde su propia singularidad conquistada.

Fue Donald Kuspit el que consideró que Louise Bourgeois era una pionera del post-modernismo al haber puesto el énfasis en la búsqueda del *sí mismo* y, sin duda, por haber abierto los aspectos psico-dinámicos de la dimensión del arte.

Robert Mapplethorpe la fotografió en el año 1982 como una astuta y provocadora artista, de

una amable luminosidad en el rostro y una desenfadada compostura gatuna, portando su pieza *Fillette*, (1968) bajo el brazo. Su actitud era la misma de aquél que pasea llevando el paraguas camino de la oficina.

Su obra, a pesar del paso del tiempo, ha conservado un cierto carácter *aurático*, construido posiblemente desde esas fuertes cualidades emotivas que le dan un marcado carácter *animista*, semejante al de los fetiches sagrados del arte primitivo. Unas conmociones formales que surgen desde el contacto directo con las fuerzas naturales del mundo.

Si, como dice Louise Bourgeois, “el artista solitario va a ser un fenómeno del pasado, con su alma, su sentimiento de omnipotencia, su orgullo, su paciencia y su destino”, si esto es verdad y estamos ya en el tiempo donde la *pérdida del alma individual* se está produciendo, tendremos ahora la oportunidad de contemplar de nuevo su obra y soñar, al verla, que somos todavía seres irrepetibles —

76

L
O
U
I
S
E

B
O
U
R
G
E
O
I
S



Louise Bourgeois: Araña (Spider), 1994. Acero, 247,7 x 802,6 x 596,9 cm.

ARCO. FERIA INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORANEO



IFEMA

Madrid, 10 - 15 Febrero • Parque Ferial Juan Carlos I • 28042 Madrid • Apdo. de Correos 67.067 • 28080 Madrid • España • Tel.: (34) 91 722 50 17 • Fax: (34) 91 722 57 98 • arco@ifema.es • www.arco.ifema.es



LA MUJER DE LA BLUSA BLANCA

EVA LOOTZ

78

L
O
U
I
S
E

B
O
U
R
G
E
O
I
S

Era una formidable araña de hierro que llegaba hasta el techo.

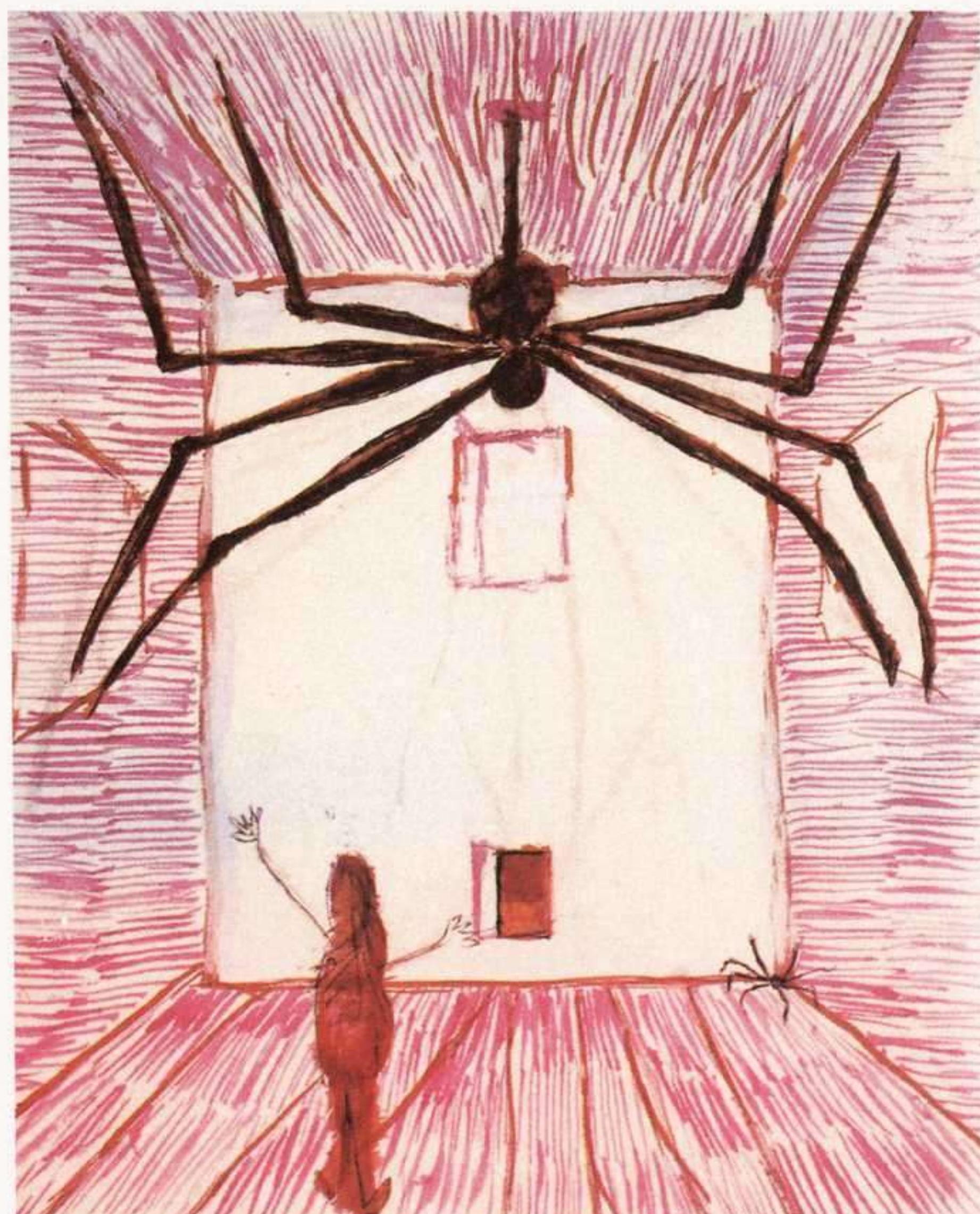
No era amenazante, era soberana.

Era grande y sin embargo ligera.

Recuerdo una sensación de placer al sentir la seguridad con la que un puñado de barras viejas y un artefacto para mezclar cemento, mediante unos puntos de soldadura se habían transformado en una figura de irreductible presencia: la araña.

En realidad no sería capaz de recordar con certeza los detalles, sólo sé que daba lugar –mucho lugar– al hecho araña.

¿Por qué la gente tiene manía a las arañas?



Louise Bourgeois: Araña, la indispensable (Araignée, l'indispensable), 1994. Tinta, acuarela y gouache sobre papel, 25,5 x 20,3 cm.

Son hermosas. A veces veo alguna diminuta de color arena recorrer una almohada o encuentro una de patas largas en la travesía de un chal o las sorprendo que no saben salir de la bañera. Las saco y llevo a la ventana.

¡Tejed, tejed hermanas!

Aracne, la que teje, la del hilo largo.

En un dibujo de L.B. hay unas madejas que sonrín.

En el escudo de Sevilla hay una madeja.

En *Las hilanderas* de Velázquez hay un grupo de mujeres que va devanando madejas de hilo.

Aracne, la que teje, la del hilo largo.

Ariadna necesita un hilo largo.

El hilo no debe romperse, es la posibilidad de salir del laberinto.

En la obra de L.B. dibujar es el hilo que no se rompe nunca.

Es la posibilidad de hacer frente a la angustia.

Aracne, la que teje, la del hilo largo.

Ariadna está sola con el hilo.

Sin darse cuenta se ha metido en el laberinto.

¿Dónde está Teseo?

Teseo está entretenido persiguiendo a las ninfas.

¿O está ocupado en abrir la caja de Pandora?

Aracne, la que teje, la del hilo largo.

No sé lo que harán otras mujeres, pero cuando estoy nerviosa por mil cosas que me exasperan, me pongo a coser.

Así me voy calmando y se me aclaran las ideas.

Aracne, la que teje, la del hilo largo.

¡Qué discreta es la labor de las arañas!

Aquella mañana en la casa que lindaba con el bosque, cuando me desperté al amanecer vi de pronto que el bosque estaba lleno de telarañas, pues el rocío y la humedad habían depositado miles de gotas sobre los delgadísimos hilos.

Entre las ramas de los abetos colgaban enormes tejidos brillantes, mandalas resplandecientes suspendidos en el aire.

Nunca las había visto antes.

Al poco tiempo desaparecieron, al secarse el agua, de nuevo se volvieron invisibles.

Aracne, la que teje, la del hilo largo.

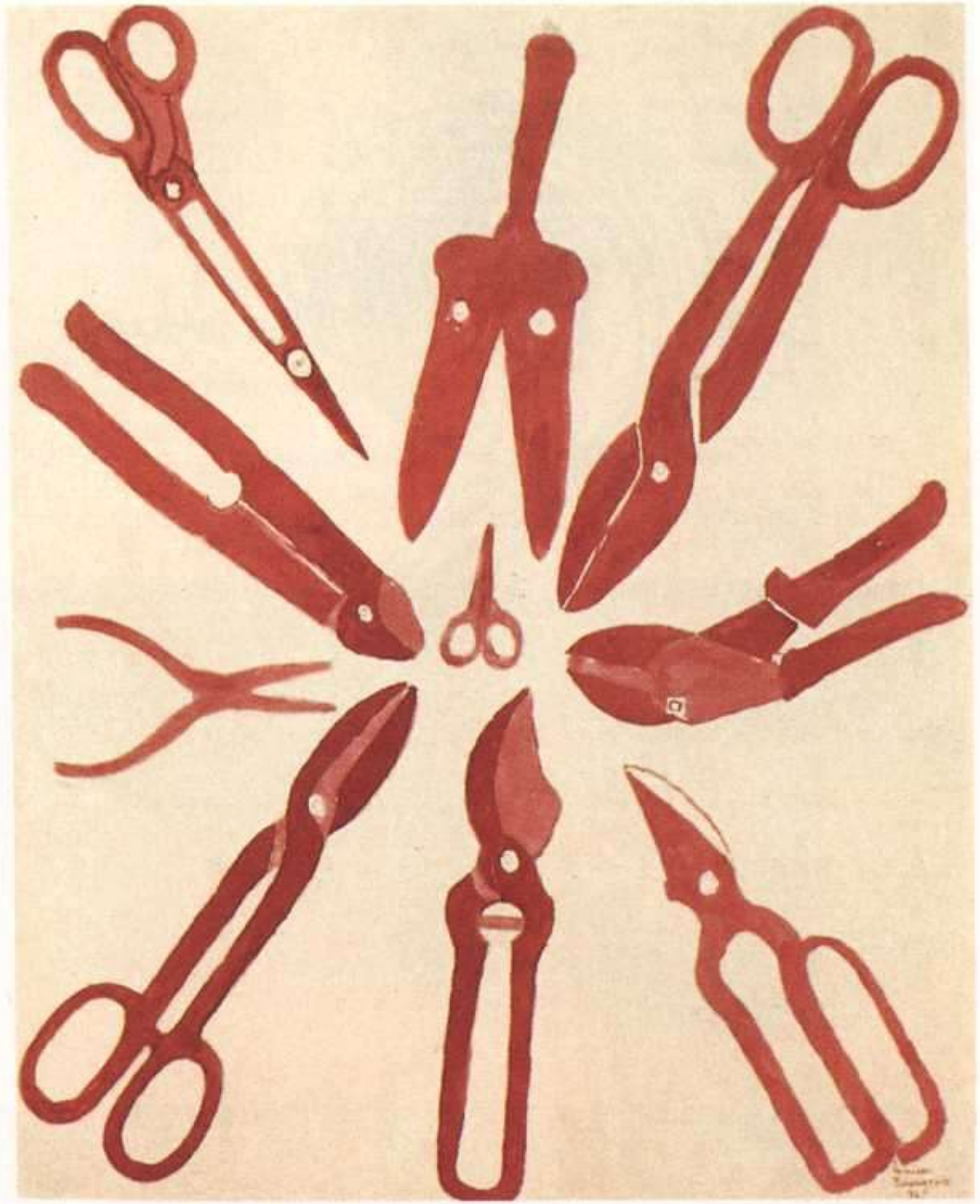
¡Qué discreta es la labor de las mujeres!

Ellas son las que tejen el hilo.

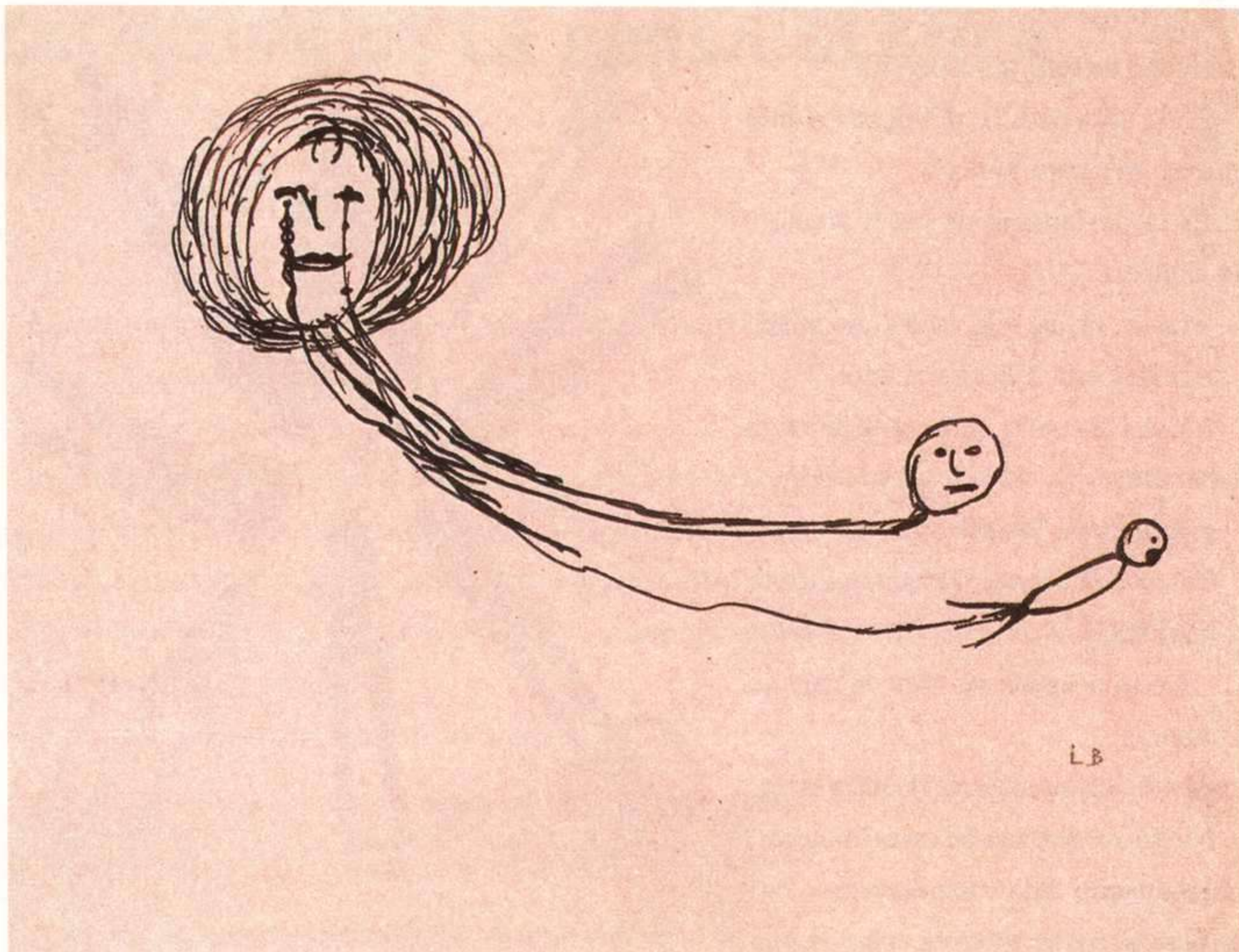
Invisible como el hilo de las telarañas lo van hilando de generación en generación, en su vientre lo anudan y lo tejen para que atraviese los siglos.

Aracne, la que teje, la del hilo largo.

También Penélope se anda con los hilos.



*Louise Bourgeois: Sin título (Sans titre), 1986.
Lápiz y acuarela sobre papel, 60,6 x 48,2 cm.*



*Louise Bourgeois: Sin título (Sans titre), 1943. Tinta sobre papel rosa, 22,8 x 29,2 cm.
Museum of Modern Art, Nueva York.*

Tejiendo de día y destejiendo de noche.

Después de todo se trata de esperar, de que la dejen esperar, tener su propia medida.

Y si esa medida le consume la vida no le importa.

Pero sobre todo, nada de farsantes.

Nada de falsos pretendientes.

Aracne, la que teje, la del hilo largo.

Nada de niños que lo que quieren es lucirse en las carreras para cosechar el aplauso de los de su pandilla.

Nada de cantamañanas que no saben luchar para defender lo que es justo.

Nada de salvajes que para poder sentirse hombres necesitan a la mujer como objeto de exhibición o de dominio.

Aracne, la que teje, la del hilo largo.

La estrategia de las arañas.

El veneno de las arañas.

Arañas gigantes que hielan la sangre.

Las arañas ni asaltan, ni combaten, pero atraen a su red.

Aracne, la que teje, la del hilo largo.

Tejen y envuelven, hipnotizan y fascinan.

Tienen un veneno que inmoviliza a la víctima.

Sus redes son trampas para quienes caen en ellas, acecha en ellas un remolino devorador.

Quienes huyen despavoridos de las arañas, antes que nada sucumben a su magia.

Debe de ser hechizo más que otra cosa.

¿Cómo sino se explica que la música fuera considerada el mejor antídoto?

¿Qué hace una viola da gamba en el taller de *Las hilanderas*?

Aracne, la que teje, la del hilo largo.

¿Era Velázquez asiduo en aquellos talleres de Sevilla?

En Sevilla ya no hay fábrica de tapices.

Pero hay una virgen de pelo largo y he visto a mujeres laboriosas remendarle el manto.

He visto como manejaban con destreza las agujas y un hilo largo de color verde manzana.

Aracne, la de *Las hilanderas*, la mejor tejedora, la mujer de la blusa blanca



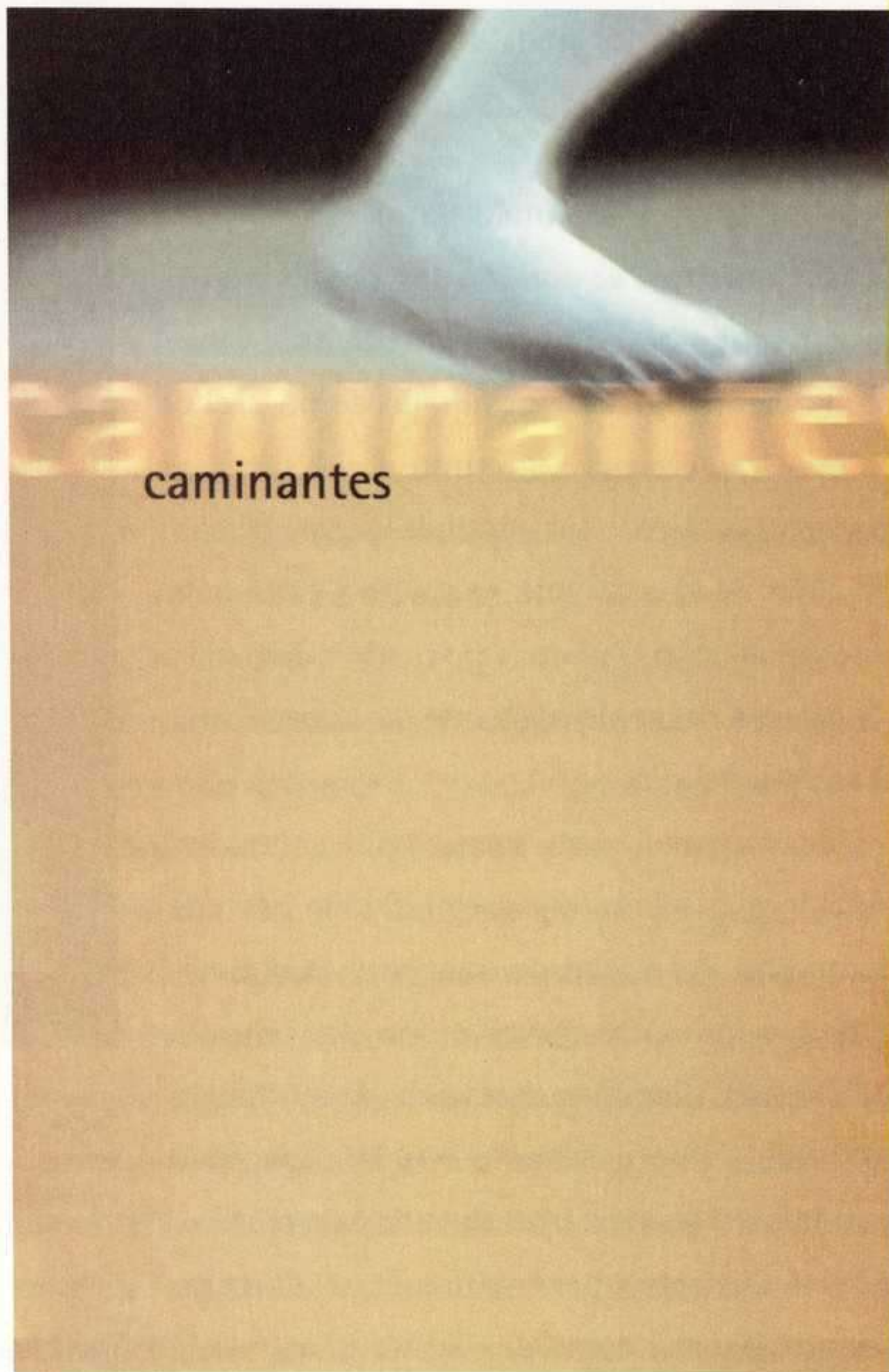
XACOBEO'99
Galicia

Auditorio de Galicia
Santiago de Compostela



18 setembro - 22 novembro 1999

De 12 a 19 h. (Luns pechado)



81

L
O
U
I
S
E

B
O
U
R
G
E
O
I
S

Patrocinador



PRINCIPADO DE ASTURIAS



CONSELLERÍA DE CULTURA,
COMUNICACIÓN SOCIAL
E TURISMO

ARTE Y PARTE

DE REOJO

DELFIN SARDO

TRADUCCIÓN: ALBERTO LUENGO

Sigue tu camino, sensual seductor suprasensual,
una jovencita te lleva de cabeza.

(Mefistófeles a Fausto)

Goethe, Fausto

I. En la obra de Julião Sarmiento hay dos sensaciones que se entrecruzan de una manera indistinguible. En primer lugar, una sensación cinematográfica, resultado de un proceso constructivo muy próximo al del montaje cinematográfico¹. En segundo lugar, la percepción de que lo que vemos no pasa ante nuestros ojos sino, por el contrario –memoria fugaz de algo que ya vimos–, por el rabillo del ojo.

Curiosamente, estas sensaciones contradictorias (ya que la relación con el cine procede de nuestra voracidad de imagen y la oblicuidad es esquiva) se resuelven en una tensión. La característica más destacada de su trabajo –y la más impresionante– es la capacidad para la permanencia irresoluta de esta tensión.

Mirando retrospectivamente su carrera, siempre fue así, como demuestra la exposición *Flashback*, comisariada por James Lingwood, que el artista presenta en el Palacio Velázquez. Se trata de una presentación de las constantes de su trabajo, construyendo un laberinto o una red de referencias donde navegamos.

De hecho, ese carácter referencial del trabajo de Sarmiento no es un factor secundario, sino central de su carrera y el que le permite circular entre procedimientos artísticos diversos, utilizando vídeo, cine, escultura, fotografía o pintura. En medio de esa red de procedimientos, esta-

La obra de Julião Sarmiento podrá verse en el Palacio de Velázquez de Madrid desde el 14 de octubre al 10 de enero.



Julião Sarmiento: Caras (Faces), 1976. Video proyección, 45 minutos. Colección del artista, cortesía Sean Kelly, NY.



A mesma pessoa vestiu oito abafos diferentes, executados a partir de peles de animais e de fibras que as imitam. Kata-beleceu-se assim uma relação entre o corpo (envolvido) e as peles, (envolventes) agora deste mesmo corpo, mas básicamente envolventes dos corpos dos animais de origem.

Julião Sarmiento: Sin título (Untitled), 1975. 3 fotografías b/n de fibra, 75,5 x 56 cm. clu. Depósito del artista en la Fundación Serralves, Oporto.

mos siempre destinados a añadir un nuevo episodio a las ficciones que el artista nos hace, compulsivamente, producir.

Sarmiento inició su carrera en 1972 con la pintura. Estas obras incluían ya un carácter fragmentario presente en las instalaciones que produciría más tarde, ligadas, sobre todo, a una reflexión sobre la práctica de la pintura y su relación con el espacio. Este primer procedimiento en la pintura establece un campo de relación con el cine, lejos de la práctica pictórica y anticipando la fuga que sus trabajos posteriores vendrían a usar como proceso². A partir de 1975 su trabajo diversifica los soportes; recurriendo al Super 8, instalaciones con texto (ciertamente la palabra es fundamental en la construcción de su universo), a veces sonido y fotografía. Curiosamente, los trabajos de este período, siendo tributarios de las preocupaciones analíticas sobre la ampliación del campo artístico, manifiestan ya una utilización de la imagen como estrategia de seducción, bien a través de mecanismos de erotización, bien a través de la construcción de microficciones interrumpidas. Es el caso de trabajos como el corto de Super 8 *Faces*, en el que dos mujeres se besan interminablemente hasta que se disuelve el carmín de sus labios; o *S/Título* del mismo año, conjunto de imágenes fotográficas de una mujer desnuda y vestida con abrigos de pieles de animales, verdaderas y sintéticas, trabajo que parece tener relación con el Sacher Masoch de la *Venus de las pieles* —en adelante desentrañaremos este nudo de conexiones.

Es sobre todo a partir de los trabajos fotográficos de 1975 (aunque en las pinturas genéricamente conocidas por *Sombras*, dos años antes, ya se encuentran siluetas de mujeres recortadas contra fondos) que el trabajo de Sarmiento va a encontrar en los procesos del deseo y, progresivamente, en la figuración de la mujer, la forma de trabajar su propio proceso —la interrupción— y su tema más recurrente —el espacio entre los cuerpos.

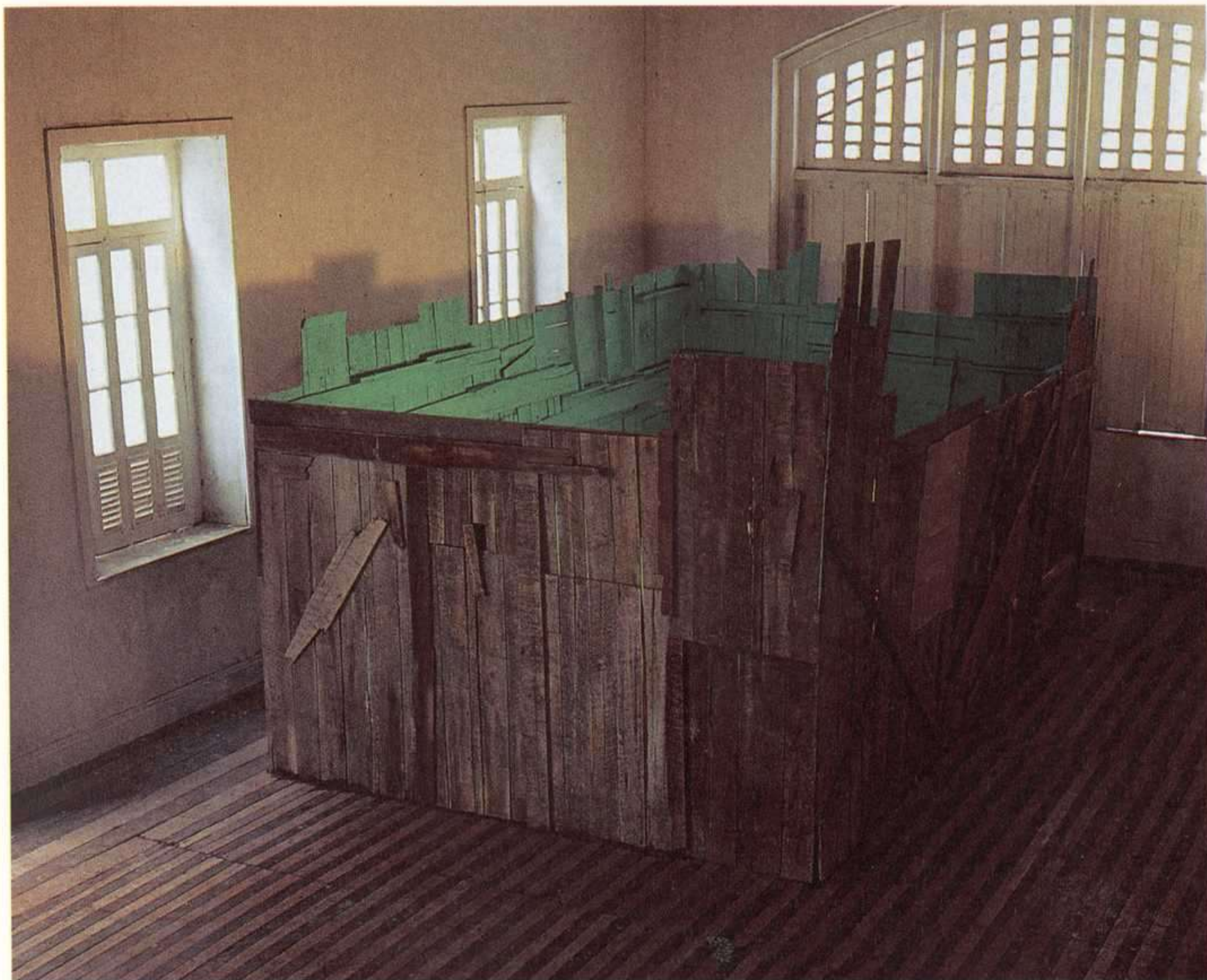
El espacio es, por tanto, presentado como mecanismo de la eficacia del deseo, pero también



Julião Sarmiento: *A la experiencia que produce la escritura (À experiéncia que produz a escrita)*, 1989. *Técnica mixta sobre tela, 160 x 220 cm. Fundação Carmona e Costa.*

como metáfora serial de la distancia entre cada repetición, en que ver más es, sobre todo, ver menos. Este tema de la fascinación por la visión de lo que no está (ya) ahí, o la perversidad de establecer el deseo de la visión del rostro como única posibilidad de erotizar la exposición del sexo (como en la película *Pernas* de 1975) configuran el establecimiento de la figura del libertino como categoría fundamental del trabajo de Sarmiento de una forma permanente hasta hoy. Es más, se podría comparar esta parte de su carrera con la instalación *Cerco*, de 1993, compuesta de dos fotografías de gran formato. La primera de ellas muestra un personaje indeterminado de sexo masculino que mira hacia la derecha, en el claro de un bosque. La otra presenta una mujer que es sodomizada por un hombre; a la mujer puede vérsese el rostro, mientras que el hombre se encuentra protegido por su anonimato.

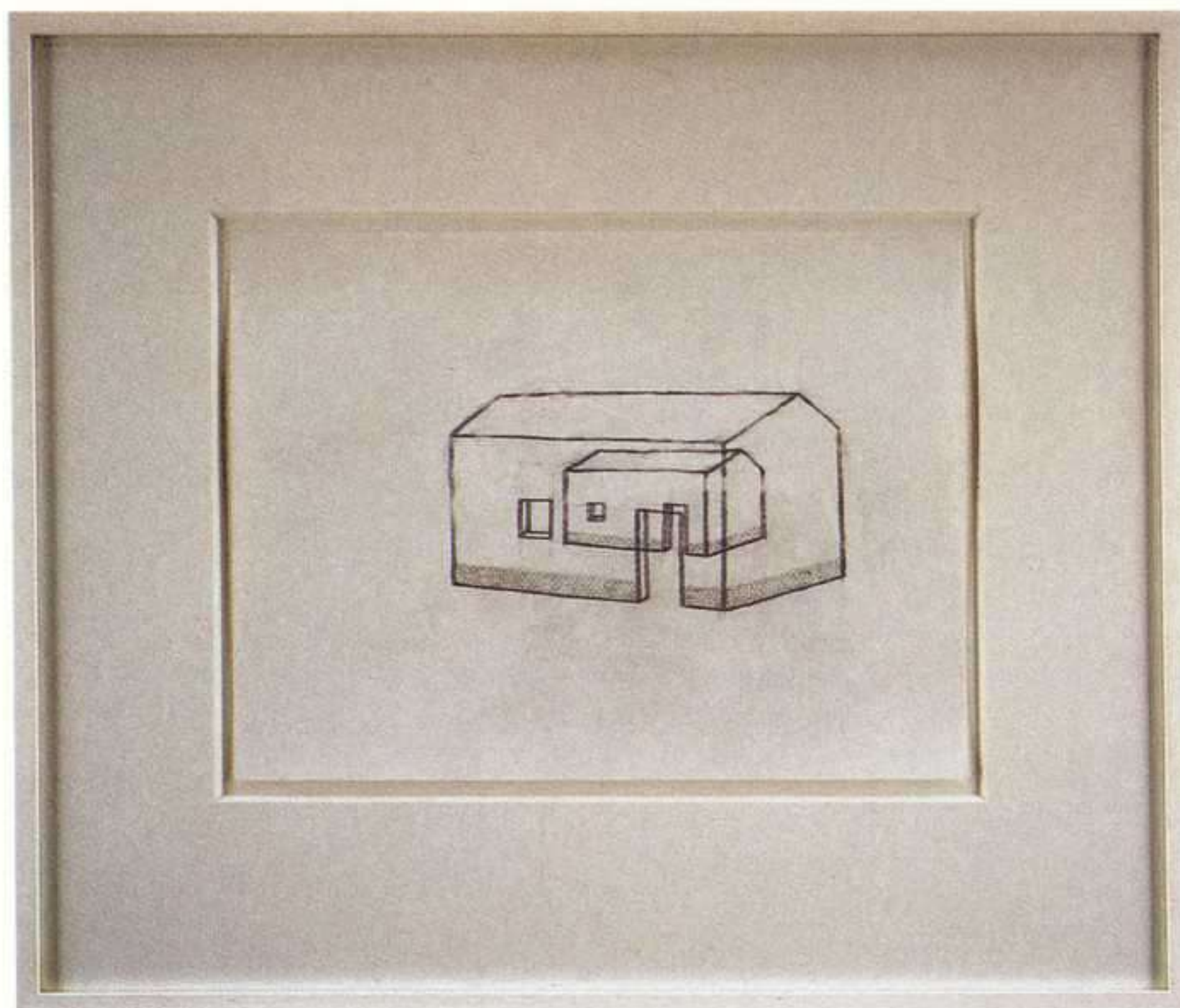
En este campo de trabajo está, pues, circunscrita una figura, una modulación de un personaje. Por un lado, este personaje es claramente alguien que se alimenta de la ausencia, del objeto ausente. Por otro, este ausente³ –una cierta idea de mal– es intuido, pero nunca mostrado. En la obra *Quatre Mouvements de La Peur*, de 1978, este ausente está señalado en un conjunto de fotografías de una mujer que corre, de noche, en un bosque, con el cuerpo entrevisto a través de una combinación que se entreabre, hasta la imagen de su cuerpo caído, del cual sólo es visi-



Julião Sarmiento: Amazonia, 1992. Madera, pintura, lápiz y tierra, 294 x 512 x 312 cm. Colección Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa.

ble un brazo. En esta serie está contenida una despersonalización (Sade), pero sobre todo una preocupación por la demostración —el cuerpo caído es una demostración de la serie, de su razón, como queda claro en la pintura *Descem por ela as Maos da Noite*, de 1987, que utiliza dos de las imágenes tomadas en la preparación de *Quatre Mouvements de La Peur*, separadas por un panel negro que ostenta debajo tres dibujos de una mano que empuja palillos chinos. Esta sencilla e irónica figuración de la precisión quirúrgica de la manipulación refuerza la violencia de la impersonalidad y, una vez más, muestra, sin explicitar.

A partir de 1980 Sarmiento vuelve a la utilización sistemática de la pintura para, durante los nueve años siguientes, desarrollar un léxico extensísimo de figuraciones siempre ligadas a los procesos de manifestación del deseo, bien a través de una pornología que en su caso está muy próxima (o sustituye) la posibilidad de abstracción, bien a través de la creación de un conjunto de dispositivos que materializan el espacio posible entre los cuerpos, bajo la forma de vórtices, como en las instalaciones que utilizan la pintura, aún en 1978/79, hasta el recurso a la aparición de objetos cortantes, o al uso de la palabra, o incluso a la propia representación de



Julião Sarmiento: Beja (6), 1993. Grafito sobre papel, 24 x 32 cm. Cortesía del artista, John Berggruen Gallery, San Francisco.

compreñión del ciclo de trabajo que se vendría a inaugurar con la exposici3n *Dias de Escuro e de Luz*, de 1990.

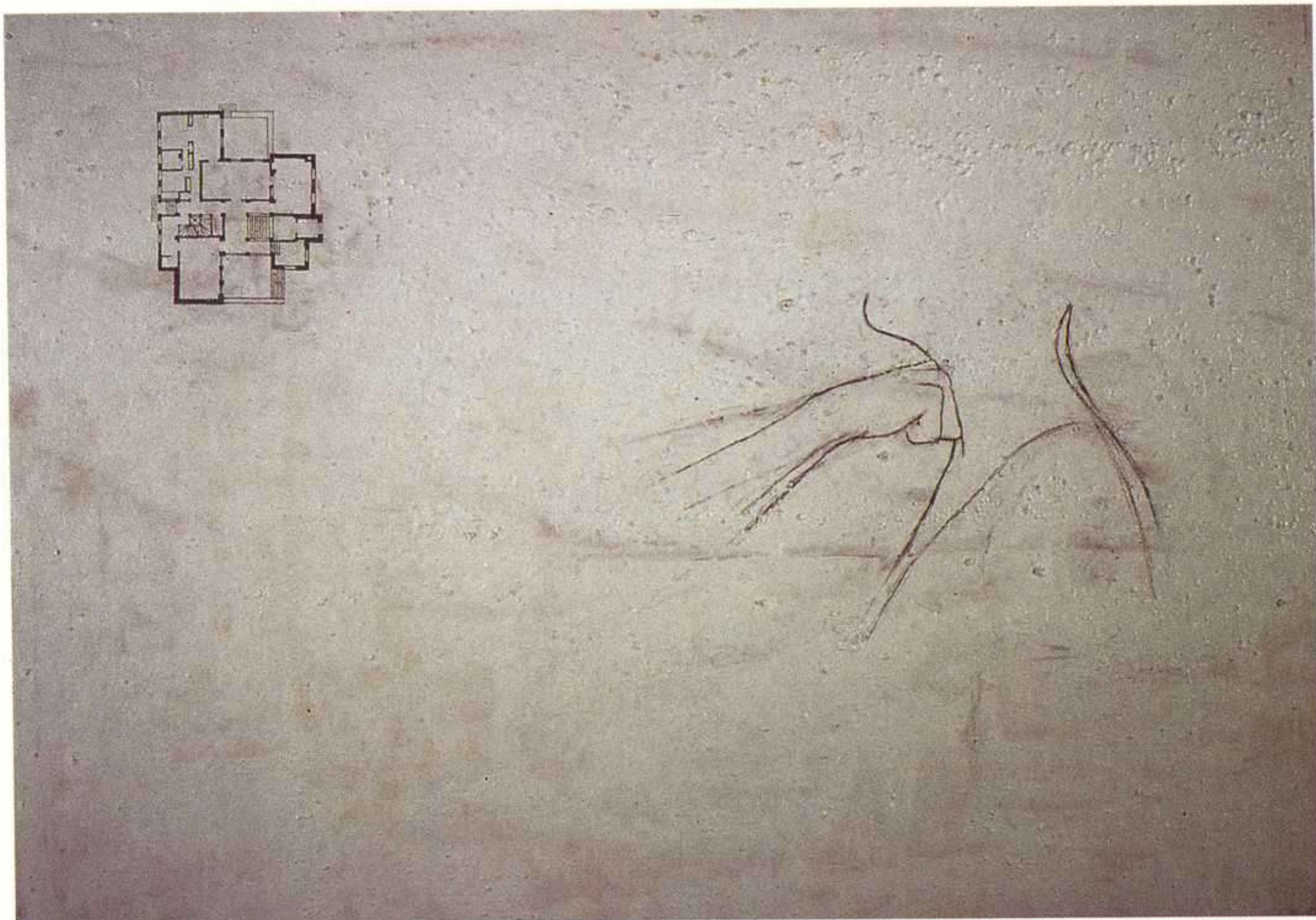
Esta serie de trabajos inicia el ciclo de las llamadas pinturas blancas, que se mantiene hasta hoy, principalmente hasta la serie *Fundamental Accuracy*, presentada en el Hirshorn Museum de Washington en febrero de 1999.

III. La serie *Dias de Escuro e de Luz* presenta representaciones de cuerpos y de espacios, sobre todo de cuerpos femeninos, iniciando la presencia de una mujer que es frecuentemente asociada a la presencia de elementos cortantes, cuchillos, como es el caso de *Dias de Escuro e de Luz III (faca)* del mismo a3o, sint3tico y seco; el trabajo presenta una mujer sin rostro –una categor3a que se manifiesta en diversas formas en los trabajos siguientes, fundamentalmente en las 3ltimas series como *Veneno* y *Carpe Diem* asociadas a un l3mite de un espacio, un vallado, en negativo. El uso del negativo, ya presente en el trabajo anterior de Sarmiento, tendr3 una importancia particular en la instalaci3n *A Import3ncia da Surpresa no Ataque*, como veremos m3s adelante.

Este ocultamiento del rostro s3lo vendr3a, en la pintura –no es el caso de los trabajos con soporte fotogr3fico– a ser quebrada en la serie *Ataque*, de 1994, y en la instalaci3n *O Paradigma de Basedow Aplicado 3 Pintura Decorativa*, de 1995, y en la serie *Febre*, del mismo a3o. En cualquiera de los casos el surgimiento del rostro est3 ligado a la presentaci3n de la androginia⁴ y, por tanto, surge como s3ntoma de la misma impersonalidad; es decir, es un rostro de la no identidad. Queda el centro, entonces, localizado en el cuerpo como ensayo de re-

espacios –casas, cercas, laberintos.

A partir de 1984 su trabajo se encamina en la direcci3n de una progresiva austeridad. Por un lado, el l3xico se reduce y el dibujo adquiere una predominancia en la construcci3n de la obra; por otro, el vac3o llena la tela, que pasa a incluir fragmentos que se dispersan y constituyen simulacros de narraciones. Es el caso de *O Espaço Entre as Coisas (MS)*, de 1990, o *Inevitable Polarities*, de 1989, imprescindibles para la com-



Julião Sarmiento: La casa con las escaleras dentro (19) (The houses with the upstairs in it [19]), 1997. Técnica mixta sobre tela, 170 x 100 cm. Colección Ricsardo Oliveira y Gisela Mascarenhas, Lisboa.

sistencia en varias maneras; ya sea como objeto de ensayo de su fragmentación, como en la aparente escatología de *Sleeping on a Bed of Nails*, de 1991, donde el cuerpo está siempre confrontado con un receptáculo, en una sibilina sugestión de libaciones o deyecciones (en *Nunb (II)*, de 1991/2 está realizada la fase demostrativa), o en *The Cone concealed a Blade*, donde el cuerpo de mujer surge como sugestión. La frontalidad de la imagen femenina que inicia en estas obras a partir de 1991, concentra su perturbación en su ofrecimiento. De hecho, es un cuerpo que se ofrece a la mirada, para ser exactos al deseo, no por su exposición, sino por la perversidad de su ausencia.

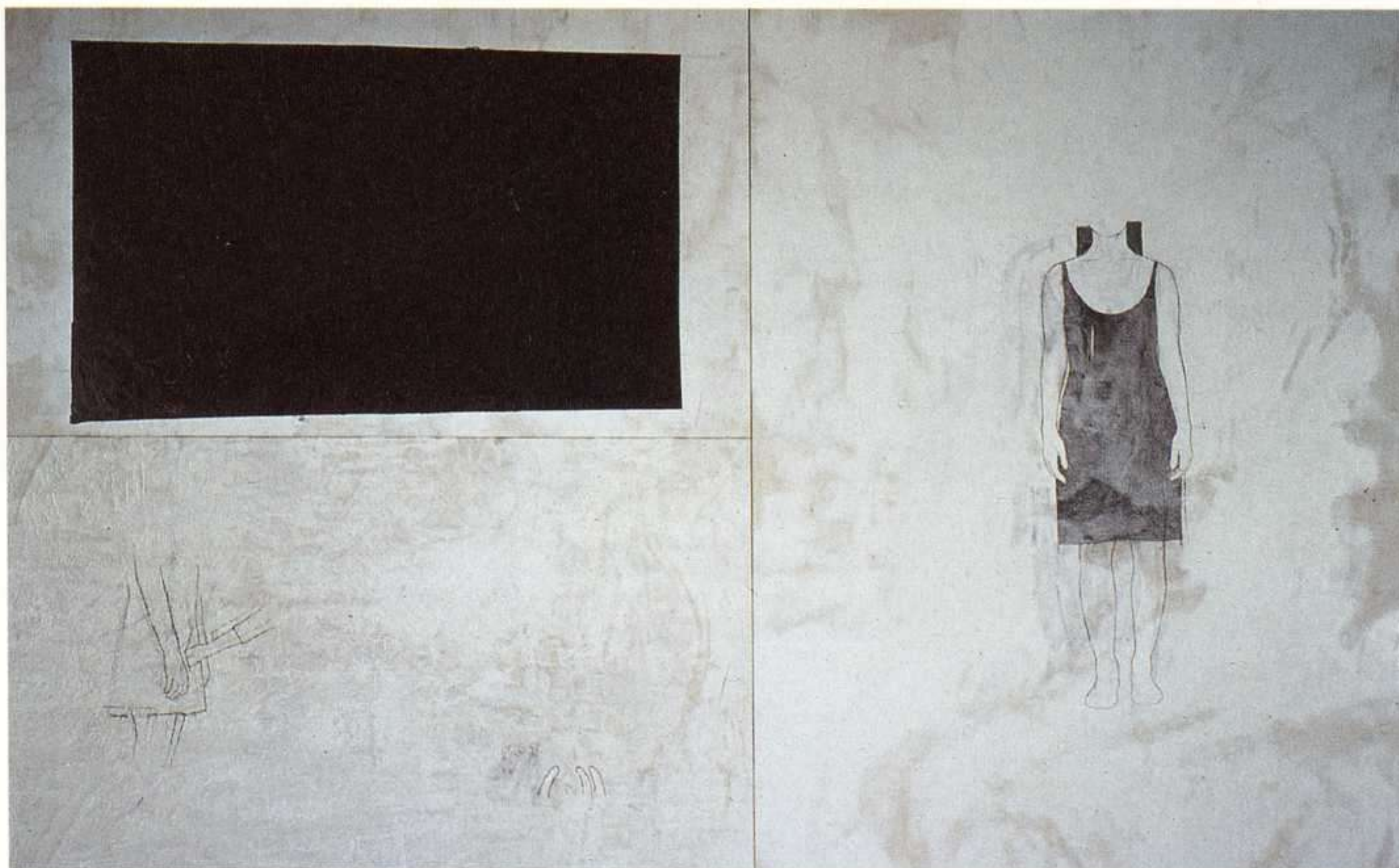
III. En el conjunto de las pinturas blancas de esta década hay un elemento que se repite sistemáticamente, la presencia de la mujer. No es que sea el elemento único o exclusivo; existen series que introducen otros elementos de su universo, como las referencias a la arquitectura, sobre todo en las obras de 1995/6 que presentan espacios arquitectónicos de la Bauhaus, o la serie *The House with the Upstairs in it* (presentada en la London Projects en 1996) y que se relacionan con las obras que se refieren a la correspondencia que Joyce y su mujer Nora mantuvieron en los breves momentos de su vida matrimonial en los que estuvieron separados. Es el caso de *Violer d'Amores (Paris-London 1926)*, de 1995, *Standing Still to Hear Better (Dublin-Trieste 1909)*, abordando en este último el tema de la mutilación de las manos de una mujer,



Julião Sarmiento: Fiebre (1) (Febre [1]), 1994-5. Técnica mixta sobre lienzo, 190 x 220 cm. Colección particular.

también presente en *Completion Rather than an Interruption (Zurich-Paris 1918)*, de 1996, particularmente perturbador por la asociación entre el cuerpo femenino y un gesto de agresión (o de autoagresión). En esta obra queda claro, por la ambigüedad del origen del gesto de empuñar el cuchillo, que se trata de un gesto hacia otro, es decir, se trata de representar un gesto. Esta representatividad del gesto que provoca una tensión ha sido asumida progresivamente en su trabajo y la serie en torno a Joyce/Nora representa un momento imprescindible en este recorrido. Será también este el sentido de la obra *They Pass in a Air of Perfumes (Dublin-Dublin 1904)*, del mismo año, en la que el gesto de extender la mano materializa la espera, no sólo porque es la misma mano mutilada la que lo escenifica, sino también porque la proximidad de la sombra de otro está cercana y es, por tanto, casi tangible su ausencia –lo que, además, se encuentra en rara consonancia con el título, expedido y recibido en Dublín.

Tenemos, así, señalada la forma por la cual se manifiesta la presencia del cuerpo femenino en su obra. Sarmiento crea un dispositivo en el cual la mujer representa un gesto para un ausente. Este ausente está sustituido por el espectador que (literalmente) vive el espacio de esa ausencia



Julião Sarmiento: Abstracto, Branco, Tóxico y Volátil (Abstracto, Branco, Tóxico e Volátil), 1997. Técnica mixta sobre tela, 250 x 399 cm. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.

como sustituto, como intruso. Se trata, así, de comprobar la capacidad representativa del cuerpo, aunque, para ello, el cuerpo deba ser mutilado, deba ser escenificada su desmembración.

La serie *Casanova*, presentada en la Bienal de Venecia de 1997, recorre las posibilidades de esta escenificación, casi como si fuese la demostración de que un cuerpo es siempre un cuerpo destinado a otro, como acontece en las memorias del veneciano, no sólo para su usufructo, sino también para la visión (como en la célebre escenificación que Casanova realiza para el cardenal Bernis, observador escondido pero consentido por los amantes, con la religiosa identificada como M.M. a la que venía a ofrecer un retrato encomendado a Boucher⁵).

En el conjunto de trabajos de la Bienal de Venecia, la mutilación que hasta ahora había siempre surgido como testimonio del ofrecimiento del cuerpo, aparece dada de una forma más sutil, como incisión en la ropa, en el vestido negro de la mujer o, de una forma más provocativa, como directa penetración de los dedos en la carne, como si la piel no bastase para contener el límite de la sensación. En *Entre a Abnegação e a Volupia*, una mujer realiza un corte en el vestido (¿más profundo?).

Un elemento esencial para la realización sucesiva de este proceso de demostración es la repetición. En la pintura de Sarmiento los gestos se repiten, como si de un ensayo permanente se tratase –de ahí la utilización del dibujo como procedimiento, frecuentemente apagado y borrado, como si debiesen quedar visibles las cicatrices en la piel– pero también las mujeres se repiten, en sus vestidos negros, en la misma situación (se levantan un poco el vestido, se tocan,



Julião Sarmiento: Una forma humana en un molde mortal (A human form in a deathly mold), 1999. Resina, fibra de vidrio, alambre, 146,5 x 44 x 34 cm. Xavier Hufkens Galery, Bruselas.

descubren un hombro). Esta repetición tiene una función definida. En ella reside su oblicuidad, de la misma forma que en Sade, es en la repetición y en la descripción que (como destaca Deleuze)⁶ el libertino encuentra su más elevado grado, en un proceso, por lo demás, muy cercano a la accessis, la apatía del libertino como pornólogo confrontada con el entusiasmo del pornográfico. Es en este carácter repetitivo donde se construye un sistema de permanente tensión, intentando encontrar de qué forma un “dolor B en la naturaleza segunda podría repercutir en la naturaleza primera⁷”. Este dispositivo, sin embargo, sólo puede ser activado de forma fragmentaria y supletoria, como placer del mostrar, pero no de explicitar.

De tal forma esta ética del libertino puede ser ejercida que Sacher Masoch, por ejemplo, fue a menudo tomado por un escritor etnográfico, en el sentido en que los juegos que describe podrían ser tomados por inocentes prácticas regionales. La relación de Sarmiento con Masoch, sin embargo, se debe sobre todo a su característica suspensión y a la representación monumental de la mujer. Se comprende, por tanto, el interés de Sarmiento por Casanova, más que por D. Juan. No se trata de contabilizar (el libertino veneciano no tiene un Leporello que efectúe la contabilidad de las conquistas), sino de repetir, una y otra vez, la escenificación de la ausencia.

IV. En el conjunto de la obra de Julião Sarmiento de los años 90 hay una instalación que

ocupa un lugar particular porque convoca una idea de monumento. La instalación *A Importância da Surpresa no Ataque*, de 1994, es un conjunto de ocho telas de la misma dimensión que contiene cada una de ellas una figura femenina. Se presentan frente a frente, en paredes opuestas y realizan el simulacro de una estructura en espejo. En las telas blancas la figura se recorta en negro y a la inversa sucede con las negras. Si en las primeras la figura se encuentra siempre de frente, en estas últimas se encuentra de espaldas, pero en ambas la mujer se halla sobre una base que podríamos llamar pedestal.

Se trata, por tanto, de un monumento, ya que el punto de vista del espectador está por debajo tanto de la figuración como de la instalación de las pinturas, situadas un poco más altas que lo habitual. Este carácter monumental tiene un significado particular en esta obra y representa también un cambio en la imagen de la mujer en su obra.

El conjunto de la obra de Sarmiento es sorprendente por su austeridad, pero también por las relaciones que establece entre sí. Las esculturas recientes de las series *Carpe Diem* y *Veneno* de 1998 son elocuentes en la presencia, viven de su carácter amputado y se alimentan de él, es decir, de nuestra relación con la mutilación en cuanto destrucción del cuerpo. Exactamente lo contrario en cuanto al proceso de obras como la instalación *A importância da Surpresa no Ataque*, que surge a los ojos del espectador como una evocación (por su carácter monumental) de un cuerpo que se metamorfosea. Es, por tanto, un monumento contradictorio, en el sentido en que celebra (sustituye) no una cristalización sino una transformación del cuerpo, de un cuerpo que adquiere extensiones de donde salen misterios. Por lo que parece, estamos una vez más ante una referencia a la duplicidad de la naturaleza de la que habla Sade y que Klossosky tan bien identificó. Como describe Deleuze, “es una naturaleza sujeta a sus propias reglas y a sus propias leyes: ahí se encuentra lo negativo por todas partes, pero no todo ahí es negación. Las destrucciones son en realidad el reverso de las creaciones o de metamorfosis; el desorden es otro orden, la putrefacción de la muerte es en realidad la composición de la vida. Lo negativo se encuentra por todas partes, pero sólo como proceso parcial de muerte y destrucción⁸”.

Lo que resulta interesante es que el agente de esta negatividad, en la obra de Julião Sarmiento, es la mujer y no el libertino. El agente de la negatividad es la representatividad de ese cuerpo que en negativo se transforma a pesar de que en la versión positiva todo indica que la estatua de la mujer representada es de una mujer embarazada. Estamos ante un mal que es inherente a la vida, pero que no es el del suplicio infringido por el sádico, ni tampoco el de la dominación de Masoch, sino la identificación de la mujer como el hecho en sí del simulacro hacia otro del mal. Es en esta red en la que nosotros caemos como espectadores, y es en esta alteridad con la que nos identificamos⁹. Se trata, entonces, de un juego muy sutil con la condición de ver (con nuestra condición de espectadores) y con la resistencia del cuerpo que, en la metamorfosis, en la mutilación, en la distancia, convoca y existe para ese mirar.

V. Volvamos a la primera pregunta sobre la perplejidad de la que partimos¹⁰: ¿Cómo se arti-

cula el carácter paradójico en la obra de Sarmiento entre la influencia cinematográfica y su concomitante compulsión de la imagen y el carácter esquivo de sus figuraciones?

Podemos ahora intentar responderlo. Reside en la tensión que es generada entre nuestra condición de cómplices con la atrocidad de la mutilación del cuerpo y el carácter paradójico de la identificación entre la víctima y el perpetrador del crimen, como en la escena inicial de *Un perro andaluz*, de Buñuel –rechazada por lo demás por Bataille para su publicación en los *Documents*, por considerarla moralmente impresentable¹¹–, una escena que nos hace mirar, pero de reojo. Es ese, tal vez, el sentido de esas mujeres que pueblan sus obras –moralmente tal vez de esa única mujer, cuyos nombres cambian, *Emma, Nora, Laura, Alice*– que existe como nuestra alteridad, como nuestra doble.

El proceso de esa identificación es el de la repetición que, por la permanencia, convoca a un ausente, una tercera entidad que es la figura ficticia del libertino.

Esta repetición, sin embargo, no existe sola. Como afirma Giorgio Agamben en un texto reciente sobre el cine de Guy Debord¹², la imagen contemporánea es un corte móvil¹³. El proceso del cine es el de la repetición y lo inmóvil. Si la repetición es el retorno de lo idéntico (para continuar con Agamben) –y ya vimos cómo este aspecto es esencial en la obra de Sarmiento– es sobre todo la posibilidad de lo idéntico de volver a ser percibido como algo presente, aun incluso siendo sentida esa presencia como una reminiscencia fugaz. La parada (*stoppage*) es el poder de interrumpir. En la articulación entre repetición y parada surge la imagen que se muestra a sí misma y no desaparece en lo que la hace visible¹⁴. En este proceso, la imagen muestra su negación, su invisibilidad. Es de este límite de la visibilidad de lo que se alimenta la obra de Julião Sarmiento, como algo que, simultáneamente, se repite como presencia de la mujer, pero que sólo puede ser visto por el rabillo del ojo, de pasada, de reojo

¹ Conf. Tarantino, Michael “Julião Sarmiento, un montaje de atracciones” en *Julião Sarmiento*, ed. Fundação de Serralves, Porto, 1992 (cat)

² Conf. Gassner, Hubertus, “Wo der Schmerz Regiert” en *Julião Sarmiento Werke, 1981-1996*, ed. Haus der Kunst Munchen/Cantz 1997 (cat)

³ Conf. Deleuze, Giles, *Présentation de Sacher Masoch*, ed. Editions du Minuit, 1967

⁴ Sardo, D. “A Paixão de Swann”, *Julião Sarmiento*, Palacio Nacional de Sintra, 1995 (cat)

⁵ Según describe Thomas Chantal, *Les Voyages de Casanova*, ed. Denoel Folio, 1985

⁶ Deleuze, op. cit.

⁷ Idem, ibidem

⁸ Idem, ibidem, pag. 26

⁹ A este respecto resulta fundamental el texto sobre Sade incluido en *L'Erotisme* de George Bataille, Édition du Minuit, 1957

¹⁰ En el texto citado anteriormente, muy apreciado por Sarmiento (y que utilizó en trabajos de los años setenta) Bataille afirma “la propia voluptuosidad exige que la angustia tenga razón. Efectivamente, ¿dónde reside el placer si la angustia que lleva aparejada no esclareciese totalmente su aspecto paradójico, si no fuese insostenible a los ojos de aquél que la conoce?” Sabia interrogación

¹¹ Kraus, Rosalind, *L'informe, mode d'emploi* y texto introductorio de Yves Alain Bois, ed. Centre Georges Pompidou, 1996

¹² En relación a los conceptos de *repetición* y *stoppage* se ha utilizado el texto de Giorgio Agamben “Repetition and Stoppage, Guy Debord's Technique of Montage”. *Documenta documents 2*, ed. Cantz, 1996

¹³ Una imagen movimiento en terminología de Deleuze

¹⁴ Agamben, op.cit.

En Repsol dedicamos cada año una importante parte de nuestros recursos a fomentar la riqueza cultural de nuestro país. Con este espíritu, colaboramos con las más prestigiosas instituciones académicas como la Universidad de Harvard.

Desarrollamos actividades que miran hacia el futuro de la ciencia y la tecnología como el próximo Centro de Investigación y Desarrollo Repsol o el Instituto Superior de la Energía.

REPSOL CONTRIBUYE AL DESARROLLO Y CONSERVACIÓN DE NUESTRO PATRIMONIO CULTURAL

Asimismo, participamos en la restauración de edificios y monumentos claves para el patrimonio, como el Circo Romano de Tarragona, Teatro Romano de Cartagena o las Fuentes de Barcelona y desarrollamos exposiciones que, como "Amada Tierra", ha merecido el auspicio de la UNESCO.

Así contribuye Repsol al desarrollo y conservación de nuestra cultura y patrimonio.

REPSOL



CARAVAGGIO

Desde el 21 de septiembre, el Museo del Prado presenta, por primera vez en nuestro país, una muestra monográfica sobre la pintura de Caravaggio. Con una veintena de telas del artista, la exposición viajará en diciembre al Museo de Bellas Artes de Bilbao.



Caravaggio: Virgen de los palafreneros
292 x 211 cm. Galería Borghese

LA PASIÓN SEGÚN CARAVAGGIO

Conversación con José Milicua

JAUME VIDAL OLIVERAS

Jaume Vidal Oliveras. En su actividad docente, uno de los mensajes que Vd. ha transmitido a varias generaciones de profesores universitarios es la de enseñar a mirar un cuadro, una cuestión previa a cualquier otra consideración cuando se habla de pintura y historia de la arte.

José Milicua. Algunos de mis alumnos –algunos de ellos profesores en la actualidad– lo han reconocido públicamente. Mi propósito era y es el de enseñar a mirar. Aprender a mirar es algo muy importante. Nunca se termina de mirar, ni de saber lo suficiente para saber cómo hay que mirar, porque cuanto más sabes, mejor miras y más te enteras; aunque jamás se llega al fondo de la pintura y es muy difícil de comprender. En mis clases algún alumno disconforme me dice: –“Vd. se puede estar más de un cuarto de hora ante un cuadro”. Pero este cuadro, el pintor tardó en realizarlo cuatro meses. Posiblemente por las noches no dormía pensando que iba hacer esto o aquello, como solucionaría aquella zona, o si fuese mejor otra manera, etc. En cada parte del cuadro hay una decisión y entender el cuadro requiere o requeriría –porque nunca se alcanza al final– llegar a comprender por qué lo ha hecho así, por qué lo ha quitado... En fin, todo tiene un sentido. En pintura no se hacen las cosas gratuitamente. En las tendencias modernas se valora la espontaneidad, el gesto automático. ¡De acuerdo! Pero esta concepción del arte, esta manera de hacer queda al margen de la pintura que estamos considerando. Para ver, para entender una pintura, en primer lugar lo importante es comprender por qué el artista pintó las cosas que pintó; en segundo lugar hay que preguntarse qué hay de nuevo, qué aporta de diferente el cuadro y en tercer lugar hay que relacionar la pintura con la época o con el contexto de su tiempo. Un cuadro es la confluencia de tantos elementos que es muy difícil llegar a comprenderlo; tiene multitud de capas de sentido, es una cuestión abierta a multitud de interpretaciones que, por lo demás, cambian según el especialista y según va pasando el tiempo. Pero mi propósito fundamental era y es enseñar a ver. Y éste también era el propósito de los profesores que he admirado.

JVO. ¿Como cuáles?

JM. El más importante fue Roberto Longhi. Algunos dicen que fue un formalista. Para mí fue algo más: un gran conocedor, un profesor que sabía mirar la pintura. Yo ya había leído y



Caravaggio: La buena Ventura. Óleo sobre lienzo. Pinacoteca Capitolina de Roma.

meditado sus libros, pero lo conocí personalmente en la exposición dedicada a Caravaggio en Milán en 1951. En aquella circunstancia él me invitó a su casa en Florencia y, posteriormente, le acompañé en su viaje por España. Me enseñó que lo fundamental era el cuadro, que era necesario ver mucho, que se trataba de saber por qué se había pintado de aquella manera y averiguar el autor o la escuela, además de otro aspecto muy importante: integrar la pintura en un marco histórico y filológico (lenguaje).

Pero también me han interesado estudiosos de otras escuelas como Erwin Panofsky, que ha creado un método de aproximación con una gran sensibilidad que he procurado asimilar; Max Friedländer, poco difundido, pero que es un gran especialista sobre pintura flamenca antigua, además de un gran escritor y conocedor de pintura en general. Me han atraído casi todos los grandes historiadores del arte, que son muchos, como Vasari. Diríamos que es el primero que escribe seriamente sobre arte. Lo tengo como libro de cabecera y a veces me provoca como una iluminación: tres adjetivos le son suficientes para buscar en lo más hondo de un artista.

JVO. Ramón Gaya en un texto muy interesante sobre la crítica de arte censura al crítico –y



Caravaggio: El tañedor de laúd. Óleo sobre lienzo. The Hermitage, Leningrado.

por extensión al historiador del arte— porque, según él, el crítico al no saber el oficio de pintor no entiende de lo que habla.

JM. Yo sé del oficio, pero del oficio de Caravaggio sé tanto como Ramón Gaya. Lionello Venturi ya apuntó que para hablar de pintura lo peor que podía pasar era ser pintor. Porque el pintor sabe de su pintura y cómo se realiza su propia pintura, que es totalmente diferente a la de Caravaggio. Si yo me dedico a pintar cuadros impresionistas los domingos, me servirá bien poco para entender un cuadro de Caravaggio y su porqué.

JVO. Vd. se ha centrado en la pintura hispánica desde el Renacimiento hasta el siglo XX. Entre otros se ha interesado por Zurbarán, Ribera, Goya, incluso Picasso. Sin embargo a las puertas de la exposición más importante sobre Caravaggio que se haya presentado en el Estado Español, tenemos que hablar sobre este artista.

JM. Admiro profundamente a Caravaggio. Prácticamente he visto todas sus obras al natural que en total deben sumar unas sesenta; en alguna ocasión he impartido algún curso en la



Caravaggio: Santa Catalina de Alejandría. Óleo sobre lienzo, 173 x 133 cm. Museo Thyssen Bornemisza, Lugano.

Universidad dedicado exclusivamente a este pintor, analizando una por una sus obras. Ha sido un pintor de mi devoción. Quiero decir con esto que hay artistas muy importantes, como Cézanne por ejemplo. Artistas a los que me gusta ver, pero que no me despiertan la admiración, esa “cosa humana” que hay detrás de Caravaggio. Cézanne plantea muchos problemas estéticos; buena parte del arte del siglo XX sale de Cézanne. Pero no me inspira la cordialidad de Caravaggio. Éste era un personaje muy especial, no era un tipo cualquiera. Ahora lo vamos descubriendo como hombre, y si me preguntaran a quién dese- aría conocer como persona entre las grandes figuras de la historia del arte, yo diría que Caravag-

gio. También a Goya, pero sobre todo a Caravaggio. Devoción puede ser una palabra muy fuerte, pero es eso. Puedo pasarme horas enteras delante de fotografías de cuadros de Caravaggio. Incluso me interesan los horrores o lo que la gente piensa que son horrores.

JVO. ¿Podría ilustrar con algún ejemplo lo que quiere decir con “horrores”?

JM. Un cuadro muy especial de Caravaggio es *Santa Catalina de Alejandría*. Una pintura, aparentemente, de una gran profanidad. A primera vista, incluso puede parecer frívolo. Aquella mujer que te está mirando de frente, con una expresión extraña, no tiene nada que ver con las convenciones de santas mirando hacia arriba. Además, hoy sabemos con bastante exactitud que la modelo era una prostituta. Conocemos su nombre, que tenía entre 17 y 18 años cuando se pintó el cuadro; sabemos lo que hacía y cómo estaba. Es un cuadro que deja perplejo a quien lo ha estudiado. Pero a fuerza de mirarlo, he dado con una interpretación. Todo el mundo habla de la especial disposición de los dedos y la espada. Pero de toda la bibliografía que co-

nozco, tan sólo la profesora Danton, autora de una sensacional biografía sobre el pintor y que sabe mirar bastante bien la pintura, ha aludido a una relación casi sensual entre dedos y espada. Obsérvese además que la cabeza está como reclinada, casi tocando las púas de la rueda. Pues bien, para mí, el sentido que puede tener es el agradecimiento, el amor de la mártir a los instrumentos de martirio; gracias a estos instrumentos ha ganado la vida eterna.



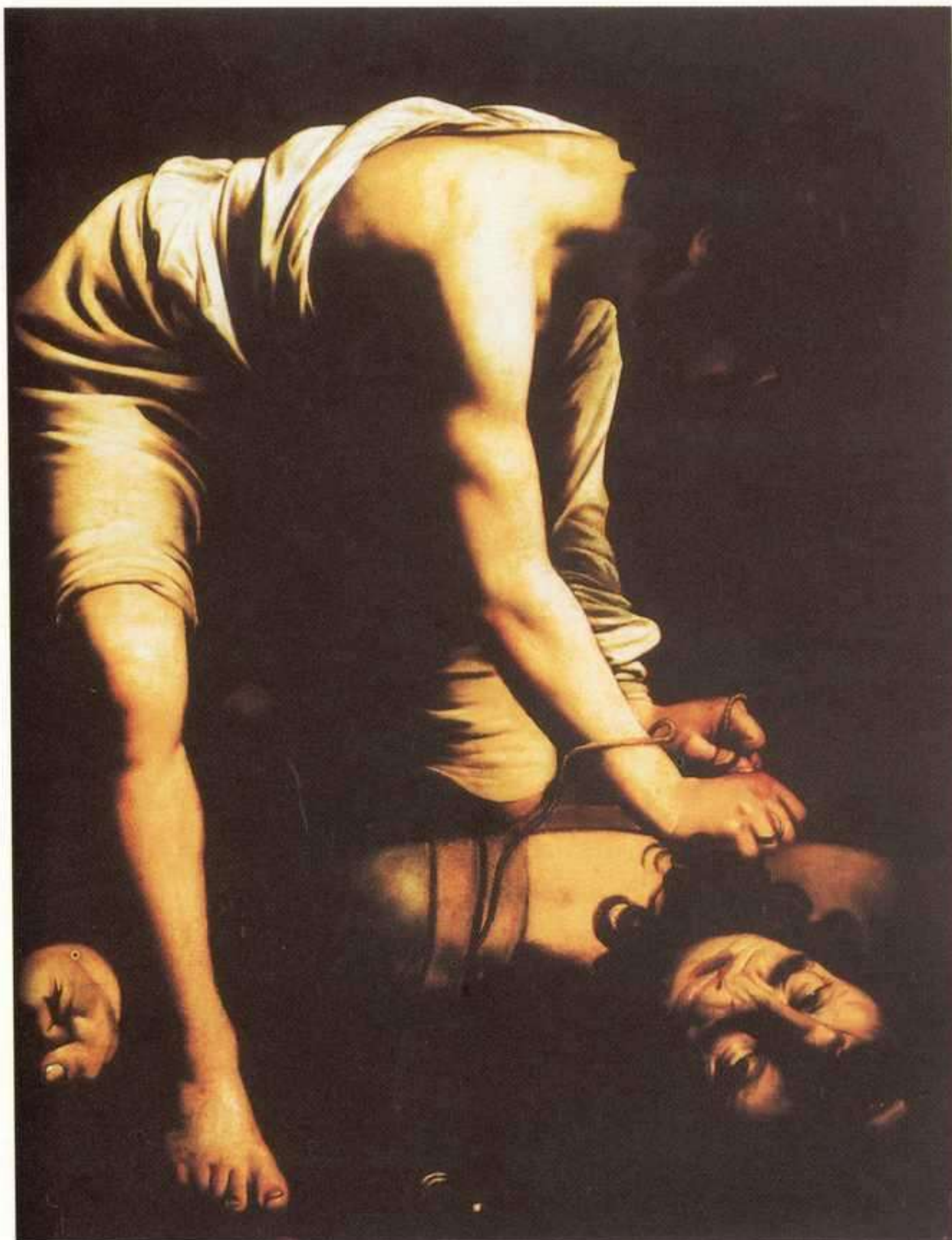
Caravaggio: Santa Catalina de Alejandría (detalle).

Hay otros elementos que contribuyen a esta interpretación. En la época —el cuadro fue pintado hacia 1598-1599— hay una exaltación de los mártires. En la última década del siglo XVI, los libros de César Baronio recuperan la vida de los primeros mártires. En fin, buena parte de la pintura de la época viene a ser un canto a los mártires.

Además, el cuadro fue pintado para el cardenal Del Monte, uno de los que dominaba intelectualmente la Roma de la época. Éste fue nombrado por la influencia del Duque de Toscana y residía en el palacio Madama, el palacio de los Médicis en Roma. El cardenal es lo que podríamos decir un hombre sabio. Protector de las ciencias, la música, las artes, era amigo íntimo —como su hermano— de Galileo. También protegió a Caravaggio, al que invitó a instalarse en el palacio. Esta relación, que duró por lo menos cinco años, marca un punto de inflexión en la trayectoria de Caravaggio, pues hasta entonces había sido un artista vagabundo sin residencia fija. Este cuadro de *Santa Catalina de Alejandría* fue pintado por encargo de este cardenal. Aquí, claro, nos podríamos preguntar qué clase de personaje era este cardenal que aceptaba una prostituta como modelo de una santa. En el inventario de ese mecenas constaban unos seiscientos cuadros. Entre ellos, cinco Santas Catalinas, de los cuales uno lo pintó Caravaggio y otro Annibale Carracci, el otro gran pintor del momento. En su testamento se declara devoto de esta santa y a ella se confía para su salvación. Ante esta devoción, la Santa Catalina de Caravaggio ha de tener algún sentido religioso. Para mí, es este amor a los instrumentos de martirio, el no rehuir la muerte por una fe que es un enigma.

¡Si me oyera mi maestro Roberto Longhi que era ajeno a este tipo de reflexiones! Me diría: ¡Que barbaridad! Pero que se me rebata como es debido. Claro que la complejidad de una pintura exige no dejar por cerrada la cuestión. Cada cuadro es un problema, una batalla.

JVO. Otro cuadro muy inquietante es el de *Salomé con la cabeza del Bautista*.



Caravaggio: David vencedor de Goliat. Óleo sobre lienzo, 110 x 91 cm. Museo del Prado.

JM. Caravaggio transforma este tema en una meditación sobre la muerte. El verdugo, caracterizado habitualmente como sádico, aparece como un hombre apenado. Las otras figuras se expresan también de una manera particular. Y es que en la realización del cuadro, hay una idea maravillosa: dos rostros parecen surgir de un mismo cuerpo. Uno pintado con realismo, la vieja, y el otro más suelto, una suerte de encarnación de la belleza. La vieja está mirando apenada. La joven posee una expresión extraña —no me atrevería a decirlo—, como si reprimiera una sonrisa interior. Hay un juego psicológico, ya advertido por Longhi, que, como en Shakespeare, representa una tragedia de distintos sentimientos.

JVO. En un sentido más globalizador y general, ¿cómo nos podríamos aproximar a Caravaggio o cómo podríamos situar su aportación?

JM. Existen muchos enfoques. Ferdinando Bologna, en su libro *La Incredulidad de Caravaggio*, relaciona el pintor con la ciencia del momento. Con un planteamiento interdisciplinar muy interesante, conecta la mentalidad del pintor con la revolución de Galileo, el cual era absolutamente contemporáneo de nuestro pintor y además interesado por las cuestiones de pintura. Caravaggio significa una voluntad de ver las cosas por sí mismas; representa una manera de ver y pintar al margen de los esquemas idealistas que provienen de Rafael y el clasicismo. Ciertamente en algún punto el artista remedita las obras y los grandes maestros del pasado, pero todo ello pasa por un filtro natural. Caravaggio sintoniza con Galileo porque para éste, los temas hay que recrearlos según la experiencia directa de la naturaleza.

Ribera, cuya obra se relaciona con Caravaggio, en su cuadro dedicado a la vista, representa



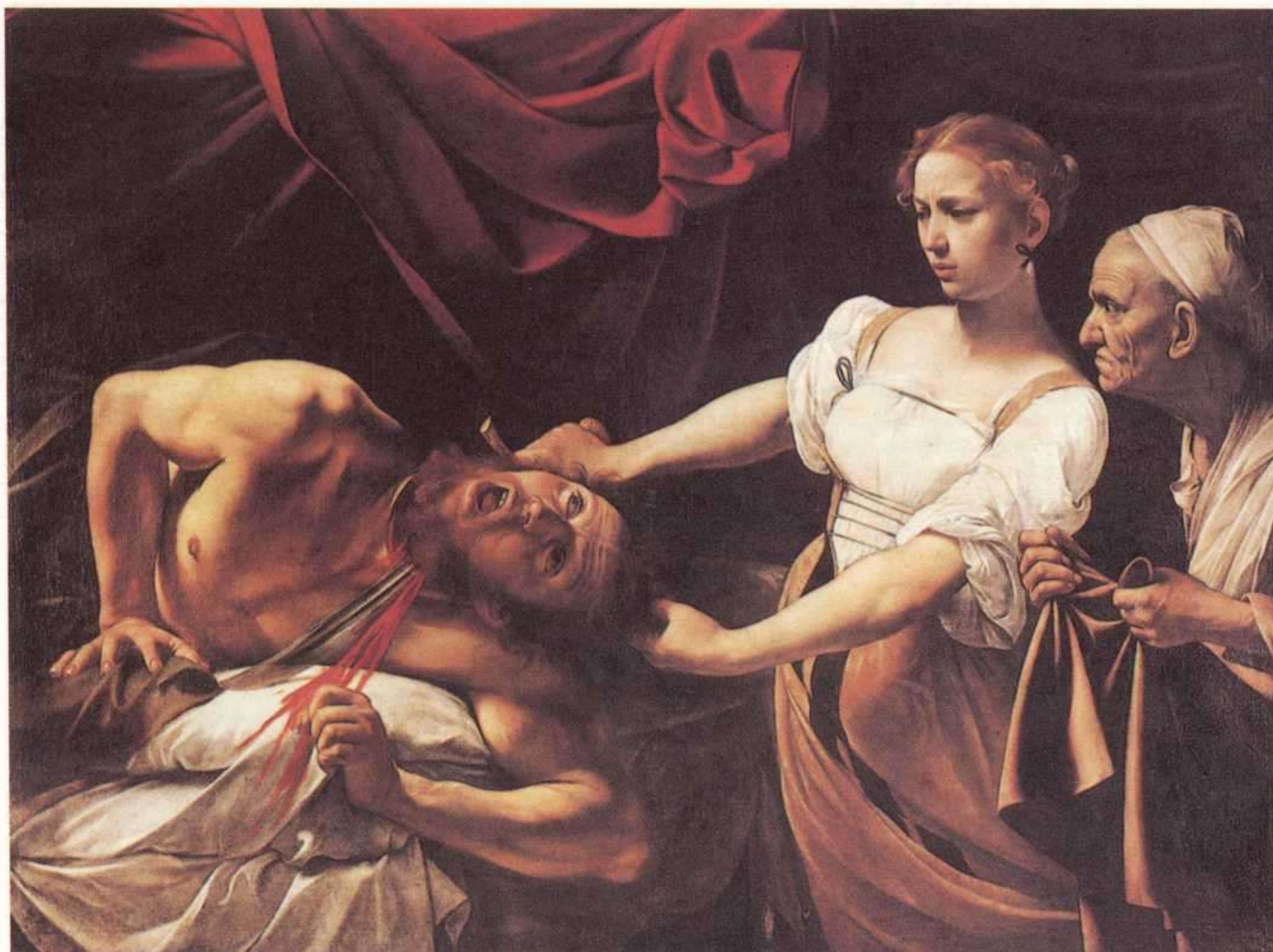
Caravaggio: Salomé con la cabeza del Bautista. Óleo sobre liezo, 116 x 140 cm. Patrimonio Nacional, Palacio Real.

un telescopio; esto es el primer telescopio de la historia de la pintura. En la época había mucho interés por estos temas de óptica y visión y hay polémicas sobre la invención del telescopio. Pero independientemente de todo, Galileo fue el primero en apuntarlo hacia el cielo. En el cuadro de Ribera está un poco levantado. Caravaggio apuntó también a una nueva manera de entender el arte: el pintar lo que se ve.

La iluminación tan particular de Caravaggio en el fondo significa pasar de una luz universal, propia de los pintores del clasicismo, a una luz natural o real, que no ilumina regularmente, sino que somete los cuerpos a su ley. Si la luz deja sin iluminar una parte de un cuerpo, es natural que no se ilumine porque la vida es así. Este descubrimiento es muy importante porque a partir de aquí arranca la pintura de valores y el describir cómo son las cosas.

JVO. ¿Vd. no sitúa a Caravaggio en el marco de la Contrarreforma y el Barroco?

JM. La Contrarreforma es una generalización. Una especie de saco en el que todo cabe. Pode-



Caravaggio: Judit y Holofernes. Óleo sobre lienzo, 145 x 195 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Roma.

mos encontrar algunos detalles, como por ejemplo en la *Virgen de los palafreneros*, pero son elementos puntuales. Este cuadro expresa una problemática teológica de culto a la Virgen que se discutía en la época. Un texto bíblico había dado la interpretación de que la Virgen aplasta “la cabeza con su pie”; versión contestada por los protestantes que entendían que era Cristo quien lo hacía. La última interpretación de esta discusión –en sintonía con el pensamiento de la Contrarreforma– se solucionó de la siguiente manera: el niño aplasta la cabeza a través del instrumento de la Virgen, fórmula que tiene antecedentes ya señalados por Longhi. Ahora bien, ¿la Contrarreforma nos dice que la Virgen tiene que estar tan escotada? Y quizás originalmente estaba todavía más escotada: muy posiblemente los velos que lo disimulan son un añadido posterior. La caracterización de la Virgen –de una extrema belleza– no tiene nada que ver con las convenciones de piedad.

Por otra parte el Barroco, la gran maquinaria barroca viene después. A mí no me sale la palabra Barroco hablando de Caravaggio. En el Barroco parece como si hubieran demasiadas cosas, un énfasis expresivo muy acusado. Caravaggio no es así. Cada cosa tiene su sentido y su porqué, su lugar específico. Para mí, hasta el mismo Caravaggio me parece una generalización. Lo que cuenta es cuadro por cuadro 🍷



Estampa

VII edición
salón
internacional
del grabado
y ediciones
de arte contemporáneo

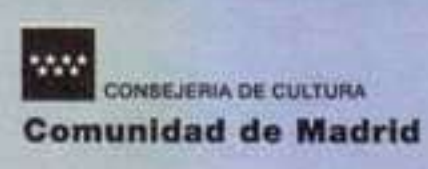


519
noviembre
1999

arte
contemporáneo
al alcance
de todos

Pabellón 11
Recinto Ferial
Casa de Campo
Madrid
[Avenida de Portugal s/n]
Metro:
Lago y Alto de Extremadura
Autobuses:
31, 33, 36, 39, 65 y 138
Parking en la Feria

LEONA



THE HISPANIC SOCIETY OF AMERICA

Diego de
Velázquez: Vieja
friendo huevos.
National Gallery,
Edimburgo.



VELÁZQUEZ Y SEVILLA

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO

AVDA. AMÉRICO VESPUCCIO, 2. SEVILLA

OCTUBRE/DICIEMBRE

Volver a **Velázquez** en el futuro de su época. Esa es una de las intenciones de los actos organizados en torno al IV centenario del nacimiento de uno de los pintores más influyentes de la historia occidental del arte: exposiciones, acercamientos pedagógicos al pintor y sus técnicas, publicaciones, estudios críticos, un simposio internacional con especialistas e historiadores, conciertos y piezas teatrales. Todas estas actividades se llevan a cabo principalmente entre octubre y diciembre con la intención de contextualizar a Velázquez y su obra en su época y en uno de sus escenarios vitales: la Sevilla puerta y Puerto de Indias donde nació. Pero la exposición estrella del centenario es *Velázquez y Sevilla* que agrupará 23 cuadros y dos dibujos de su época sevillana junto a otras 90 piezas entre lienzos, dibujos, códices, libros, documentos y objetos ornamentales realizados por coetáneos

del pintor. Entre las joyas velazquianas de esta muestra, cedidas por 16 museos o coleccionistas internacionales, se encuentran piezas como *El retrato del Conde Duque de Olivares*, el de Felipe IV, el retrato de Luis de Góngora, *La mulata*, *La vieja friendo huevos*, *El aguador de Sevilla*, el posible autorretrato de Velázquez joven que se encuentra en El Prado o la *Inmaculada* de la National Gallery. Entre los pintores del siglo XVI seleccionados se encuentran Pedro de Campaña, Jan Van Hemessen, Hernando de Esturmio o Alonso Vázquez, algunos de los cuales se encuentran también representados por varios dibujos. La escuela sevillana de pintura barroca está defendida principalmente por el maestro de Diego Velázquez y Alonso Cano, Francisco Pacheco, con diez óleos, ocho dibujos y su volumen de dibujos el *Libro de los verdaderos retratos*, y por piezas de Francisco de Herrera "El Viejo", Juan de Roelas, Juan de Uceda, Jerónimo Ramírez, Francisco Varela, Luis de Vargas, Pedro de Campaña y el propio Alonso Cano. La muestra se complementa con curiosos documentos velazqueños como su partida de bautismo, su carta de examen, su partida de casamiento, contratos de arrendamiento o un poder de éste a Pacheco, y por esculturas religiosas de Martínez Montañés, Gaspar Núñez, Juan de Mesa o Roque Balduque, algunos ornamentos eclesiales y una selección de libros impresos y miniados. H.M.

JOSÉ GALLEGO

COLEGIO DE ARQUITECTOS DE MÁLAGA

PASEO LAS PALMERAS DEL LIMONAR, S/N. MÁLAGA

8 OCTUBRE AL 12 NOVIEMBRE

José Gallego (Cossío, Cantabria, 1953) pinta cosas que no son cosas. Secretos obligados para el espectador, preguntas desde el lienzo. Es un artista pedagógico: induce al espectador a reconstruir las tesis del artista con enigmas visuales y conceptuales. Mientras le obliga a preguntarse si es figuración o abstracción lo que está viendo, mientras le incita a descorrer las cortinas de sus veladuras, le está ofreciendo la respuesta: todo es pintura, nada es más ni menos real a pesar de las apariencias. Él, entretanto, dice que no es más que un pintor de brocha, un pintor clásico. Y para refrendarlo despliega su temática, la misma desde 1991: paisajes, bodegones e interiores. Básicamente el arsenal de géneros de la pintura clásica salvo el retrato. Él dice que no es más que un pintor de toda la vida. Pero no es cierto. En Málaga, Gallego ofrece un somero repaso a su trayectoria y a sus métodos. Objetos a los que oculta con técnicas del arte abstracto contemporáneo. Sobre ese resultado aplica una pulida capa de barniz para

que el espectador se refleje. Una forma, a veces incómoda, para introducirle en el cuadro y recordarle que el acto artístico sólo se completa con sus análisis y sensaciones. No allana el camino con títulos. Que la pintura se defienda sola. En esta ocasión complementa una pequeña serie de cuadros de mediano y gran formato con dibujos al carboncillo preparatorios de los mismos. Los dibujos ayudan a descubrir el motivo figurativo que más tarde se disfrazará en la obra del lienzo. La abstracción no es siempre el velo. A veces es el motivo. Porque Gallego convierte abstracción y figuración en géneros en sí mismos. Y al final es la luz, el color, el que protagoniza el plano. Fragmentos de realidad o de obras pictóricas preexistentes, técnicas renacentistas o contemporáneas, se mezclan para lanzar una declaración de intenciones: todo es tradición y todo está al alcance del artista. Al final, él, que habla de introducir la perspectiva en la pintura abstracta, lo que está proponiendo es un juego de perspectivas sobre el tiempo. Y ésas son sus obras: celajes ocultos, barcos tapados, paisajes nebulosos, esquinas de edificios y neones que ocultan o son ocultados por superficies abstractas. Pinta cuadros que no son cuadros. Pinta los límites de la pintura. Su secreto. H.M.

105

A
N
D
A
L
U
C
Í
A

M U S E O D E B E L L A S A R T E S

A Y U N T A M I E N T O D E S A N T A N D E R

1 9 8 9 - 1 9 9 9

E . G R U B E R

8 d e o c t u b r e - 2 1 d e n o v i e m b r e

Calle del Rubio, 6. 39007 Santander. Tel. 942 23 94 85. Fax 942 23 94 87



Oriol Vilapuig: Sin título, 1999. Óleo sobre tela, 65 x 76 cm.

ORIOI VILAPUIG

SANDUNGA

ARTEAGA, 3. GRANADA

HASTA 28 OCTUBRE

En la obra de **Oriol Vilapuig** (Sabadell, 1964) existe una tensión entre una tendencia a lo trascendente, que se manifiesta en un mundo literario y artístico vislumbrado en “un cerrar los ojos y un mirar hacia dentro”, y una pulsión hacia fuera, una afirmación de la vida, representada por la presencia fisiológica y escatológica del cuerpo. Un cuerpo, el del artista, que aparece radiografiado como un mapa de las potencias del alma –razón, pasión, acción, amor (o Apolo, Dionisos, Hércules, Eros)–, pero también de las funciones más bajas, y una cabeza, también diseccionada, que descubre toda una geografía de los sentidos –fundamentalmente dos, oído y vista (que se identifican con la música, la poesía, la pintura), los dos sentidos nobles– a través de los cuales se

abre la llave al otro mundo, el mundo espiritual, que permanece inmutable pero accesible con sólo conjurarlo por medio de los nombres de los artistas que lo habitan. Hölderlin, Leopardi, Mozart, Tiziano, Fidias, Sócrates, Homero... esencias que se imponen en la imaginación del artista (o que éste contempla a través de una cerradura en una transposición del mito platónico de la caverna), presencias que constituyen la herencia de una tradición con la que el artista dialoga, como en los versos de Quevedo “Retirado en la paz de estos desiertos, con pocos pero doctos libros juntos, vivo en conversación con los difuntos y escucho con mis ojos a los muertos”. Oriol Vilapuig parece exclamar, con Hölderlin, “el último en creer sinceramente en los dioses”: “¡Mi corazón pertenece a estos muertos!”. El artista aparece sentado en su escritorio, como en el famoso grabado de Dürero, con el mentón apoyado en el brazo, entre reflexivo y soñador, en un estado, el melancólico, que es el humor propio del genio, del nacido bajo el signo de Saturno. O se desdobra, bajo el disfraz de la fábula, en seres mitológicos, a veces viejo fauno (Pan, Sileno), a veces joven ensimismado (Orfeo, Narciso), últimamente como pintor/Apolo y su máscara. Y por encima de todos, Eros, que vence a Pan, (como en el famoso lema de Virgilio: *Amor omnia vincit*, el amor todo lo puede), el amor concebido como motor de la creatividad, como expresión del impulso hacia la belleza. R.G.

GONZALO SICRE

SALA RIVADAVIA

PRESIDENTE RIVADAVIA, 3. CÁDIZ

HASTA 15 OCTUBRE

La pintura de **Gonzalo Sicre** vuelve a su Cádiz natal con el bagaje de una carrera que ha asentado una firma en el panorama artístico español dentro de una figuración al aire norteamericano. Las referencias a Hopper, en el color y en los temas, y al cine, en los encuadres, son muy marcadas, pero no agotan el contenido de las obras de Sicre. Es más, sobre esas referencias evidentes, y sobre otras, espigadas de la historia de la pintura como pintor que no niega la tradición, elabora una personal plasmación del espacio arquitectónico y del paisaje y alcanza una rara poesía en la captación de las figuras humanas, integradas en esos espacios, sin protagonismo, pero dotadas de un gran poder evocador. Estos lugares, edificios que se enmarcan en el paisaje o paisajes enmarcados por

ventanales, están determinados por el racionalismo del movimiento moderno, incluido el moblaje del diseño de interiores, o, si acaso, por la sencillez funcional de la arquitectura popular. Arquitecturas que están vistas bajo una luz que permite dibujar exquisitamente sus líneas, pero que arroja también un cierto misterio. Éste se acentúa aún más en los espacios abiertos, donde la naturaleza, sobre el horizonte del mar o bajo la presencia distante de las montañas, parece albergar a los personajes como si los ignorase o como si éstos no pudieran alterarla más que por ese instante en que la habitan. Son personajes anónimos, vueltos de espaldas o con el rostro apenas entrevisto, que se nos muestran en la distancia, pero que nos resultan íntimos, en una incursión casual que nos revela a alguien absolutamente ajeno tan cercano a nosotros mismos que nos inquieta; personajes que nos hablan de la incomunicación, de la soledad, inmersos en un ambiente con el que establecen un llamado monólogo. R.G.

107

A
N
D
A
L
U
C
Í
A

SUBDIRECCIÓN GENERAL DE PROMOCIÓN DE LAS BELLAS ARTES

EXPOSICIONES TEMPORALES

SALAS DE EXPOSICIONES DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Hungría en el año mil: nacimiento de una nación europea

Sala Julio González

14 octubre - 15 enero 2000

Humberto Rivas

Sala Millares

Mediados de octubre 99 - 9 enero 2000

MUSEO DE AMÉRICA

Los Mayas. Ciudades Milenarias de Guatemala

16 septiembre - 14 noviembre 99

MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS

Maraya Meseguer

30 septiembre - 31 de octubre 99

MUSEO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Canción de las Figuras. Antología de la pintura figurativa española entre dos siglos

8 noviembre 99 - 10 enero 2000



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales



Alberto García-Alix: Emma Suárez, 1987. Fotografía en blanco y negro.

ALBERTO GARCÍA-ALIX

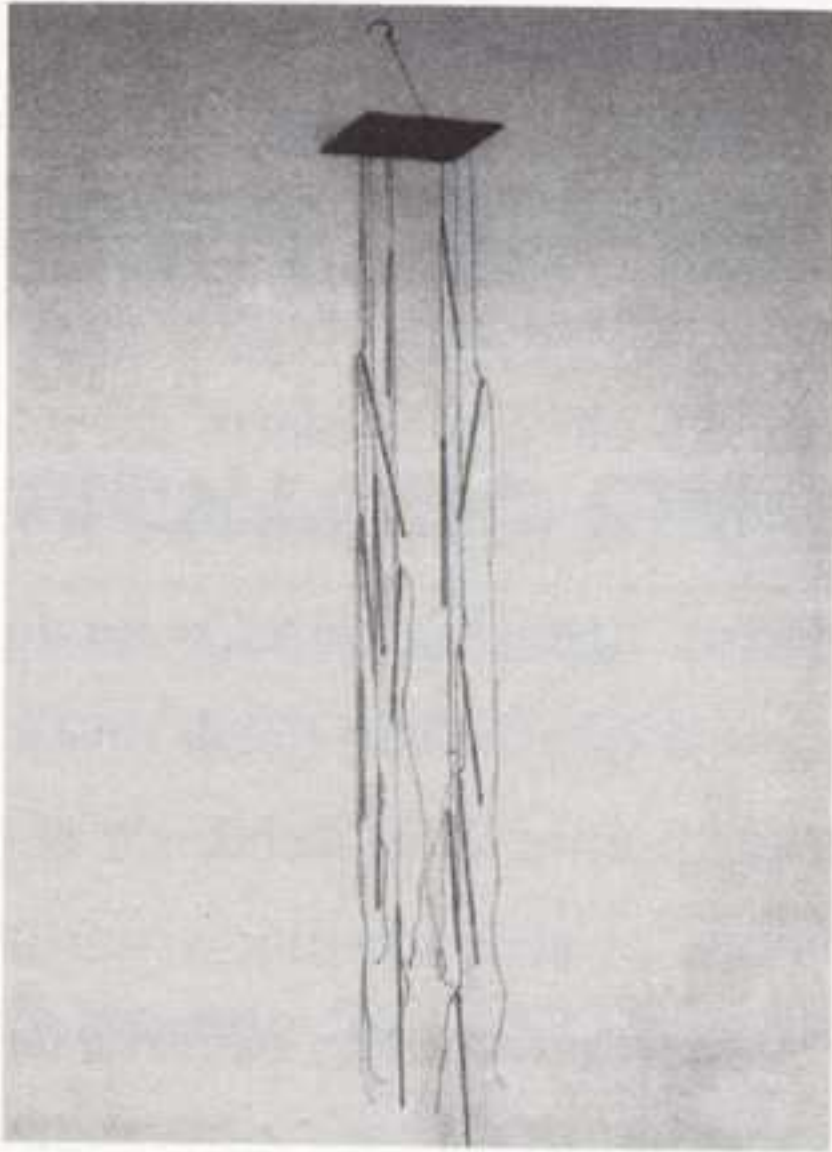
CENTRO DE EXPOSICIONES DE LA DIPUTACIÓN.
PALACIO PROVINCIAL
PLAZA DE ESPAÑA, S/N. CÁDIZ
HASTA 24 OCTUBRE

Alrededor de centenar y medio de imágenes componen este recorrido retrospectivo por la obra de **Alberto García-Alix** (León, 1956), a través de una amplia muestra que recoge fotografías desde 1977 hasta 1998. La exposición se estructura en tres apartados, que se corresponden con el trabajo realizado por el fotógrafo durante las tres últimas décadas: el periodo inicial de los años setenta y primeros ochenta, que engloba la mayor parte de su producción en 35 mm.; la década de los ochenta, de madurez, que revela una maestría en la composición de encuadres; y los años noventa, que atestiguan un “movimiento de acercamiento” hacia los modelos, con una

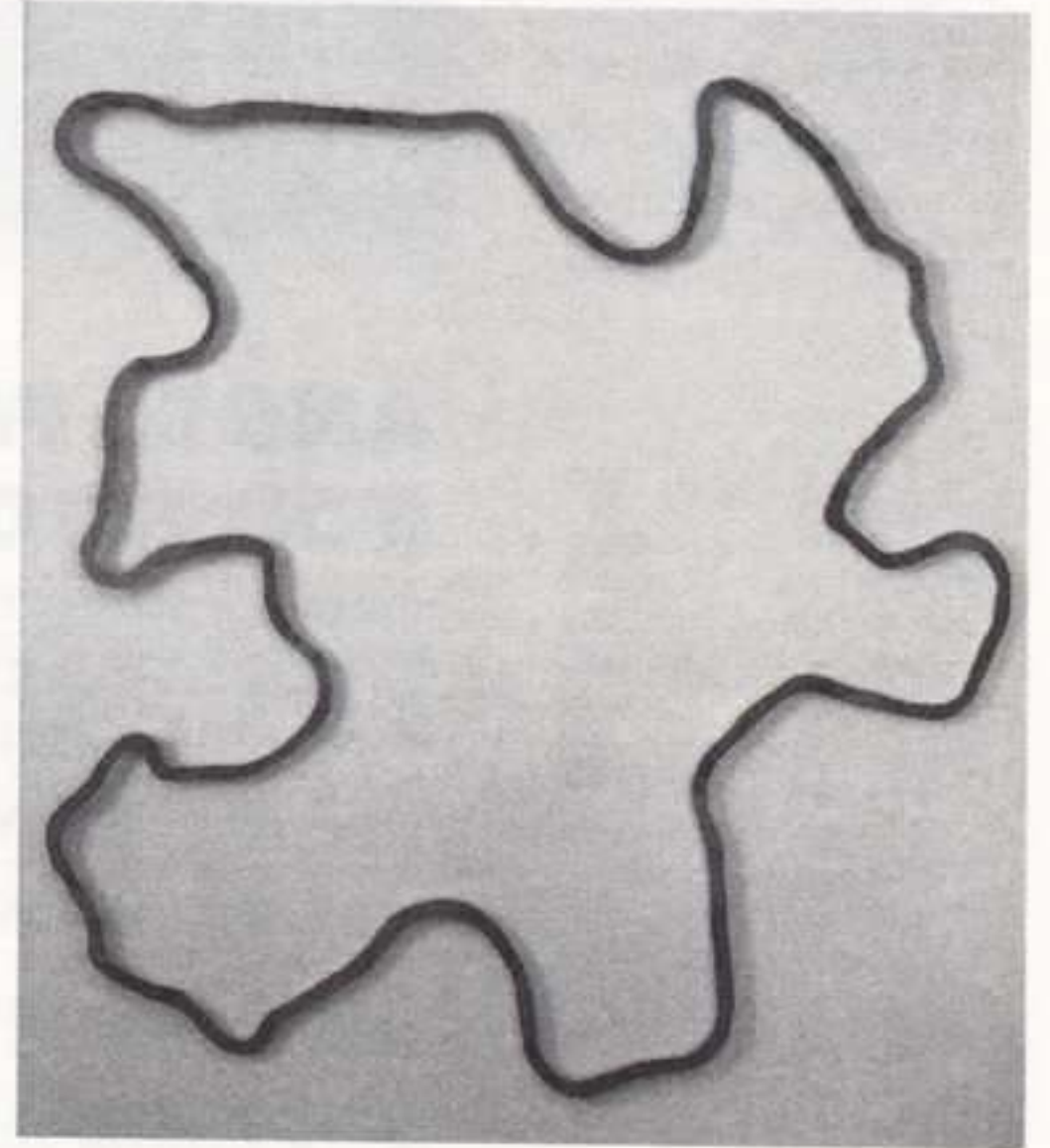
mirada cada vez más fría, desnuda y esencial, “fotos duras, con una lectura muy directa”. La diversidad de la obra presentada, que abarca desde la ejecución de portadas para discos, las colaboraciones con la prensa o la edición de revistas hasta el trabajo en el diseño de moda o la dirección de cortometrajes, descubren una personalidad heterodoxa y polifacética, que se inscribe, sin embargo, dentro de la tradición clásica de la fotografía en blanco y negro. Imágenes que se convierten en una especie de crónica de su tiempo, realizada a través de los retratos de sus amigos, personajes del mundo del cine, la música o la literatura, testimonio de un modo de vida al que pertenece el propio artista y que refleja un cierto submundo underground. Según García-Alix “retratar equivale a prestar atención a lo que te rodea, a las otras personas, a ti mismo”, “el retrato exige una gran capacidad de comprensión, lo cual obliga a comprenderse a uno mismo [...] La cámara tiene la virtud de obligarte a ver. Y ocurre que si ves un poco más, tienes un poco más de capacidad de comprensión. Y mientras más comprendes, más te acercas al límite”. Para García-Alix “toda experiencia relacionada con la visión, con la creación, conduce a desangrarse”. Además, “la fotografía no recoge nunca el presente. El presente cambia constantemente. Una vez que suena el clic, ya estás en el pasado. Lo específico de la fotografía es la noticia del pasado, la transmisión del recuerdo. Por eso lleva consigo una carga tan grande de melancolía y de fatalidad”. R.G.

PARTENHEIMER

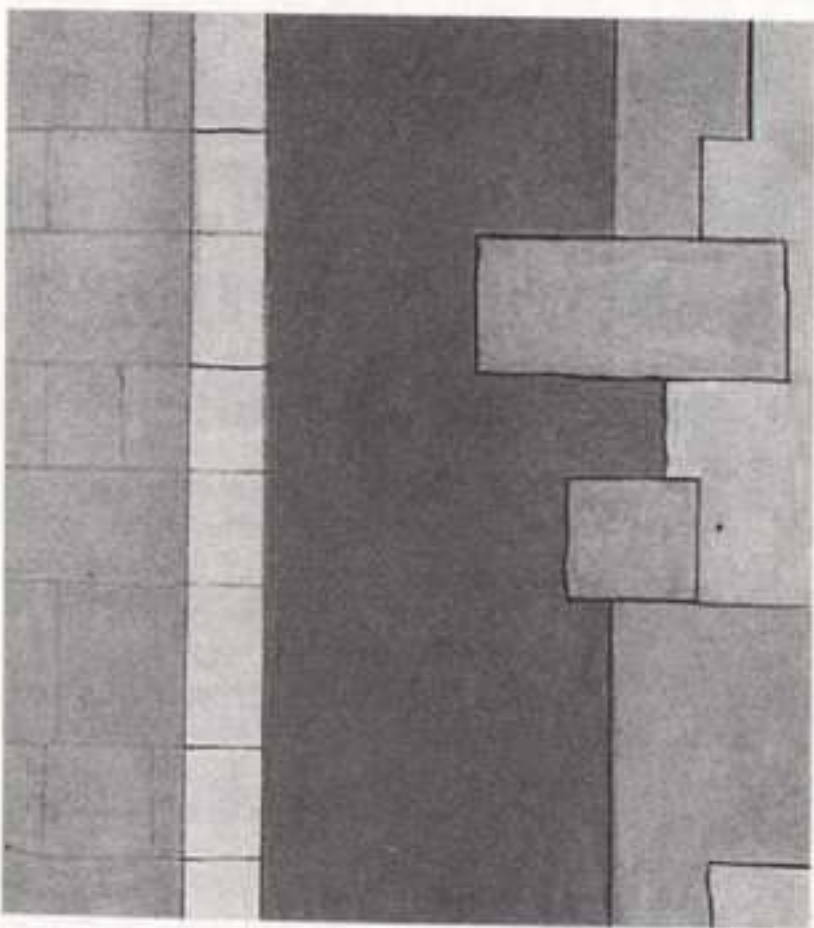
L a c a í d a d e l h u m o



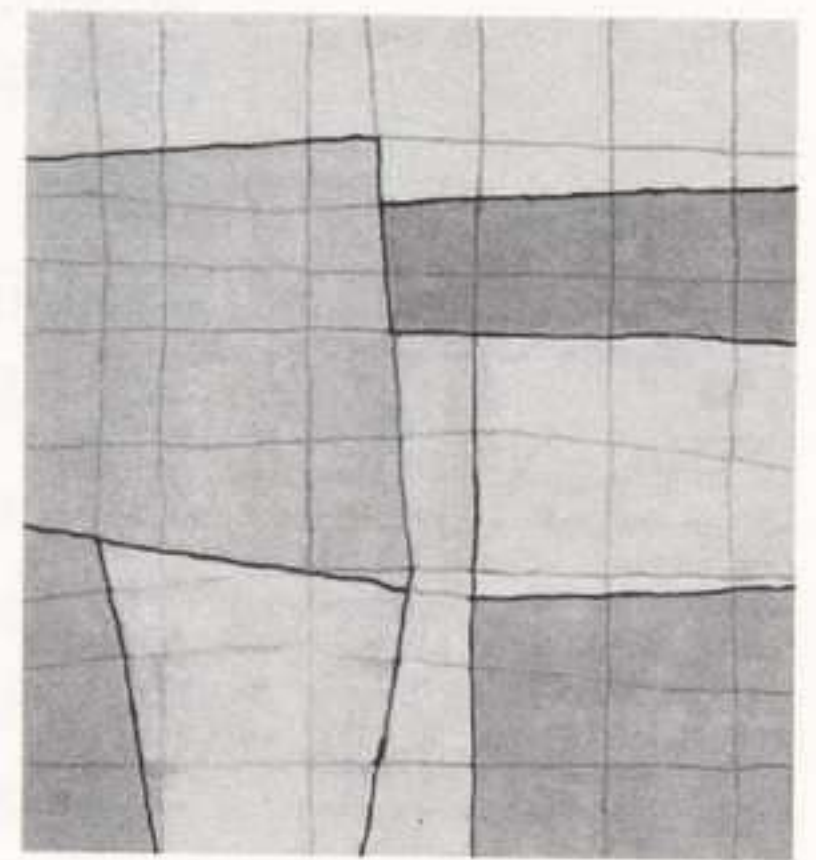
Caida del humo, 1995- 99



Faktale Schiefe, 1994- 99



Carmen (Valencia) nº 7, 1996- 98



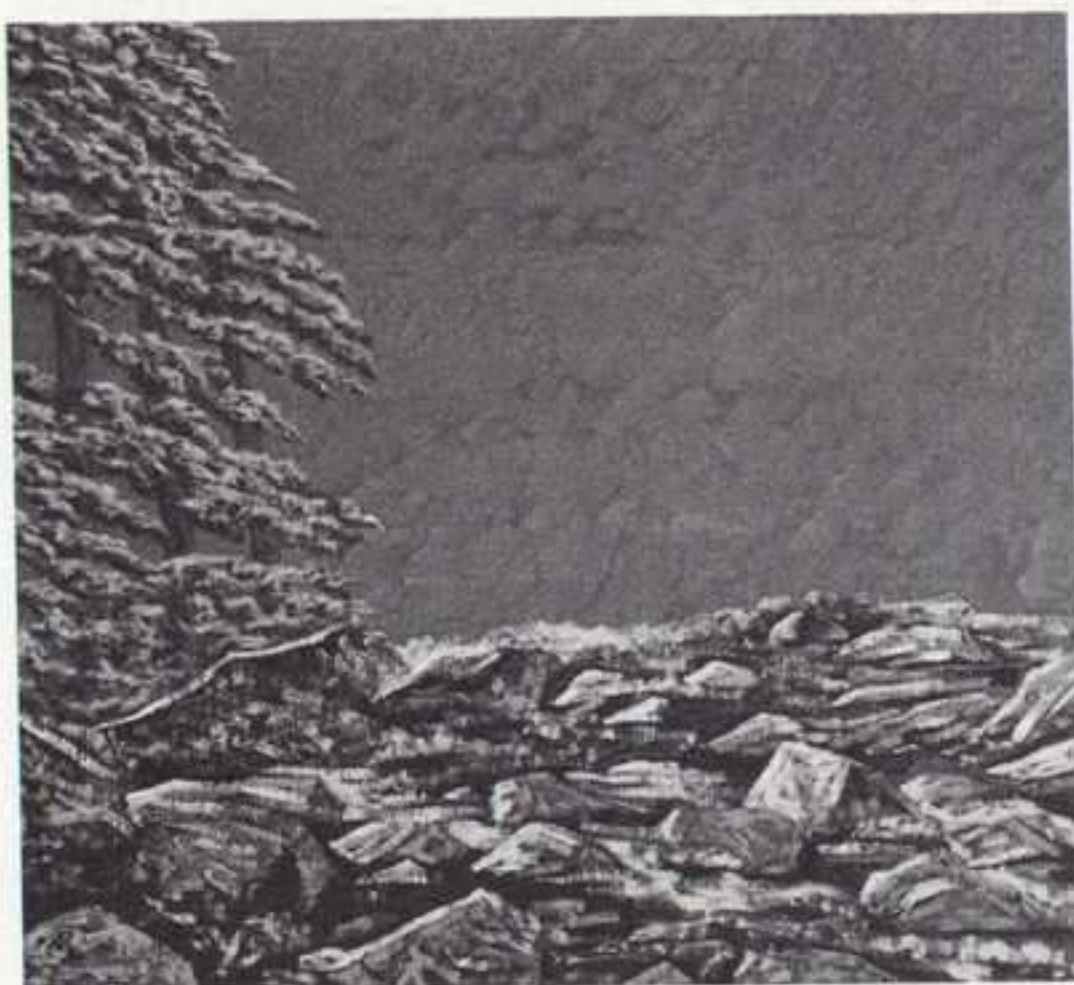
Carmen (Valencia) nº 9, 1996- 98

Palacete del Embarcadero, Santander. Del 1 de octubre al 7 de noviembre de 1999



GOBIERNO
DE
CANTABRIA

Consejería de Cultura y Deporte



Ángel Pascual
Rodrigo: De la luz
perenne, 1999.
Óleo sobre tela,
81 x 88 cm.

ÁNGEL PASCUAL RODRIGO

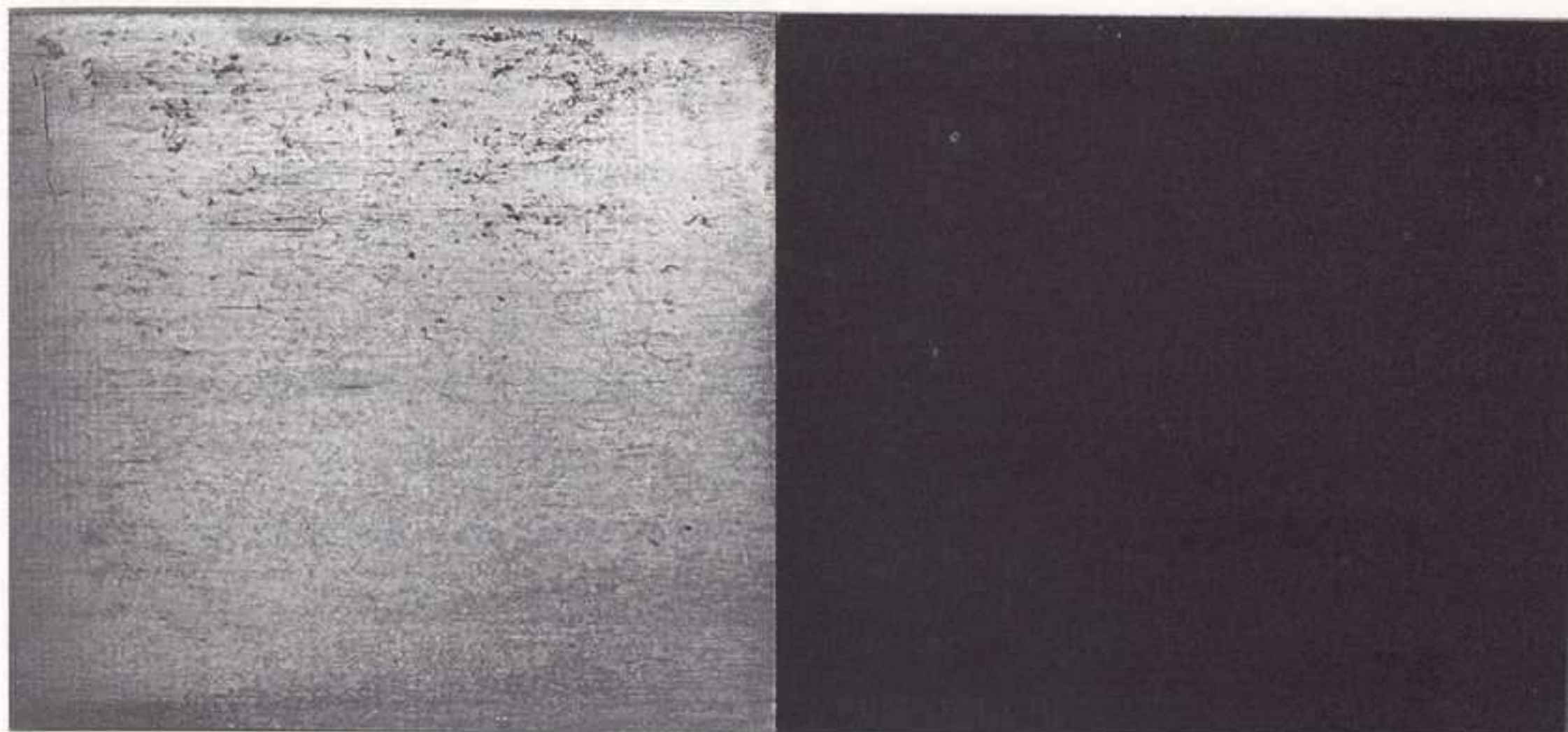
MUSEO PABLO SERRANO

Pº MARÍA AGUSTÍN, 20. ZARAGOZA

1 OCTUBRE AL 21 NOVIEMBRE

Velis Passis (A toda vela) es el título de la última muestra de **Ángel Pascual Rodrigo** (nacido en Mallén, Zaragoza, en 1951 y residente en Mallorca), que recoge un conjunto de setenta obras en diferentes técnicas (óleo, acrílico, litografía, grabado, imagen digital) y soportes (tela, papel, madera, cristal, etc.) seleccionadas en virtud de su adecuación al concepto de la exposición y su espacio, y no con un ánimo retrospectivo o antológico, de entre la producción realizada de 1989 a 1999. La metáfora náutica –según explica el propio artista, navegar a toda vela, “con viento de popa, requiere mayor atención”, pues “las excesivas confianzas y las euforias son siempre peligrosas” y se puede llegar a perder el rumbo, si uno se deja llevar por el viento— alude a su manera de entender tanto la creación artística como la vida en general: “discernir lo esencial y adecuar el rumbo a ello”. En palabras del

gran cineasta Carl Theodor Dreyer: “Lo que tiene valor es la verdad artística, es decir, la verdad extraída de la vida, pero liberada de todos los detalles innecesarios”. Esta es la máxima que guía el trabajo de Ángel Pascual Rodrigo, un pintor cuya trayectoria ha seguido una evolución coherente, sin cambios bruscos ni sobresaltos, desde sus inicios cercanos al pop hasta el descubrimiento de un paisaje de tonos luminosos y pincelada minuciosa, próxima al impresionismo, con ciertos tonos hiperrealistas y hasta kitsch, paisaje que se convierte desde entonces en fuente inagotable de reflexión sobre el arte mismo, a partir de una recuperación de la pintura de género y una puesta al día del legado de los grandes artistas del pasado. Heredero de la visión romántica de Friedrich y del paisaje clásico de Lorena, sin olvidar ciertos guiños al paisaje flamenco de Patinir y las referencias literarias, sobre todo a la obra de Virgilio, Rodrigo reinterpreta esta tradición, no sin cierta ironía, confrontándola con el legado vanguardista, en un cuestionamiento de las convenciones representativas del arte occidental y su influencia sobre nuestra visión y percepción de la realidad. El arte de Rodrigo se define más que como “pintura de paisaje”, como “pintura sobre el paisaje”: su paisaje abstracto, atemporal, de reminiscencias arcádicas y míticas, no es nunca ingenuo, está cargado de reflexión y de la emoción de la búsqueda, nos incita a la contemplación al tiempo que nos inquieta, nos arroja a asomarnos al misterio. R.G.



Fernando Sinaga:
Sin título, 1992.
Bronce niquelado y
patinado,
65 x 130,5 x 3,3 cm.

FERNANDO SINAGA

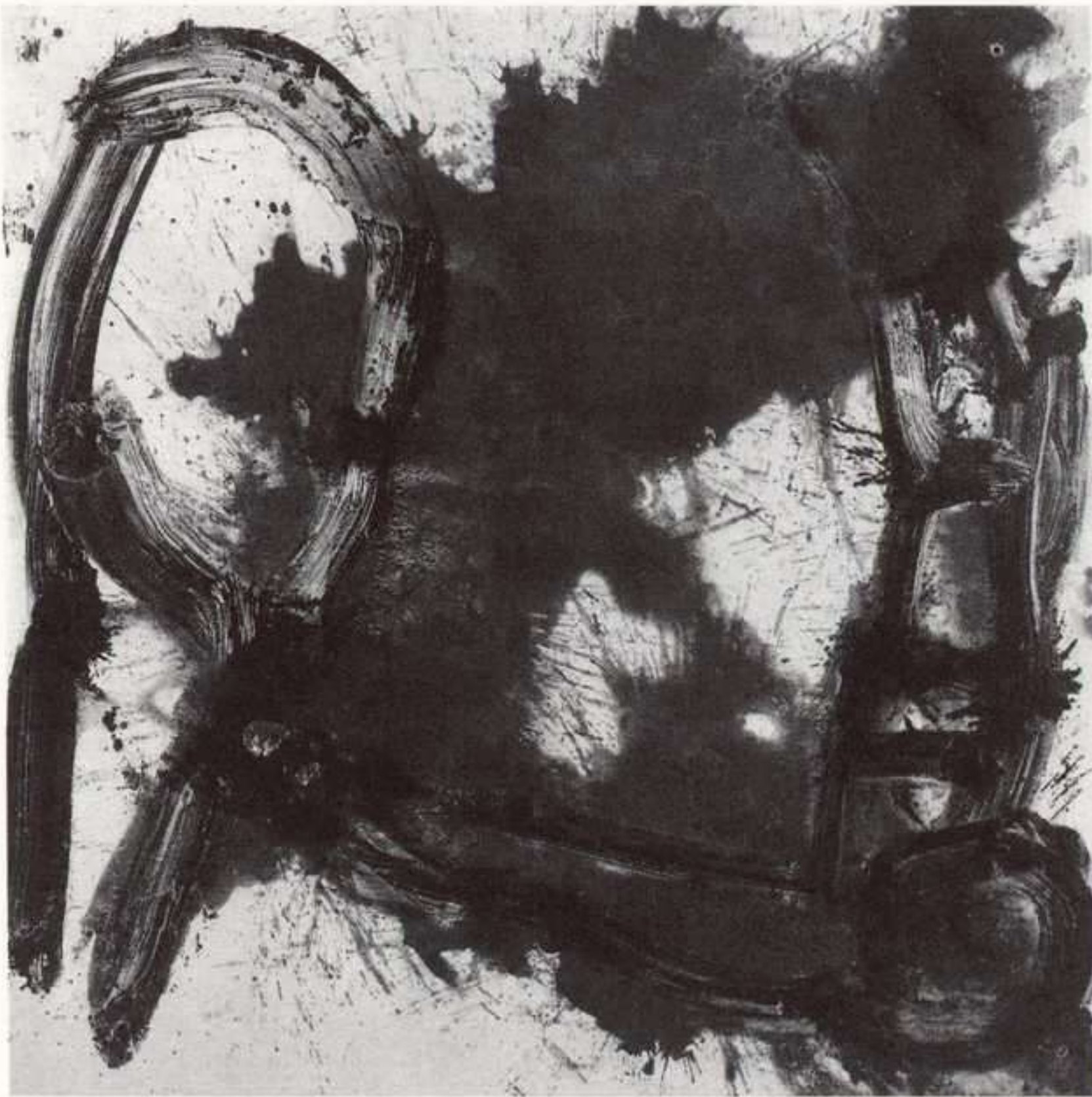
PALACIO DE REVILLAGIGEDO

PLAZA DEL MARQUÉS, 2. GIJÓN

HASTA 21 NOVIEMBRE

Fernando Sinaga (Zaragoza, 1951) reúne en esta exposición piezas realizadas específicamente para la sala con otras sometidas a un proceso de acomodación, causado por el diálogo con el lugar. Por estos motivos el catálogo, con un texto de Fernando Castro, comisario de la muestra, se editará posteriormente al día de la inauguración. La obra de Fernando Sinaga se puede incluir en el flexible campo del post-minimal, es decir, de autores que, partiendo de los hallazgos del minimal, han profundizado y enriquecido su obra con planteamientos en los que se da un encuentro entre lo material y lo cognitivo. Mezcla elementos naturales e industriales, calientes y fríos, desde una concepción abierta a técnicas y medios, supeditada, antes que a prejuicios de género, a las necesidades expresivas inherentes a cada obra. Su marco referencial se puede concretar en el minimal, el povera y Beuys y la generación alemana de sus discípulos.

Y conceptualmente en el arte entendido como un territorio de búsqueda en la obra, de conocimiento en el espejo. La actual exposición, titulada *Anamnesis*, nos habla del concepto platónico de reminiscencia, como medio de acercarse al saber oculto, olvidado, sin sufrir los errores de los sentidos, sin depender del azar de los incidentes pasajeros. Es, por tanto, una obra que pretende dejar aparecer saberes profundos, inconscientes, iluminando elementos primarios y esenciales, huellas de texturas mínimas, sueños de materiales que dejaron su impronta, sucesos relativamente imprevisibles que estén en el origen de nuestras formas de entender la realidad. Este camino de búsqueda en el recuerdo y en el espejo, por el que la escultura tiene relevancia en cuanto a su capacidad para revelar lo oculto (lo que sabemos, lo que nos constituye en el olvido) es un trabajo que lleva realizando desde sus recientes exposiciones *Agua amarga* (1996) de la Fundación Miró en Palma, *Solve et Coagula* (1997) en la Galería Salvador Díaz y *Doble Inverso* (1998) en el Palacio de los Condes de Gabia. G.R.



Luis Fega: Rego, 1998. Acrílico sobre tela, 200 x 200 cm.

LUIS FEGA

CORNIÓN

DE LA MERCED, 45. GUÓN.

19 NOVIEMBRE AL 11 DICIEMBRE

Después de las dos últimas revisiones de su obra en el Palacio de Revillagigedo en Gijón y en el Centro Conde Duque de Madrid, **Luis Fega** (Vegadeo, Asturias, 1952) presenta esta vez parte de su última producción en la que, como nueva aportación, el artista asturiano trabaja con resina sintética y pigmentos sobre los lienzos. Su obra es de carácter gestual, expresionista, construida sobre fondos uniformes o estructurados en planos de color ocasionalmente enmarcados por la propia pintura como si se tratara de una acotación del espacio de actuación, de una señalización sacralizadora del lienzo, en un acto de reafirmación, primitivo, similar al de marcar el te-

ritorio, sobre el que aparece la gestualidad acotada y contrastada en trazos absolutamente negros. Haciendo un recorrido a lo largo de su trayectoria artística, se pueden apreciar en su obra cambios pendulares que, ahora, le conducen tanto a un mayor colorido como a lienzos en estricto blanco y negro, pero siempre dentro del terreno de lo específicamente pictórico. Otra tensión, que está siempre presente en su obra, es la que le conduce a juegos de destrucción de la parte gestual que forma la figura central, de manera que el dibujo se apodera de toda la superficie o, por el contrario, a un gesto más sereno que queda delimitado, acotado sobre el fondo. Luis Fega reivindica la pervivencia de la expresión por medio de la pintura, como un sistema de formulación de estímulos o emociones paralelo al que pueda sustentar a la música. El cuadro es el lugar donde se produce la batalla, es el lugar donde se dan cita la insatisfacción y búsqueda, de donde pueden surgir todas y cada una de las sensaciones que dan sentido a la pintura. Aunque en principio se trata de una obra declaradamente antinarrativa, que no pretende inscribirse en ninguna historia, y antidescriptiva, aparece muchas veces titulada con nombres toponímicos de la comarca de Vegadeo, más que por una referencia concreta, asociada a elementos a veces tan abstractos y difusos como puede ser un aroma, una sonoridad, o por recuerdos infantiles que pudieron quedar para siempre marcados. G.R.

MELQUIADES ÁLVAREZ

VÉRTICE

MARQUÉS DE SANTA CRUZ, 10. ASTURIAS

14 OCTUBRE AL 9 NOVIEMBRE

La obra de **Melquíades Álvarez** (Gijón, 1956) ha evolucionado desde una pintura de fuerte gesto y contrastes profundos, como se puede apreciar en su etapa madrileña de los 80, hacia otra de paisaje, de leves luces norteñas y ecos románticos, a partir de su regreso a Asturias en los 90. Aquí nos ofrece óleos sobre lienzo, dibujos a carbón y pastel, materiales tradicionales todos ellos con los que se plantea la apuesta osada de pintar el mar, la montaña, los espacios de silencio, desde una manera propia y sincera que encierra algún grado de novedad. En su obra, la naturaleza, desde una postura protagonista, admite pequeños personajes cuya función es la de reflejar las dimensiones del espacio en el que se inscriben y acoger otro punto de vista. En estos últi-

mos cuadros se puede apreciar una mayor presencia de las figuras que dan su réplica a los espacios atmosféricos, al aire del ambiente, a la soledad del horizonte. Su pintura puede tener influencias o sintonías muy variadas, próximas a una estética nórdica, romántica y fría, pero que está creada siempre a partir de la frescura de la experiencia personal, de la búsqueda de una expresión sencilla y verdadera. La composición se mantiene en extremados desequilibrios que oponen a grandes masas pequeñas notas significativas, marginales o, por el contrario, desde elementos centrales, simétricos, que ocupan el espacio frontalmente, en lienzos de formato extremadamente alargado. La pintura está depositada con toques, manchas, incisiones que aparecen en el límite de lo no intencional. Los motivos tratan la captación de un momento de luz, una forma de arrojar la sombra, el efecto de la iluminación de la tarde que se filtra entre los árboles hasta el suelo, la grandiosidad de la naturaleza. G.R.

113

A
S
T
U
R
I
A
S

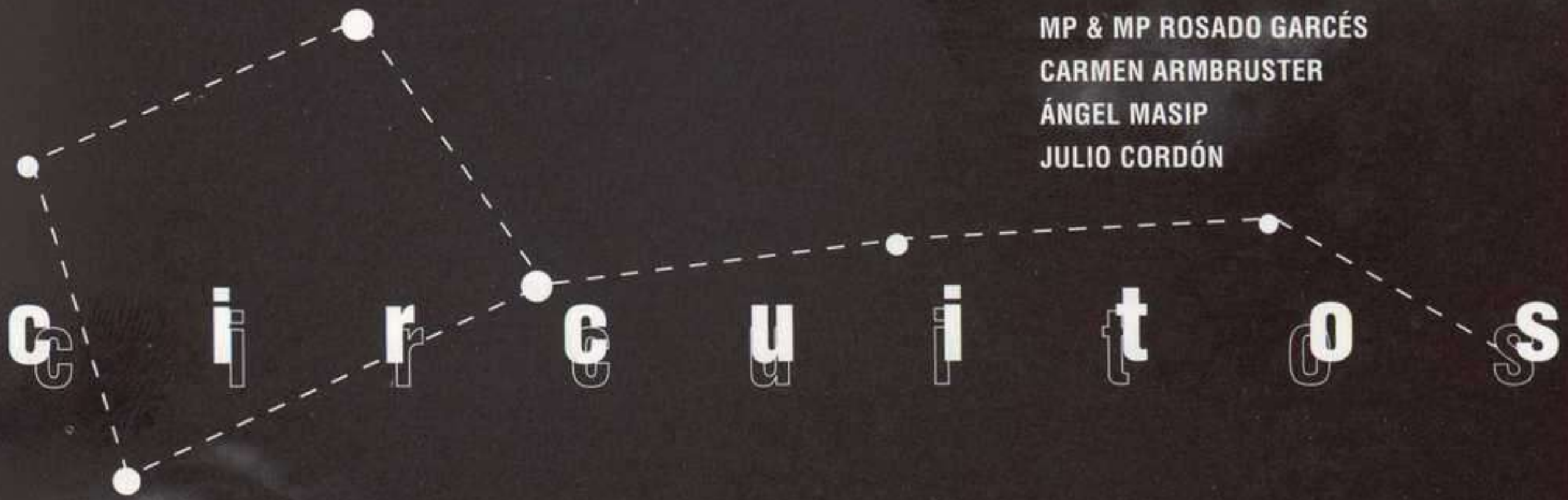
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN
Dirección General de Juventud



Comunidad de Madrid

1999 **X** edición: del 14'10'99 al 20'11'99

CENTRO DE ARTE JOVEN AVENIDA DE AMERICA, 13
HORARIO: DE LUNES A SABADOS DE 11 A 14 Y DE 17 A 20H.



MÓNICA DE MIGUEL RUBIO
ENRIQUE CORRALES
LIDIA BENAVIDES
PATRIC TATO WITTIG
OLIMPIA
BELÉN CUETO
JOAQUÍN SANTAMARÍA MORALES
MIGUEL DE GUZMÁN G^a-MONGE
MARTA DE GONZALO/PUBLICO PÉREZ PRIETO
MP & MP ROSADO GARCÉS
CARMEN ARMBRUSTER
ÁNGEL MASIP
JULIO CORDÓN

La itinerancia de la presente edición de Circuitos de Artes Plásticas y Fotografía ha sido posible gracias a la colaboración de la Embajada de España en Alemania a través de su Oficina Cultural y el Consulado General de España en Munich.



EMBAJADA DE ESPAÑA
BOTSCHAFT VON SPANIEN

MADRID
octubre/noviembre 1999
Centro de Arte Joven

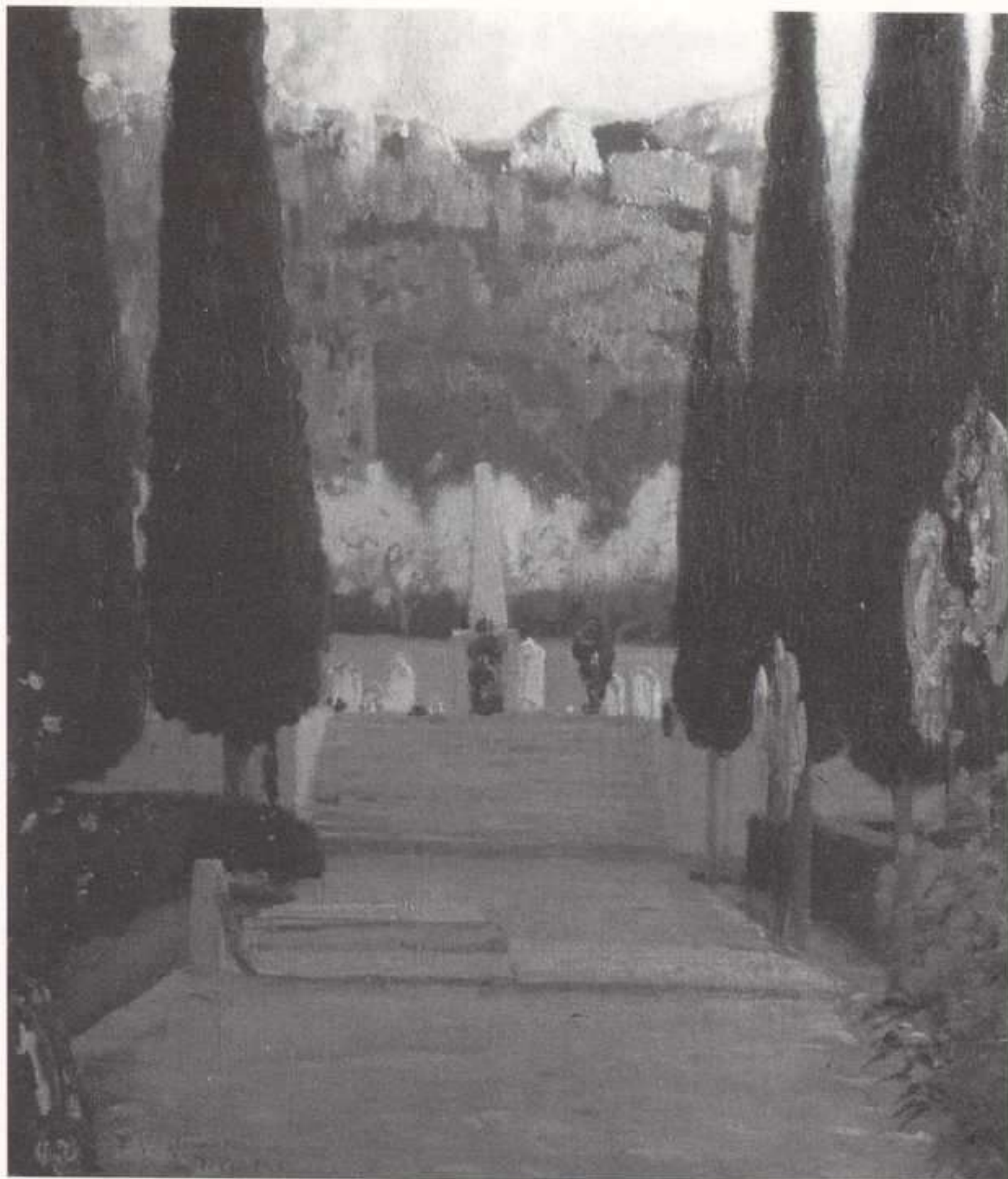
MÚNICH
marzo 2000
Galerie der Kunstler

COLONIA
mayo/junio 2000
Deutsche Welle

STUTT GART
enero/febrero 2000
Galería Klaus Braun

BERLÍN
abril 2000
Kunstlerwerkstatt Bahnhof Westend

ALCALÁ DE HENARES
agosto/septiembre 2000
Capilla del Oidor



Santiago Rusiñol:
Cementerio de
Sóller. Óleo sobre
tela, 57 x 45 cm.

SANTIAGO RUSIÑOL

CENTRO CULTURAL SA NOSTRA

CONCEPCIÓ, 12. PALMA DE MALLORCA

HASTA 21 OCTUBRE

Santiago Rusiñol (1861-1931) fue uno de los artistas catalanes más importantes del XIX. Su fructífera obra plástica desvela la sensibilidad de su personalidad, que se manifestó también a través de la literatura en sus reflexiones sobre el artista, su situación en el engranaje de la sociedad moderna y sobre el fenómeno creativo como tal. Viajero incansable, estuvo en ocasiones en Mallorca, de la que retrató jardines y escribió sus apreciaciones sobre el paisaje de la, por Rusiñol bautizada, "Isla de la calma". El jardín es sin duda el tema fundamental en la obra de Rusiñol. Desde su estancia en París o en Florencia y Roma,

pasando por los jardines retratados a lo largo de la geografía española, Rusiñol manifiesta una intensa poética a través del simbólico tema del jardín, allí donde el hombre manipula la naturaleza en la ficción de crear espacios íntimos y deseados paraísos. Comisariada por Margarida Casacuberta en esta exposición se han reunido 22 dibujos y 21 telas, óleos y acrílicos. Un total de 43 obras cedidas por diferentes museos, así como por colecciones particulares, estructurándose en cinco grupos: *Jardines antes de los jardines*, *El jardín abandonado*, *Jardines de España*, *Jardines de Mallorca* y *Jardines del alma*. Si la pintura de Rusiñol se muestra exuberante entre el impresionismo y el simbolismo, su gusto por esos manipulados espacios naturales, por el artista vividos y por él retratados, llegan a nuestros días como sugerentes imágenes de aquel tiempo en donde se reivindicaba el gozo en la contemplación de esa fingida belleza. Como manifiesta Margarida Casacuberta en uno de los textos que se reúnen en el catálogo de la exposición: "El siglo XX se presenta como el siglo de la incertidumbre, del relativismo, del escepticismo. La función del artista moderno consiste en aportar nuevos contenidos espirituales a esta nueva sociedad. Y para Rusiñol, los jardines abandonados son la representación más plástica del sentido de la espiritualidad, de la belleza y del arte, en los tiempos de prosa que corren". Una reivindicación que nos da mucho que pensar, y que tiene una actualidad insospechada en los albores del nuevo milenio. J.C.R.

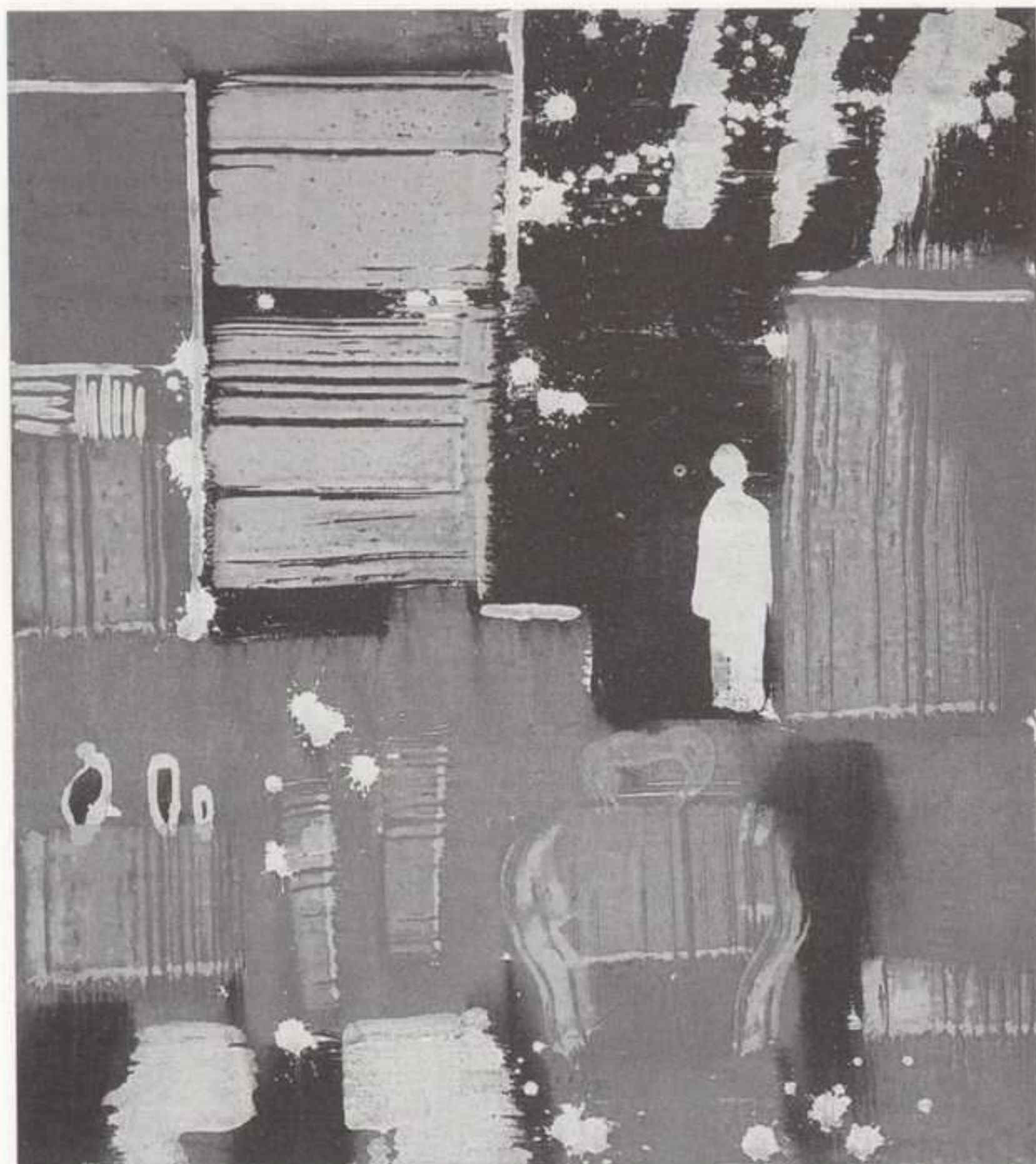
ARTURO GUERRERO

SALA PELAIRES

PELAIRES, 5. PALMA DE MALLORCA

19 OCTUBRE AL 22 NOVIEMBRE

En esta exposición que nos ofrece la Sala Pelaires de Palma de Mallorca se muestran obras realizadas por **Arturo Guerrero** (1960) en el periodo que comprende los años de 1997 a 1999. Se trata tanto de óleos sobre tela como sobre papel en los que podemos distinguir objetos cotidianos como sillas, mesas, jarrones y otros elementos decorativos que se combinan con espacios abstractos muy marcados por la gestualidad. Esos espacios insinúan a menudo arquitecturas que eran anteriormente más precisas y hacen referencia a las construcciones clásicas, minoicas y cretenses. Actualmente, y en lo que a esta obra en concreto se refiere, el espacio se encuentra dominado por el contraste entre estructuras geométricas y estructuras orgánicas. Los colores de su paleta tienen su referente en las tierras y en tonalidades naturales siendo combinados arbitrariamente dentro de la tradición de la figuración abstracta. El elemento humano está siempre presente en la obra de Arturo Guerrero a través de insinuantes formas que como sombras aparecen descritas con gruesos contornos o como manchas que a menudo sugieren personajes. El componente matérico en su pintura tiene una gran relevancia, así como el rastro de la brocha en la ejecución de la obra. Como expresa con acierto acerca de Guerrero en



Lujos de la Mirada (1997) Fernando Castro Flórez: “En la obra de Arturo Guerrero hay una dialéctica sutil entre lo figurativo y la deriva abstracta, siempre marcada por una atmósfera lírica, dejando el sedimento de instante, que no son una lucha sino una armonización extraordinaria del motivo y los recursos cromáticos”. Si bien los elementos que se pueden observar en la iconografía de Guerrero potencian su trabajo y le aportan gran personalidad a sus arquitecturas arqueológicas, que hacen referencia a ese pasado mítico de la cultura mediterránea, en otros casos, la banalidad de los motivos que pueblan su obra puede restar trascendencia al poder expresivo de su pintura, que se manifiesta con todo su poder en su producción de carácter más abstracto. J.C.R.

Arturo Guerrero.
Interior con música
callada nº 2, 1996.
Óleo sobre tela,
81 x 71 cm.



Taller de la galería Maior. En primer plano, el artista Helge Leiberg con Jero Martínez (directora); al fondo, el artista A.R. Penck trabajando una plancha con técnica de punta seca.

TALLERES DE EDICIONES MAIOR

MAIOR

PLAZA MAYOR, 4. POLLENSA (MALLORCA)

Dos años después de la inauguración de la galería Maior, su directora Jerónima Martínez y Amador Magraner decidieron montar en 1992 unos talleres para el uso de los artistas que acudían a Pollensa. Se pretendía crear una conexión artistas-isla de Mallorca. Originalmente, los talleres se orientaron a las técnicas de estampación y, especialmente, a las de grabado, contando para ello con un tórculo de grandes dimensiones, realizado especialmente para este taller, y con la colaboración de dos maestros grabadores, Perico Simón y Luis Magraner, encargados de mantener el gran nivel de los trabajos que aquí se realizan. Las necesidades planteadas por los artistas que por allí han pasado han modulado los talleres y sus prestaciones hacia producciones especiales, contando con colaboraciones de artesanos y de otros profesionales. Sería difícil sustraerse también a la extraordinaria localización de los talleres en Pollensa, un entorno natural

tan bello y propicio para la concentración. Los primeros artistas que utilizaron estos talleres fueron Xavier Grau y Charo Pradas. Posteriormente, lo haría Joel Leick, Helge Leiberg, A.R. Penck y Jose Pedro Croft. Entre los españoles encontramos a Xisco Mensua, Susana Solana, con la que se ha realizado una producción especial en 1997 de muebles, Eva Lootz, para la que se han producido piezas escultóricas lo mismo que una exquisita carpeta, Broto, que acaba de realizar una magnífica suite, *Rar Avis*, y Campano, del que en 1995 se editó un catálogo de grabados recogidos en *Creciente/Decreciente*. Para este mismo artista se han producido 3003 puntos al óleo montados sobre bastidor bajo el nombre de *Elias*. Campano transforma un espacio inocuo construyendo formas y diseñando ornamentaciones que evocan la arquitectura y decoraciones de la India. Entre los mallorquines que han utilizado estos talleres se encuentran Joan Bennasar, Susi Gómez, Amador Magraner, que ha trabajado fundamentalmente la técnica de xilografía en grandes formatos, y Patxi Echevarria. Luis Gordillo y García-Sevilla tienen prevista su visita. Estos talleres han creado cuidadas ediciones gráficas y producciones especiales para artistas vinculados con la galería y pretende ofrecer sus instalaciones a más artistas aún. La importante obra realizada por Maior o realizada por encargo para otros editores apunta a un prometedor futuro y marca ya un hito en la obra gráfica contemporánea realizada en Mallorca y en España. J.C.R.

PETER SCHUYFF

LEYENDECKER

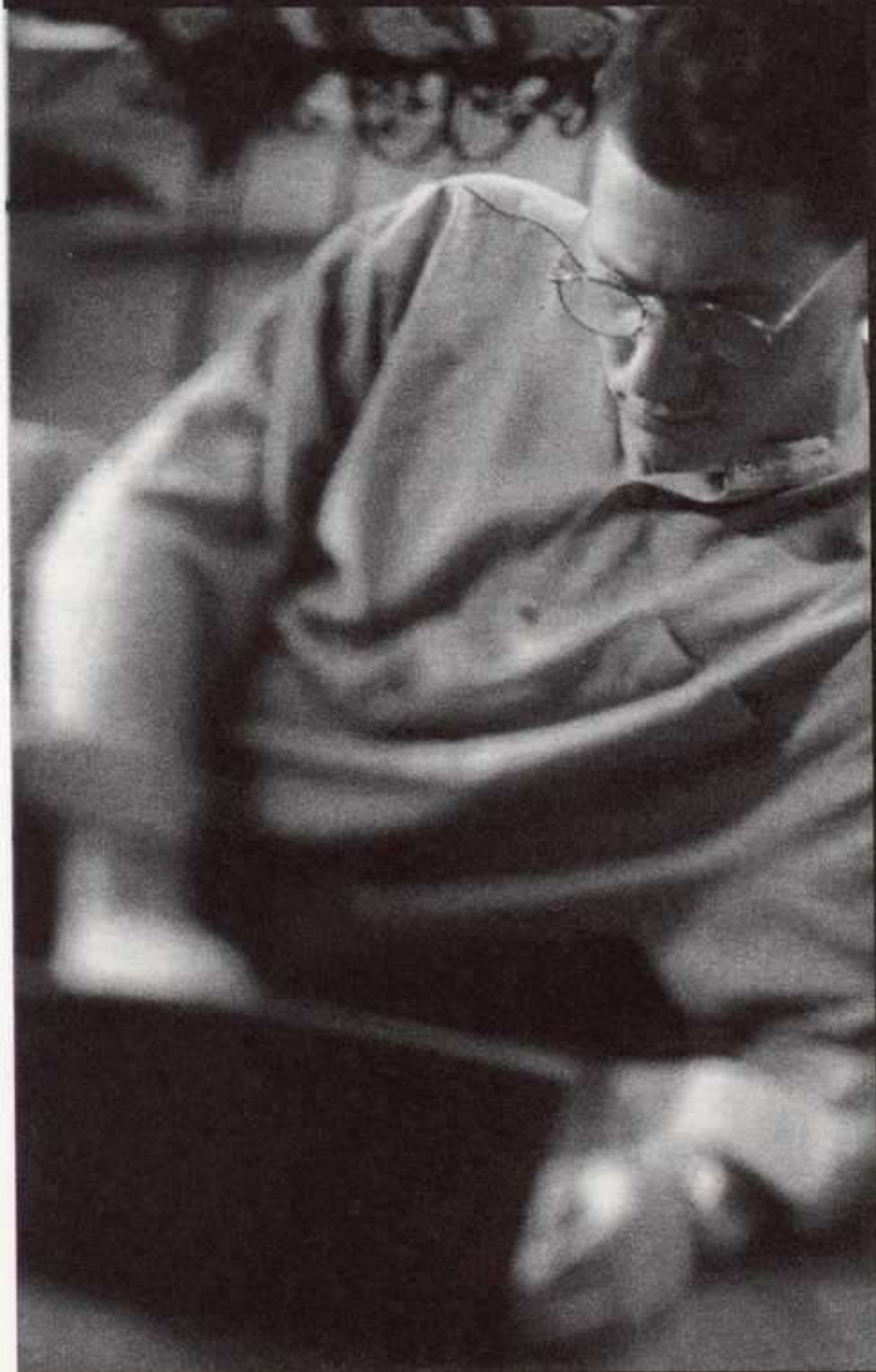
RAMBLA GENERAL FRANCO, 86. TENERIFE

OCTUBRE

Vinculado a una abstracción geométrica con ciertas concomitancias con el op-art en los efectos visuales y con el pop en el colorido brillante, la obra de **Peter Schuyff** (nacido en Holanda en 1958 y residente en Nueva York) se sitúa, sin embargo, en una perspectiva característicamente postmoderna de autoconsciencia con respecto a esta tradición, en cuanto supone una revisión crítica de la misma, con una posición autorreferente que hace que podamos hablar de una meta-abstracción. Atraído por la cultura mediática, que utiliza constantemente este lenguaje abstracto en los mensajes que produce, el objetivo de Schuyff es la reflexión acerca de la viabilidad y límites de la abstracción, por cuanto ésta recurre frecuentemente a procedimientos ilusionistas propios de la figuración –trucos perceptivos, ópticos–, que provocan la lectura directa y la comprensión inmediata de una sociedad habituada a estos códigos de representación, compitiendo con otras formas de lenguaje visual. La opción de Schuyff se mueve en un terreno movedizo próximo a lo decorativo, decorativismo al que no sólo no renuncia sino que parece celebrar en unos cuadros que manifiestan un gozo visual, con unos juegos de luces que diluyen la construcción de las estructuras geométricas y un color alegre que produce una atracción hipnótica en el que los contempla. R.G.

Línea Abierta

la "Caixa",
donde
usted quiera



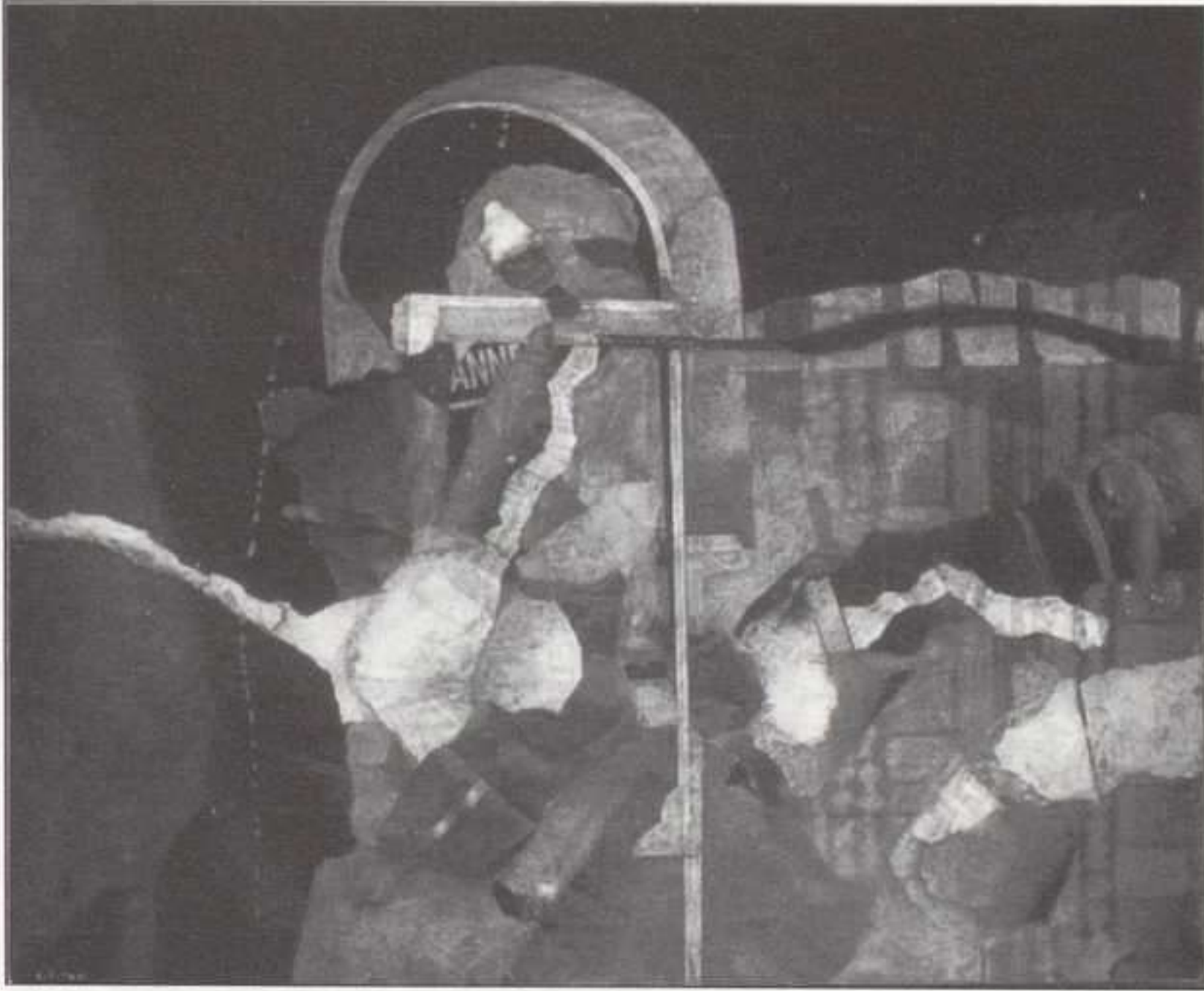
902 200 202

www.lacaixa.es

 "la Caixa"

117

C
A
N
A
R
I
A
S



Faustino Cuevas:
Sin título, 1999.

FAUSTINO CUEVAS

GALERÍA ROBAYERA

PLAZA MARQUÉS DE VALDECILLA, S/N.

MIENGO

16 OCTUBRE AL 6 NOVIEMBRE

El pintor **Faustino Cuevas** (Cabezón de la Sal, Cantabria, 1948), que ha sido repetidamente premiado en diversas convocatorias nacionales, presenta una exposición monográfica, realizada en torno a un lienzo impactante, *El descendimiento de la Cruz* de Rembrandt, cuadro que se articula en torno a un foco de luz central que ilumina el cuerpo desvencijado de Cristo, demasiado humano, entre telas y rostros que se disuelven según van entrando en la penumbra, tomado como lejana referencia. El tema de esta serie se desarrolla alrededor de la idea de lo transitorio multiplicado, del instante de desequilibrio efímero manifiesto que se recrea y se propaga en el espacio de la imagen detenida. La muestra se compone de una colec-

ción de tablas de muy distintos tamaños en la que el artista ha construido una fuerte atmósfera de claroscuros y texturas torturadas por medio del collage, de un trabajo reiterado de agregar y sustraer materias que pone de manifiesto un gran dominio técnico, un tratamiento exquisito de las superficies. Se trata de obras compuestas en torno a una fuerte luz central, con tendencia a una entonación monocroma desarrollada por medio de colores ocres, oros, tierras. Cada pieza se va estructurando en sucesivas capas de papel y pintura que interactúan por medio de sus opacidades y transparencias, dejando como restos casuales hallazgos de pequeñas joyas, trozos de letrero, tramas de fotomecánica, líneas punteadas. La obra de Faustino Cuevas ha estado siempre marcada por la influencia de pintores como Francis Bacon y Antonio Quirós, autores con los que tiene en común un interés apasionado por la materia y sus posibilidades expresivas, una cierta manera de componer la obra en ritmos cambiantes de figura y fondo y una concepción torturada de la pintura en cuyos pliegues parecen esconderse misterios inexpresables. Le distingue de ellos, entre otras cosas, el trazo, la dicción, que en Faustino Cuevas se inscribe plenamente en lo que llamamos huella anónima, es decir, una forma de depositar la materia en la que no hay ningún rastro caligráfico, en la que el autor actúa, muchas veces, como observador de su propia obra y de su capacidad de sorpresa. G.R.

EDUARDO GRUBER

MUSEO DE BELLAS ARTES

RUBIO, 6. SANTANDER

OCTUBRE/NOVIEMBRE

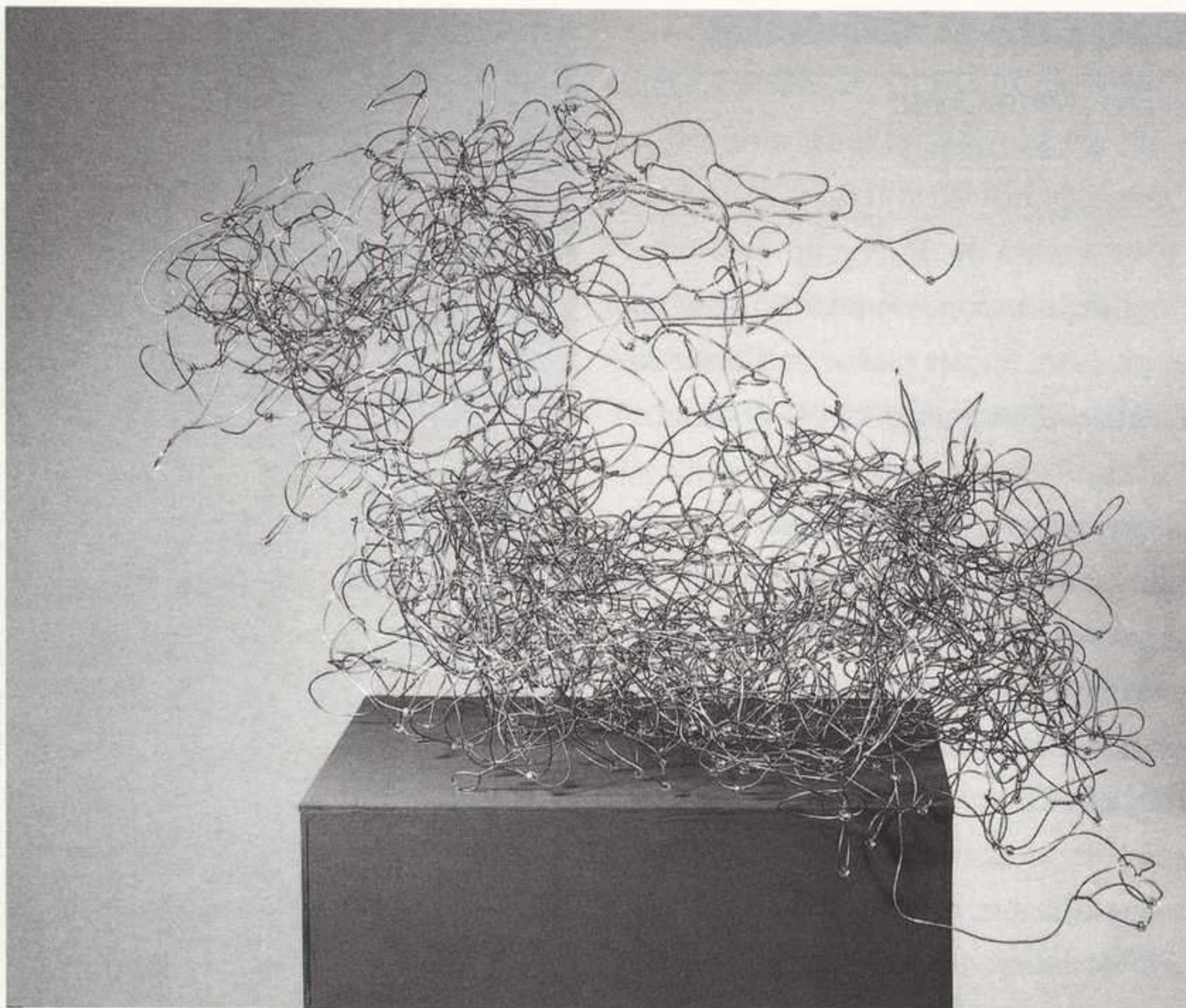
Comisariada por Fernando Zamanillo se presenta la exposición de **Eduardo Gruber** (Santander, 1949) dedicada, con carácter retrospectivo, a reunir y revisar obras del período 1989-99. La muestra se completa con la edición de un gran catálogo en el que se reproduce también obra no expuesta y en el que se dedica un espacio a otras actividades del autor, relacionadas con el grabado, el diseño de muebles, la escenografía para ópera o la construcción de interiores, y con la edición de un cartel con la idea de recuperar ese sentido perdido próximo a la obra gráfica, recuerdo del evento expositivo. Se han reunido 49 obras, 19 dibujos y 30 óleos separados en espacios diferenciados y estructurados agrupando las obras según los distintos períodos. Los dibujos comienzan con 4 piezas pequeñas de referente portuario, para pasar seguidamente a los grandes formatos de 300 x 300 o de 450 x 160 centímetros realizados en grafito, con recortes, gofrados y una gran libertad técnica, dedicados al tema de las esferas. En la siguiente serie, titulada *Dejo el mundo encendido*, de grandes papeles montados sobre tela y bastidor, introduce acuarela, pigmentos, collage, para crear obras emblemáticas como *Hatari*, *Summertime* o *Gris, escala cromática*, siempre con el distanciamiento de los juegos irónicos. Por último, la serie *Mis cuadros favoritos*, basada en referencias puntuales a In-



gres, Zurbarán, Vermeer o Piero della Francesca. El gran formato actúa como un reto que eleva la consideración del dibujo, tendiendo un puente, desconcertante para el público, con la obra al óleo, negando la calificación de arte menor. La relación con la pintura es muy libre, aunque siempre aparece alguna continuidad temática, una ironía distanciadora muy seria, la estructura de la forma sobre el fondo, los elementos movidos, dinámicos, lejanas referencias figurativas y una pasión por el buen hacer técnico, por lo específico pictórico. En los lienzos, después de obras de la serie *No es lo que parece*, en la que hay una cita lejana a Magritte, presenta obra absolutamente reciente de colorido más libre y leves ecos oceánicos. G.R.

Eduardo Gruber:
No es lo que parece, 1996-1997.
Óleo sobre tela,
260 x 200 cm.

*José Luis Vicario:
Vapor de amor
(cortesana), 1998.
Acero inoxidable y
rocalla,
dimensiones
variables.*



JOSÉ LUIS VICARIO

SIBONEY

CASTELAR, 7. CANTABRIA

1 A 26 OCTUBRE

José Luis Vicario (Torrelavega, 1966) es un creador de formación itinerante (País Vasco, Alemania y EEUU). La exposición, titulada con un juego sonoro de palabras *La Kinkibauss*, está dedicada a las modificaciones realizables sobre distintos materiales, con acciones como horadar, agujerear, abultar, ensanchar, hendir, desde una concepción que viene del mundo de la confección, como una forma de escultura corporal dinámica. *Pelícana* es una columna construida con pequeñas placas de fieltro curvado, cientos de pequeños elementos en cascada atados con nylon, que evocan un trabajo artesanal minucioso, obsesivo,

lento, de tiempo detenido, como en *Vapor de amor*, maraña realizada en acero inoxidable, que crece y se expande según las necesidades del marco expositivo. Son piezas constituidas por miles de pequeñas torsiones de un alambre que desarrolla su capacidad de ocupación del espacio, para crear un lugar de relación con el espectador, y fácilmente transportables. Lo más próximo a la escultura tradicional son unas cabezas en barro compuestas por dos caras y ningún cogote, comunicadas, atravesadas por los orificios de sus bocas, como si de dorados seres platónicos se tratara. Pintura, escultura, instalación, danza, los diferentes materiales, todo está en función de las necesidades expresivas, de los temas, de las preocupaciones de la obra, con absoluta libertad al margen de cualquier idea de género. G.R.

GALERÍAS DE ARTE

MADRID

SALVADOR DÍAZ

Sánchez Bustillo, 7 • 28012 Madrid

Tel. 91 527 40 00 • Fax 91 539 06 10

Hasta 23 octubre

Juan Galdeano
Antonio Ortega

Octubre/noviembre

Darío Villalba

RINA BOUWEN

Augusto Figueroa, 17 - 3º • 28004 Madrid

Tel. 91 522 29 89

7 octubre a 24 noviembre

Françoise Menard
"Roma"

ASTARTÉ

Monte Esquinza, 11- 1º • 28010 Madrid

Tel. 91 319 42 90

Hasta 16 octubre

Roberto Díez

21 octubre a 27 noviembre

Roberto Campos

ELADIO FERNÁNDEZ

Madera, 22 • 28004 Madrid

Tel./fax 91 532 40 20

Hasta 30 octubre

Javier Medina

4 noviembre a 11 diciembre

Michael Schwerz

GEMA LAZCANO

Conde de Aranda, 10 • 28001 Madrid

Tel. 91 578 08 01 • Fax 91 575 26 98

Hasta 30 octubre

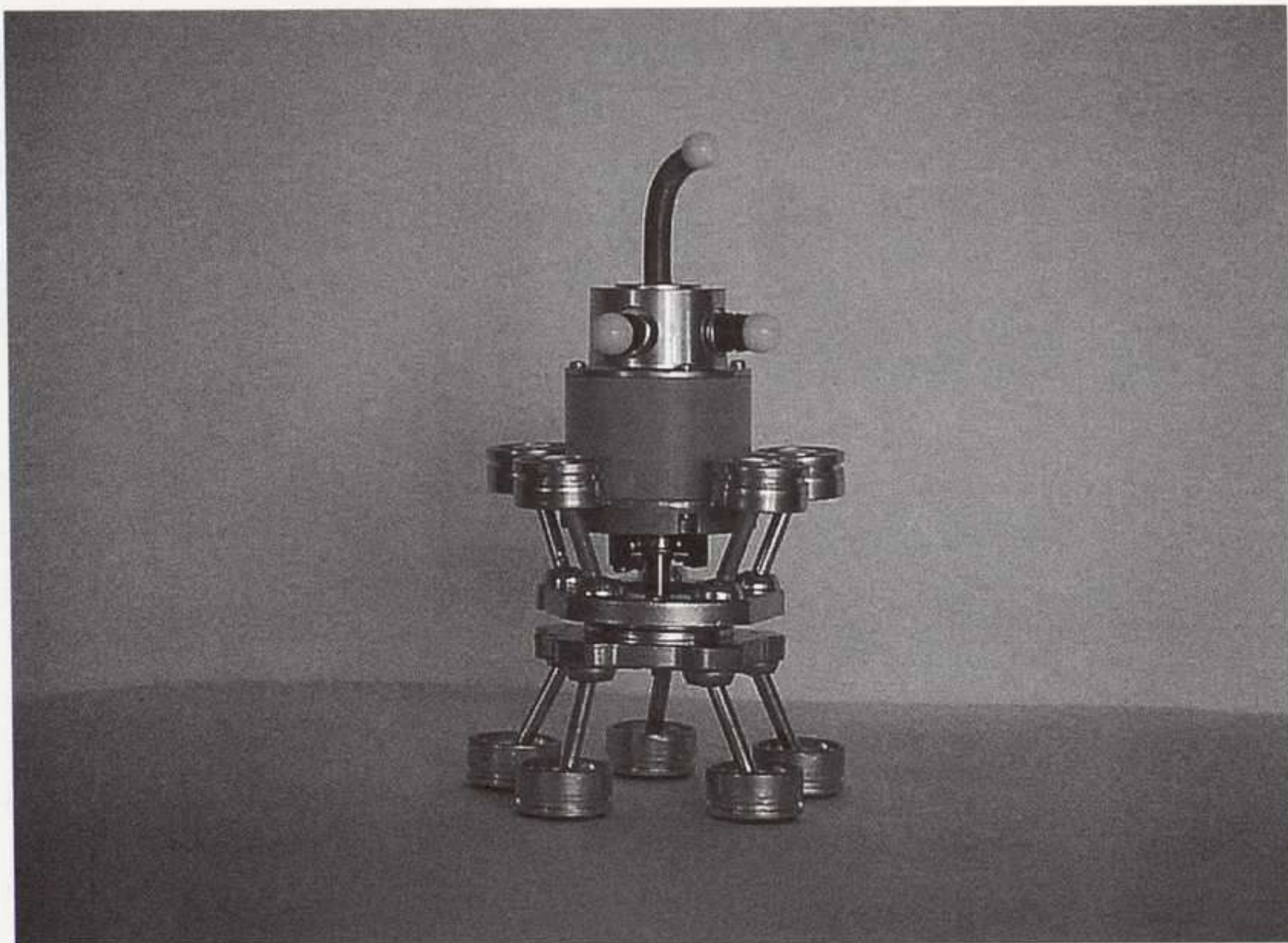
"La última realidad"

Colectiva

4 noviembre a 15 enero

Miguel Vivo. Pinturas 1998-1999

Marcello Alivia:
Extraterrestre,
1998.
25 x 15 x 15 cm.



SITUACIONES

FACULTAD DE BELLAS ARTES

CAMINO DE POZUELO. CUENCA

2 AL 7 NOVIEMBRE

Bajo el nombre de **Situaciones** se ha retomado la idea que hace ahora seis años fue origen de *La Situación (1)*, un encuentro dirigido por Ángel González García, organizado y coordinado por la Facultad de Bellas Artes, y en el que se pretendía reflexionar colectivamente sobre el estado de la creación artística española del momento. Se trataba en aquella ocasión de dar la voz a los artistas en un foro de discusión abierto y plural que contó con una gran participación. De aquella experiencia, y a través de un modelo replanteado en el que se pretende que sean la acción y el propio trabajo de los artistas antes que su palabra los que tomen un protagonismo último, ha surgido esta nueva convocatoria de

ámbito internacional que reúne diversas manifestaciones del arte contemporáneo: artes plásticas, fotografía, diseño, vídeo, cine, acciones, danza, teatro, música experimental, arte en la red, etc. La aparición de sus nuevas variantes y matices, a menudo fruto de las contaminaciones recíprocas y con los nuevos medios, provocan un desfase con respecto al museo y el mercado para su encuentro, difusión y debate, que se pretende cubrir aquí desde un centro que mantiene con los jóvenes una relación directa. **Situaciones** manifiesta otra de sus diferencias con respecto a otras muestras similares al confiar a los artistas la responsabilidad en la elección de sus propios proyectos. Éstos, a pesar de todo, han sido seleccionados por un comité especializado y contarán, para su exhibición, con los espacios de la Facultad de Bellas Artes, diversos lugares públicos o institucionales, así como algunas galerías de la ciudad. O.A.M.

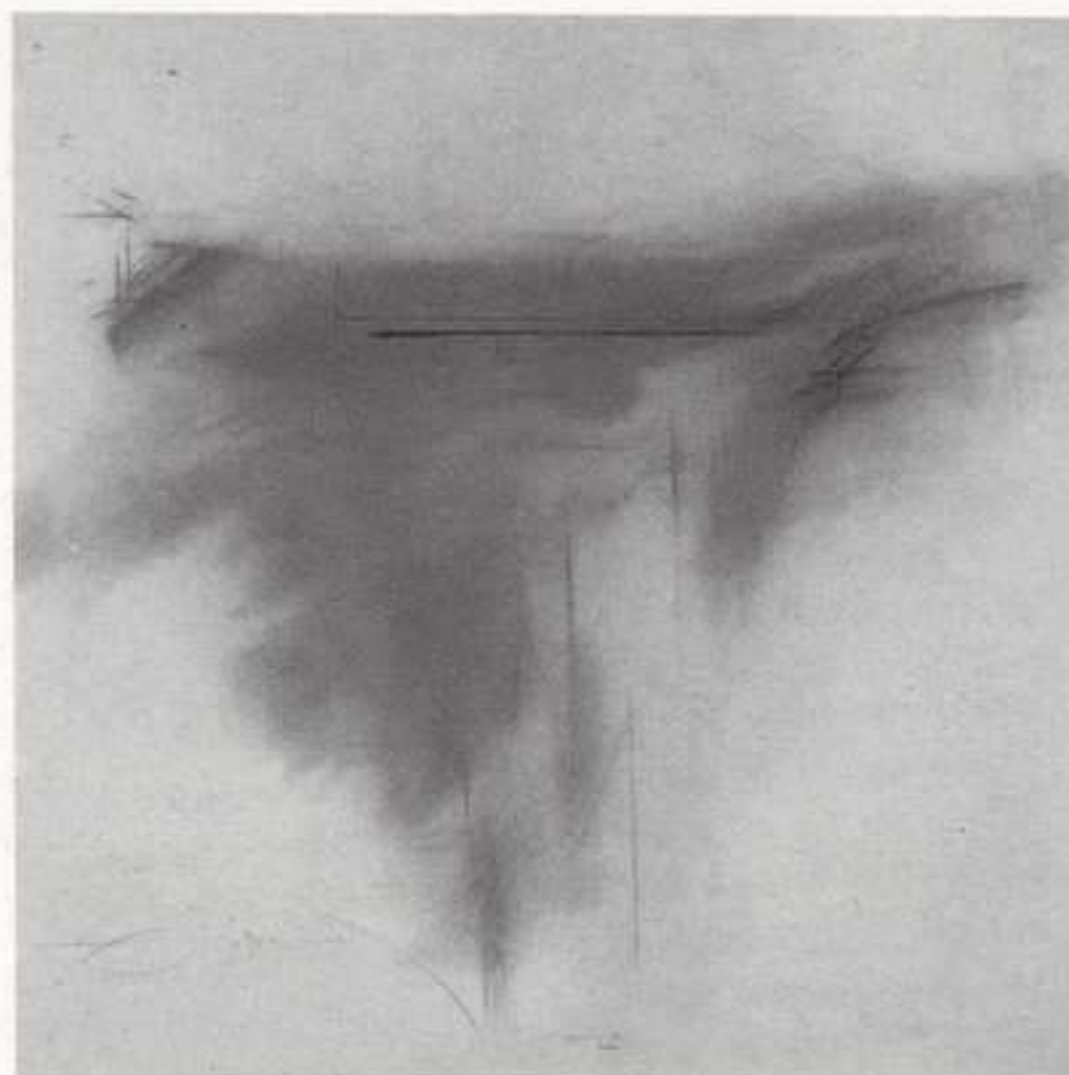
FERNANDO ZÓBEL

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO

CASAS COLGADAS, S/N. CUENCA

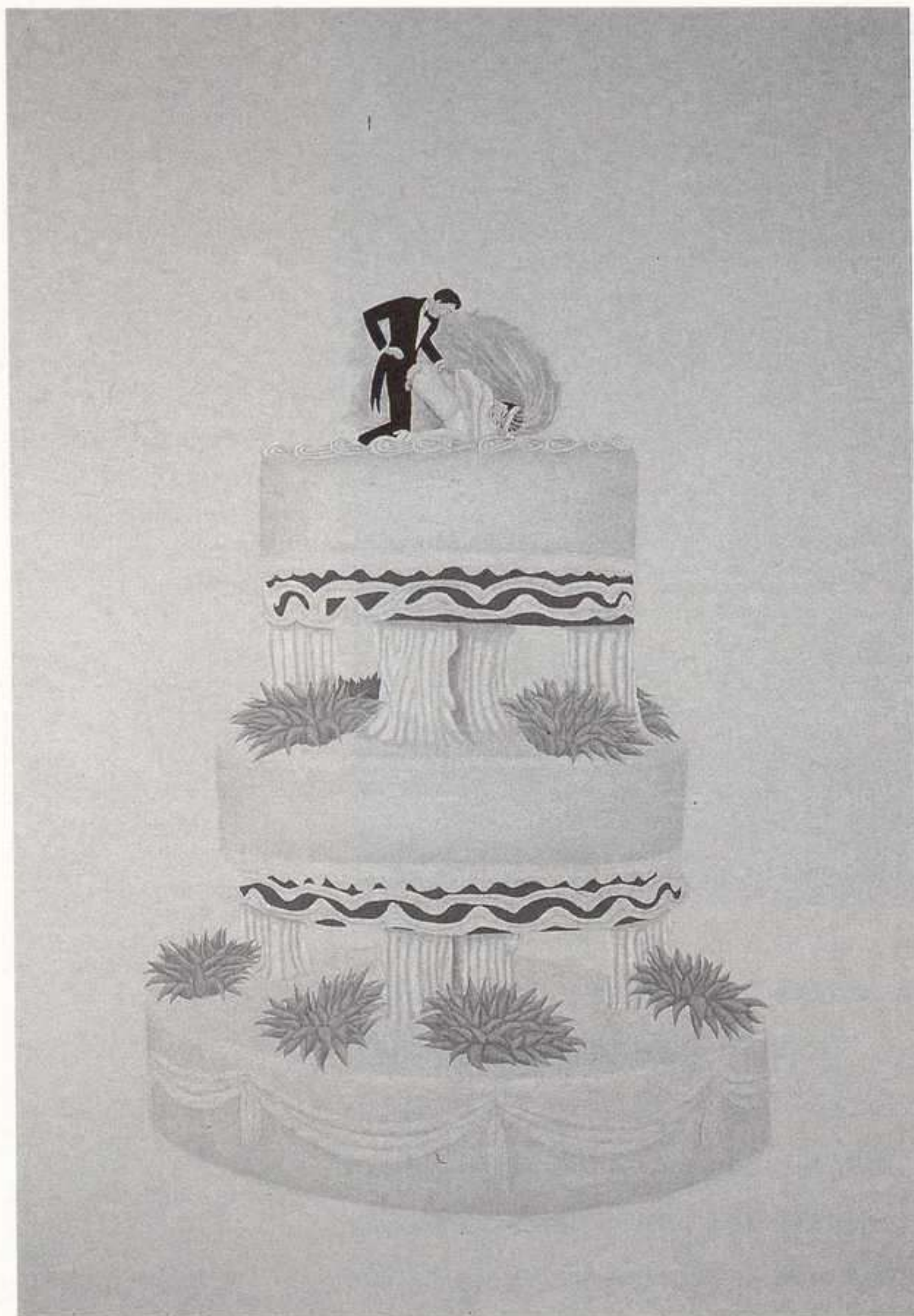
22 OCTUBRE AL 9 ENERO

Erudito, refinado coleccionista, especialista en arte oriental y caligrafía histórica, exquisito melómano, la personalidad de **Fernando Zóbel** (Manila, 1924-Roma, 1984) no se agota en su faceta de pintor, aunque sea ésta su vocación, si bien tardía, más intensa. Viajero inagotable, cosmopolita, de espíritu abierto e inquisitivo, promotor de actividades culturales tan importantes como la fundación del Museo de Arte Abstracto de Cuenca o la creación del grupo El Paso, su carácter curioso e inquieto le lleva a descubrir en 1955 la pintura de Rothko, que le produce una fuerte conmoción interior que le lleva, primero, a afirmarse como pintor y, segundo, a desviar su camino por la senda de la abstracción, que no abandonará ya a lo largo de su trayectoria artística. Un recorrido éste que no es en absoluto lineal, sino que va dibujando ciclos, como no podía ser de otra manera en un pintor que, al margen de modas y movimientos –aunque enterado de éstos–, sigue una evolución personal marcada por su propio pulso interior. Sus primeros pasos en la abstracción se inician en los años cincuenta con su serie *Saetas*, cuya preocupación principal es traducir el movimiento, para dejar paso en 1959 a la *Serie Negra*, breve etapa en blanco y negro en la que aparecen ya sus características marcas caligráficas. Posteriormente, Zóbel volverá al color, que irá oscilando de



Fernando Zóbel:
Triana II, 1981.
Serigrafía,
74 x 69 cm.
(detalle).

los tostados, ocre y sienas a las tonalidades grises, blancas, verdes o su rosa “oriental”, armonizados en un tono suave y apagado, que utilizará en sus series más características, como las dedicadas al Júcar y a la música o sus “diálogos” con los pintores del pasado, cuadros en los que sus emotivas manchas cromáticas se hayan contenidas por una trama de líneas fugadas que organizan la composición. Aunque se le ha asociado al informalismo e incluso al expresionismo abstracto –cosa que el siempre negó– su pintura, analítica y reflexiva, de una elaboración lenta y calculada, escapa tanto a una definición gestual, emotiva o improvisada como a una adscripción a un arte “impresionista” y meramente perceptivo. Lo que buscan los cuadros de Zóbel es traducir en un lenguaje abstracto una determinada impresión sensitiva, pero no a través de una evocación intuitiva sino de la reordenación intelectual de estas sensaciones por medio de la memoria. Su pintura, que alguna vez definió de “tranquila”, aspira al “orden, en el sentido más amplio de la palabra”, a “la razón de la belleza”. R.G.



Rosalía Banet: Sin título (Serie tartas nupciales), 1998. Óleo sobre lienzo, 80 x 120 cm.

ROSALÍA BANET

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

LA FÁBRICA. ABARCA DE CAMPOS (PALENCIA).

HASTA 24 OCTUBRE

Preocupada por la identidad femenina y los roles que se le han asociado, no sin cierta reivindicación en una sociedad que ha adoptado de manera generalizada las opiniones dominantes emitidas desde un único punto de vista, el masculino, la obra de **Rosalía Banet** (Madrid, 1972) aporta su particular visión, desde el otro lado, y lo hace con ironía y humor, cuestionando los convencionalismos más arraigados, en un intento de socavar los ci-

mientos de una moral asentada en estos falsos valores. El ámbito elegido para ejercer esta crítica aguda y mordaz es el propio de la mujer, lo familiar, lo cotidiano, con una fuerte presencia de lo gustativo, pero he aquí que en este espacio, repleto de objetos conocidos por vulgares, descubrimos elementos inesperados que trastocan la “aparente normalidad” de las escenas, introduciendo la sorpresa y la confusión por vía de la paradoja, lo que nos obliga a replantearnos la verdad sobre ciertas creencias “aparentemente normales”. Las obras que conforman esta exposición, que lleva el mordiente título (en más de un sentido) de *Bon appétit*, redundan en este aspecto insólito de lo cotidiano, revelado a la luz de la dislocación de elementos extraños, con buenas dosis de humor corrosivo y una actitud crítica ante la realidad “aparente”. Realizadas en diversos soportes y técnicas (dibujos, pinturas, esculturas y fotografías), nos muestran escenas de banquetes en las que los comensales pueden degustar enormes penes presentados sobre la mesa; tartas nupciales con los muñecos de los novios iniciando diversos juegos sexuales; la mesa de cumpleaños, con su mantel de cuadros y sus vasos de plástico, repleta de bandejas con pasteles y tartas hechos con nata, chocolate, crema y... ojos, vísceras, pezones; mujeres cocinando penes o sirviéndose de éstos como si de útiles de cocina se tratase. “De esta forma –afirma Banet– acepto diversas convenciones para después derrumbarlas como estrategia para deconstruir la identidad femenina”. R.G.



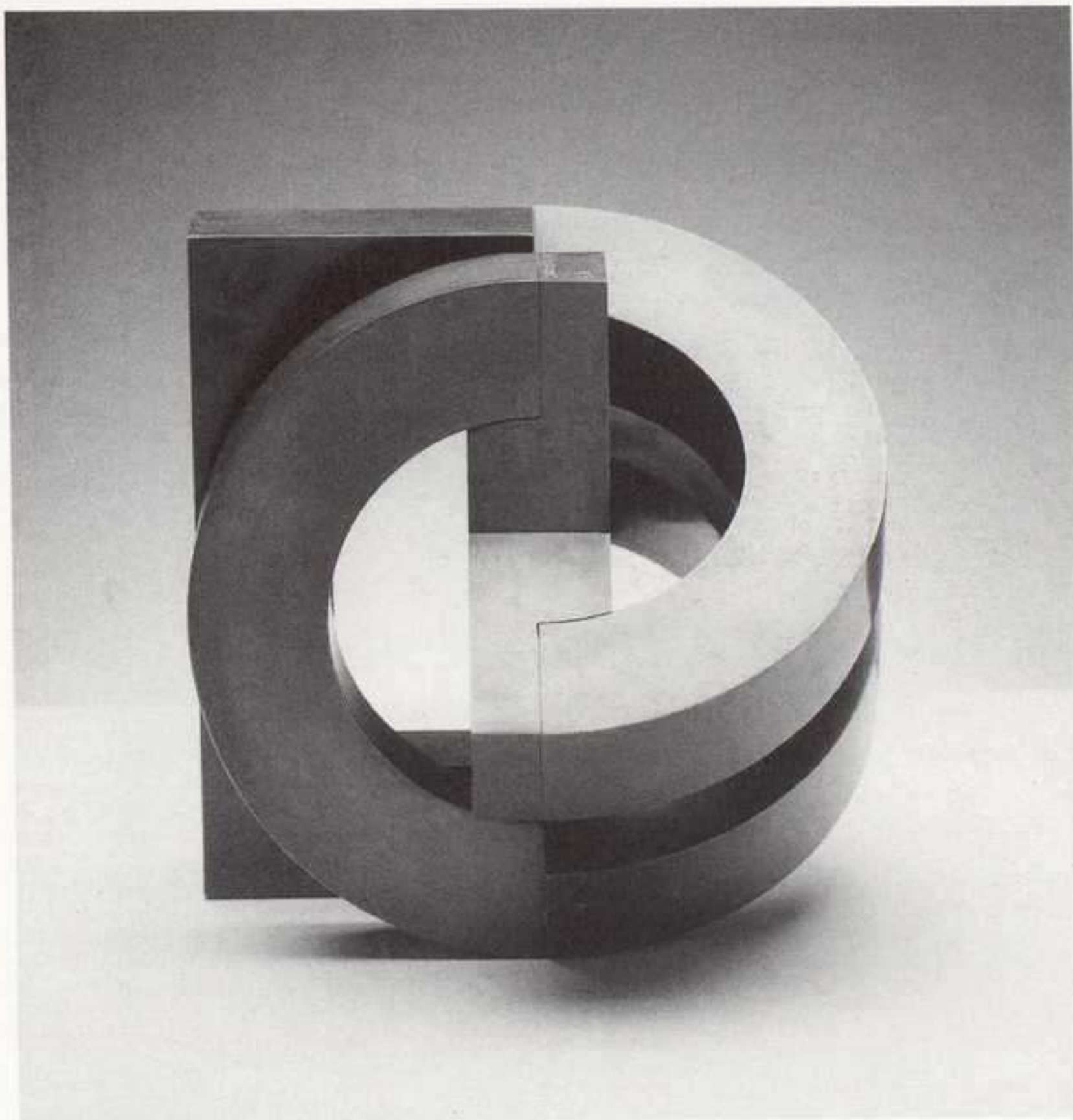
DIPUTACIÓN DE MÁLAGA
ÁREA DE CULTURA Y EDUCACIÓN

Huellas de un siglo

Colección Fundación ARCO + Colección CGAC

SALA ALAMEDA

Málaga, 28 de octubre 1999 / 2 de enero 2000



José María Cruz
Novillo: Escultura
vacía IV, 1988.
Bronce con pátina
negra,
24 x 24 x 21 cm.

JOSÉ MARÍA CRUZ NOVILLO

CASA DEL CORDÓN

SANTANDER, 2. BURGOS

28 OCTUBRE AL 29 DICIEMBRE

Partiendo de una filiación a una determinada tendencia analítica del arte, en cuya tradición se incluyen tanto las indagaciones del constructivismo como los hallazgos de la Bauhaus, al margen de otras figuras y movimientos como Piet Mondrian, el neoplasticismo, Malevich o el suprematismo, y teniendo presente la reflexión normativa y formal abierta por el minimalismo, la obra de **José María Cruz Novillo** (Cuenca, 1936) ha ido despojándose de elementos referenciales, depurándose hasta llegar a una desnuda contención que hace suya el famoso lema de Mies van der Rohe *Less is more* (Menos es más): “Lograr la máxima

complejidad de concepto con la mínima complejidad de forma” según él mismo ha expresado con sus propias palabras. Atraído por el número, por la matemática y las infinitas variaciones de la repetición seriada, por la geometría en cuanto “metafísica de la forma”, las esculturas de Cruz Novillo se definen por una pulcritud en la ejecución, una precisión de la forma y un ajustado equilibrio de la proporción entre la luz y la masa o, dicho de otro modo, entre lo lleno y lo vacío. Sus piezas, clasificadas en las series de *esculturas*, *fragmentos de esculturas* y *esculturas vacías*, se construyen a partir de la proyección volumétrica de un dibujo-plantilla, llamado *diafragma*, que contiene una secuencia completa de permutaciones de un módulo mínimo basado en unas formas elementales que van del cuadrado al círculo, y que abarca todas las posibilidades combinatorias desde la máxima cantidad de materia hasta la máxima cantidad de vacío. El artista asimila estos diafragmas a partituras y sus esculturas a composiciones musicales, disciplina ésta de la música a la que no son ajenos conceptos como los de ritmo, repetición, variación o modulación, aplicados frecuentemente a la obra de Cruz Novillo. En esta exposición se recogen alrededor de cincuenta obras del periodo 1980-1990, realizadas en distintos soportes –pintura, escultura, fotografía digital–, seleccionadas de entre sus series más significativas, *fragmentos de esculturas*, *esculturas vacías* y *diafragmas*. R.G.

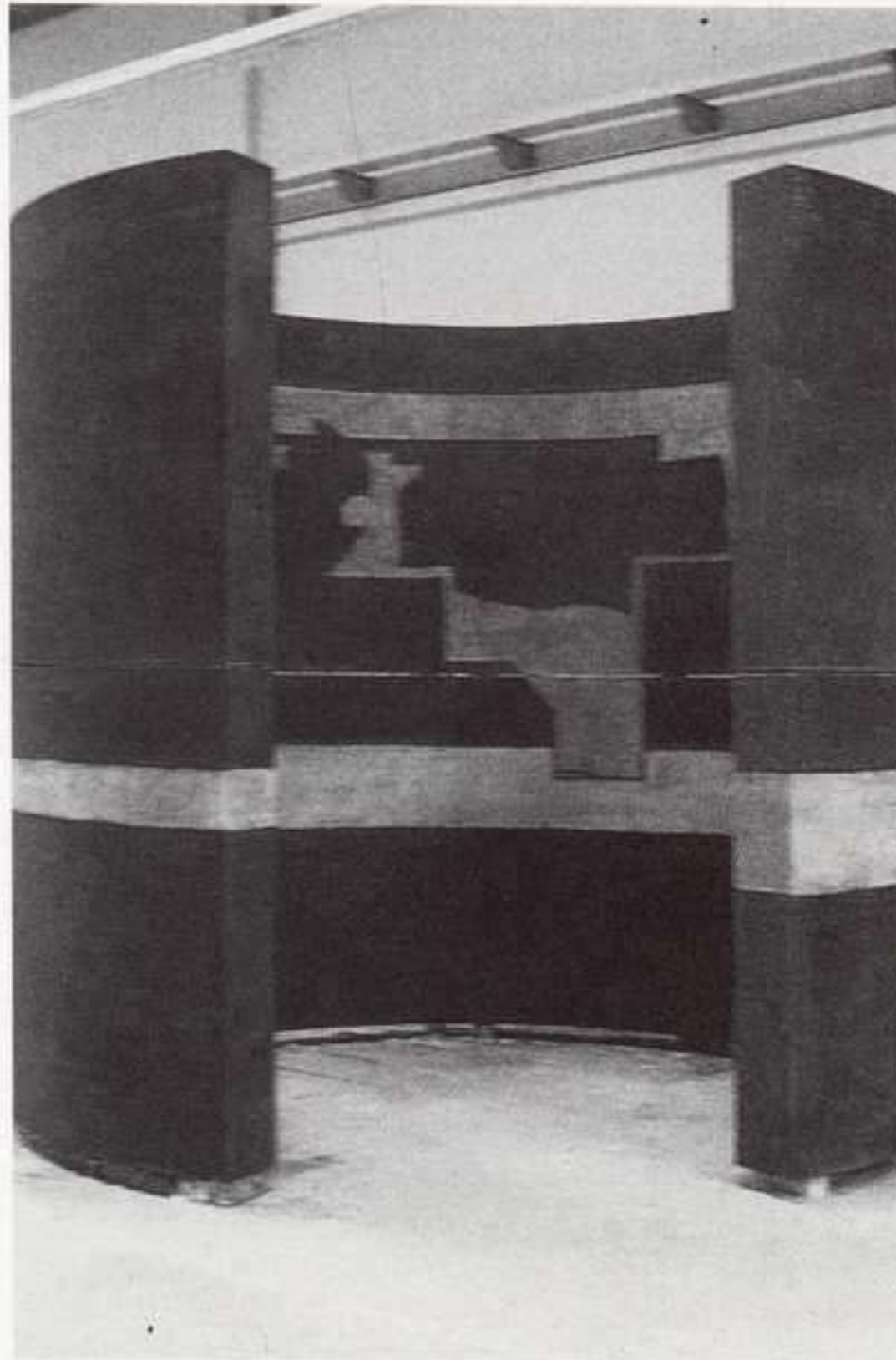
LLUÍS LLEÓ

CARLES TACHÉ

CONSELL DE CENT, 290. BARCELONA

OCTUBRE

Lluís Lleó (Barcelona, 1961) pertenece a la cuarta generación de un linaje de artistas y artesanos barceloneses, ascendencia donde debe haberse originado la base de la inquietud y la formación del artista. Lluís Lleó se sitúa en el marco de la abstracción. Trabaja unas formas geométricas simples que va repitiendo con ligeras modificaciones. Por lo general, utiliza colores apagados y unas texturas matéricas que atribuyen a la obra un carácter de muros desgastados, como impregnados de tiempo y memoria. La ambición de Lluís Lleó es la de un lenguaje espiritual. En alguna ocasión su abstracción se ha calificado de totémica. ¡Cierto! La simplicidad de las formas en los grandes formatos que utiliza habitualmente el artista, como en el caso de Rothko o de Malevich, inducen a la reflexión; el vacío o la simplicidad no son una ausencia o una carencia, sino producción de sentido. Y así en las entrevistas del artista, si bien se expresa con una prudencia que es de agradecer y nunca alude a presupuestos metafísicos, aparecen términos como “magia”, “misterio”, “energía” etc.; connotaciones que de alguna manera están asociadas a su obra. En la exposición que ahora realiza en la galería Taché, presenta óleos de gran formato, pero además piezas al fresco: por una parte, obras de gran forma-



Lluís Lleó: Resum. Estructura pintada al fresco, 3,20 m. de diámetro.

to, que montadas sobre una especie de peana están pintadas por dos lados; y, por otra, una gran estructura cuyas superficies también están trabajadas con la misma técnica del fresco. Esta estructura cilíndrica, con una abertura, crea un microespacio dentro de la sala de exposiciones. ¿Cómo interpretar la utilización del procedimiento del fresco y esta estructura? Una hipótesis: naturalmente hay una especie de voluntad de superar los límites —y la superficie plana— de la pintura, pero además, suponemos, se trata de buscar en aquella dimensión que se asocia a la pintura al fresco y la pintura mural el origen y lo sagrado. ¿Acaso esta estructura no hace pensar en un espacio de culto con todas sus implicaciones? ¿No es el fresco aquella técnica asociada desde tiempos inmemoriales a lo religioso, o mejor, destinada a expresar el misterio del universo en los templos? J.V.O.



Miguel Río Branco: Blue tango, 1984-88. Cibachrome, 9 piezas de 50 x 60 cm. Copias realizadas para la exposición.

MIGUEL RÍO BRANCO

CENTRO CULTURAL DE LA FUNDACIÓN "LA CAIXA"

PASEO SANT JOAN, 108. BARCELONA

HASTA 5 DICIEMBRE

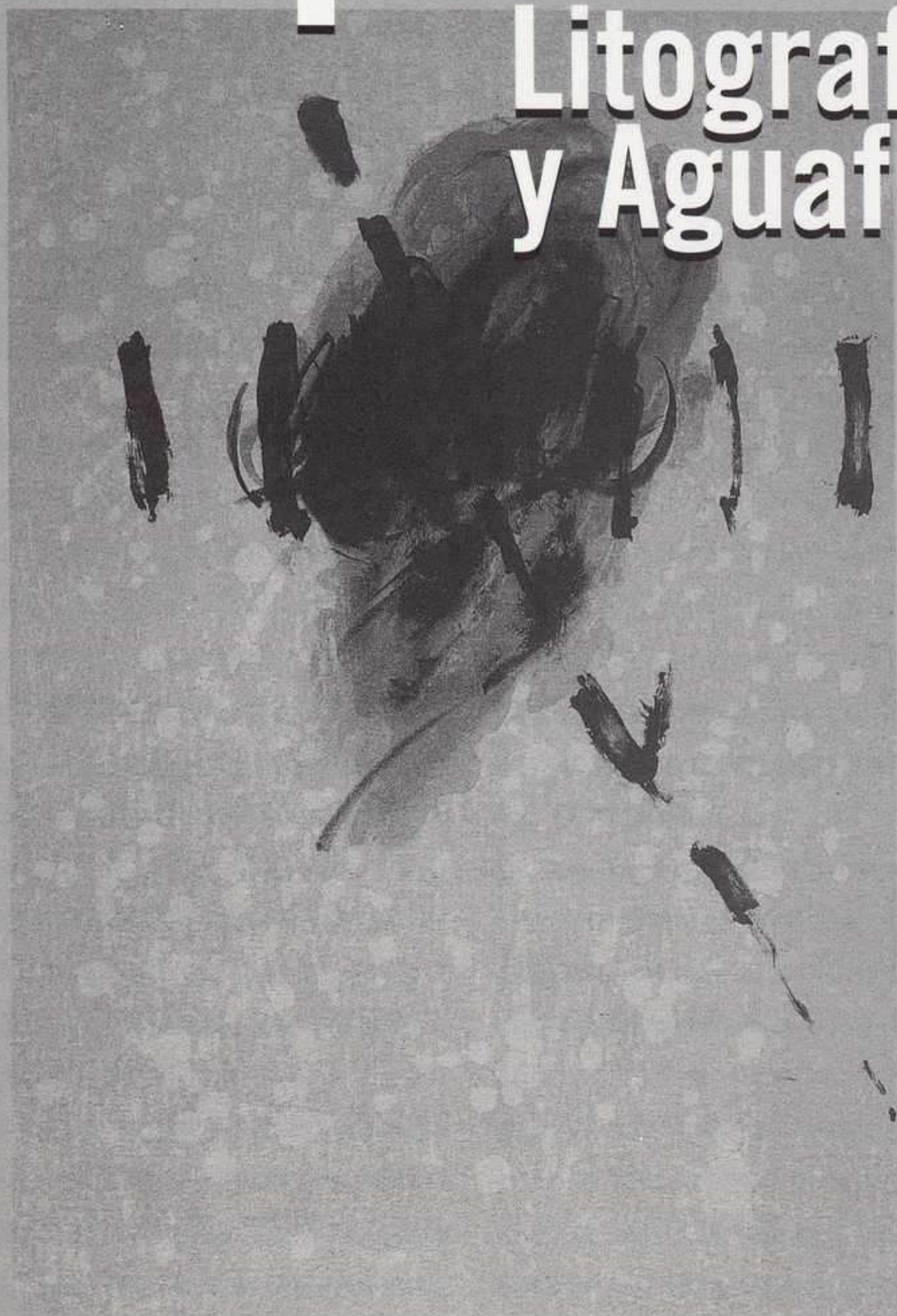
La noción de fotografía se ha ampliado en los últimos años. Marta Gili, comisaria de la exposición de Miguel Río Branco, fue también responsable de una significativa muestra titulada *Dejad el balcón abierto...*, del año 1992, en que precisamente planteaba esta ampliación de la fotografía. Se trataba, por un lado, de subvertir la especificidad propia de cada medio (pintura, vídeo, fotografía, escultura, etc.), esto es, de trabajar de una manera interdisciplinar, y, por otro, de incorporar la influencia de la tradición y de la historia. Se cuestionaba aquello que tradicionalmente era considerado fotografía y se ponía atención a un producto híbrido, cruce de diferentes procedimientos e influencias. *Dejad el balcón abierto...* aludía a la superación de los límites de la fotografía en virtud de una abertura hacia procedimientos e influencias hasta en-

tonces calificados ajenos a la fotografía. Durante mucho tiempo la fotografía se obsesionó en preservar su especificidad, una suerte de pureza y diferencia; en la actualidad asistimos a experiencias cuyo interés está precisamente en su calidad híbrida, en una especie de travestismo cultural, que hubiera sido inaceptable hace tan sólo algunos años. Así se desarrolla la obra de **Miguel Río Branco** (Las Palmas de Gran Canaria, 1946), fotógrafo, pero con una formación y una práctica en el campo de la pintura y el cine. Desde 1980 Río Branco es corresponsal de Magnum y sus fotografías se han difundido en revistas de carácter internacional. Como fotoperiodista, no se interesa por lo anecdótico o lo cotidiano; no es un fotógrafo documentalista. Hay algo más y este algo más es una voluntad poética y evocadora, la búsqueda de una dimensión lírica que será una constante en toda su obra. Pero aparte de su faceta como corresponsal y fotógrafo en un sentido estricto, de su obra como pintor y sus incursiones en el mundo del cine, Miguel Río Branco ha desarrollado últimamente un trabajo que interrelaciona fotografías con instalaciones. Es decir, asocia bandas sonoras a sus fotografías, crea ambientes con fotografías y otros elementos y estrategias expresivas que amplían el registro de la fotografía. Lo que interesa señalar es el carácter mestizo de la obra de Miguel Río Branco: mezcla de culturas y medios que "abren el balcón" y las posibilidades de la fotografía. J.V.O.

exposición

Tàpies

Litografías y Aguafuertes



Sala de
Exposiciones
de la Fundación

Policarpo Sanz, 21
VIGO

Horario.
lunes a sábados:
12:00 a 14:00 h.
18:00 a 21:00 h.
domingos y festivos:
12:00 a 14:00 h.

17 septiembre • 31 octubre 1999

Fundación Caixa Galicia: 902 43 44 43

 **FUNDACION CAIXAGALICIA**



Josep Cisquella:
Finestra
Mediterrània,
1999. Técnica
mixta sobre tela,
81 x 116 cm.

REALISMO EN CATALUÑA

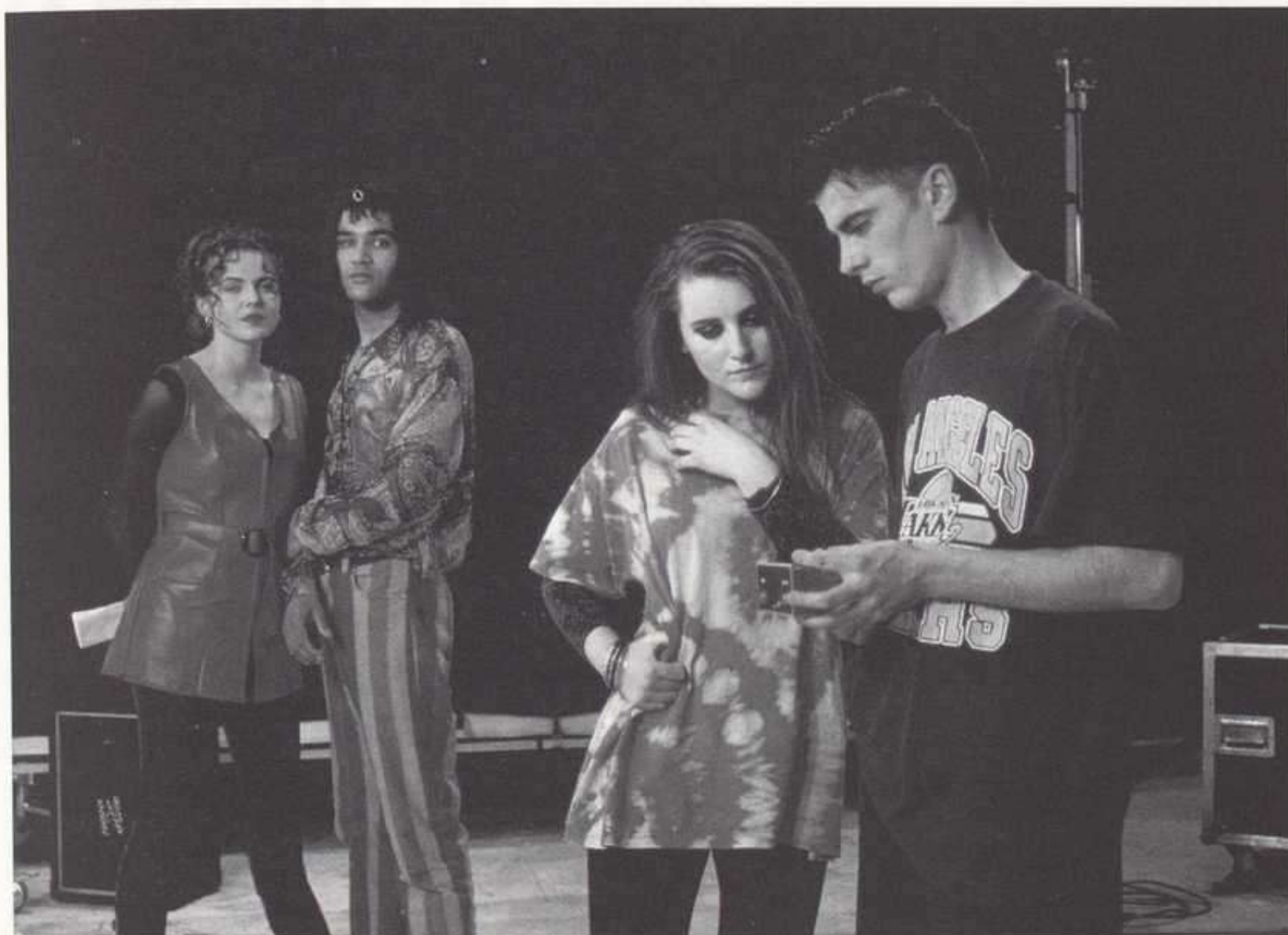
CENTRE D'ART SANTA MÒNICA

RAMBLA DE SANTA MÒNICA, 7. BARCELONA

OCTUBRE/NOVIEMBRE

Sergio Vila Sanjuan organizó una interesante y polémica exposición, *Realismo de vanguardia* (1997). Se reivindicaba el “realismo” como una manifestación creativa, viva, innovadora que sintonizaba con el presente; de ahí que en el título el realismo se asociara –metafóricamente– con el término vanguardia, identificado con los valores de búsqueda, innovación, etc. En una primera aproximación, Vila Sanjuan definía el realismo “como la representación pictórica de elementos de la realidad objetiva, realizada sobre una superficie y que busca provocar una ilusión verista. El realismo se verá definido tanto por el tema (lo que excluye las pinturas de carácter onírico y surrealizante) como por el estilo y la técnica (lo que excluye la disolución formal del postimpresionista y el subjetivismo expresionis-

ta y neoexpresionista)”. Ya hemos apuntado que con la caída de las ideologías se han empezado a cuestionar los criterios de valoración que reducían dogmáticamente la historia y el arte contemporáneo: el arte era sentenciado bajo el signo de la novedad y una idea de progreso y todo aquello que se situaba al margen era rechazado como reaccionario o simplemente silenciado. Ahora estamos tomando conciencia de que el panorama artístico es mucho más dilatado y complejo: el arte es mucho más que los movimientos de vanguardia, y descubrimos experiencias como la propuesta por Vila Sanjuan de una gran vitalidad que es necesario repensar. Unas experiencias que hasta hace bien poco eran anatemizadas en nombre de la modernidad. Más allá del gusto personal, hoy nadie puede negar que el realismo es un caudal espiritual de una gran riqueza. Y el mérito de Sergio Vila Sanjuan es el de aportar unos materiales tanto a nivel de obras y artistas como a nivel de textos, reflexiones e instrumentos de análisis que contribuyen a esta reflexión. **Realismo en Cataluña** continúa y amplía aquella exposición del 1997, ahora con más recursos y artistas; un total de 43 entre escultores y pintores. De hecho, la actual exposición se hace eco de un afloramiento de realismo muy acusado en la Cataluña de los 90. Entre otros creadores se presentan Richard Estes, José Manuel Ballester, Xavier Serra de Rivera, los hermanos Josep y Pedro Santilari, Oscar Tusquets, Roca Sastre, Nazario, Rodolfo Hassler, etc. J.V.C.



*James Coleman:
Lapsus Exposure,
1992-94. Imágenes
proyectadas con
narración
sincronizada.*

JAMES COLEMAN

FUNDACIÓN ANTONI TÀPIES

ARAGÓ, 255. BARCELONA

28 OCTUBRE AL 9 ENERO

James Coleman (Irlanda, 1941) ha trabajado con vídeo, diapositivas, teatro, performance, etc. Su obra es difícil de explicar: el creador se afirma con una retórica tan vacía y desorientadora que “el espectador se ve atrapado en una red de tensiones e impactos” y que “consigue perturbar los registros y costumbres de la mirada y el oído, y liberar, más allá del lindar de las imágenes, una inquietante fantasmagoría que las renueva”. “Para nosotros hay un elemento que nos puede ayudar a introducirnos en el universo de Coleman: su itinerario describe una evolución que va desde posiciones próximas al minimalismo –que buscaba una esencialidad, depuración y antinarratividad– y también próximas a los presupuestos de Duchamp, a otra

posición que incorpora un registro narrativo, una historicidad, en definitiva una dimensión tradicional. No se trata de un giro hacia atrás o de una renuncia a unos planteamientos de investigación, sino más bien de una lectura crítica de las tendencias “vanguardistas” de los años 60 y 70 enriquecidas y complementadas con esta vertiente del arte tradicional. Polos que en un principio se planteaban como opuestos, pero que Coleman sintetiza. Sus trabajos son un cruce de elementos muy variados, de manera que la cultura popular convive con la gran cultura, la literatura y la pintura conviven con las instalaciones y la proyección de diapositivas. Ésta nos parece que es una de las aportaciones de este creador: travestismo cultural y capacidad de síntesis. Se presenta una panorámica retrospectiva desde los años 70 y además una nueva obra creada expresamente para la exposición, *Photograph*, (1998-1999). J.V.O.



Joan Ponç:
Personatge de la
Terra de Yatra,
1948. Óleo sobre
tela, 61 x 50 cm.

DAU AL SET

MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA

PLAZA DELS ÀNGELS, 1. BARCELONA

19 OCTUBRE AL 9 ENERO

Dau al Set (dado al siete) revista y agrupación de creadores a la vez, pasa por ser uno de los primeros episodios de recuperación del arte de investigación en la postguerra española. Como revista se fundó en 1948 en Barcelona. Como grupo estaba formado por artistas como Tàpies, Cuixart, Ponç, el poeta Brossa, el "filósofo" Puig y Tharrats. Posteriormente, se adscribió al grupo Círlot. Las actividades de la agrupación se dan por finalizadas cuando se presentan conjuntamente por última vez en la Sala Caralt en 1951, aunque la revista se seguirá im-

primiendo. La posición de Dau al Set se desarrolla entre dos ámbitos: el dadaísmo (contra el orden estético oficial, contra el Estado político...) y el surrealismo (onirismo, magicismo, automatismo, esoterismo, cultura centro-europea más que francesa, etc.). Dau al Set tiene el mérito de ser la agrupación más coherente y sólida y con más capacidad de proyección antes de la aparición de otro grupo, El Paso, cuyo manifiesto se publicó en 1957, que a partir de entonces focaliza la atención del informalismo español. Por el contrario, Dau al Set capitaliza el origen y el arte de investigación antes de la irrupción del informalismo. La presente exposición sobre Dau al Set, está en relación con otra exposición previa presentada el año pasado: *Dau al Set. El foc si escampa. Barcelona 1948-1955*. Esta última, planteada por los mismos comisarios, Enric Granell y Emmanuel Guigon, era una especie de introducción en que se realizaba una lectura del contexto catalán en que se desarrolló Dau al Set. Ahora, la actual exposición se estructura básicamente en cuatro ámbitos. En el primero se muestra la revista y otras publicaciones afines. El segundo hace referencia a la primera exposición pública de los artistas de Dau al Set presentada en 1949-50. El tercero se centra en la que se considera la última exposición de la agrupación en la Sala Caralt en 1951 y finalmente el cuarto ámbito, que reúne una selección de obras de artistas que significaron una orientación o referencia para los integrantes de Dau al Set: Klee, Miró, Dalí, Ernst, Masson, etc. J.V.O.

LA REALIDAD Y EL DESEO

FUNDACIÓN JOAN MIRÓ

PARC DE MONTJUÏC. BARCELONA

HASTA 7 NOVIEMBRE

Enrique Juncosa, comisario de la muestra, organizó una exposición de pintura abstracta de nuevo cuño en 1996. Ahora, con **La realidad y el deseo**, plantea una reivindicación de la pintura figurativa. Para el comisario, entre ambas exposiciones hay una relación de continuidad; en ambas propuestas se reclama la atención de la pintura —en el sentido más tradicional del término— frente a otras manifestaciones y tendencias neoconceptualistas que se apartan de la tradición y los procedimientos de la pintura. ¿Por qué esta reivindicación de la pintura? ¿Por qué esta afirmación de la figuración? Hace algunos años este planteamiento hubiera sido impensable, ya que los criterios de valoración del arte se regían por unos principios de progreso y novedad. La novedad estaba investida de unos valores éticos y morales. Todo aquello que significase una ruptura de la tradición se suponía un salto hacia adelante. Además la historia del arte del siglo XX que hemos estudiado es un encadenamiento de novedades sin fin. La novedad como categoría estética es incuestionable, pero ésta se presentaba como un valor dogmático que marginaba y silenciaba otras experiencias paralelas. Así, cuando se han comenzado a cuestionar los principios ideológicos y de progreso implícitos en la novedad, hemos empezado a descubrir un panorama mucho más rico. Al cuestionar los esquemas reductivos que predefinían la valoración del arte, afloran experiencias y personalidades que hasta entonces no se tenían en cuenta y que sin embargo existían y eran paralelos a la vanguardia. Enrique Juncosa presenta una amplia relación de artistas que en un registro amplio trabajan o realizan incursiones puntuales en la figuración; unos artistas que, dicho sea de paso, juegan la carta del mercado internacional. Esta exposición se complementa con otra programada por las mismas fechas, titulada *Realismo en Cataluña*, que con otro enfoque y con otros artistas también reivindica la creatividad, riqueza y diversidad de la figuración y su absoluta actualidad. J.V.O.



MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO UNIÓN FENOSA

133

C
A
T
A
L
U
Ñ
A

EXPOSICIÓN

CHILLIDA

El papel y la tierra

OCTUBRE /
NOVIEMBRE
1999



EMPRESA PATROCINADORA DEL
XACOBEO '99
Galicia



UNION FENOSA

Avda. de Arteijo, 171. 15007 La Coruña
Tel. 981 178 700. Fax 981 248 366



Raymond Hains:
Palissade, 1976.
F.R.A.C.
Bourgogne.

RAYMOND HAINS

MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA

PLAZA DELS ÀNGELS, 1. BARCELONA

1 OCTUBRE AL 5 DICIEMBRE

¿Qué se puede decir de un artista como Raymond Hains? Conocemos a este creador por los manuales de arte contemporáneo que lo sitúan como una de las figuras más destacadas del movimiento llamado *Nouveau Realisme* (1960-1963). El *Nouveau Realisme* fue una expresión acuñada por Pierre Restany para aglutinar a una serie de actitudes y manifestaciones, muy diversas entre sí, que se definían —o al menos Restany lo explicaba así— por la voluntad de integrar arte y vida; su referente inmediato era el movimiento dadaísta y el concepto de ready-made de Marcel Duchamp. Se trataba, en cualquier caso, de apropiarse de lo real: una transformación de la realidad cotidiana en arte. Duchamp transforma en arte un objeto tan banal como lo puede ser un urinario masculino al transportarlo a una sala de exposiciones en virtud de una opera-

ción de descontextualización. Descontextualización significa romper los hábitos de lectura del espectador de manera que el urinario aparece como un objeto nuevo. Al ubicar fuera de contexto habitual el urinario, se ha creado una distancia que permite ver y soñar las cosas de otra manera. La obra más significativa de **Raymond Hains** (Saint-Brieuc, 1926) consiste en carteles publicitarios lacerados o desgarrados. Una obra de especial dramatismo: el papel y las imágenes están roídos, rotos, maltratados, ya sea por el azar, ya sea la intervención —eso sí, mínima— de Hains, que se limita a escoger el cartel y a potenciar la destructibilidad del tiempo y el azar. Sin embargo, si hay la consciencia generalizada de que esta actitud frente a la vida y el arte es el origen de Hains, su trayectoria como artista ha pasado desapercibida. Se conocen episodios aislados, como sus importantes trabajos en vallas publicitarias, sus cerillas gigantes, sus colaboraciones con Christo, pero desconocemos una aproximación rigurosa a su poética y obra global. La presente exposición, producida por el Museu d'Art Contemporani de Barcelona y la Fundação de Serralves de Oporto, presenta el itinerario de Raymond Hains desde 1949, llenando de esta manera un vacío importante en su trayectoria. Más aún cuando uno de los temas clave de su obra es la relación arte-vida que exige una puesta al día y una relectura constante: todos estamos implicados con este proyecto. J.V.O.

Encuentro Internacional de Arte / International Art Meeting
Ciudad de Oviedo

Javier Barón Orlando Britto Jinorio Luciano Escanilla Anke Mellin Andrés Pereiro Cuco Suárez

Comisarios / Curators

diáspora



Fundación de Cultura
AYUNTAMIENTO DE OVIEDO

4-30 de noviembre / 4-30 november. 1999. OVIEDO

PROYECTO MULTIDISCIPLINAR

Intervenciones en espacios interiores y exteriores de la ciudad de Oviedo, instalaciones, multimedia, escultura, fotografía, performances, paneles, mesas redondas, seminario "Poéticas artísticas contemporánea y diáspora"

ARTISTAS PARTICIPANTES

Marcel.lí Antúnez Roca, Xavier Arenós, Norbert Attard, Tania Bruguera, Juan Castillo, Maite Centol, Carlos Coronas, Chévere, Gunnar Elksnat, Christina Eriksson/Christofer Fredriksson, Sandra Foltz/ Laurent Sfar, Ramón Gándara, Carlos Garaicoa, Jacobo Goiría, Guillermo Gómez Peña/Roberto Sifuentes, Daniel Gutiérrez Adán, Ingolf Keiner/Stefan Berchtold, Abdoulaye Konate, Elena Kowjlina, Marc Latamie, Peeter Lauritis, Ryszard Litwiniuk, Marcos Lora Read, Adolfo Manzano, Francesco Mariotti, Francis Naranjo, Anxel Nava, Terje Ojaver, Vicente Pastor, Natalia Pastor Suárez, Gema Ramos, Anders Rönnlund, Lotty Rosenfeld, Minako Sayito, Héctor Siluchi, Kjartan Slettemark, Taller-3, Barthélémy Togo, Mikael Varela, Lorena Wolffer.

PAISES PARTICIPANTES

Alemania, Camerún, Canadá, Cuba, Chile, España, EEUU, Estonia, Francia, Japón, Mali, Malta, Martinica, México, Noruega, Polonia, República Dominicana, Rusia, Suecia, Suiza, Uruguay.

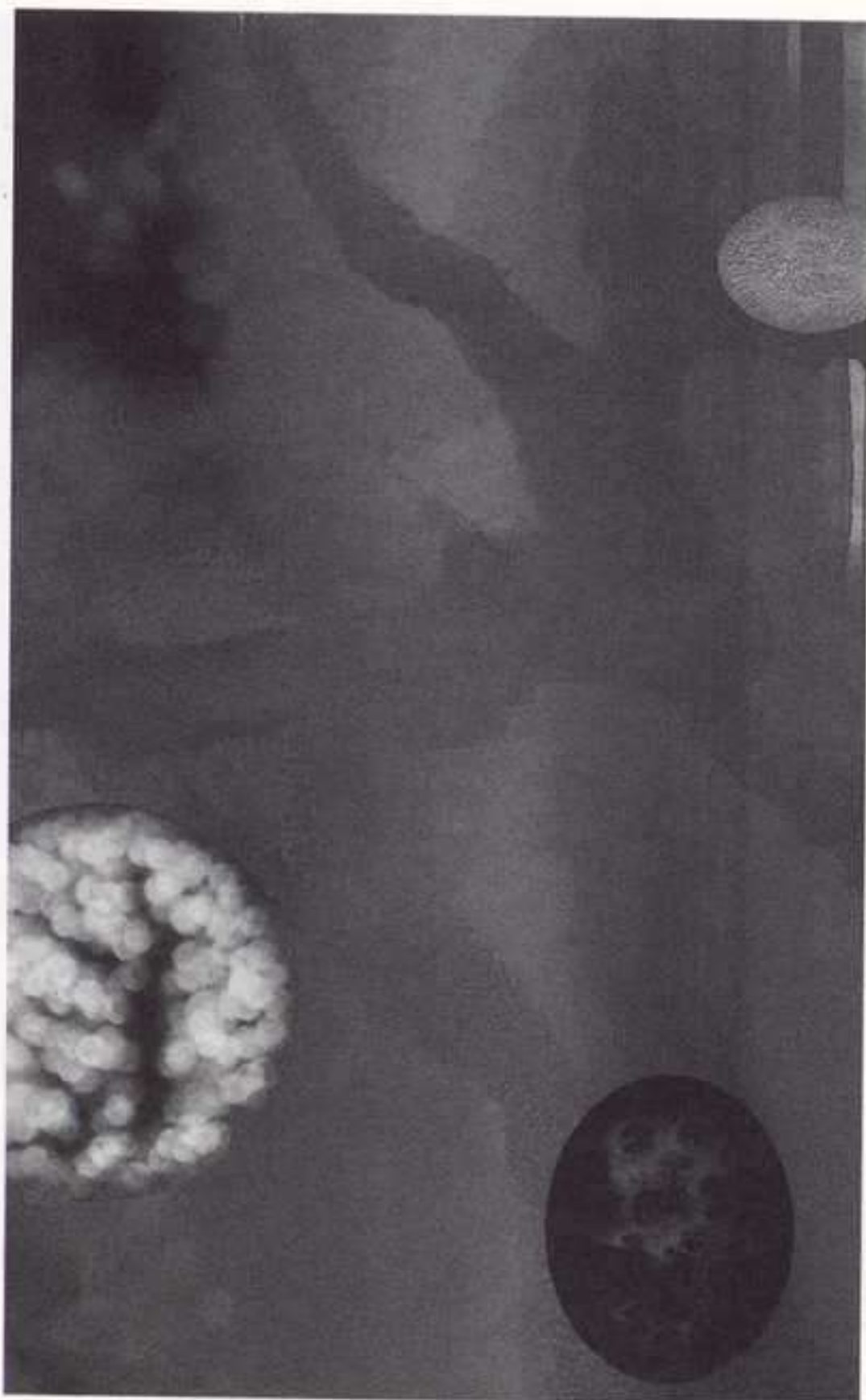
TELÉFONO DE CONTACTO

985 207 355 / 356

(Roberto Sancifrián o Celsa Fernández San Narciso)

Fax 985 200 646

Darío Urzay:
Sin título, 1999.
Técnica mixta
sobre madera,
236 x 146 cm.



DARÍO URZAY

SENDA

CONSELL DE CENT, 292. BARCELONA

HASTA 23 OCTUBRE

Darío Urzay (Bilbao, 1958) inició su trayectoria figurativa, sin embargo, no fue hasta 1989, a raíz de su viaje a Nueva York, en que se afianzó su particular lenguaje abstracto. Un aspecto importante de Urzay es su investigación de soportes y materiales. Su obra posee una cualidad reflejante: la superficie es brillante, como manufacturada industrialmente, lejos de los acabados artesanales que asociamos a la pintura tradicional. En Urzay hay una reflexión sobre los materiales y procedimientos utilizados que es clave en su discurso: trabaja sin pincel y habitualmente emplea resinas y barnices que reaccionan sobre los soportes. De ahí esta condición "inmaterial" y reflejante de las superficies. Trabaja de

una manera próxima a los expresionistas abstractos, espontáneamente, dejando actuar los pigmentos y en todo caso corrigiendo, aquí y allá, derrames y composiciones. Pero la obra de Urzay no se resume en una preocupación formal; existe, como en el caso de Rothko, una dimensión simbólica que se manifiesta de muchas maneras. Veamos un ejemplo, Urzay utiliza a veces colores que con cambios de tono expresan profundidad y, además, las manchas poseen bordes imprecisos; este tipo de obras se presenta ante el espectador como una evocación, un mundo de sugerencias y como unas formas borrosas a precisar con la imaginación; la llave está en la imaginación de quien mira. Otro aspecto: las formas abstractas de Urzay sugieren aspectos relacionados con el cuerpo humano, especialmente la piel y mucosidades y derivaciones en una dimensión muy inquietante que aluden a los fantasmas interiores. Pero tal vez el aspecto más importante es una relación de oposición de elementos, es decir, una relación de contrarios o de opuestos que hacen pensar en algo más que un juego de formas y colores; así, el acabado brillante y artificial de las superficies se opone al carácter orgánico de las manchas; otro aspecto significativo es que Urzay juega con dípticos que expresan didácticamente la idea de oposición, positivo-negativo. En definitiva, la obra de Urzay es creativamente ambigua, entre lo frío y lo sensorial, entre lo lírico y lo cerebral, entre la abstracción y lo corporal, un lenguaje abstracto muy particular e inquietante. J.V.O.

ÁNGEL MATEO CHARRIS

CENTRE DEL CARME - IVAM

MUSEO, 2. VALENCIA

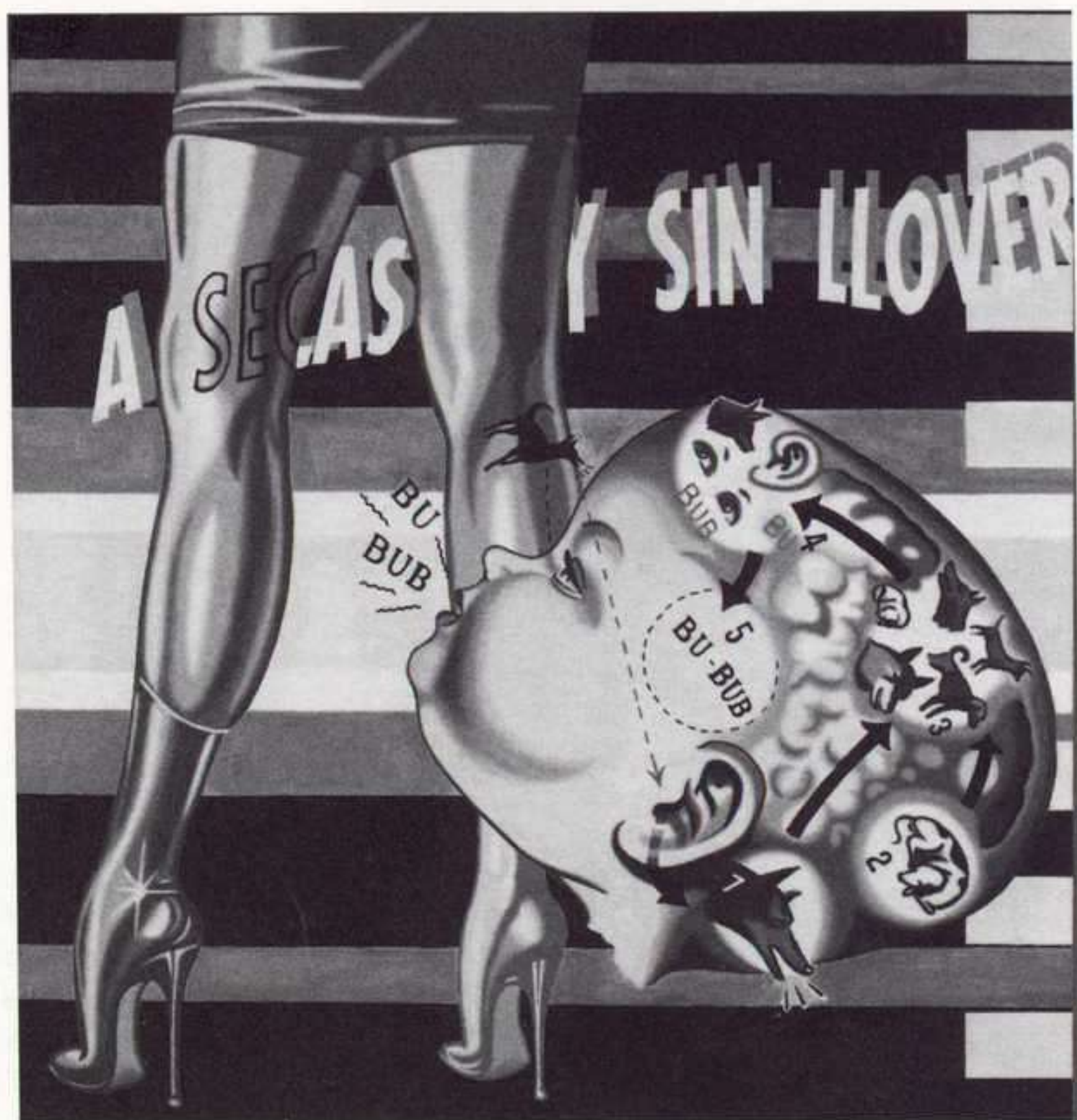
HASTA 9 ENERO

Representante de una figuración heredera del pop, del cine americano y del cómic, la pintura de **Ángel Mateo Charris** (Cartagena, 1962) se nutre además, en una postura típicamente postmoderna de asimilación ecléctica de la tradición, de algunos nombres del arte de vanguardia, de ciertos surrealistas como Tanguy, Dalí o Magritte, de la pintura metafísica de Giorgio de Chirico o Morandi, y, sobre todo, de Hopper –admiración que comparte con el también pintor y amigo Gonzalo Sicre–, con una predilección por algunos clásicos de la historia del arte como Caspar David Friedrich. Su obra tiene además un fuerte componente literario, con referencias concretas a Conrad, Huidobro, Jardiel Poncela o a su querido Gómez de la Serna, con el que ha comparado en alguna ocasión su propia pintura, que ha definido como “greguerías al óleo”: “Va del humorismo a la ternura, de la ironía a la adivinanza, de la agudeza ingeniosa a la imagen sensorial y plástica, de lo lírico a lo novelable, de lo extraño surreal e inquietante (pasando por el humor negro) a lo más ingenuo y emotivo. Mezcla lo vanguardista con lo barroco. Acoge por igual la imagen experimental y la más trivial observación costumbrista, que se vuelve asombrosa. Del asomo pictográfico o visual pasa a delicados juegos con los



significantes verbales, desvelando las paradojas del idioma. Efectivamente, las pinturas de Charris –viajero infatigable– acogen tanto los inquietantes paisajes solitarios desérticos o árticos, marinos o montañosos, de fríos tonos verdeazulados, como la estética *road movie*/cine negro americano de sus moteles y carreteras, que se pueblan, sin embargo, de elementos y personajes extraños extraídos de la cultura del tebeo y la televisión, con guiños a otros cuadros y pintores, sin olvidar el chiste conceptual y el juego de palabras –presente sobre todo en sus títulos–, en una mezcla de lo irónico y lo *naïf*, de lo misterioso y lo familiar, de una fuerte carga poética y surrealizante. R.G.

Ángel Mateo Charris: El instante decisivo, 1999. Óleo sobre tela, 130 x 97 cm.



Equipo Límite:
Sucedió en un
museo, 1999.
145 x 145 cm.

EQUIPO LÍMITE

CENTRO CULTURAL LA BENEFICENCIA. SALA
PARPALLÓ

CORONA, 36. VALENCIA

HASTA 17 OCTUBRE

Integrado por Esperanza Casa y Carmen Roig, el **Equipo Límite**, coincidiendo con su duodécimo aniversario, muestra esta vez sus últimos trabajos en el Centro Cultural La Beneficencia de Valencia. En la Sala Parpalló, y con el sugestivo título *Dulce Tormento*, esta singular pareja de artistas nos descubre la incorporación de nuevas propuestas temáticas y estéticas en sus ya populares dípticos y trípticos de grandes dimensiones. *Dulce Tormento* muestra además el resultado de las nuevas estrategias de trabajo del Equipo Límite. Este sistema consiste fundamentalmente en la realización de cuadros en los que no existe un pun-

to de partida ni consenso previo entre ambas artistas, sin la revisión conjunta de una propuesta inicial ni de un desarrollo posterior, según era habitual en su método de trabajo empleado hasta el momento. “Esta disminución del control es sustituida por la introducción de elementos más relacionados con la espontaneidad y la indeterminación”, señalan las propias artistas al hablar de su modo de trabajo. Respecto a esta nueva propuesta metodológica, la entienden “como una vía de autorreflexión e introspección de nuestros propios procesos creativos que en estos doce años hemos desarrollado conjuntamente, como un diálogo mantenido en y desde el mismo terreno de la pintura”, añaden Esperanza Casa y Carmen Roig. De este modo, sin abandonar ninguno de sus temas habituales, el Equipo Límite se introduce en una nueva fase de trabajo en el que el proceso creativo parece dejarse en manos de una mayor libertad de acción. Los colores planos y su llamativa combinación, la disparatada acumulación de iconos procedentes de nuestra más elemental memoria visual y su provocadora yuxtaposición, todo ello almidado con sustanciosas dosis kitsch siguen siendo, al amparo del pop, el aglutinante plástico que distingue su obra. Personajes y objetos de todo tipo son extraídos de las más variadas fuentes y van imbricándose en una compleja y a la vez elemental ingeniería, entre cuyos fundamentos figura el humor, ingenuo y ácido, perverso y amable. J.L.C.

OLGA ADELANTADO

CENTRO CULTURAL LA BENEFICENCIA. SALA PARPALLÓ

CORONA, 36. VALENCIA

27 OCTUBRE AL 5 DICIEMBRE

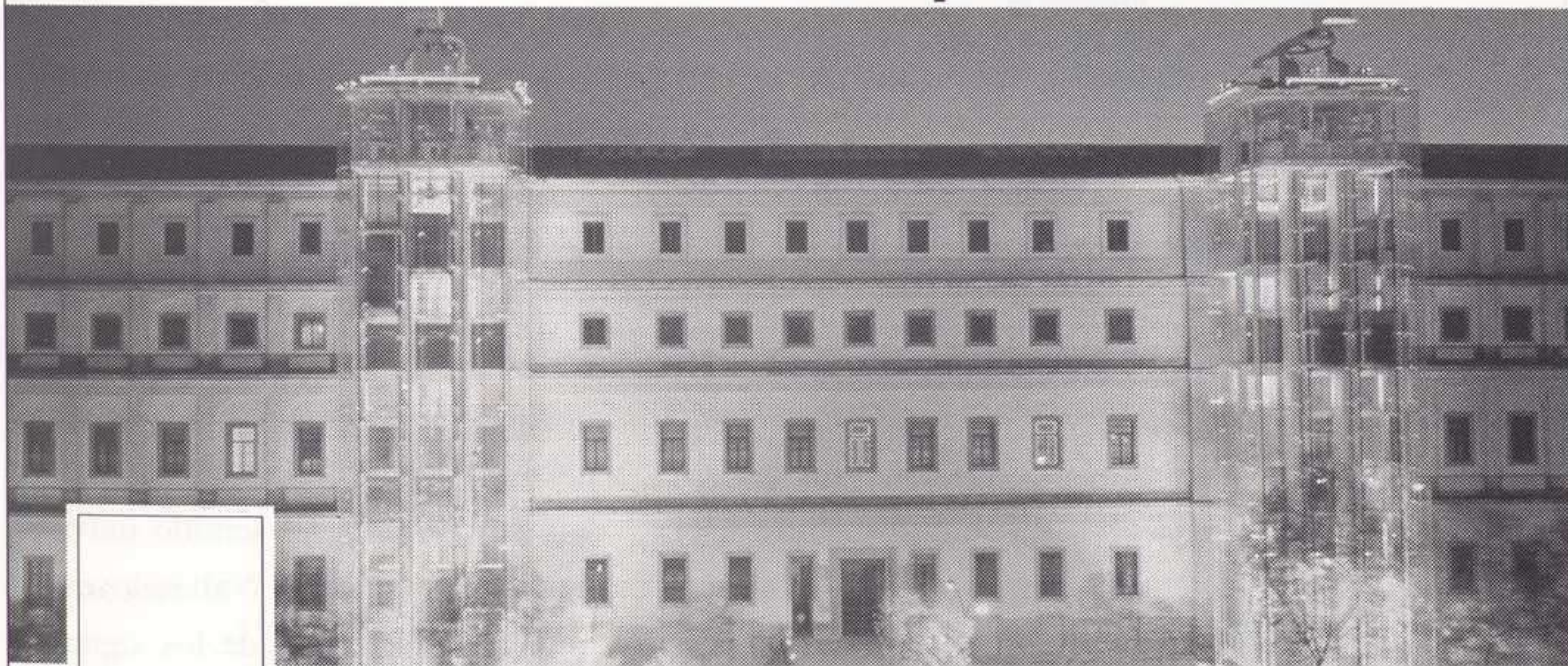
“Se trata de crear un juego infantil que consiste en construir con el papel una especie de estructura en la que las palabras quedan escondidas y es el azar quien decide la palabra que te corresponde” señala **Olga Adelantado**, en referencia a un trabajo que parece inspirado en las actividades dadaístas de Tzara y que, bajo el título *Though your eye*, presenta a la artista con motivo de las Becas Alfons Roig. Consiste en una vídeo-instalación concebida a base de dos proyecciones enfrentadas en las que se muestran los ojos anónimos de diferentes personas. Los ojos, como motivo central de esta exposición, aparecen asimismo reflejados en otra obra realizada a partir de una fotografía presentada a modo de tapiz en el que también se muestran

unas manos desenfocadas. La primera de las obras presentadas, consistente en las dos proyecciones de vídeo, recoge las miradas anónimas de una serie de personas que Olga Adelantado ha ido encontrando por las calles de Nueva York, y a las que fue interrogando acerca de su persona, “pidiéndoles –según apunta la artista– que dijeran una palabra que relacionaran conmigo o que de alguna manera me definiera para ellos”. La segunda parte de la proyección muestra una toma fija en la que se exhibe la imagen de la propia artista bailando. Por otra parte, en una serie de cuartillas a disposición del público, aparecen reproducidas todas las palabras que la artista fue recopilando mientras realizaba las proyecciones. Con ello, Olga Adelantado se inicia en una serie de trabajos en los que se pone de manifiesto remedos conceptuales, una vez su obra ha ido progresivamente abandonando los lindes veladamente objetuales expresados en trabajos anteriores. J.L.C.

139

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

Nuestra Colección permanente

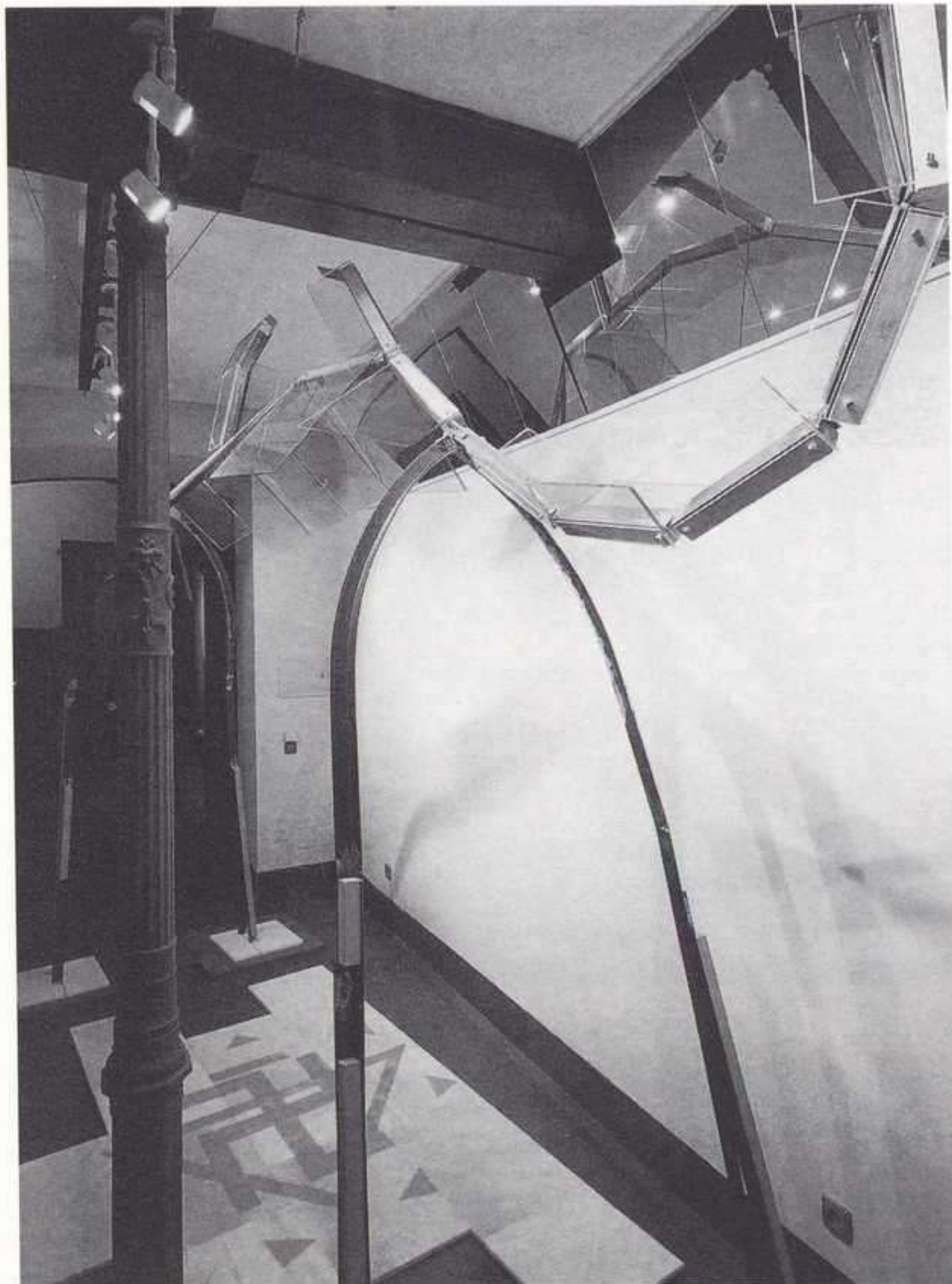


Museo
Nacional
Centro
de Arte
Reina
Sofía

y nuestras exposiciones

SARAH JONES (Espacio Uno). Del 13 de septiembre al 17 de octubre
• BARCELÓ. Del 15 de septiembre al 21 de noviembre • BORES (Esencial y Obras sobre papel). Del 22 de septiembre al 28 de noviembre • ARMAJANI (Palacio de Cristal). Del 30 de septiembre al 7 de enero del 2.000
• À REBOURS. Hasta el 11 de octubre • SARMENTO. Del 14 de octubre al 7 de enero del 2.000 • JAVIER CODESAL. Del 25 de octubre al 12 de diciembre
• CHEMA MADDOZ (fotografía). Del 27 de octubre al 10 de enero del 2.000.

te esperan



Nacho Criado:
B.T. Desértico,
1994.

NACHO CRIADO

CENTRE DEL CARME – IVAM

MUSEO, 2. VALENCIA

HASTA 9 ENERO

Bajo el título *Tras la ruina*, el Centre del Carme del Instituto Valenciano de Arte Moderno presenta una revisión de la obra de **Nacho Criado** en la que se plantea una relación estructural entre las distintas épocas del artista. Estableciendo como trama relacional, entre otras tramas posibles, el reduccionismo formal o la puesta en escena de las ideas, la exposición arranca con obras de corte minimalista realizadas entre 1966 y 1970, como son las *Conmemoraciones* y al-

gunos trabajos realizados para la serie *La voz que clama en el desierto*. Asimismo, se muestra la escultura *¡No te preocupes!... tras la ruina algo queda* (1986), obra realizada especialmente para la ocasión y de la que se desprende el título de la exposición, y que consiste en la ampliación escultórica de una serie de trampas de cazadores. Con esta exposición, se resume, por tanto, la trayectoria de un artista que, al hilo de las corrientes artísticas internacionales, desde determinadas posiciones del arte minimal, se introdujo también en los derroteros del arte conceptual; circunstancia que, asimismo, ha caracterizado las trayectorias de una serie de artistas pertenecientes a su misma generación, como Ester Ferrer, Concha Jerez y Fernando Illana, entre otros. De este modo, es como Nacho Criado se adentró en un árido camino lleno de renunciadas formales, dispuestas para lograr captar la trascendencia de unos significados cambiantes. Desde los inicios de su ya asentada andadura artística, Nacho Criado ha recurrido a todo tipo de materiales y soportes, como el vídeo, la fotografía, el performance y las instalaciones, a través de los que ha logrado pervertir el sentido unívoco de los significados. Valiéndose del potencial referencial de los signos y sus circunstanciales representaciones, y sirviéndose de su capacidad alegórica, Nacho Criado ha logrado proyectar en su obra un flujo de actuaciones dilapidadoras de la mirada y el pensamiento único, aun en su construcción más firme. J.L.C.

Rafael Baixeras

17 de septiembre - 8 de diciembre
Comisario: Miguel Fernández-Cid

Robert Mangold

24 de septiembre - 12 de diciembre
Comisario: Urs Rausmüller

Ana Fernández

21 de octubre - 15 de diciembre
Comisario: Cecilia Pereira Marimón

Jean-Marc Bustamante

17 de diciembre - 5 de marzo
Comisario: Miguel Fernández-Cid

Luís Seoane

21 de diciembre - 28 de febrero
Comisario: Valeriano Bozal

Talleres de Artista

Georges Rousse

26 de octubre - 6 de noviembre

Joan Hernández Pijuan

22 - 26 de noviembre

Frank Thiel

6 - 10 de diciembre

La palabra del arte

J. A. Hernández Díez

Ivo Mesquita

20 de octubre

Helena Almeida

María de Corral

25 de noviembre

Miquel Navarro

Kevin Power

16 de diciembre

Servicio pedagógico

Reconto

28 de septiembre - 24 octubre

Lost in sound

(perdidos en el sonido)

Noviembre - diciembre 1999

Aproximación al arte contemporáneo

Septiembre 1999 - junio 2000

Cambiar la mirada

Octubre 1999 - junio 2000



*Viaje a Las Hurdes
del rey Alfonso
XIII, 1922.*

LUIS BUÑUEL

INSTITUTO VALENCIANO DE ARTE MODERNO

GUILLEM DE CASTRO, 118. VALENCIA

14 OCTUBRE A 9 ENERO

Esta muestra del documental de **Luis Buñuel** se integra, fotograma a fotograma, en un amplio recorrido expositivo que complementan fotografías de rodaje, documentos, reportajes y libros. Queda así centrado en su contexto un documental trascendente en el arte de Buñuel, en la Historia de España y en la del cine. En efecto, como queda reflejado en la muestra, *Las Hurdes, tierra sin pan* supone un giro en la carrera del director aragonés, que rompe con el formalismo de la ortodoxia surrealista dominante en sus anteriores películas, *Un chien andalou* y *L'âge d'or*, realizadas en la Francia vanguardista en colaboración con Dalí, para entroncar con la España de la que había salido, regeneracionista y noventayochista; giro que nos revela al futuro Buñuel, un artista innovador, pero también un soterrado humanista que lleva en sí la impronta del pensa-

miento español de la época: la preocupación por España. Las Hurdes, con su proverbial aislamiento, fue, precisamente, el caballo de batalla de los regeneracionistas, que vieron en ella ejemplificado el llamado problema de España, y además, tras el famoso viaje de Alfonso XII a la región en 1922, ésta tomó un gran protagonismo en el debate español. Aquel viaje del monarca fue acompañado de cámaras de cine y fotografía; el documental del periplo real fue visto en todas las salas de cine y las fotografías llenaron las revistas de reportaje gráfico del momento. Es en este contexto, del que se da buena cuenta en esta muestra, junto con el estudio del antropólogo francés Maurice Legendre, *Las Jurdes*, de 1927, donde Buñuel prepara su documental. *Las Hurdes, Tierra sin pan* rompe con la línea documentalística de Flaherty, de tipo etnográfico, para realizar una película cargada de intención y de denuncia, un documental cocinado, donde ninguna escena es casual y donde el montaje, marcadamente narrativo, y la fotografía, expresiva y emocional, están al servicio de una idea. Buñuel no nos quiere contar los usos y costumbres de un pueblo pintoresco, ni adoptar la distancia olímpica y universitaria del antropólogo, Buñuel quiere mostrarnos unas gentes que son como nosotros, pero que no viven como nosotros, que hablan nuestro idioma y habitan nuestro país, pero que sobreviven con medios casi prehistóricos. El realizador de Calanda nos narra un drama humano. Aquí comienza el Buñuel que hará *Los olvidados* o *Viridiana*. R.G.

RAFAEL CALDUCH

MUSEO DE BELLAS ARTES

SAN PÍO V, 9. VALENCIA

OCTUBRE

Siguiendo el camino abierto por Barnett Newman y Clyfford Still, en un punto intermedio de esta línea que enlaza la abstracción postpictórica con el arte minimal se sitúan las reflexiones de **Rafael Calduch** (Villar del Arzobispo, Valencia, 1943), un artista que no sólo no renuncia a la vía emprendida por los dos norteamericanos, que considera no agotada, sino que la retoma, reivindicando una "pintura de oficio" frente a la fría ejecución del minimalismo. Calduch entiende la pintura como proceso, como bien ha visto Juan Bautista Peiró, un proceso reflexivo y técnico, que queda plasmado en una factura contenida pero expresiva, que deja entrever una pincelada no del todo opaca, que trasluce pigmentos y aglutinantes, con un colorido en sordina, en cuadros que manifiestan una elaboración laboriosa y lenta, difícil, que no esconden las huellas de la batalla del artista con la pintura, como también ha expresado Juan Manuel Bonet. En ese afán de verdad, de persecución de una pureza que desdeña todo lo accesorio al propio proceso de pintar, Calduch ha llegado a la máxima expresividad por la vía de la renuncia: renuncia a lo narrativo, a lo descriptivo, a la búsqueda formal en aras de un mínimo esencial, de una relación más estrecha entre imagen y materia. En Calduch la materia es la forma: el espacio bidimensional del lienzo se estructura en una construcción de líneas y periodos horizontales o verticales, la mayor parte de las veces bicromáticos, que se manifiestan en una dialéctica de contrarios, negro/blanco, lleno/vacío, afirmación/negación, presencia/ausencia que expresan de alguna manera la dicotomía entre la pintura y la representación, entre la esencia y la apariencia. La pintura de Rafael Calduch tiene un carácter físico, casi objetual, que refleja un sentido y una concepción material del arte —entendida esta materia en su más pura esencialidad—, un arte, el suyo, que queda reducido a un gesto mínimo, a un intento de la forma por atrapar la materia. R.G.

Centro cultural
**Gasa
de
Cordón**

C/ Santander, 2 - 09004 Burgos

Tfno.: 947258113; Fax: 947258161

Cruz Novillo

29 de Octubre - 19 de Diciembre

espacio Caja de Burgos

Avda. Gral. Sanjurjo, s/n - 09004 Burgos

Tfnos.: 947258113 y 947278672

José Fuentes

16 de Septiembre - 30 de Octubre

Walter Martin & Paloma Muñoz

4 de Noviembre - 23 de Diciembre

Carlos Urbina

13 de Enero - 20 de Febrero / 2000

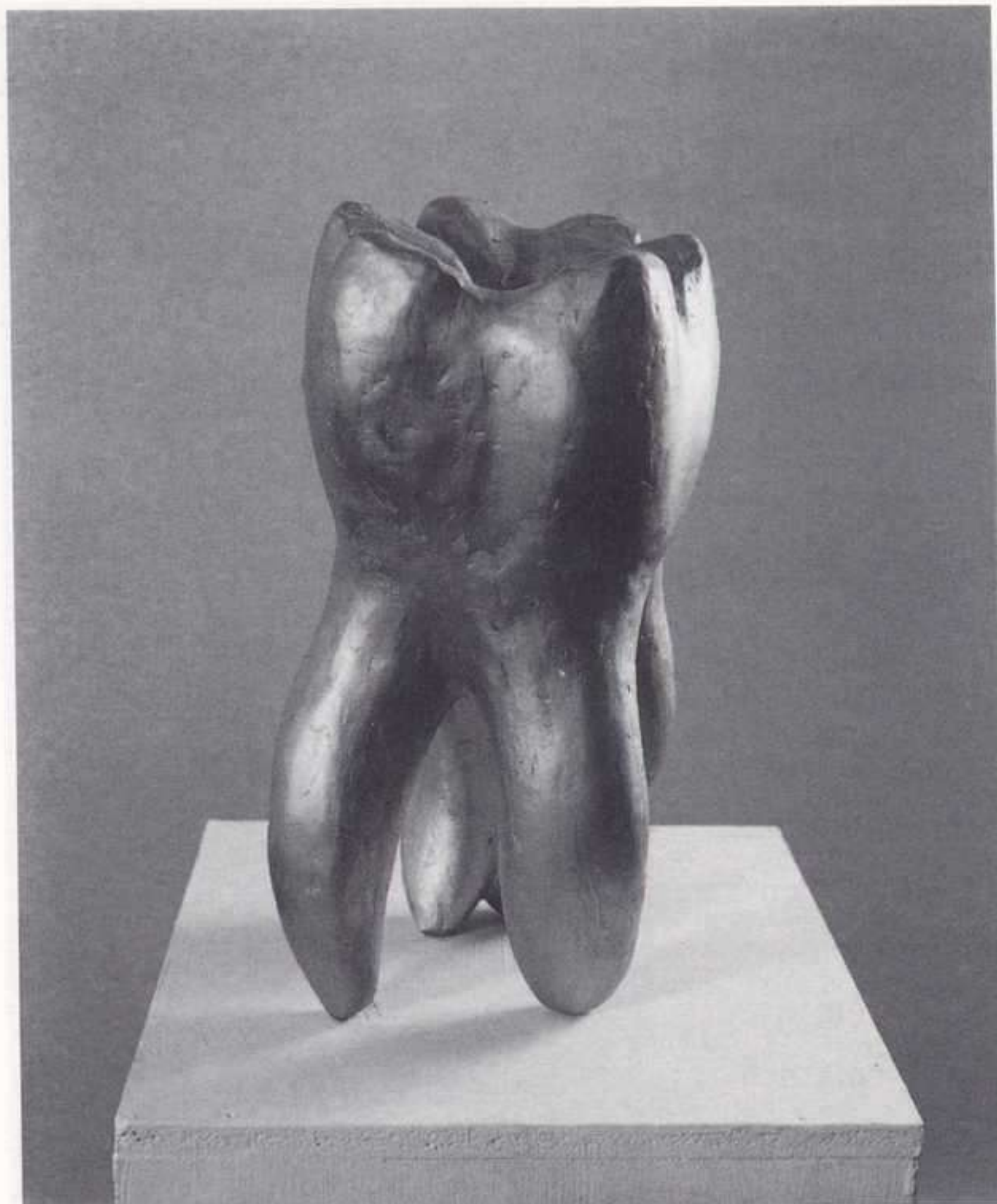


Caja de Burgos

143

C
O
M
U
N
I
D
A
D

V
A
L
E
N
C
I
A
N
A



Ana Laura Aláez:
Raicillas, 1999.
Aluminio,
40 x 25 x 20 cm.

ANA LAURA ALÁEZ

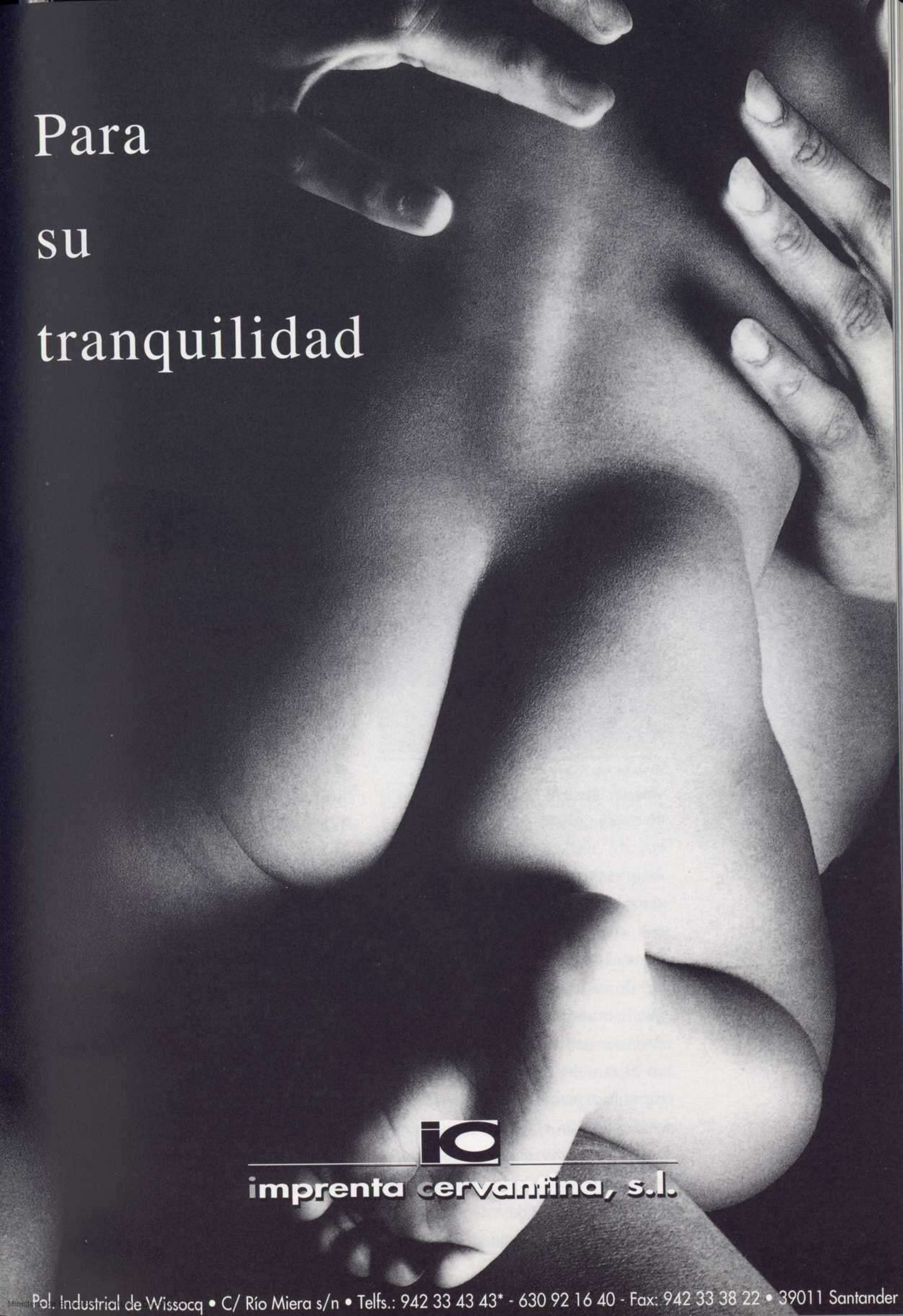
RAY GUN

BRETÓN DE LOS HERREROS, 4. VALENCIA

7 OCTUBRE AL 7 DICIEMBRE

Desde que a finales de los años ochenta irrumpiera en la escena artística vasca, alejada de sus más firmes preceptos escultóricos, **Ana Laura Aláez** (Bilbao, 1964) se convirtió en una artista de referencia. De la mano de la galerista Juana de Aizpuru, su más ferviente fan, su obra ha ganado un espacio cada vez mayor en los acontecimientos artísticos más señalados, hasta su inclusión última en el *Apertutto* de la Bienal de Venecia. Ahora, tras la presentación del irregular proyecto *Selector de frecuencias* en La Gallera y su participación colectiva en la exposición *Hypertro-*

nix en el EACC, junto a una muestra de los artistas más rabiosamente modernos del momento, regresa a Valencia para llevar a cabo su primera exposición individual en una galería. Echando mano de cualquier medio a su alcance, fotografías, esculturas, vídeos e instalaciones han ido dando forma a una variada gama de productos en los que Ana Laura Aláez ha definido su imagen de marca artística. Disparatadas pelucas y zapatos de plataforma, cosméticos con fálicas aplicaciones, descarados autorretratos y objetos de toda condición y figura conforman un inclasificable catálogo de artefactos, en cuya fábrica actúa por igual tanto el ademán ingenuo como el gesto cínico. Como ha señalado Manel Clot “entre el sarcasmo más punzante y unas considerables dosis –controladas– de ternura, combinación que conlleva un cultivo ácido de la ironía, de la desmitificación y de lo perverso como método de análisis de la realidad y el deseo, su obra cuestiona arquetipos de toda índole, aporta nuevos datos a los procesos de construcción –y deconstrucción– de la identidad, proporciona elementos que se refieren a la permanencia de la subjetividad y de sus posibilidades de constituirse como una fuente importante de significaciones, y se sitúa en los entresijos de los múltiples cruces de caminos que proporciona un sentido de la contemporaneidad que habita ese espacio híbrido y mutante que se caracteriza por contener la esencia misma de la ampliación del propio concepto de arte en la actualidad”. J.L.C.



Para
su
tranquilidad



imprenta cervantina, s.l.

Concha Prada:
Explosión III.
Fotografía,
91 x 91 cm.



CONCHA PRADA

TOMÀS MARCH

APARISI I GUIJARRO, 7. VALENCIA

HASTA 23 OCTUBRE

Bajo el título *Ficciones*, **Concha Prada** presenta una serie –*Huevos batidos, Explosiones, Brillos y Leche derramada*– que aclara aspectos anteriores de su trabajo. Un políptico en el que se muestran doce tomas diferentes de leche derramada, cerillas captadas en el momento de la explosión, así como la expansión de diversos brillos, configuran un conjunto de imágenes que han ido acercando su objetivo fotográfico hacia la abstracción. Interesada en descubrir la visión más elemental de la cotidianidad, elevándola

a la categoría de trascendente, se fija en una realidad cambiante y compleja, en apariencia nada extraordinaria. Provista de una mirada macroscópica, la fotógrafa paraliza el tiempo y detiene la luz en acontecimientos apenas imperceptibles por insignificantes. Es así como ha recurrido a los cambios que se producen en ciertas sustancias, formas que trascienden su naturaleza física, sujetas a una deriva de mutaciones que evidencian un sentido múltiple e infinito. Ralentizando el tiempo, congelándolo, saca a la luz su incidencia impredecible en el estado de las cosas, en tanto acota la circunstancial variabilidad de sus formas, al hilo de sus indagaciones sobre Leibnitz y sus lecturas borgianas. J.L.C.

A SANGRE Y FUEGO

ESPAI D'ART CONTEMPORANI DE CASTELLÓ

PRIM, S/N. CASTELLÓN

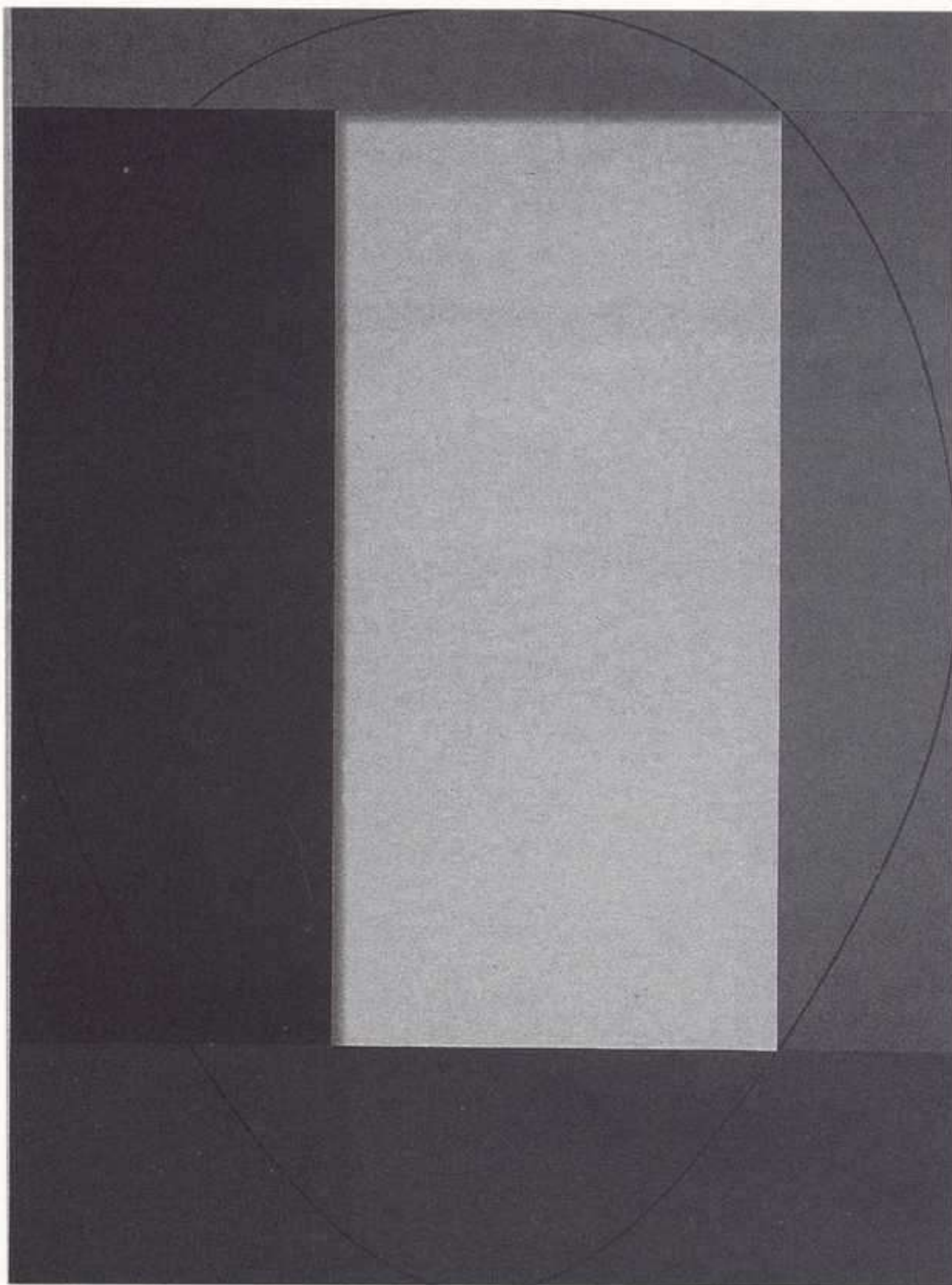
OCTUBRE/NOVIEMBRE

¿Resulta realmente efectivo en una sociedad inmunizada ante las manifestaciones diarias de la violencia emitidas por los media un arte que reproduce esas mismas pautas y comportamientos aun con el propósito de denunciarlos, desvelarlos o simplemente analizarlos? ¿Corremos el riesgo de llegar a una banalización de la violencia, de convertirla en un objeto de consumo más, o incluso de fomentarla a través de su multiplicación visual? ¿Cuál es la postura que debe adoptar el arte ante este problema? O dicho de otro modo, ¿es moralmente legítimo una actitud tibia o ambigua o abiertamente sensacionalista o morbosa en la representación del dolor ajeno o ha de ser manifiestamente comprometida con el riesgo de ofrecer una visión excesivamente rígida, puritana o militante? ¿Nos colocamos del lado de la víctima o del verdugo? Por otro lado, ¿podemos mantenernos al margen de un fenómeno que vivimos diariamente en la calle, que contemplamos cotidianamente en la prensa y la televisión o que simplemente forma parte de nuestro lado más irracional, de nuestras pulsiones más recónditas e indomables a la socialización de la cultura? Todas estos temas y otros muchos que suscita el debate sobre la violencia se cuestionan en *A sangre y fuego*, una muestra que propone un recorrido por el arte de las últimas décadas que “ha hurgado en las entrañas de la violencia



y su representación”. Artistas de distintas generaciones y tendencias diversas como Bruce Nauman, Ida Applebroog, Leon Golub y Nancy Spero, entre los veteranos, o George-Tony Stoll, Tracey Moffat y Simeón Saiz Ruiz, entre los representantes de una generación, la de los noventa, que frente al escapismo del arte de la década anterior, se ha replanteado un acercamiento a la problemática del mundo actual, son ejemplos de una plástica que ha hecho del tema de la violencia –un motivo por otro lado frecuente en la iconografía del arte universal– el centro de sus preocupaciones estéticas y conceptuales. R.G.

Zoe Leonard:
Bear Paw Hanging,
1996/98. Gelatina
de plata,
61 x 43,1 cm.



Robert Mangold:
Four Colour Frame
Painting nº 6, 1984.
Acrílico y
carboncillo sobre
lienzo,
252,5 x 183,3 cm.
Colección
Raussmüller.

ROBERT MANGOLD

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA
VALLE INCLÁN, S/N. SANTIAGO DE
COMPOSTELA
HASTA 12 DICIEMBRE

Desde que una serie de efectos ópticos, como puede ser el disminuir de tamaño los objetos o hacer converger las líneas paralelas desde la mirada lejana de un espectador, se convirtieron en base de la pintura bajo el nombre de perspectiva, culturas y épocas caminaron conjuntamente en la búsqueda de profundidad. Será el transgresor siglo XX el que incite a nuevas conquistas, hasta que alguno de los escasos pintores minimalistas como **Robert Mangold** (North To-

nawanda, Nueva York, 1937) nieguen de manera tajante ese ilusionismo mediante una pintura que sólo considera lo bidimensional de la tela. Ese engaño ahora es realidad, es presencia física; incluso el color pierde protagonismo al optar por lo monocromo, aunque sin llegar al ascetismo colorístico de su compañero Robert Ryman. Es la planitud, por lo tanto, su mayor aliada. Sus finas capas de pintura acrílica mate, controladas por el rodillo que extiende el color evitando así la intervención del artista, permiten matices sin distorsionar esa búsqueda de lo plano, enfatizado por sus figuras geométricas. El soporte huye de su característica forma cuadrangular para abrirse a un abanico de posibilidades trapezoidales, buscando la relación con el espacio que la acoge. Ese lugar es aquí el edificio ideado por el portugués Álvaro Siza, una arquitectura fácil de relacionar con la concepción artística de Mangold y que tuvo importancia vital a la hora de seleccionar las obras. De esta manera, enormes pinturas de ocho metros, como la reciente *Blue/Black Five Panel Zone Painting*, de 1998, convivirán con varias pinturas individuales que jugarán a crear paredes o pequeños espacios. Como complemento de estas obras se mostrarán pequeños papeles que, a modo de dibujos germinales, nos acercan al concepto e ideas del artista norteamericano. La exposición está comisariada por el coleccionista, artista, editor y prestigioso gestor artístico suizo Urs Raussmüller. D.B.



Rafael Baixeras:
El cálido humo del
estudio, 1987.
Acrílico sobre
lienzo,
130 x 195 cm.

RAFAEL BAIXERAS

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

VALLE INCLÁN, S/N.

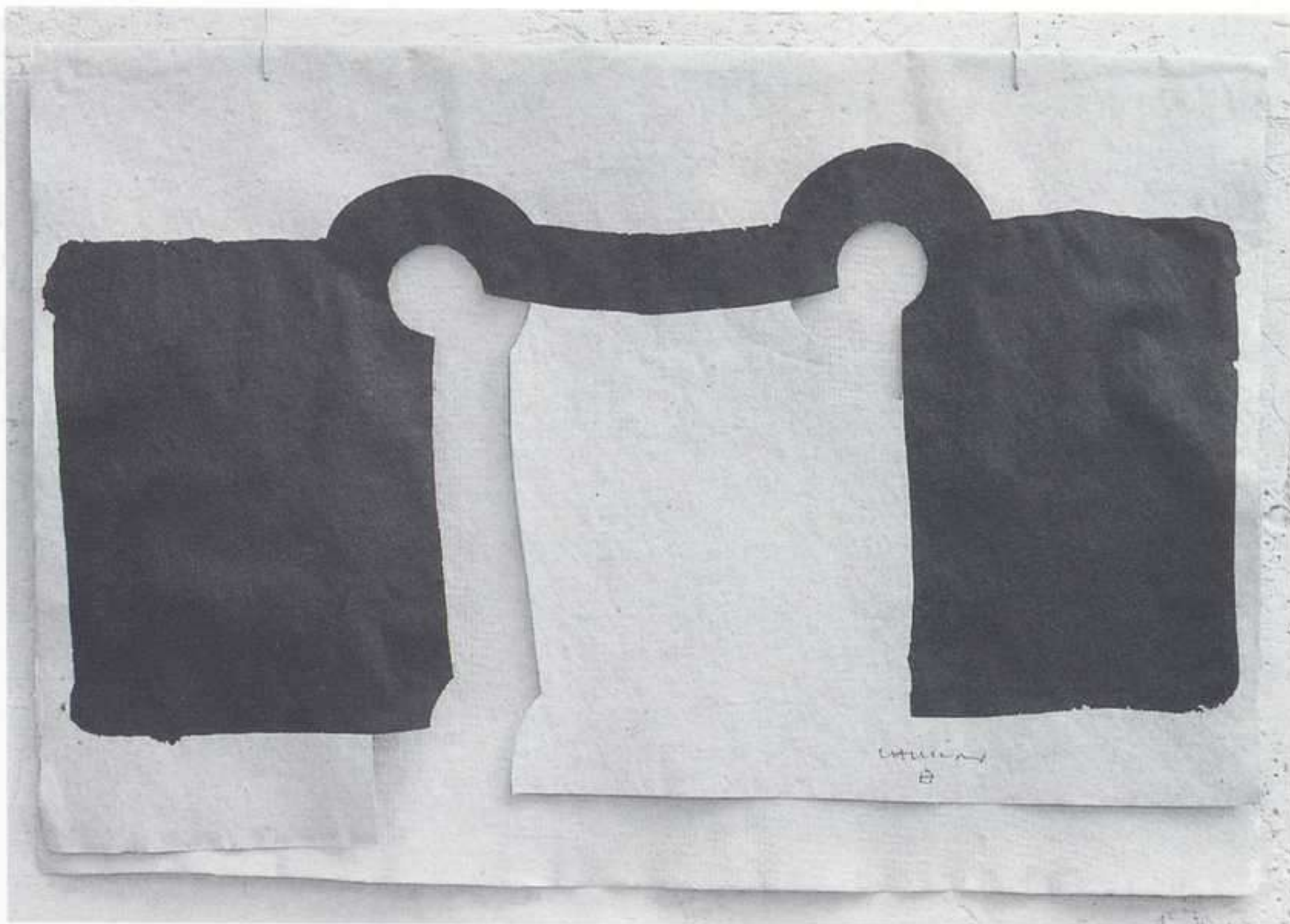
SANTIAGO DE COMPOSTELA

17 OCTUBRE AL 8 DICIEMBRE

Con esta muestra se recupera la olvidada figura del pintor **Rafael R. Baixeras** (Puebla del Caramiñal, La Coruña, 1947-Segovia, 1989), un inconformista que no evolucionó de manera lineal, que legó una obra contradictoria producto de un difícil camino vital que se extinguió cuando sólo contaba con 42 años. Su inicial apego hacia lo figurativo, bien con curiosos dibujos de ascendencia picassiana y baconiana, o de modo más cercano, de Jorge Castillo, pronto derivó en una abstracción que, siguiendo los postulados del grupo francés support-surface, consolidaban la pintura como opción de vanguardia. Más tarde llegarían los emotivos colores de Matisse o la libertad gestual y ordenación espacial de Motherwell, que

por entonces visitaba Madrid e ilustraba cómo organizar el cuadro con un mínimo de formas. Ya en sus últimos años de creación artística, Baixeras cultivó el género del paisaje como campo propicio para afrontar sus enfrentadas propuestas formales, gracias a esa idea de libertad que desde época romántica se atribuye al hacer paisajístico. Así, imaginó una realidad anti-narrativa, buscando lo sublime, acercándose a Turner en lo formal, a Friedrich en lo espiritual. Una vida y una trayectoria que lo llevó a pertenecer al grupo *Seis y cuatro* —con Sánchez Calderón, Fernando Bermejo o Mon Montoya—, a participar en muestras importantes como la *XIV Bienal de São Paulo*, el *II Salón de los 16* o la exposición renovadora de la plástica gallega *Atlántica*; circunstancias que asentaron un lenguaje de libertinaje formal, intensidad colorística y logrado sentido del espacio, pero que no fueron capaces de hacer postera justicia a su arte. D.B.

Eduardo Chillida:
Gravitación GT-27,
1991. Papel, tinta
y cuerda,
27,8 x 40,8 cm.



EDUARDO CHILLIDA

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO UNIÓN
FENOSA

AVDA. ARTEIXO, S/N. LA CORUÑA

HASTA 15 NOVIEMBRE

Esta vez es La Coruña la escogida para recoger, bajo el título de *El papel y la tierra*, la monumentalidad inherente al trabajo de **Eduardo Chillida** (San Sebastián, 1924), pero no hablamos de tamaño ni de peso –todas sus obras toman la escala humana como referencia–, sino del aspecto, de la estructura formal y la energía que contiene. Una densidad que puede ser belleza, depende del canon por el que se rija. Su obsesión por un principio tan escultórico como el de la creación de un lugar a partir de la eliminación de materia para introducir espacio, le llevó a proyectar gigantescas esculturas como la concebida para la montaña de Tindaya. Ese abrir espacios, vaciados penetrantes y marcos espaciales, se

acerca a lo musical, buscando el ritmo y la pulsión, pero también a lo arquitectónico, hasta el punto de definirse en 1981 como “el arquitecto del vacío”. Además, presenta sus conocidas *gravitaciones*, que no son más que relieves escultóricos con papel. Éstos cuelgan, flotan, gravitan rozando el límite, se superponen o intercalan originando sombras y espacios de luz que, gracias a su grosor, simulan ser pesados productos de una colocación estudiada. Precisamente, esta articulación vacilante es lo que distingue las *gravitaciones* de los *collages*, donde los diferentes fragmentos de papel permanecen encolados, sin independencia. Es, por lo tanto, la interrelación de los límites de las formas, el espacio que separa la tan manida relación entre fondo y figura. Son distintos dialectos para un mismo lenguaje, porque “construir es edificar en el espacio. Esto es escultura, y hablando en general, la escultura y la arquitectura”. D.B.

JAVIER LÓPEZ

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

Octubre
Noviembre/diciembre

JANA LEO
GREG BOGIN

SOLEDAD LORENZO

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

Hasta 16 octubre
19 octubre a 20 noviembre
25 noviembre a 8 enero 2000

SUSY GÓMEZ
BROTO
PALAZUELO

GALERÍAS DE ARTE

M A D R I D

MARLBOROUGH

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

Hasta 23 octubre

ANTONIO SAURA
JUAN GENOVÉS

(Obra sobre papel 1956 - 1995)
Silencio, silencio, 1970 (Obra gráfica)

26 octubre a 27 noviembre

AVIGDOR ARIKHA
MARTÍN CHIRINO

Óleos, pasteles, dibujos, 1969-1999
(Obra gráfica)

HELGA DE ALVEAR

Doctor Fourquet, 12 • 28012 Madrid • Tel. 91 468 05 06 Fax 91 467 51 34 • E-mail dealvear@aleph-arts.org

Hasta 20 noviembre

JÜRGEN KLAUKE

Obra fotográfica 1973-98

ESTUDIO HELGA DE ALVEAR
14 octubre - 20 noviembre

"RENANIA LIBRE"

(Comisaria: Uta M. Reindl)

MAY MORÉ

General Pardiñas, 50 • 28001 Madrid • Tel. 91 402 80 90

Hasta 29 octubre

MANUEL BOUZO

4 noviembre a 10 diciembre

MANOLO QUEJIDO



Antón Patiño:
Mapa sedentario,
1999. Técnica
mixta sobre tela,
250 x 200 cm.

ANTÓN PATIÑO

SALA DE LA ESTACIÓN MARÍTIMA
ALFÉREZ PROVISIONAL, S/N. LA CORUÑA
HASTA 12 OCTUBRE

Como balance de los últimos años creativos del artista gallego **Antón Patiño** (Monforte de Lemos, 1957), desde el año 1996 hasta 1999, llega esta muestra titulada *Imaxes líquidas*, título que enfatiza la condición líquida del proceso pictórico, la conciencia de que al pintar se propicia una creación de imágenes a través de esos fluidos recursos. La exposición nace a partir de la última entrega de su trabajo en Galicia, la intervención en el denominado Doble Espacio del Centro Gallego de Arte Contemporáneo conocida como

Mapa ingrávido. Otros cuadros se nos presentan como itinerarios, aparecen con sillas para actuar a modo de metáfora del viaje inmóvil, destacando la enorme obra *Veiga del océano*, de dos metros y medio de alto por diez de largo, compuesta por cinco grandes piezas de fondo verde ácido y con un signo muy esquemático en blanco. La gran intensidad colorística puede trasladarnos a la exaltación cromática de sus comienzos. Sus obras siempre delataron un gusto por lo catastrófico, por ese terreno límite o Finisterre, tan cercano al concepto de destrucción, porque para él construir una imagen nueva significa alimentarse “de los residuos o restos de un cierto naufragio y con eso construyes nuevos emblemas. Sólo creo en los contrastes y campos magnéticos, en esa lucha de contrarios; no es que esté particularmente interesado por el tema de la catástrofe, pero sí que sé que hay una catástrofe que transportamos todos en nuestra propia caducidad y mi trabajo tiene esto presente”. Y es que en la pintura de Patiño siempre hay dos opciones o caminos para escoger, una impugnadora y negativa, de buscar desiertos y vacíos y otra la de la saturación. “En el vacío puede haber mucha densidad, una tensión fuerte, acercándome a los atomistas, mientras en lo lleno puede haber un desierto paradójico, el exceso de reclamos produce una sensación de opacidad”. La muestra se cierra con una pieza realizada in situ que consiste en una pared negra con algunos elementos dibujísticos. D.B.

XAVIER CORREA CORREDOIRA

FUNDACIÓN LUIS SEOANE

DURÁN LÓRIGA, S/N. LA CORUÑA

OCTUBRE/NOVIEMBRE

De **Xavier Correa Corredoira** (La Coruña, 1952) sabemos que mantuvo fidelidad a sus orígenes gallegos, que sus últimas obras establecen una relación de estrecha convivencia con el entorno, siendo el mar su mayor aliado. La naturaleza domina, permanece inmaculada e incólume, sin transformaciones industriales, ni rastros humanos, sólo cielo, mar y tierra, y el arte como mediador entre los dioses y nosotros. Al eliminar el marco suprime las fronteras, simulando las velas de los barcos, como estandartes del misterio del mar. Pero todo ello no sería posible sin una singladura artística, sin las series de trabajos menos conocidas. La Fundación Luis Seoane inicia un conjunto de muestras dedicadas a la revisión de aquellas series poco estudiadas, recuperando su obra grabada. Unos aguafuertes producidos en México por el año 1969 despejan incógnitas acerca del autor, desvelan su primer giro reflexivo desde su obra especialista anterior hacia una progresiva vitalización y compromiso integral



Xavier Correa Corredoira: Mariñas de Rorschach, 1998.
Técnica mixta sobre papel, 18 x 25 cm.

con sus vivencias. Así, cobra protagonismo lo sensorial, lo humano y, por supuesto, el paisaje. *Los días grabados* es el título de una muestra que incide en la importancia que la xilografía y la serigrafía cobran en el hacer artístico de Correa, ilustrando, en algún caso y a través de una sucesión de estampaciones progresivas, sus específicos procesos creativos, procesos y alteraciones en los que se evidencia cuanto del artista tiene de telúrico, de implicado con lo cercano y de adicto a lo manual. De entre todas, también serán expuestas sus principales carpetas de grabados –*Michelangelo* o *Ana Solís*– y sus libros ilustrados con serigrafías *De Correctione Rusticorum*. D.B.

153

G
A
L
E
R
I
A



METTA
GALERIA

EDUARDO ÚRCULO

Obra reciente

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



*Virxilio Vieitez.
Fotografía en
blanco y negro,
1960.*

VIRXILIO VIEITEZ

CANAL DE ISABEL II

SANTA ENGRACIA, 125. MADRID

OCTUBRE

Contando con la producción de la Fundación Caixa Galicia, y con el comisariado de Manuel Sendón y José Luis Suárez, se presenta esta exposición retrospectiva de **Virxilio Vieitez** (Soutelo de Montes, Pontevedra, 1930), un autor hasta hace un año desconocido fuera del contexto local en el que trabajó y hoy en día convertido en una clave esencial a la hora de analizar la fotografía española de los años sesenta. Su primera y única exposición individual anterior fue la que en el año 1997 reunió un centenar de sus obras, organizada por su propia hija, Keta Vieitez, quien en los noventa se estableció como fotógrafa en el pequeño pueblo gallego de Soutelo después de haber aprendi-

do el oficio y trabajar ocasionalmente con su padre en los ochenta, el cual abandonó totalmente su actividad profesional hacia la mitad de esa década. Los comisarios de esta retrospectiva encontraron fortuitamente su trabajo representado en la exposición de la Bienal de Fotografía de Vigo. De allí pasó a París, constituyendo uno de los éxitos de la temporada en la capital francesa. Sus fotografías de la gente del lugar, cuya presencia se concentra al servirse el fotógrafo de cualquier fondo que pueda realzarla, escenifican con humilde elegancia el concepto de buen gusto vigente en el entonces de esa geografía, evitando cualquier teatralidad o exageración gratuita, y que a un ojo contemporáneo a veces puede sorprender en sus asociaciones inauditas: una anciana que se retrata con su radio "sentadas" ambas en sillas a la puerta de la casa, tres mujeres detenidas en mitad de un camino enmarcadas por dos maceteros simétricos, una novia que visita a una anciana acostada en la cama, una joven vestida de domingo que sostiene en una mano su bolso de vestir y en la otra la cuerda que ata una cabra... Como comentan los organizadores en el texto del catálogo, que recoge el trabajo de Vieitez de 1955 a 1965: "A pesar del gran número de cámaras y de la cantidad de fotografías que hoy en día existen en todas las casas, mucho tememos que ninguna comarca quedará tan claramente reflejada en sus coordenadas de espacio y lugar como lo fue la Terra de Montes en ese período por Virxilio Vieitez". O.A.M.

DAVID DE ALMEIDA

ESTIARTE

ALMAGRO, 44. MADRID

15 NOVIEMBRE AL 15 DICIEMBRE

De entre los grabadores portugueses que a lo largo del siglo XX han desarrollado este conjunto de técnicas como práctica autónoma contemporánea destaca **David de Almeida** (San Pedro do Sul, Viseu, Portugal, 1945). Sus primeros trabajos en la estampa denotaban todavía una notable influencia de su pintura abstracta que progresivamente fue desapareciendo para dar paso a un mundo independiente a medida que el artista fue soberano del mundo técnico de la obra gráfica. Así, la utilización de matrices secas combinadas con planchas entintadas será uno de los recursos de los que mayor partido saque, así como la mixtura de los recursos fotográficos con el grabado, que le acercarán a temas y motivos de orden social: la prostitución, las tabernas de Lisboa, la protesta por la tortura o la pena de muerte en la España de la dictadura, la emigración... Posteriormente, Almeida aumentará el repertorio de sus medios (collage, troquelados, papeles irregulares, gofrados más atrevidos, etc.) que culminarán en los años ochenta con el "calco" tridimensional de las entalladuras prehistóricas de piedras emblemáticas (como la *Piedra escrita de Serrazes*), a través del método japonés del papel humedecido, y que en series posteriores se verán enriquecidas con la introducción del color. O.A.M.

Galerías de Arte

Barcelona

René Metras

Consell de cent, 331. 08007 Barcelona

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

Octubre-noviembre:

Ángel Alonso *Blanc et Noir 1984-1994*

Edición catálogo con textos de María Zambrano,
E.M. Cioran y Javier Jarauta

Noviembre

New Art

Antoine Laval

Valencia

Ray Gun

Bretón de los Herreros, 4. 46003 Valencia

Tel.: 96 352 32 93 • Fax: 96 352 32 93

7 octubre a 7 diciembre

Ana Laura Aláez

Luis Adelantado

Bonaire, 6 • 46003 Valencia

Tel.: 96 351 01 79 • Fax: 96 353 70 09

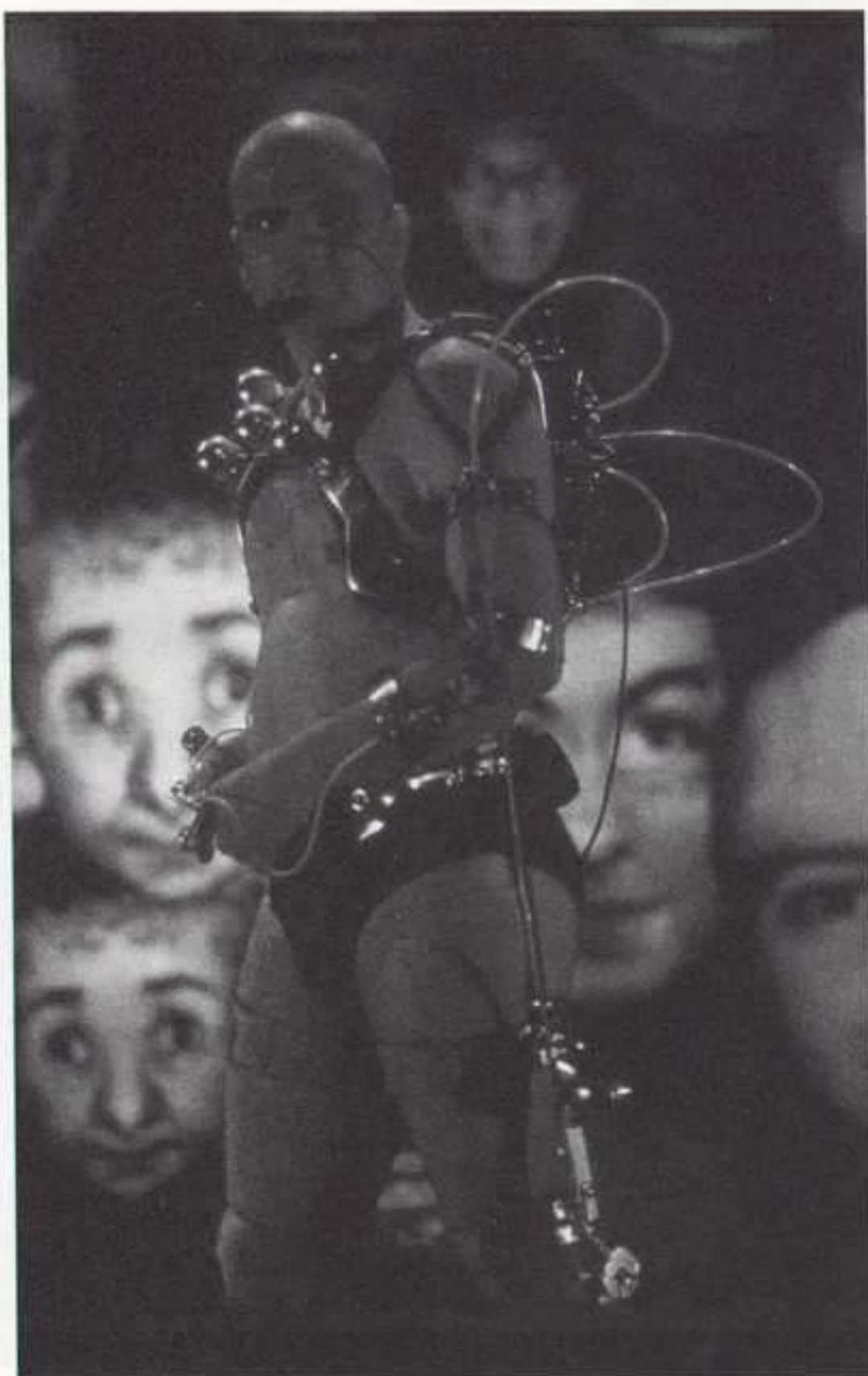
Hasta 17 octubre

**Julio Galán, José Bedia, Flavio Garciandía,
Jorge Simes y Jorge Tacla**

20 octubre a 30 noviembre

Charo Pradas

Marcel.lí Antúnez:
Afasia-Sirefaz,
Epifanía
Documentación,
1999. Foto de
Darío Koehli.



MARCEL.LÍ ANTÚNEZ

FUNDACIÓN ARTE Y TECNOLOGÍA

GRAN VÍA, 28. MADRID

OCTUBRE/NOVIEMBRE

El trabajo como artista plástico realizado por **Marcel.lí Antúnez** (Moiá, 1959) viene determinado en gran medida por su estrecha relación con el mundo teatral como miembro del grupo La Fura dels Baus durante los años 80, grupo con el que se dio a conocer en el panorama artístico internacional. Antúnez declara sentirse heredero de determinados movimientos de la década de los 70, momento en el que en su opinión se estructuraron las bases de unos lenguajes que aún no se han desarrollado en su totalidad. En su obra son frecuentes las referencias artísticas ligadas a la representación del cuerpo: el body-art, las representaciones antropomórficas de Ives

Klein, las escatológicas acciones de Hermann Nitsch y su teatro de la crueldad, o las acciones extremas de Rudolf Schwarzkogler. Así, este polifacético artista que se mueve simultáneamente en el terreno de la música, el vídeo, el cine, el teatro, las instalaciones, la música de acción, la performance, etc. —a menudo experimentando con su mestizaje—, crea extrañas e inquietantes atmósferas de marcado carácter escenográfico en las que emplea con frecuencia nuevas tecnologías, o construye expresivas piezas que ponen de manifiesto un sentido dramático de la existencia del hombre, con reiteradas alusiones al cuerpo y su fisicidad. Con respecto a ésta, en una entrevista realizada por Miren Eraso para la revista *Zehar* (nº 31, verano 1996) con motivo de su participación en el Seminario de Música y Performance organizado por Arteleku, en el que Antúnez presentó su performance-instalación *Epizoo*, el artista comentaba: “Para mí, la carne tiene un factor importante: es un material que conserva la memoria y es también un material, hasta cierto punto, tabú en nuestra sociedad. Por otro lado yo me crié en una carnicería y ya desde niño me di cuenta de alguna de sus características; a mí la carne no es que me guste mucho ni que me apasione, sino que veo que es un material que por mi propia experiencia biográfica me ha venido dado, y esto explica que en el momento en que tuve la necesidad de expresar una idea lo hiciera con carne”. O.A.M.

Joan Miró

HOMENAJE A PILAR JUNCOSA

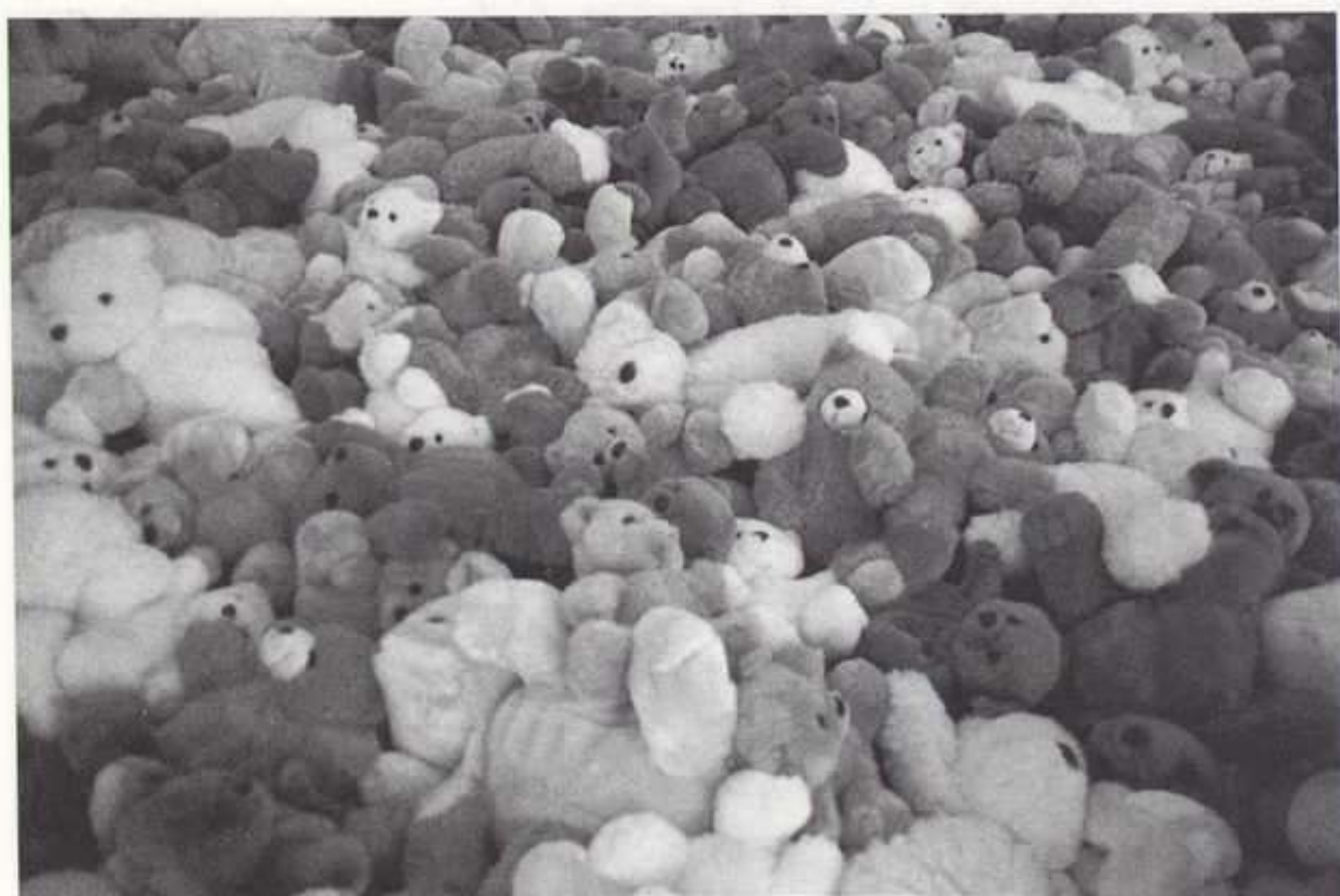


Fundació
Pilar i Joan Miró
a Mallorca

Joan de Saridakis, 29
07015 Palma.
Tel. 971 701 420
Autobusos: 3, 4 i 21

12 de octubre 1999 - 30 de abril 2000

Ajuntament  de Palma



Jana Leo:
Ositos II, 1999.
Vista de
instalación.

JANA LEO

JAVIER LÓPEZ

MANUEL GONZÁLEZ LONGORIA, 7. MADRID

OCTUBRE

Con una sola pieza realizada en este mismo año y que lleva por título *Ositos II* se presenta al público madrileño **Jana Leo** (Madrid, 1965), artista multidisciplinar licenciada en filología quien en los últimos años ha utilizado soportes tan diversos como la fotografía, el vídeo, el Super-8, el ensayo, el relato, la arquitectura o el diseño para hablar sobre un conjunto recurrente de temas que como la propia intimidad, el sexo, la muerte o la ternura están permanentemente interrogados a través de su trabajo. La autora, que desde el año 1992 mantiene una amplia carrera expositiva y crítica, reside en la actualidad en Princenton (Estados Unidos), donde cursa estudios de fotografía, y en Madrid. En esta ocasión, ha preparado para inaugurar la temporada madrileña de la galería Javier López una obra que funciona como un suelo hecho de varios cientos de ositos de peluche recién sali-

dos de su fábrica, cosidos entre sí de tal forma que formen una masa que se adapta a la planta del espacio expositivo (50 metros cuadrados). Esta exposición que se presenta ahora —más en concreto, esta obra— recoge ideas que la artista ha trabajado en la serie anterior, que se titulaba *Ositos I*, aunque entonces hizo uso de materiales diferentes con la intención de tratar el tema de la violencia y de algunos de sus medios de sustitución. Según nos explica la propia Jana: “los ositos de peluche encarnan una imagen de la inocencia y de la candidez, pero también de la debilidad, de la sumisión y de la impotencia. Crear un suelo de ositos de peluche quiere ser una forma de hablar de la violencia de ciertos juegos en los que los signos son pervertidos y las categorías redefinidas no en función de una realidad, sino de unas reglas preestablecidas. Estos ositos de peluche son obligados a permanecer juntos por los hilos que les unen las piernas, brazos y orejas, de la misma manera que se apilan los cadáveres tras una masacre humana. Son formas de humillación sofisticadas; formas en que los signos son pervertidos.” Jana Leo ha previsto para esta muestra ya que el espectador llame a la galería, la puerta se abra y el incauto visitante no vea nada en las paredes: quizás la diversión esté dentro. Se descalza ¿sí o no? Entra, pero nada tampoco allí, sólo más ositos en el suelo. ¡Encima los ha pisado! pobres... Y es que la ternura está por los suelos, “es la alfombra”. O.A.M.

JÜRGEN KLAUKE

HELGA DE ALVEAR

DOCTOR FOURQUET, 12. MADRID

HASTA 20 NOVIEMBRE

Desde que en 1973 realizara su primera muestra individual en el Rheinisches Landesmuseum de Bonn, el artista **Jürgen Klauke** (Kliding, Alemania, 1943), que vive y trabaja en Colonia desde el año 68, ha mantenido una actividad constante centrada sobre todo en Alemania, donde es uno de los más considerados artistas de aquellos que se dieron a conocer durante la década de los setenta con el desarrollo de las experiencias conceptuales entonces en boga. De 1961 a 1965 Klauke comenzó su formación artística estudiando artes gráficas en la Escuela Técnica Superior de Colonia, donde más tarde sería contratado para trabajar como profesor. Docente invitado fue también en la Escuela Superior de Bellas Artes de Hamburgo, en la Academia de Arte de Munich y en Kassel. En alguna ocasión Klauke, que es conocido sobre todo por sus performances y las fotografías que un técnico contratado realiza según sus ideas, ha comentado que él utiliza la cámara igual que el pintor y el dibujante utilizan el pincel o el lápiz. Mediante diversos recursos de esta técnica (exposiciones múltiples, fotomontajes), el maquillaje y el travestimiento, o la creación de grotescas prótesis y ambiguas prendas, Jürgen Klauke investigó en sus primeros trabajos de los años setenta sobre el tema la identidad de lo femeni-



no/masculino, sobre la distribución de papeles entre los sexos, sobre el afeminado o la masculinizada, etc., utilizando su propio cuerpo como base, con un grado de "glam-our" en algunos momentos cercanos al del Luigi Ontani coetáneo, dando lugar a un punto de referencia inevitable para los numerosos estudios del género que en los años noventa adoptaron una postura que no eludía los aspectos más kitsch y jocosos del comentario. En los años ochenta Jürgen Klauke desarrollaría uno de sus trabajos más conocidos, la serie *Formalización del aburrimiento*. En ella, a través de un gran número de secuencias fotográficas en blanco y negro se escenifican, ya no protagonizadas exclusivamente por él, pequeñas acciones atravesadas por un esteticismo formalista que distancia al espectador del propio argumento a la espera de potenciar siempre la reflexión sobre el tema omnipresente en su producción, aunque sea a veces de una manera soterrada: el sexo y su incidencia en las relaciones interpersonales. O.A.M.

*Jürgen Klauke:
Desasteriöses ich,
1996-98. Obra
fotográfica,
180 x 140 cm.
Cortesía galería
Helga de Alvear.*

159

M
A
D
R
I
D

Lovis Corinth:
Alter Mann, 1889.



LOVIS CORINTH

FUNDACIÓN JUAN MARCH

CASTELLÓ, 77. MADRID

8 OCTUBRE A DICIEMBRE

Considerado el artista más interesante del impresionismo alemán, al que se le supone un papel similar de renovación y apertura al jugado por Cézanne en Francia, la imagen del pintor y artista gráfico **Lovis Corinth** (Tapiau, Prusia Oriental, 1858-Zandvoort, Holanda, 1925) ha quedado asociada a la ofrecida en uno de sus cuadros más célebres, hoy en día conservado en Munich, fechado en 1896 y en el que se autorretrataba junto a un esqueleto. Corinth, tras finalizar sus estudios en su Prusia natal recibió una formación académica que lo implicó en un itinerario que lo llevaría de la Academia de Königsberg, en donde permaneció de 1876 a 1880, hasta Munich en el año 1883. Más tarde estudió en la Académie Julian de París durante tres años, de 1884 a 1887, relacionándose allí con Bouguereau

y Robert-Fleury. Sin embargo, sería el descubrimiento de otros artistas franceses y los nuevos estilos pictóricos del momento los que marcarían decisivamente su trayectoria. De este modo, el artista se interesó por el realismo de Courbet, y más especialmente por W. Leibl, así como del nuevo tratamiento con que los impresionistas sometían el estímulo óptico de la realidad. También a este largo período de formación corresponde el nacimiento de su interés por pintores como Frank Hals, Rembrandt y Rubens, de los que fue un estudioso apasionado. A su regreso a Alemania vivió y trabajó en varias ciudades del país, Königsberg, Munich y Berlín sucesivamente, llegando entonces a ser, junto con Liebermann, el principal y más representativo pintor de la escuela impresionista alemana. A esta consideración llegó Corinth después de haberse visto atraído durante un período inicial de su trayectoria por el movimiento cultural Jugendstil, tratando temas religiosos, mitológicos y literarios del decadentismo, los cuales fue dejando atrás al irse centrando en sus característicos paisajes, naturalezas muertas y retratos. Sin embargo, un ataque de apoplejía le produjo la parálisis de su brazo derecho por lo que, con gran dificultad, tuvo que aprender a pintar con la mano izquierda, adoptando una manera más suelta y vigorosa que desembocó en un expresionismo psicológico e inquieto que le puso en contacto con las nuevas corrientes de la pintura alemana. O.M.A.

HERMINIO MOLERO

BUADES

GRAN VÍA, 16. MADRID

4 NOVIEMBRE AL 13 ENERO

“¿Existe Herminio?”, se preguntaba hace siete años Ignacio Gómez de Liaño, en la presentación del catálogo de la muestra que **Herminio Molero** (La Puebla de Almoradiel, Toledo, 1948) presentó en Buades de Madrid. No es de extrañar que ni siquiera aquellos que, como Gómez de Liaño, han estado tan cerca de este polifacético e inquieto artista indaguen intrigados si “¿no será Herminio un asombroso invento de la imaginación?”. Pintor, músico (miembro fundador de “Radio Futura”), productor cinematográfico y publicista, residió sucesivamente en París, Londres, Amsterdam e Ibiza, instalándose definitivamente en Madrid, de donde recientemente ha trasladado su estudio a Toledo. Fueron esos años de itinerancia un momento decisivo en el panorama español por la formación de alternativas de salida al declinante informalismo y el auge de las experiencias conceptuales. Procedente del campo de la poesía experimental y los poemas de acción, funda con Quejido y Gómez de Liaño la Cooperativa de Producción Artística y Artesana. En los primeros 60 su obra derivará hacia una pintura inmersa en el pop y el cómic, concomitante a la de otros miembros de la Nueva Figuración Madrileña, en la que se mantienen registros de las sucesivas etapas de su evolución (estéticas beat, pop y hippie, sicodelia, mitologías oriental e ibicenca). O.A.M.

Galerías de Arte

Málaga

Sala de la Sociedad Económica de amigos del País

Avda. de Andalucía, 10 - 12 • 29007 Málaga

Tel. : 952 22 93 96

Hasta 22 octubre

Zas

27 octubre a noviembre

Mujeres artistas en la Colección de Unicaja

Santander

Fernando Silió

Eduardo Benot, 8 • 39003 Santander

Tel.y Fax: 942 21 62 57

Octubre

Uriel Seguí

Noviembre

Manolo Quejido

Navarra

Museo Gustavo de Maeztu

San Nicolás, 1 • 31200 Estella (Navarra)

Tel.: 948 54 60 37

Hasta 15 noviembre

José Gutiérrez Solana

IV Bienal de Pintura

Ciudad de Estella-Navarra

(Plazo admisión obras: hasta 14 noviembre)



Luis Claramunt:
Sin título, de la
serie Naufragios,
1999. Óleo sobre
tela, 100 x 81 cm.

LUIS CLARAMUNT

JUANA DE AIZPURU

BARQUILLO, 44. MADRID

NOVIEMBRE/DICIEMBRE

Preguntado por Kewin Power en el catálogo que acompañaba su exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, hace ahora trece años, sobre la relación que en sus pinturas se establecía entre el dibujo y la mancha, **Luis Claramunt** (Barcelona, 1951) explicaba cómo en su trabajo “el caso de dibujo y mancha es el de superponer y trabajar, como en el caso del *dripping*, superponiendo y simultaneando los mundos del consciente y del inconsciente, utilizando los dos indistintamente, sin orden de preferencia previo, y supeditando la ejecución de la obra al choque y conjunción de

dichos elementos”. Esta breve cita nos podría servir como introducción a la obra de este pintor autodidacta que en sus primeros trabajos, expuestos a principios de los años setenta, centró su interés temático en la ciudad contemporánea tratada con una perspectiva expresionista. El protagonismo de aquellas obras estaría cedido a enclaves como Barcelona, Madrid, Mallorca, Sevilla o Marrakech, en los que se instaló sucesivamente desde principios de los ochenta. A este respecto el artista confesará: “Siempre me ha resultado de gran ayuda trabajar en sitios distintos, dentro de un país, de una ciudad, de una casa, e incluso en el caso de una habitación, de una pared distinta”. Posteriormente, frente a este nomadismo urbano que llevó a Juan Manuel Bonet a extrañarse en 1986 de que “mirando hacia atrás, lo primero que sorprende es que, a excepción de algunas marinas mallorquinas, en la pintura reciente de Claramunt apenas hay paisaje”, el artista introducirá esta temática en su obra hasta el punto de hacerla central en determinado momento, alternándola con alguna que otra introducción simbólica esquemática y diluida en una pintura fluida donde, a pesar de todo, la presencia principal corresponde a esa propia pintura en la que la alternancia de dibujo y mancha arriba mencionada se asocia a otras dualidades que le permiten sus recursos: línea fluida/línea breve y casi puntillista; áreas densas y empastadas/zonas vacías; gesto y orden; sincronía/diacronía en los ritmos cromáticos, de las manchas o de la pincelada. O.A.M.

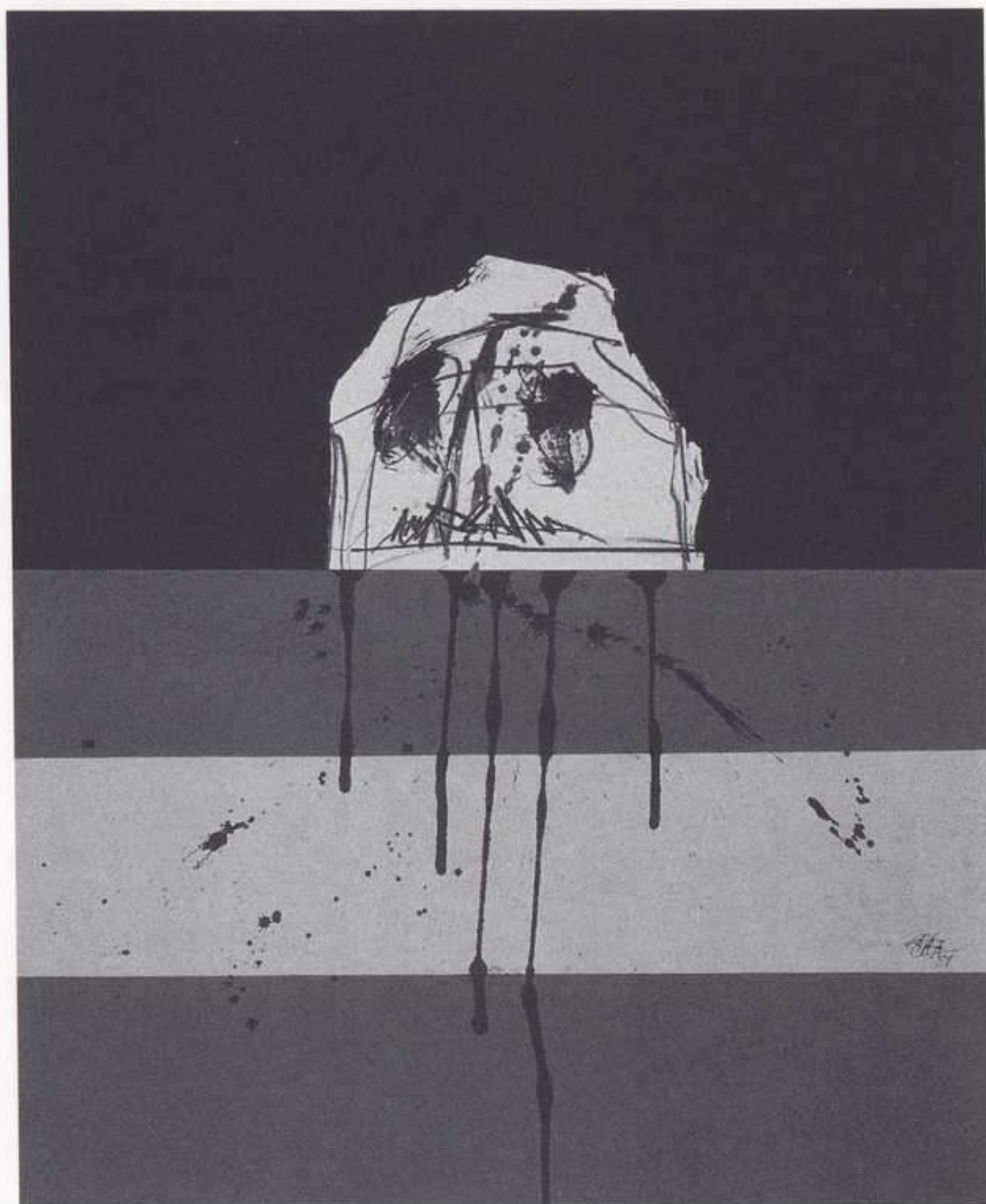
ANTONIO SAURA

MARLBOROUGH

ORFILA, 5. MADRID

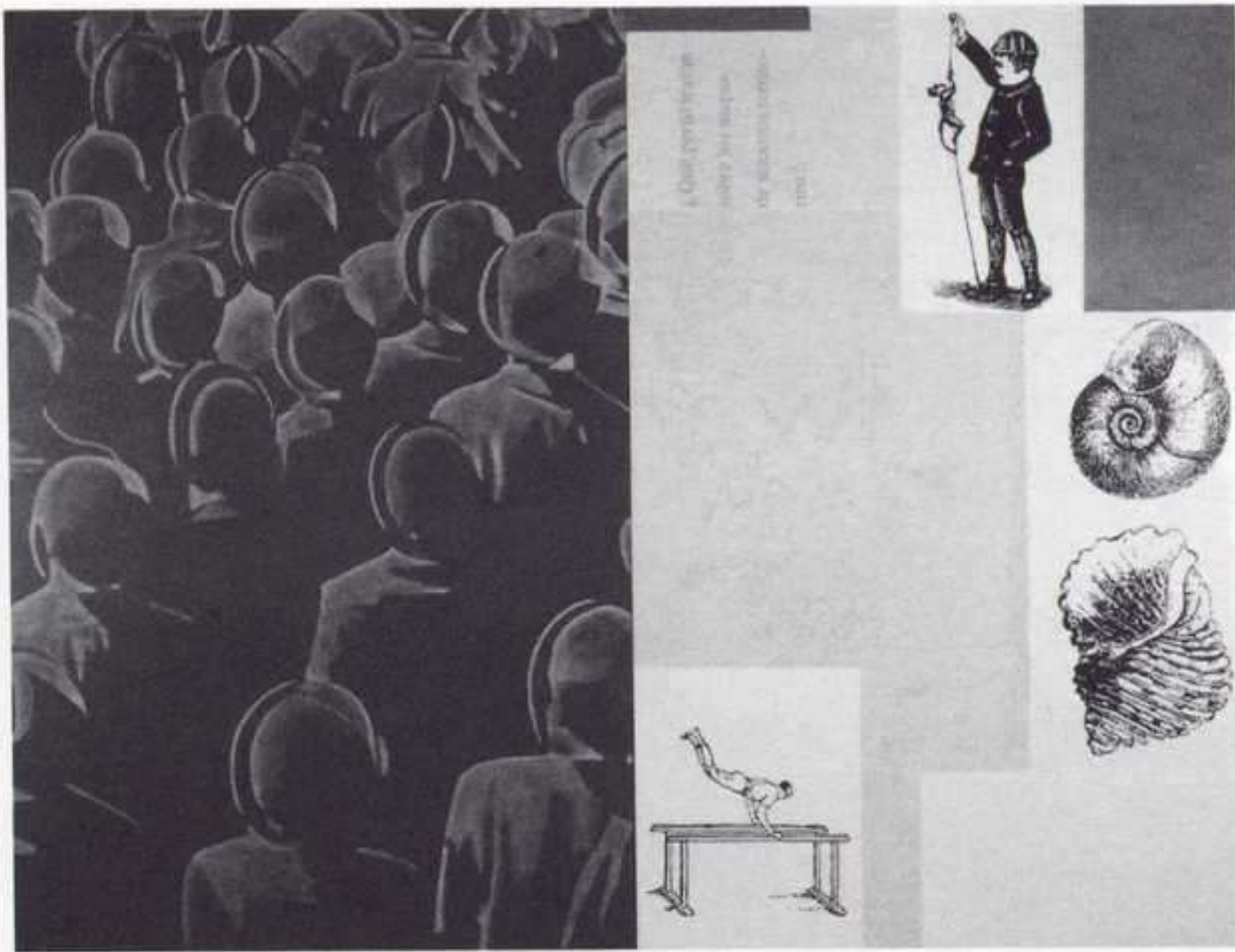
HASTA 23 OCTUBRE

Unas cuarenta obras sobre papel del recientemente desaparecido **Antonio Saura** (Huesca, 1930-1999) componen esta muestra, en la que se reúnen collages, tintas chinas y, fundamentalmente, técnicas mixtas sobre un soporte al que el pintor prestó una atención muy especial, y no sólo en su labor en torno a la obra gráfica. El trabajo sobre papel tuvo en Saura, de forma habitual, una gestación independiente y un desarrollo ajeno a la obra pictórica que corría en paralelo a él; y aunque compartieran sus mismos motivos, sus mismas preocupaciones y una evolución parecida, sus dibujos, collages, fotografías repintadas, etc. no estaban a la expectativa de verse finalizadas o de alcanzar su plenitud en otros trabajos que no fueran ellos mismos. Comienza la exposición con dos técnicas mixtas tituladas *Tete*, del año 1956, fechadas, por lo tanto, un año antes de la fundación de El Paso, y que ya contienen lo fundamental y más característico de la obra de Saura, así como la tipificación formal de uno de sus temas recurrentes hasta el final de su trayectoria. Aparecen aquí representadas obras de diferentes momentos en su trayectoria –los últimos papeles fechados de la exposición pertenecen a 1995– que componen las extensas series en las que Saura experimentaba pequeñas variantes formales de *Damas*, *Retratos imaginarios* (en esta ocasión de Dora Maar, de Fe-



lipe II, de Rembrandt...), *Crucifixiones*, *Perro de Goya*, o las menos habituales de *Mutaciones* o *Cocktail party*, de las que hay dos dinámicas versiones del año 1961 y 1965. Una oportunidad para comprobar lo válido de aquellas palabras que Michel Tapié escribiera para su exposición en la parisina galería Stadler, en 1961: “La obra de Antonio Saura se enriquece de la ambigüedad resultante de la alianza ‘tradición’ y ‘vanguardia’, mediante una continuidad que es, ni más ni menos, la del devenir humano. Su arte participa tanto de las experiencias más audaces de los expresionismos vivos como del mensaje altamente dramático del hacer ibérico, donde la curva de múltiples civilizaciones ha sido siempre caótica y constructiva, sublimadora y trágica”. O.A.M.

Antonio Saura:
Collage, 1959.
Técnica mixta
sobre papel,
60,4 x 48,9 cm.



Manuel Bouzo:
Inanellatori di
gabbiani, 1999.
Acrílico y lápiz
sobre lienzo,
195 x 260 cm.

MANUEL BOUZO/ MANOLO QUEJIDO

MAY MORÉ

GENERAL PARDIÑAS, 50. MADRID

OCTUBRE/4 NOVIEMBRE AL 10 DICIEMBRE

Cuando a mediados de los setenta se une al grupo de pintores que desde la capital española llevan a cabo una vehemente reivindicación de la pintura, **Manolo Quejido** (Sevilla, 1946) había experimentado ya con distintos aspectos de la tradición vanguardista: desde un primer momento expresionista, pasando por la formación, junto con Ignacio Gómez de Liaño y Herminio Molero, de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana en donde experimentó con la poesía experimental, hasta llegar a las nuevas posibilidades que la tecnología de entonces permitía en su uso aplicado a la formación de la obra de arte y que Quejido ensayó en el Centro de Cálculo, dando lugar a obras secuenciales de estructura geométrica y tecnicada muy cercanas a las corrientes op-art del mo-

mento. Pero será en su cercanía a Herminio Molero y otros miembros de la llamada Nueva Figuración Madrileña, aglutinados en torno a la Sala Amadís y la galería Buades, cuando el artista se centre en esas posibilidades de la pintura como un medio todavía vigente que ha mantenido su permanente atención —profundamente autocrítica— hasta la fecha, y que en alguna ocasión le ha llevado a escribir: “Pintar es ya mostrar sin más el lienzo en blanco, pues nos interroga qué se resta o se suma a ese objeto al situarle en el contexto del arte y por lo tanto qué entendemos por arte. También una pintura que no hace más que mostrar su propio construirse se afirma como pintura por el hecho de no tener otra funcionalidad que la de mostrar su formatividad”. Por su parte, **Manuel Bouzo** (Orense, 1946) se trasladó a Madrid a finales de los ochenta, después de haber vivido durante varios años en la isla de Ibiza. Tras unos comienzos en los que su actividad se concentró en la obra escultórica en bronce y hierro, Bouzo se acercó a la disciplina pictórica por medio de unos cuadros dominados por grandes manchas planiformes, casi monocromáticos y cercanos al espíritu de Rothko, en ocasiones presididos por figuras u objetos aislados que progresivamente fueron ganando protagonismo en composiciones cada vez más organizadas por la geometría, las superposiciones de planos, el collage, y una irónica iconografía figurativa de reminiscencias pop. O.A.M.

ANTONIO SAURA

Los herederos de **Antonio SAURA** comunican que han conseguido en España el secuestro así como la destrucción por orden judicial de siete obras falsas del artista. Se trata de obras sobre papel, de temas y formatos diversos.

Aprovechan la ocasión para anunciar la preparación del

CATÁLOGO RAZONADO de Antonio SAURA

Invitamos a las personas interesadas a enviar la descripción completa de la obra que posean (título, fecha, técnica, materiales y soporte utilizados, medidas exactas, origen, etc.) con vista a la publicación del catálogo mencionado, acompañando un ektachrome (13 x 18 cm) y dos copias en color sobre papel (18 x 24 cm) de dicha obra a

Me Olivier WEBER-CAFLISCH
Place de la Fusterie 7
CH - 1204 Ginebra (Suiza)

Tel. 0041-22-310 30 64 ● Fax: 0041-22-310 30 69

Garantizamos discreción absoluta sobre la identidad de los detentores y/o propietarios de las obras.

CERTIFICADOS DE AUTENTICIDAD

Las peticiones de certificados de autenticidad se presentarán a Me Olivier WEBER-CAFLISCH a la misma dirección, acompañando un ektachrome (13 x 18 cm) y tres copias en color sobre papel (18 x 24 cm).

Miquel Barceló:
Sin título, 1999.



MIQUEL BARCELÓ

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

SANTA ISABEL, 52. MADRID

HASTA 21 NOVIEMBRE

Ésta será la primera gran muestra retrospectiva de la obra sobre papel de **Miquel Barceló** (Felanitx, 1957), que nos permitirá contemplar, de forma cronológica y agrupada en series, veinte años de su evolución, incluyendo mucho material inédito o apenas expuesto. La secuencia de las obras permitirá, además, seguir la trayectoria vital del artista (que ha practicado un permanente nomadismo, trabajando en Barcelona, Nápoles, la costa portuguesa, París, los Alpes suizos, Nueva York, el país Dogón o Mallorca). Se incluyen dibujos, collages, grandes pinturas sobre papel y cuadernos de notas. Todo el conjunto permitirá repasar los temas habituales de Barceló así como observar la frecuente utilización que de técnicas y mate-

riales insólitos hace el pintor: cenizas volcánicas, algas marinas, materiales de deshecho, aprovechamiento de los agujeros causados en el soporte por termitas, manchas fortuitas y oxidaciones, etc. Destacan, en primer lugar, algunos trabajos de sus inicios como artista conceptual en los años 70, que prestan una especial atención a la transformación de la materia orgánica y que nunca se han visto fuera de Mallorca. Ya de los años 80 sobresalen los grandes collages sobre cartón de corte neoexpresionista, sus afamadas perspectivas de bibliotecas, museos, cines, barcas y restaurantes, o los dibujos de sus primeros viajes africanos. De la presente década se presentarán tauromaquias, trabajos eróticos, inventarios de la fauna marina, dibujos con relieves y agujeros y retratos de amigos y personajes. En definitiva, un repaso al gran abanico de recursos con que Barceló afronta esta disciplina sin establecer nunca diferencias jerárquicas con respecto a su pintura. O.A.M.

Ayuntamiento de Pamplona

1999

PABELLÓN DE MIXTOS. CIUDADELA

F. ORTEGA - K. SEBASTIÁN	Pintura Pta. B	9 sep - 10 Oct
EL SENTIDO DE LA VISTA	Multidiscip. Pta. 1	10 sep - 10 Oct
JESÚS E. BURGOA	Pintura Pta. B	14 Oct - 14 Nov
J. MURO - I. MURO	Pint. - Escult. Pta. B	18 Nov - 19 Dic
XV CONCURSO JÓVENES ARTISTAS	Pint. - Esc. - Fot. Pta. 1	19 Nov - 19 Dic

1999

POLVORÍN. CIUDADELA

JUAN BELZUNEGUI	Pintura	16 sep - 17 Oct
DIANA PARDO	Pintura	21 Oct - 14 Nov

1999

HORNO. CIUDADELA

A BUN IN THE OVEN Arévalo - Grady - Iriarte	Instalación	24 Sep - 17 Oct
--	-------------	-----------------

1999

SALA DE ARMAS. CIUDADELA

PAMPLONA JÓVENES ARTISTAS Ganadores 1998	Esc. - Fot. - Pint. Pta. 1	16 Sep - 17 Oct
UN DÍA TUVIMOS QUE HUIR Asoc. España con ACNUR	Didáctica Pta. 2	22 Sep - 10 Oct



AYUNTAMIENTO
UDALA

Asuntos Culturales
Kultur Aferak



César Fernández Arias: Por tierra, mar y aire, 1999. Poliéster, nylon, madera, 100 x 80 x 35 cm.

CÉSAR FERNÁNDEZ ARIAS

SEN

BARQUILLO, 43. MADRID

HASTA 15 OCTUBRE

En la portada de su libro de dibujos que lleva por título *Viñetas*, editado en 1987 por Abril y Buades y al cuidado de cuya edición estuvo Diego Lara, aparece un número que ya por sí solo solicita atención (ciento veintitrés), el cual, al ser multiplicado por un corazón, da como resultado una curiosa amalgama signíca donde ya es posible distinguir ese peculiar funcionamiento de una aritmética de las imágenes que constituye el universo gráfico de **César Fernández Arias** (Caracas, Venezuela, 1952). Composición y descomposición de esquemáticas figuras silueteadas que son siempre cifra –aritmética, ya dijimos– de un significado más amplio con contenidos a menudo

fuertemente críticos o irónicos. Gran parte de las características de su trabajo actual, emparentada con el mundo del cómic o de las ilustraciones en prensa a las que Fernández Arias ha sacado tanto partido, hay que buscarla en sus primeros trabajos artísticos inmersos en el mundo del graffiti callejero y de la pintura mural en las calles de Madrid, así como su antigua labor como ilustrador de revistas. Tanto en su obra pictórica y gráfica como en su escultura, a menudo resuelta a modo de bajorrelieves, es fácil establecer paralelismos con ciertos rasgos de arte arcaico: el predominio del silueteado, las convenciones de la visión conjunta perfil-frente, el desarrollo planimétrico de la escena comprimida en una perspectiva elemental y dominada por los valores emotivos, etc. propios de cierto arte rupestre, egipcio o azteca. Por otro lado, también son visibles las influencias del diseño gráfico y de las vanguardias constructivistas abordadas con un espíritu humorístico similar al empleado por Almudena Armenta, aunque en él siempre sujeto a un empleo figurativo de la imagen. Desde sus comienzos expositivos a finales de los setenta, tanto en sus esculturas como en sus pinturas, hay ahora una mayor preocupación por el empleo y el acabado de los materiales, a la vez que en la factura y la organización cromática, que le alejan de antiguas referencias neoexpresionistas como Penck, inevitables en los ochenta. Desde la segunda mitad de esta década su trabajo se torna más lúdico y orgánico, con un valor acentuado de los aspectos sensuales. O.A.M.


TRÁNSITOS: ARTISTAS ESPAÑOLES ANTES Y DESPUÉS DE LA GUERRA CIVIL

SALA DE LAS ALHAJAS. CAJA DE MADRID

PLAZA DE SAN MARTÍN, 1. MADRID

6 OCTUBRE AL 8 ENERO

Que la Guerra Civil actúa como una brecha implacable cuando redactamos la imagen del siglo XX español es una idea que se pone especialmente de manifiesto al trabajar sobre la historia artística de los años que la enmarcan. **Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la Guerra Civil (1929-1936 y 1939-1948)** es una exposición que pretende lanzar una mirada que recorra, desde muy cerca, universos artísticos individuales inscritos en ese arco de casi veinte años, consciente de que cada uno de ellos ha sido sensible, a través de su específica identidad, al conjunto de transformaciones que ocurrieron en el contexto histórico-cultural. La exposición se organiza en torno a tres bloques: los dos primeros dependiendo de la permanencia o no en el país de los artistas tras la contienda, y un tercero, concebido como un pequeño epílogo, que reúne obras de aquellos otros, los más significativos, que hacen su aparición en el panorama nacional a lo largo de los años cuarenta. Así, si como fecha más lejana para la selección de las obras podría establecerse en torno a 1929, con la exposición en el Botánico de los artistas españoles residentes en París, la más cercana, 1948, estaría marcada por la eclosión de las primeras vanguardias postbélicas. La exposición ha evitado la producción realizada en el período de guerra por considerar que ésta se produjo excesivamente condicionada por las circunstancias; del mismo modo, tanto el arte oficial y académico, como los artistas desaparecidos durante el conflicto, o los que ya anteriormente trabajaron al margen del contexto español (Pablo Picasso, Joan Miró, Julio González, Luis Fernández...), tampoco estarán representados (aunque sí aquellos de la Escuela de París más estrechamente vinculados a la plástica peninsular: Francisco Bores, Hernando Viñes, Pancho Cossío...), ya que lo que se pretende, precisamente, es medir lo que se transforma o continúa en los artistas en razón de la convulsión sufrida por el medio que había de acoger su trabajo. O.A.M.



Universitat de València
5a Biennial
Martínez Guericabeitia
Mirant-nos des de fora

Ignasi Aballí - Prudencio Irazábal
Javier Garcerá - Chelo Matesanz
Mireya Masó - Juan José Aquerreta
Joaquín Gáñez - Simeón Sáiz Ruiz
Fco. Ruiz de Infante - Juan Ugalde
Javier Pagola - Javier Tresaco
Santiago Mayo - Jaume Plensa
Jorge Galindo - Olga Adelantado
Darío Urzay - Pedro Castrortega
Sergio Barrera - José Noguero

Sala Parpalló
Centre Cultural La Beneficència
22 Setembre - 14 Novembre 1999.

CINC SEGLES
1499 1999
ID-18
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Organitza:
Fundació General
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA Patronat Martínez Guericabeitia

entitat patrocinadora: entitat col·laboradora:

Banco Santander
DIPUTACIÓ DE VALÈNCIA
CENTRE CULTURAL LA BENEFICÈNCIA

169

M
A
D
R
I
D



Susy Gómez:
Mientras las manos
llueven I y II,
1998-99. Hierro
galvanizado,
340 x 240 cm.

SUSY GÓMEZ / JOSÉ MANUEL BROTO

SOLEDAD LORENZO

ORFILA, 5. MADRID

HASTA 15 OCTUBRE / 15 OCTUBRE AL 15
NOVIEMBRE

Antes de fijar su residencia en la ciudad de París en 1985 el artista **José Manuel Broto** (Zaragoza, 1949) será fundador en Barcelona, junto a personajes como Xavier Grau, Gonzalo Tena y Javier Rubio, del grupo que se conoce como *Trama*, nombre de la revista aglutinante de sus experiencias y principal órgano de expresión de su ideario estético, muy cercano, sin duda, a los ascéticos principios formalistas del grupo francés *Supports-Surfaces*, en la búsqueda de una salida a lo que ellos consideraban el agotamiento de las experiencias conceptuales que permanecían todavía vigentes en Cataluña. Tras esta obra, de ascendencia minimalista, formada por frías superficies de campos de pintura, su obra evolucionará, desde fi-

nales de la década de los setenta, hacia una pintura en la que el color tiene un protagonismo mucho más acusado y que le permitirá crearse un sofisticado estilo personal evocador de paisajes luminosos y atmósferas expresivas y románticas que, a partir de la segunda mitad de la década de los ochenta, sabrá conjugar con el rigor constructivo de las figuras geométricas que protagonizarán sus telas, cuyos fondos estarán logrados mediante un sorprendente dominio técnico de la materia, saturados efectos lumínicos y atmosféricos. **Susy Gómez** (Pollença, Mallorca, 1964) suscitó a partir de la mitad de los noventa un notable interés que la llevó a estar presente en prestigiosas ferias y muestras colectivas tanto a nivel nacional como internacional. Si a menudo se ha destacado la específica sensibilidad femenina de su trabajo (llevado a cabo mediante fotografía, pintura, dibujo o escultura) no lo ha sido menos el sutil modo con que la artista escapa a los tópicos acumulados por el arte de mujeres más "evidente". Trabajando con los ámbitos de lo público y lo privado pone en evidencia lo problemáticas que, con la dificultad en la delimitación de ambas esferas, se convierten categorías como la de exhibicionismo, impudicia, ocultación, o los procesos de enmascaramiento, en lo que gran parte de la crítica más atenta a su trabajo quiere ver una ejemplificación de la dificultad del establecimiento de una identidad para el sujeto contemporáneo. O.A.M.

JAIME ALEDO

VALLE QUINTANA

CAMPOAMOR, 17. MADRID

HASTA 21 OCTUBRE

En un texto titulado *Raros como poetas* publicado en *Cruce* en 1996, **Jaime Aledo** (Cartagena, 1949) hace un breve e incisivo acercamiento a la situación del arte y de los artistas contemporáneos: “Los artistas plásticos, para bien o para mal, se asemejan cada vez más a los poetas. Son tan ‘raros’ como ellos. Como a ellos, se les presta muy poca atención. Su obra se da a conocer en círculos cada vez más reducidos, a veces sólo de artistas, y, desde luego, nadie piensa enriquecerse con ella”. Inmediatamente después el autor propondrá que, ante esta situación de desinterés, es el momento de crecer hacia dentro, de ganar en densidad más que en espesor, de reflexionar acerca del arte como peculiar sistema de pensamiento –superando prejuicios vanguardistas

y revisionistas– y profundizar en el sentido que pueda tener cada obra, entendida como necesaria, ya que “si bien todo vale no todo es igual de interesante”. Todo esto es ya buen acercamiento a la visión del mundo artístico y a la teoría del arte de Aledo, la cual podría resumirse en gran medida con el párrafo final del citado texto: “La respuesta estaría, sin duda, en recuperar la confianza en el lenguaje, en la posibilidad de colmar de significado cada obra concreta, porque, en su proceso de construcción, el artista ha elaborado un ‘mecanismo’ capaz de producir sentido y, por tanto, un número finito de interpretaciones coherentes”. Así ha sido, efectivamente, en una trayectoria que le ha mantenido cerca de una generación de pintores que a menudo la crítica aglutina en torno a la figura de Luis Gordillo –a quien Aledo dedicó su tesis doctoral–: Carlos Alcolea, Chema Cobo, Carlos Franco, Guillermo Pérez Villalta, o de otros más jóvenes como Sigfrido Martín Begué, Carlos Forns Badá o Carlos Durán. O.A.M.

171

M
A
D
R
I
D

EL ROTO

Sala de Exposiciones
"Mauro Muriedas"

Del 1 al 24 de octubre, 1999

AYUNTAMIENTO  TORRELAVEGA

El Roto: Píñe de negro todas las banderas





Erwin Olaf: Cindy, de la serie Mature, 1999. Fotografía en color, 100 x 80 cm.

ERWIN OLAF

ESPACIO MÍNIMO

CALLEJÓN BURRUEZO, 3 - 1º B. MURCIA

29 OCTUBRE AL 15 DICIEMBRE

Uno de los fotógrafos más interesantes del panorama de la fotografía contemporánea internacional, el holandés **Erwin Olaf** (Hilversum, 1959), presenta sus fotos en la galería Espacio Mínimo. Es ésta una gran ocasión de ver la obra de un artista transgresor que haciendo uso de la más sutil ironía incide sobre temas tan diversos como la frivolidad, la sexualidad, el género y la belleza. Temas todos ellos que se encuentran sin duda en la cultura de la imagen predominante en nuestros días. El mundo de la moda y la se-

ducción a través de la provocación y de la insinuación explícita se hace patente en sus fotografías y nos conduce a confrontar nuestros propios instintos y a constatar los estímulos que Olaf logra provocar en sus eróticas imágenes. De sus primeras obras en la pureza de la fotografía en blanco y negro desarrolla personales desnudos en contraste con extravagantes y barrocas representaciones en el más excitante y refinado estilo kitsch. De este primer periodo se podrán ver en esta exposición muestras de algunas de sus series como pueden ser *Squares*, *Chessmen* y *Wagner*, y también de sus últimas series en donde el artista se expresa con gran brillantez. Son éstas fotos de grandes dimensiones de colores deslumbrantes en donde el ordenador, como un elemento más de trabajo, juega un importante papel. Éste es el caso de su espectacular serie *The Lorena Bobbit Boys*, de la que también habrá representación en Espacio Mínimo, así como una de sus series más recientes, *Mature*, en la que mujeres de entre los años 1960 y 1980 despliegan sin pudor toda su sensualidad y belleza evocando las conocidas poses de *top-models*. Afortunadamente, la obra del fotógrafo Erwin Olaf es sin duda de difícil catalogación, y consigue con su aparente frivolidad articular un rico discurso que refiere a complejas sensaciones que son expresadas con gran imaginación y fantasía. Fotos carentes de prejuicios en las que el artista manifiesta su libertad con rotundidad. J.C.R.

JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA

MUSEO GUSTAVO MAEZTU

SAN NICOLÁS, 1. ESTELLA

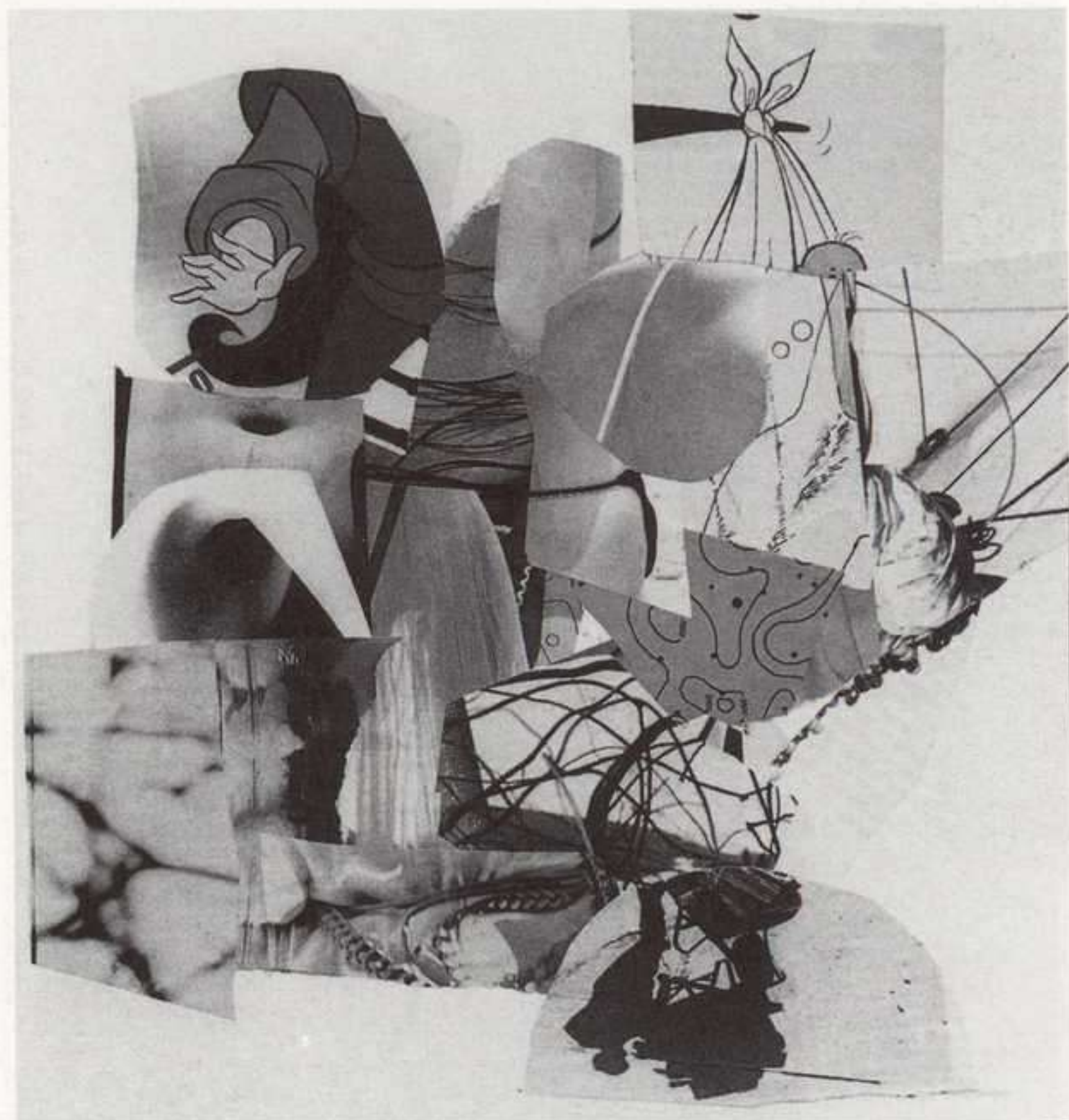
HASTA 15 NOVIEMBRE

La peculiar y trágica España Negra que retrató **Gutiérrez Solana** (Madrid, 1906-1995), pintor, grabador y cronista de su tiempo, se puede apreciar en el museo de Estella. Máscaras, muertes, procesiones, bailes, vida cotidiana de la España de los años 30 reflejados en óleos como *Máscaras bailando del brazo* o *Procesión de noche*. Junto a ellos se muestra una selección de aguafuertes en los que se aprecia un cambio de temática y un distanciamiento del tremendismo. Los óleos son una síntesis del período de su asentamiento y madurez pictórica entre 1917 y 1938, mientras que la colección de aguafuertes y litografías muestran otros procedimientos tal vez menos valorados. Existe un gran paralelismo entre los asuntos que trató en su pintura y en su literatura y lo que plasmó en sus aguafuertes y litografías: caminos de tensión y fatalismo marcados por el pesimismo de un universo cerrado ante el mundo moderno. Para entender su obra es necesario referirse a su propia vida. Sus biografías insisten en varios acontecimientos que el artista vivió de niño y que le marcaron en lo que ya de adulto fue su principal temática creativa. La temprana muerte de su hermana pequeña, un susto vivido cuando varios disfrazados con máscaras entraron en su casa, la muerte de su padre y la locura de su propia madre determinan ese universo



José Gutiérrez Solana: Máscaras bailando del brazo, 1938. Óleo sobre lienzo, 140 x 114 cm.

oscuro, temerario y hasta desafiante de sus obras. Su pintura, colorista pero sin excesos, muestra no sólo las figuras en su apariencia exterior sino la propia esencia del hombre. Le interesan los gestos, las muescas y las máscaras que cubren los rostros más que la propia composición del cuadro, muchas veces perturbada por la utilización de la luz y los planos. Francisco Calvo Serraller escribe en el catálogo de esta exposición “los paisajes que pintó Solana son siempre panorámicas antropológicas, fondos urbanos, la mayor parte de las veces caseríos de pueblo o monumentos emblemáticos que ayudan a caracterizar un lugar determinado pero no con intención pintoresca... Maniqués, estatuas, muñecos, máscaras muestran la predilección de Solana por retratar figuras rígidas, yertas y acartonadas. Nunca es nítida la frontera entre lo animado y lo inanimado. Así se comprende, por ejemplo, su afición por los pasos procesionales de la Semana Santa, con su cruda y sangrienta representación de trágicos episodios”. A.E.



José Ramón
Amondarain:
Automate.

J.R. AMONDARAIN

WINDSOR KULTURGINTZA

JUAN DE AJURIAGERRA, 14. BILBAO

9 NOVIEMBRE AL 11 DICIEMBRE

PHOTOMUSEUM

SAN IGNACIO, 11. ZARAUTZ

2 AL 29 NOVIEMBRE

El artista **José Ramón Amondarain** (San Sebastián, 1964) nos presenta sus trabajos más recientes en dos espacios a la vez: en Photomuseum de Zarautz y en la galería Windsor Kulturgintza de Bilbao. Si en el primero la muestra se compone de fotografías de collages y dibujos realizados sobre papel fotográfico con linternas de diferentes tipos, en el segundo la galería reúne las últimas realizaciones pictóricas y, sobre todo, collages de formato medio. El tema del collage preside su producción actual pero el collage –según él mismo explica–

“entendido como una parte fundamental de la imagen, no como un método constructivo y estructuralista porque mi manera de actuar es más inconsciente”. Tras su anterior individual en mayo, en la conocida My Name’s Lolita Art de Madrid, Amondarain trabaja los collages y consigue con ellos una especie de juegos ópticos muy característicos. Lo interesante de la ya tradicional técnica del collage –que tomó especial protagonismo en la época cubista de Braque y Picasso– no es tanto el hecho de construir una imagen como el saber qué es lo que pasa con las partes que la componen. En este sentido, el artista intenta dotar de entidad propia a los fragmentos que conforman el todo de la obra. Ahora el fragmento se autoevidencia como fragmento mientras que antes estaba supeditado a la estructura de la imagen. Son todo pedazos, el espectador, que participa aun inconscientemente de un modo interactivo, es quien relaciona las partes y su retina es la que reconstruye la obra. De un modo analítico y reflexivo, José Ramón Amondarain incide en la estructura interna del collage. “El collage me permite trabajar de una manera arbitraria, pegando trozos de un lado y otro sin ningún orden concreto. De esta forma, inconscientemente, afloran cosas que estaban latentes en mi trabajo y que aparecen ahora por primera vez”. La búsqueda de un “sentido” a la pintura apoyada en la exigencia crítica es una de sus máximas, que puede ser lograda a través de una resolución rigurosa de la imagen. A.F.

Magda Bellotti

Fray Tomás del Valle, 7 • 11202 Algeciras
Tel.: 956 66 02 04 • Fax: 956 63 37 54

15 octubre a 17 noviembre

Santiago Mayo

Obra reciente

19 noviembre a 16 diciembre

Pepa Rubio

Instalación

Sandunga

Arteaga,3 • 18010 Granada
Tel. y fax: 958 27 36 65

Hasta 30 octubre

Oriol Vilapuig Obra reciente
2, 3, 4 de noviembre

Jornadas de InCINeración

6 noviembre a 15 diciembre

Pedro Garcíarias Pinturas

Ediciones de obra gráfica y múltiples de:

Ángeles Agrela, Juan Aguilar, Valentín Albardíaz, Santiago Ayán, Amaya Bozal, Vicente Brito, Sonsoles Brihantes, Cristian Domecq, Angustias García & Isaías Gríñolo, Pedro Garcíarias, Jaime Gorospe, JGarcía, Julio Juste, Adolfo Manzano, Carlos Miranda, Lita Mora, Carlos Montaña, David Paquet, Guillermo Pérez Villalta, José Piñar, Joaquín Sáenz, Soledad Sevilla, Gonzalo Tena, Santiago Ydáneez y Jesús Zurita.

CaveCanem

San José, 10 • 41004 Sevilla
Tel. y fax: 95 456 42 71

1 al 30 octubre

Mar García-Ranedo

"La diferencia está en el fondo... del bolso"

5 noviembre al 14 diciembre

Antonio David Resurrección

"Canciones de amor y viajes"

Octubre

Arte y Hotel-Sevilla

Noviembre

New Art-Barcelona

Rafael Ortiz

Mármoles, 12 • 41004 Sevilla
Tel.: 95 421 48 74 • Fax: 95 422 64 02

Hasta 30 octubre

Guillermo Pérez Villalta

"Los cuatro elementos"

3 noviembre a 11 diciembre

Antonio Sosa

14 diciembre a 22 enero 2000

Sara Huete

Alfredo Viñas

José Denis Belgrano, 19 • 29015 Málaga
Tel. y fax: 95 260 12 29

8 octubre a 8 noviembre

Robert Harvey (Pintura reciente)

12 noviembre a 12 diciembre

Plácido Romero

(La mirada abstracta)

17 diciembre a 17 enero 2000

Colectiva

Félix Gómez

SALA MORERÍA
Morería, 6 • 41004 Sevilla • Tel.: 95 422 53 20

1 a 21 octubre

Juan José Fuentes

26 octubre a 16 noviembre

Antonio Belmonte

23 noviembre a 11 diciembre

González de la Calle

SALA CASTELLAR

Castellar, 40 • 41003 Sevilla • Tel.: 95 456 14 66

Colectiva

PROYECTO TRANSFER

ALICIA FERNÁNDEZ

A principios de octubre inicia su andadura *Transfer*, un proyecto de intercambio cultural y artístico organizado por la Secretaría de Cultura de Renania-Westfalia y tres comunidades autónomas del norte de España. País Vasco, Asturias y Galicia participan en esta próspera iniciativa. Esta es la quinta edición del proyecto *Transfer*, realizado en ocasiones anteriores con la antigua República Democrática Alemana, Bélgica, Italia y Polonia. Jose María Argumedo, coordinador del proyecto en España, explica los objetivos de *Transfer*.

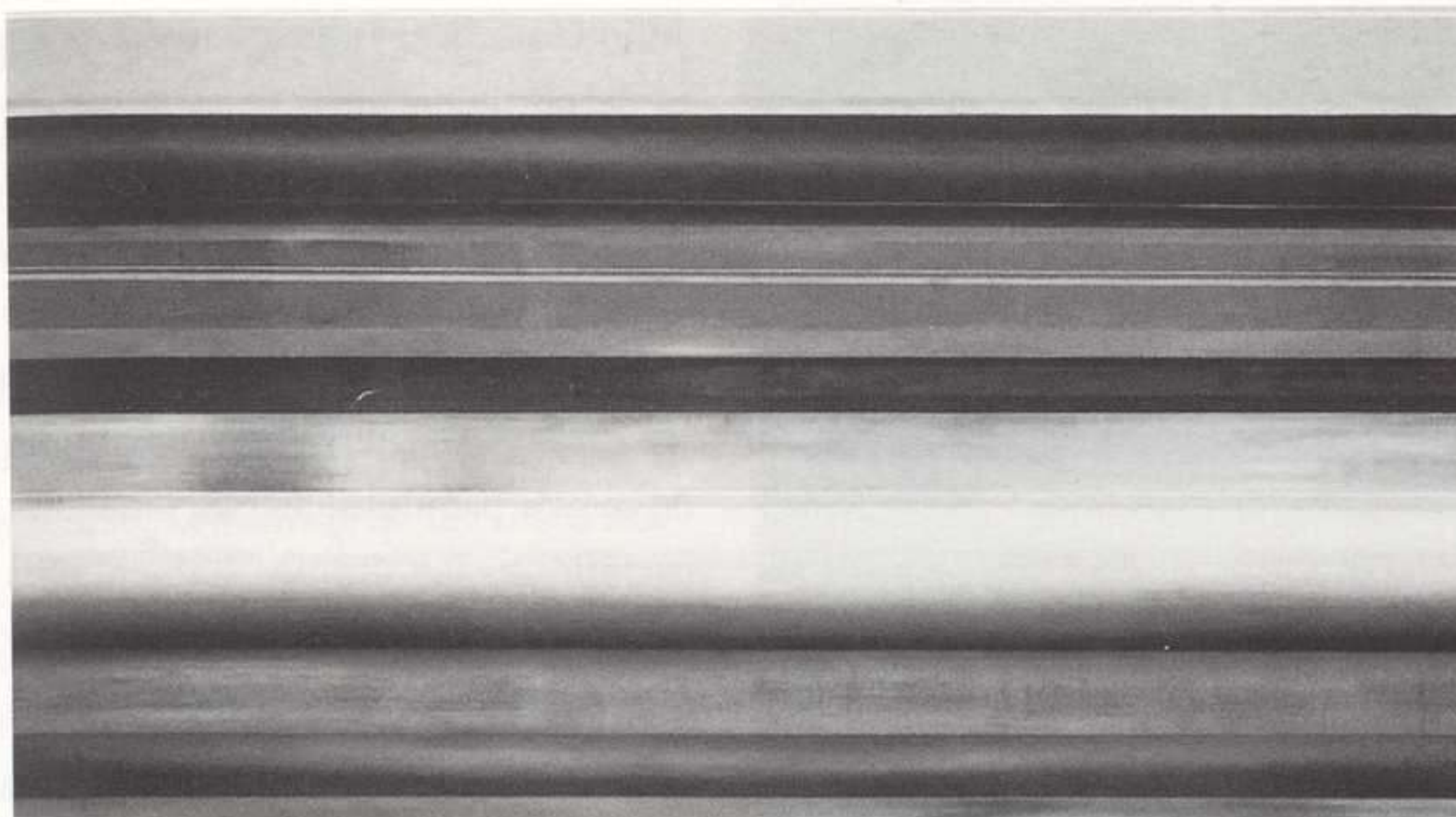
JOSÉ MARÍA ARGUMEDO. *Transfer* pretende iniciar un diálogo que vaya más allá de las fronteras europeas, que sirva tanto para descubrir y apoyar a talentos artísticos emergentes o reconocidos, como para reflexionar sobre los criterios de calidad y condiciones de la creación artística actual.

ALICIA FERNÁNDEZ. ¿Quiénes son los principales promotores del proyecto *Transfer*?

JMA. La Secretaría de Cultura de Renania-Westfalia, dirigida por el Sr. Dtor. Dietmar N. Schmidt y su colaboradora responsable de este proyecto, Carmen Klement. Desde esta Secretaría, formada por los veinticinco municipios mayores de este *land* alemán, se promueven ambiciosas iniciativas dedicadas al teatro, la ópera, la música y las artes plásticas. Sobre todo, se promueven valores y



Ricardo Antón
Troyas: Sin título
(de la serie
BILBOBUS),
1998. Acrílico
sobre lino,
130 x 195 cm.



Ricardo Antón Troyas: Sin título (de la serie N-634), 1998. Acrílico sobre lino, 130 x 232 cm.

planteamientos jóvenes, tanto a nivel local como internacional. En este contexto se sitúa *Transfer*, un proyecto único en Europa por la cantidad de artistas participantes, las dotaciones previstas y el prestigio de las instituciones participantes.

AF. ¿Cuántos artistas participan?

JMA. En total, son veinticuatro. Los artistas alemanes vendrán a España durante dos meses, octubre y noviembre, y los españoles se instalarán en Alemania en marzo y abril del 2000.

AF. ¿Cómo ha sido el proceso de selección?

JMA. La selección comenzó en marzo culminando el 19 de agosto con el fallo del jurado compuesto por Miguel Fernández-Cid (Centro Galego de Arte Contemporánea), Javier González de Durana (Sala de Exposiciones Rekalde de Bilbao), Javier Barón (Centro Cultural Cajastur), Christoph Brockhaus (Wilhelm Lehmbruck Museum), Veit Loers (Museum Abteiberg-Mönchengladbach) y Susanne Anne (Schloß Morsbrich-Leverkusen). *Transfer* está acompañado de la edición de un catálogo y de diversas exposiciones colectivas que mostrarán los trabajos realizados durante el proyecto. La primera exposición se inaugurará en septiembre del 2000 en el Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela, la siguiente llegará en diciembre al Palacio de Revillagigedo de Gijón y a la Sala San Francisco de Cajastur de Oviedo y para principios del año 2001 se mostrará en la Sala de Rekalde de Bilbao. Posteriormente, el proyecto *Transfer* viajará a Alemania al Wilhelm Lehmbruck-Duisburg, al Abteiberg-Mönchengladbach y al Schloß Morsbroich-Leverkusen. A.F.



Julio González:
Femme dite "les
trois plis", ca.
1931-1932. Hierro
forjado y soldado,
135,3 x 27,7 x 16
cm. Museo de
Bellas Artes de
Bilbao.

JULIO GONZÁLEZ

MUSEO DE BELLAS ARTES

PLAZA DEL MUSEO, 2. BILBAO

HASTA 14 NOVIEMBRE

El Museo de Bellas Artes de Bilbao organiza esta exposición con motivo de la incorporación a su colección permanente de la escultura *Mujer llamada "los tres pliegues"* del artista **Julio González** (Barcelona, 1876-Arcueil, 1942). La pieza, que se incorpora gracias al acuerdo de dación realizado por el Banco Bilbao Vizcaya, estará acompañada de otras dos esculturas realizadas en bronce y sesenta dibujos donados por Vivianne Grimminger, heredera del legado de

Julio González. El conjunto completa de un modo importante la laguna existente en la colección de escultura del museo de Bilbao. Julio González, el precursor de la utilización del hierro en el arte del siglo XX y uno de los artistas españoles de vanguardia de mayor prestigio internacional, desarrolló en los últimos quince años de su vida la producción de mayor interés. Precisamente a este período pertenece la escultura que ahora se presenta, *Mujer llamada "los tres pliegues"* (ca. 1931-1932), una obra que expresa con fuerza las tensiones personales y colectivas de ese momento crítico en su biografía y, sobre todo, define la evolución de la producción posterior del escultor. Realizada en hierro forjado y soldado, la escultura representa el cuerpo de una mujer a la que le faltan la cabeza, los pies y las manos. La figura, con una forma esquemática y frontal, está vestida con una falda de tres pliegues acanalados muy marcados que otorgan un carácter muy marcado a la pieza. Su frontalidad y rigidez remiten a rasgos arcaizantes que recogen la influencia de las esculturas primitivas griegas. La iconografía de la mujer fue un tema recurrente en la obra de Julio González, si bien esta pieza establece el canon por el que se guiarán otras esculturas, de pie y de tamaño cercano al natural, realizadas en hierro en la década de los años treinta, como las tituladas *Dapné* o *Montserrat*, entre otras muchas de este interesante periodo de la producción de un artista referencial para el arte de este siglo. A.F.

PAULO MENDES

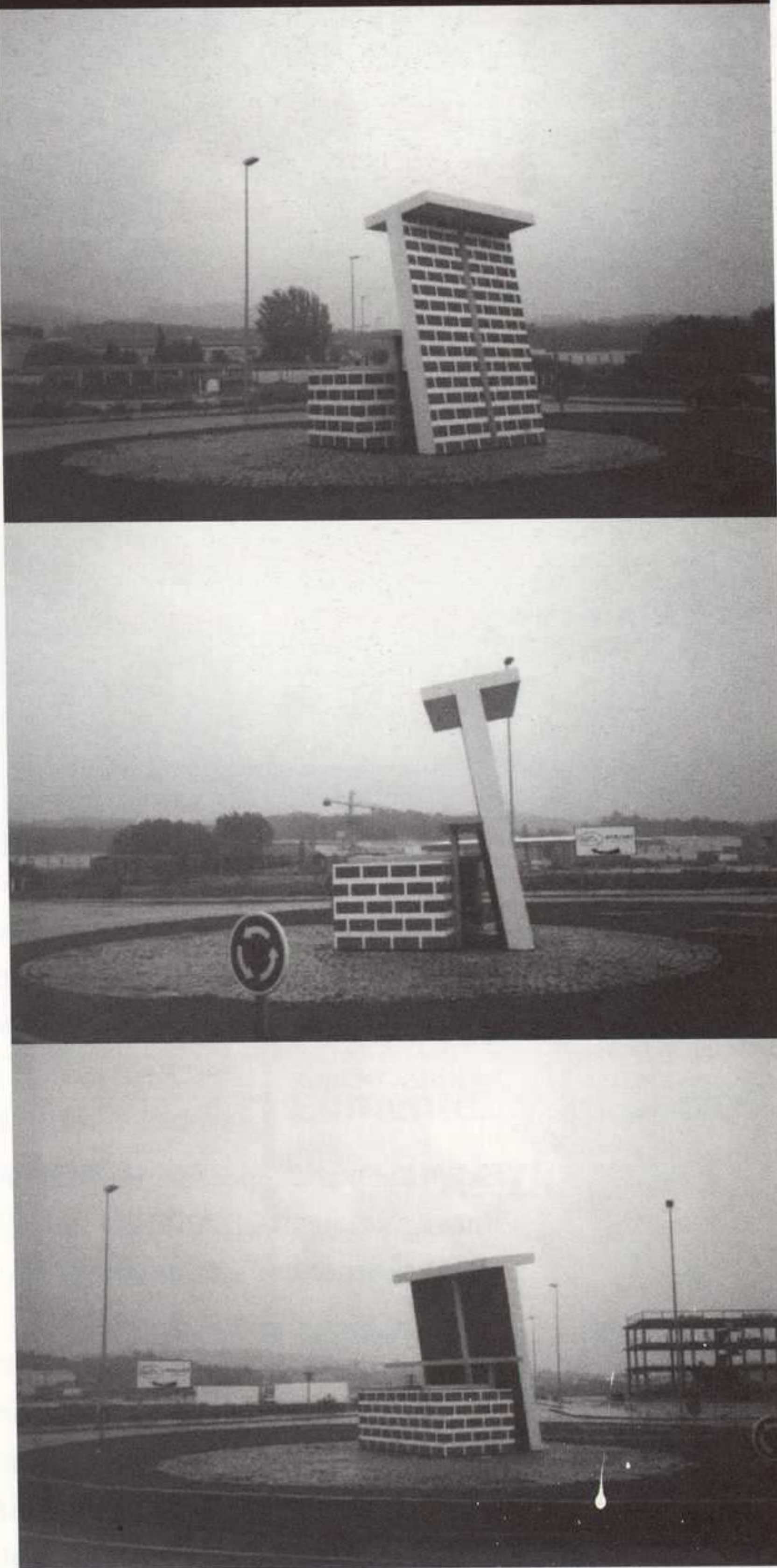
JOÃO GRAÇA

RUA DE SANTIAGO, 15 A. LISBOA

13 NOVIEMBRE A 8 ENERO

Paulo Mendes (Lisboa, 1966) es un artista que se enfrenta abiertamente al discurso, la mayoría de las veces anacrónico y de manutención del poder, de las instituciones, legando imágenes del presente con un enunciado estético y filosófico que convive en interacción con las propuestas político-sociológicas. Ahora oculta la luz natural para ofrecer una más propia de una discoteca. Dentro una especie de plinto sostiene un futbolín impracticable y poco funcional debido a unas ruedas que lo convierten en incontrolable, además de ruidoso, por su material, el hierro. Todo se envuelve alrededor de la idea de combate, desde unos colchones de cama colocados verticalmente sobre la pared, simulando ser obras de arte, hasta una serie de imágenes proyectadas que tienen que ver con el mundo del automóvil, por un lado de accidentes y por otro de imágenes pornográficas que dan vida a estos coches relacionando estos choques con el contacto sexual. Y para confundir todavía más, el ambiente, la instalación sonora de dos amplificadores que emiten la fuerza ensordecedora de la música de discoteca. Un trabajo que continúa abordando la creación de ambientes, a partir de la creencia del propio artista de que "el arte ha de contribuir a crear un espacio escenográfico para beneficiar la experiencia del espectador, buscar la interacción". D.B.

Hacemos realidad todas las ideas



179

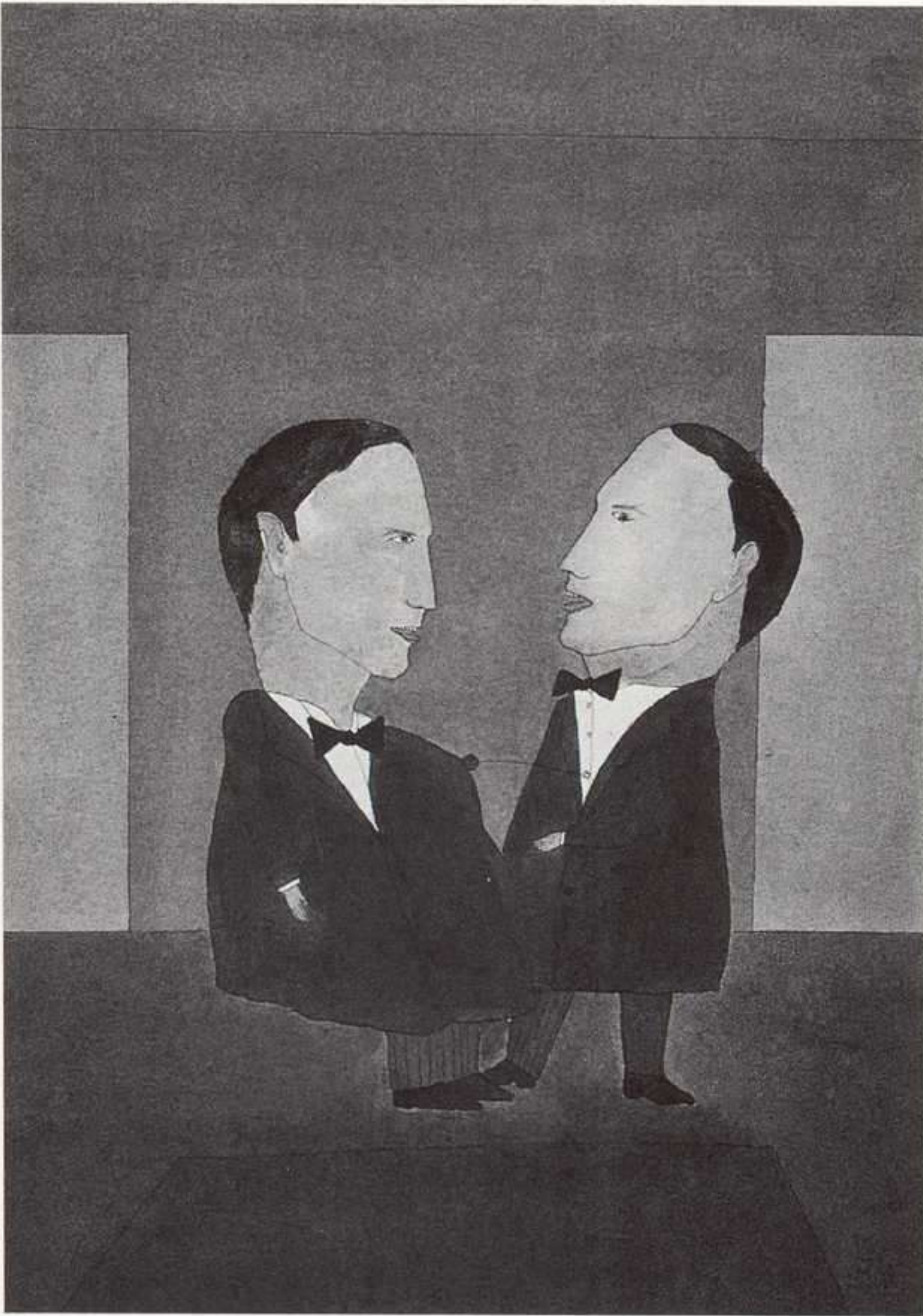
L
I
S
B
O
A



JUSTO ROMAN S.L.

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

ARTE Y PARTE



Mário Botas: Sin título, 1978. Tinta china y acuarela sobre papel. Colección Fundação Mário Botas, Lisboa.

MÁRIO BOTAS

CENTRO CULTURAL DE BELÉM
PRAÇA DE IMPÉRIO, LJ 8. LISBOA
HASTA 24 OCTUBRE

Exposición retrospectiva de **Mário Botas** (Nazaré, 1952-Lisboa, 1983), artista autodidacta que desarrolló su carrera en los últimos doce años de su vida, intentando salir del conocido aislamiento cultural de Portugal y evitando cualquier tipo de restricción, desde el abandono de una primera influencia surrealista hasta la obtención de un lenguaje propio e individual. El gusto por la dualidad y la oposición llevaron al artista a conjuntar imagen y palabra, el trazo

inconsciente con el deseado, lo masculino con lo femenino, la unidad y su multiplicidad, lo sagrado y lo no sagrado, y como no, la frontera que separa la vida de la muerte. Precisamente identifica a la muerte con lo femenino, como se puede comprobar en sus últimas obras cargadas de una mordiente misoginia. Esta tendencia, de claro simbolismo judeo-cristiano, le conduce a colocar a la mujer en una encrucijada semántica: impureza, sangre y desorden, por un lado, y vitalidad y procreación, por el otro. Pero más que la pintura, las reas preferidas por Botas fueron el dibujo y la escritura, ellas le permitieron desarrollar mejor lo satírico de sus postreras creaciones, donde a una paleta más osada suma la confianza y fluidez del dibujo. De esta manera, la ópera, la literatura y la poesía, sobre todo francesa, alemana y portuguesa, reforzaron una posición profundamente autoconsciente dentro de la cultura. De Richard Wagner rescata las óperas en las que el amor y la muerte se encuentran intrínseca y violentamente, de Pessoa esa forma de osmosis del “yo” en el “otro” –en un dibujo de Camões y Pessoa el primero se presenta con muchos rasgos físicos del propio Botas– y como referentes estéticos se puede citar a David Hockney o el erotismo de Egon Schiele, pero será la obra de Paul Klee su principal referencia, tanto en los aspectos formales como en los teóricos. Este último fue considerado por Mário Botas como “el artista más importante del siglo XX”. D.B.

PEDRO PORTUGAL

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

RUA DR. NICOLAU DE BETTENCOURT. LISBOA

HASTA 17 OCTUBRE

Si los inicios de los años ochenta en Portugal se mantuvieron dominados por cálidos lenguajes expresionistas y eclécticos, sin embargo, la segunda mitad de esta década estuvieron marcados por un frío neoconceptualismo; en este último contexto nace, como una de las más fuertes excepciones, el experimentalismo de **Pedro Portugal** (Castelo Branco, Portugal, 1963), un artista que habitualmente realiza un tipo de arte de corte inconformista e indagador que a menudo demanda la participación de la persona que lo observa. Analizando y criticando el funcionamiento de la sociedad, se fue adentrando en el amplio abanico de posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías de comunicación para sus intervenciones marcadamente políticas. La seriedad de los asuntos que pone a debate con sus obras contrasta fuertemente con la manera en que lo hace, provocativa, humorística y fácil. Ese marcado matiz irónico lo emparenta con el hacer pop, llegando en algunos casos, como el de su serie titulada *Últimas pinturas*, a adquirir forma de cómic. Su interés por disponer de un medio con la suficiente amplitud receptiva, lo lleva a trabajar con Internet y editar catálogos electrónicos que pueden ser consultados en la red. En esta exposición que organiza la Fundación Calouste Gulbenkian de Lisboa nada es expuesto, Pedro Portugal nos cita y empuja a que seamos nosotros mismos quienes creemos sobre un caballete de Vieira da Silva nuestra propia pintura, a partir de un conjunto de formas, fondos y colores propuestos en un menú informático por él mismo. Posteriormente, se pueden imprimir estas obras en los ordenadores de casa vía Internet y encomendar al artista a su ejecución manual en acrílico. Y es que, como sobre el artista dice Alexandre Melo, "nadie puede afirmar con certeza si el arte de Pedro Portugal aún es arte, pero es precisamente esa incertidumbre la que nos garantiza que la cuestión de saber lo que es o no arte permanece como cuestión central en el debate cultural contemporáneo". D.B.

Domingos y Festivos en
la PLANTA OCIO

30
Pintores
y todo tipo de Artistas



madrid
madrid

Observe, disfrute,
comente...y adquiera
obras de arte



Talleres
gratuitos
y actuaciones.

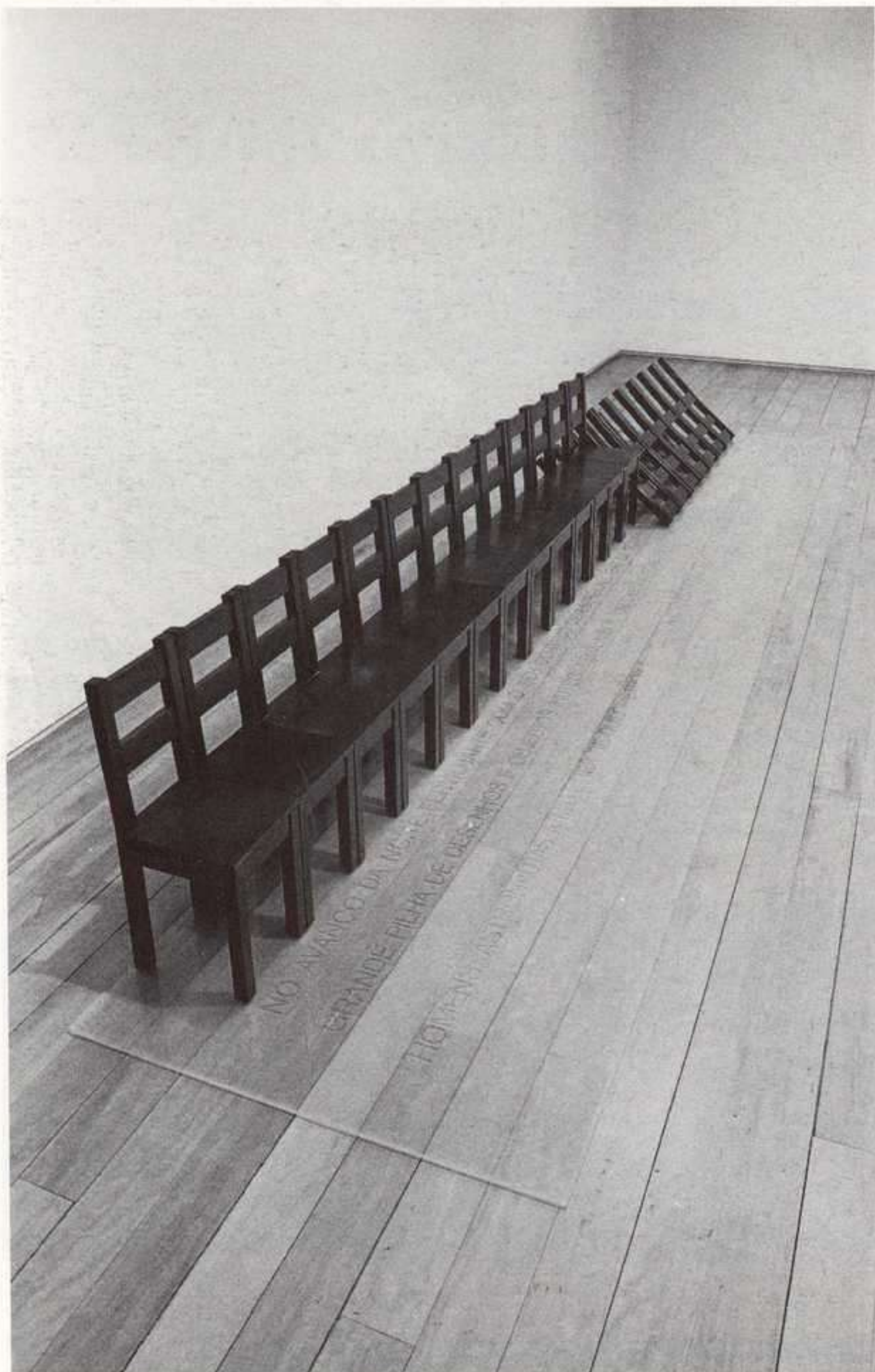
Horario:

de 11:00 a 22:00 h. (ininterrumpido).

tlf. Información: 902 11 35 16

181

L
I
S
B
O
A



*Gerardo
Burmester:
Absurdo, 1995.
Madera, vidrio,
100 x 520 x 60 cm.*

GERARDO BURMESTER

PEDRO OLIVEIRA

CALÇADA DE MONCHIQUE, 3 Y 7. OPORTO.

NOVIEMBRE/DICIEMBRE

Si se habla de **Gerardo Burmester** (Oporto, 1953) nadie recuerda sus inicios como pintor, pero para él éste es su campo. Burmester se considera pintor por el concepto, tan manido pero tan válido, de la perspectiva, “la magia que un objeto tridimensional en sí no tiene; pienso que es más seductora la pintura que la escultura por esa

magia del engaño”. Del artista portugués nos sorprende que, a pesar de la gran variedad de soportes que utiliza, su obra sea como un gran encadenado, unida por la temática o, simplemente, por las sensaciones que despierta. Muchas de sus instalaciones provocan al ser contempladas la apariencia de falta de equilibrio, otras sin embargo, permanecen estáticas, no permiten al espectador entrar en ellas. Así, dibuja, esboza mágicas creaciones para que alguien pueda construir la obra, pueda actuar como si de un arquitecto se tratase. Nunca llega a intervenir, por tanto, directamente en su factura, para lograr un acabado que se balancea entre lo artístico y lo más artesanal, dejando atrás su trabajo como performer y su alistamiento al Grupo Puzzle, desde que en 1988 condujera su lenguaje plástico a la producción de objetos e instalaciones. Su manera poco convencional de entender la figura del artista le hace no confiar en la capacidad del arte de convertirse en vital sustento de la formación humanista del espectador. Siguiendo las palabras del crítico Miguel Von Hafe, no confía “en el destino de su arte, sus posibilidades comunicativas, y los conceptos de verdad y belleza, o sea, el abanico de cuestiones fundamentales del espacio de la modernidad y, más específicamente, del romanticismo, inscribiéndose deliberadamente en ese universo problemático, y en cierta forma subordinado en la contemporaneidad, para deconstruir sus certidumbres y proponerle una visión alternativa, asentada en una estrategia esencial: la deceptividad”. D.B.

TONY CRAGG

GALERÍA ANDRÉ VIANA

RUA MIGUEL BOMBARDA, 572. OPORTO

HASTA 20 OCTUBRE

Fiel a su tiempo, **Tony Cragg** (Liverpool, 1949) trabaja los materiales que le ofrece la cotidianeidad –mármol, vidrio, bronce, madera, tierra o escayola–, adaptándose a sus características, generando multitud de formas a partir de ellos. El color de cada uno provoca diferentes situaciones que hacen de él un transformador de paisajes, un dios creador de su propia existencia al investigar nuevos terrenos en busca de un vocabulario inédito. “Los materiales que utilizo han sido producidos o modificados por los hombres y, como tales, pertenecen a una categoría de materiales-objetos que son parte integral de la vida física, intelectual y emocional del hombre”. Sus objetos esconden un matiz ideológico, la crítica de la sociedad de consumo, y por eso recupera algunos en un hacer que se acerca al povera por su fragmentaria composición a partir de detritos urbanos. Interesante es su trabajo con el vidrio, con unas condiciones traslúcidas que revelan su lucha por convertir lo útil en inútil, lo portátil en intransportable, lo exterior en interior, mostrando lo que está “por debajo de la piel”. Guía, descifrador de mensajes, transmutador de materiales en obras de arte. Por ello se ha ganado la etiqueta de referente de la escultura contemporánea, lo vemos en sus escultóricos dibujos y en la importancia que concede a la relación de los volúmenes con el espacio. D.B.

Galerías de Arte

Baleares

Centro Cultural Sa Nostra

Concepció, 12 • 07012 Palma de Mallorca

Tel.: 971 72 52 10 • Fax: 971 72 52 10

Hasta 21 octubre

Santiago Rusiñol

4 a 16 octubre

¿Por qué España?

19 octubre al 13 noviembre

Xam

Galería Maior

Plaça Major, 4 • 07460 Pollença (Mallorca)

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

Octubre

Colectiva artistas de la galería

Noviembre

Participación en la feria Art Cologne'99

Asturias

Centros Culturales Cajastur. Palacio de Revillagigedo

Plaza del Marqués, 2 • 33201 Gijón

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

Hasta 21 noviembre

Fernando Sinaga - Antón Lamazares

Cajastur - Oviedo

San Francisco 4, Oviedo

1 octubre a 25 noviembre

Emma Fernández

*Fernando José
Pereira: Acesso
Interdito.*



POESÍA VISUAL Y EXPERIMENTALISMO. FERNANDO JOSÉ PEREIRA

FUNDACIÓN DE SERRALVES

RUA DE SERRALVES, 997. OPORTO

HASTA 15 NOVIEMBRE

Si *Circa 68* nos proponía ese año como base de una redefinición de la obra de arte, punto de partida del esperado diálogo entre obra y espectador, años antes emerge un colectivo de poetas y artistas plásticos que resultarán vitales en su condición de precursores, para entender los posteriores lenguajes conceptuales que desarrolló el arte contemporáneo portugués. Ana Hatherly, Herberto Helder, António Aragão, Fernando Aguiar o Salette Tavares, entre otros, partiendo de la poesía visual, experimentaron con la desmaterialización de los vanos conceptos de texto y de objeto artístico mediante happenings, exposiciones

y publicaciones periódicas. Ahora se les rinde culto a la memoria en **Poesía visual y Experimentalismo Portugués**, a un hacer que podría compararse con el de **Fernando José Pereira** (Oporto, 1963), cultivador de proyectos neo-conceptuales que critican la sociedad del espectáculo mediante la apropiación de los discursos publicitarios. En la última Bienal de Pontevedra planteó el problema de la transfiguración de la ecología al referirse al fenómeno de enfriamiento de la temperatura en la alta montaña por efecto del viento, reflexionando así sobre la preparación mediática que, en el caso del alpinismo, nos conduce a lo inconmensurable. Estos proyectos documentales que buscan lo sublime, el montañismo y el terrorismo urbano, son entendidos por él como “un desmantelamiento crítico de la sociedad del entretenimiento”. Un arte basado en las ideas que se apoya en una fuerte realización plástica. D.B.



John Russell

MATISSE FATHER & SON

HARRY N. ABRAMS, NUEVA YORK,
1999

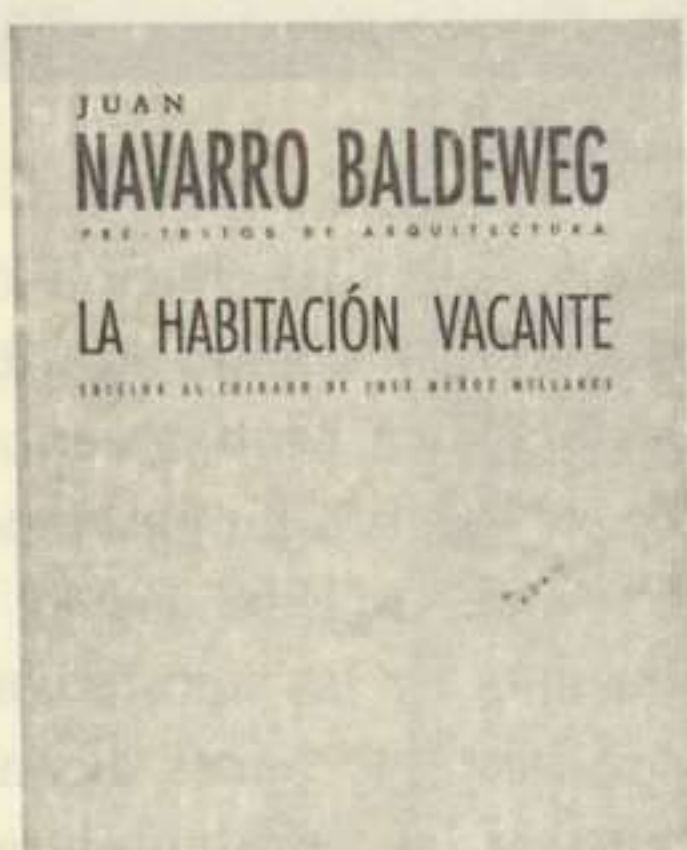
415 PÁGINAS. 9.500 PESETAS

La historia de un padre considerado como uno de los mejores pintores del siglo XX, y de un hijo considerado como uno de los grandes galeristas y forjadores del gusto moderno en el mercado americano, constituía un reto al que uno de los más prestigiosos críticos de arte neoyorquinos difícilmente podía resistirse. Por eso cuando en 1992 ofrecieron a John Russell, que había sido crítico de arte del periódico *The New York Times*, la posibilidad de investigar y publicar los archivos de Pierre Matisse (1900-1989), que guardaban setenta años de correspondencia inédita entre el galerista, su padre, y algunos de los artistas, coleccionistas y museos más notables de la época, decidió aceptar inmediatamente. Su relación con Pierre Matisse, con el que había tenido una larga y familiar amistad, y su conocimiento de la historia y pormenores del panorama artístico americano añadirían además, el punto de vista de un testigo de excepción de la historia narrada. El resultado es el

libro que ahora comentamos. A partir del trabajo realizado en los archivos de Pierre Matisse, Russell ha querido construir, como nos dice el propio subtítulo del volumen, “la historia de Pierre Matisse, su padre, Henri Matisse, su galería en Nueva York, y los artistas que él introdujo en América —entre ellos, Joan Miró, Alberto Giacometti, Balthus y Jean Dubuffet”. Con estos objetivos, Russell teje su historia a partir de las cartas, que a menudo son citadas en extenso, dando al lector la oportunidad de asomarse con él por primera vez a un interesantísimo material. A ello añade comentarios sobre los artistas y coleccionistas con la intención de situar en un contexto historiográfico y crítico la narración. De este modo, a lo largo de la historia se obtiene una espléndida imagen de la escena artística de aquellos años y de sus cambios a lo largo de la carrera profesional de Pierre Matisse, así como de las rivalidades entre galeristas y de las exigencias y extravagancias de los coleccionistas —particularmente el célebre Dr. Barnes, a quien se dedica un capítulo. El libro revela fundamentalmente el insuperable trabajo realizado por Pierre Matisse como galerista desde su local de la calle 57 durante más de cinco décadas: un galerista francés en Nueva York, un galerista de la vieja escuela, que decide centrar su esfuerzo en unos pocos artistas, casi todos europeos a los que admira, a los que es fiel durante décadas, y cuyas obras ve “no tanto como objetos de comercio, sino como hijos a los que adoptar”. Pero al mismo

tiempo, Russell dedica una considerable atención a la relación de Pierre Matisse con su padre, el célebre pintor francés Henri Matisse (1869-1954). De hecho, una de las aportaciones que se propone hacer el autor es mostrar las excelentes relaciones de colaboración, apoyo y entendimiento existentes entre padre e hijo, desmintiendo el tópico según el cual la desgraciada vida familiar de los Matisse había tenido como consecuencia un trato tenso y distante entre padre e hijo. Quizá el deseo del autor de mantener este doble foco de atención —la historia de Pierre Matisse como galerista y la historia de Henri Matisse como pintor y como padre— hace perder claridad a la narración. Algo parecido ocurre como consecuencia del tratamiento dado a las relaciones de Pierre Matisse con los principales artistas de su galería, a los que dedica capítulos individualmente. Porque si es cierto que, a través de cada uno de ellos aprendemos mucho de la forma de conducirse y de pensar de Miró, Giacometti, Balthus o Dubuffet, también lo es que, al ser tratados separadamente, se pierde la sensación de unidad, de simultaneidad de todas estas historias, y se obliga al lector a avanzar y retrasar la cronología del relato, lo que en ocasiones puede resultar confuso. En todo caso, se trata de un libro que nos muestra, con el privilegio de una información de primera mano y a través de unos personajes cruciales, la historia de una época ya desaparecida: la edad heroica de la modernidad.

M^a DOLORES JIMÉNEZ-BLANCO



Juan Navarro Baldeweg
LA HABITACIÓN VACANTE
 PRE-TEXTOS, GERONA, 1999.
 168 PÁGINAS. 2.000 PESETAS

La habitación vacante es un recorrido de Juan Navarro Baldeweg por algunos de sus pensamientos sobre el arte y la arquitectura. En esta recopilación aprovecha para reflexionar sobre aspectos destacados de artistas como Brancusi, Duchamp, Friedrich, Hiroshige, de Kooning, Kuniyoshi, Monet, Newman, Schinkel y Velázquez y arquitectos como Aalto, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright y, en especial, Mies van der Rohe y Alejandro de la Sota. N.B. reflexiona sobre otros arquitectos y artistas como "pretexto" para plantear las verdaderas preocupaciones que articulan su discurso conceptual y vivencial. Este recorrido sirve para comprender la actitud de un artista culto, complejo y multidisciplinar. La casa de Keaton le sirve para analizar sobre el recorrido de la mirada. Los fondos cinematográficos los relaciona con la mirada y la pintura. Un gouache de Brancusi es el punto de partida para entender la obra y vida del escultor como un todo: "habitar y habitación son las dos caras de un mismo fenómeno". Una ma-

nera de entender la vida y un taller reflejan por tanto una misma cosa que conlleva determinadas actitudes ante la vida y determinados materiales ligadas a filosofías orientales. Desde la colina de la Academia Española en Roma acota la mirada de pintor que recorta el paisaje y la del arquitecto que lo entiende como un universo abierto. N.B. reflexiona también sobre la simetría, la duplicación y la multiplicación iconográfica y cómo ésta influye en la percepción espacial del movimiento, el trabajo en serie y cómo funciona el cuadro en ella; los conceptos de dualidad entre funcionalismo y la idea del espacio como "sustancia abstracta universal" basándose en Voysey y Scott, o la diferencia entre los fenómenos compositivos que actúan ante el ojo y como los utilizó Man Ray, o los efectos de la lluvia como atributo de la casa pensando, sin duda, en la Casa de la Hermosa. Repasa N.B. otros aspectos como la geometría complementaria pensando en las relaciones entre los objetos y las personas y en lo que circunda tales ocupaciones físicas como la gravedad o la luz y cómo estos elementos actúan en la obra de arte. Él la concibe como "un corte en una cuerda formada por hilos que vinculan lo suelto". Con relación a las arquitecturas e instalaciones N.B. pretende en toda construcción que el ensamblaje de todos los elementos evidencie que éstos son fragmentos, partes de un todo continuo. El objeto es una sección, un corte del universo global. Así el proyecto debe buscar un equilibrio entre las formas y aquello que las dirige hacia un mismo fin que debe crear una tensión entre la idiosin-

crasia de cada fragmento y la idea de un destino común. N.B. reflexiona en "gran interior amarillo" sobre las ideas, conceptos y elementos que intervienen en el Palacio de Congresos de Salamanca donde la luz actúa como un elemento constructivo más. También hace un recorrido por sus edificios más notables en "figuras de luz en la luz" como los Molinos del Río Segura, el edificio de las Consejerías de Mérida, el Museo Allende o el Centro Cultural de Villanueva de la Cañada, edificios donde la estructura y la iluminación colaboran para satisfacer unos mismos objetivos arquitectónicos. La luz también se analiza a través de las reflexiones de Kahn y en su incidencia en los pabellones *L'Esprit Nouveau* de Le Corbusier y de Barcelona de Mies van der Rohe, arquitecto este último a quien dedica un capítulo completo revisando su relación con Schinkel y algunas de sus obras como el Palacio de Cristal de Paxton, las casas Lange, Tugendhat, Fifty by Fifty o Resor o el Museo para una pequeña ciudad. Alejandro de la Sota preocupa especialmente a N.B. y de él destaca entre otras cuestiones su independencia creadora y su capacidad para diseñar al margen de convencionalismos y modas. Además dedica un apartado especial a sus dibujos para la urbanización de Alcudia. De Aalto destaca, N.B., su atención a elementos dispares pero con unos mismos objetivos, aspecto sobre el que el autor reflexiona a lo largo de los diferentes textos. Sobre todos estos conceptos y preocupaciones profundiza también en sendas conversaciones con Ángel González, Luis Rojo de Castro y Kevin Power.

FERNANDO FRANCÉS



Arnau Puig

HISTÒRIES DE DAU AL SET

THASSÀLIA, BARCELONA, 1998
378 PÁGINAS. 2.000 PESETAS

El episodio más importante de la conmemoración del 50 aniversario de Dau al Set (1948-1951) es la publicación de: *Històries de Dau al Set* de Arnau Puig, uno de los miembros fundadores de la agrupación. El libro recopila artículos ya publicados en revistas de difícil localización desde 1960, además de algún texto inédito. Puig comenta en la introducción que, desde un principio, cuando empezó a escribir artículos sobre el tema, proyectaba la realización de un libro, así, el lector no tiene la sensación de estar delante de una mixtura de visiones fragmentarias, sino de un discurso bien trabado, de una especial capacidad de seducción, con principio y final, con una visión globalizadora. Puig nos propone una interpretación que ha de quedar como una de las reflexiones más importantes del arte de posguerra española. Es éste un libro comparable al de *Memoria personal* de Antoni Tàpies, ya que ambos aportan un testimonio vivo, fresco, en primera persona y con una rara sensibilidad sobre el despertar del arte de innovación. Ambos son una especie de radiografía

de este proceso. También en ambos existe una voluntad de reflexionar el recuerdo, de comprender lo vivido y su propia trayectoria y de sincerarse consigo mismo. En Arnau Puig el testimonio está filtrado por el rigor y la disciplina como historiador y crítico de arte. Entre el autoanálisis y la historia, es fundamental para el estudio del arte de la postguerra y el más completo –hasta el momento– de Dau al Set. La primera parte del libro está dedicada a una reflexión sobre el significado del grupo apuntando ideas clave como la convicción de que Dau al Set fue una actitud, no sólo una manera de entender el arte o una revista; que la agrupación se genera y articula antes de la fundación de la revista; la no consciencia de los miembros de la agrupación como tal: Dau al Set fue una invención a posteriori; la articulación de modelos próximos al dadaísmo y al surrealismo sin tener conocimiento de los mismos, etc. Estas ideas, junto con una cronología de las etapas de la revista y la genealogía de los presupuestos intelectuales, articulan una cosmovisión Dau al Set diferente a la que puede tener Tàpies, Ponç, Brossa, Cuixart o Tharrats, los otros componentes del grupo. Porque la historia de Dau al Set está hecha de tantas historias como protagonistas tuvo. El fenómeno de agrupación de jóvenes artistas, tan importante en el arte del siglo XX, se resiste al análisis. El objetivo de la asociación es la introducción de los artistas en el mercado; cuando los jóvenes creadores alcanzan una madurez o llegan a consolidarse en el mercado, el grupo se deshace, no sin fricciones, porque la suerte y la personalidad individual es diferente en cada

uno de los otros. Arnau Puig ordena, estudia el origen y aporta elementos –hasta entonces silenciados– que amplían y enriquecen este poliedro múltiple de Dau al Set. Más aún, la contribución de Arnau Puig está en intentar pensar Dau al Set como categoría y como historia, no sólo como anecdótico o recuerdo personal. La segunda parte del libro es una aproximación no sólo a los componentes de Dau al Set, sino también a su entorno y contexto que forma el sedimento del que se nutre. Así, Arnau Puig habla desde la complicidad de J. Brossa y de J. Ponç. Son éstos una especie de retratos impresionistas en que la personalidad, las circunstancias y a la vez la obra se entrecruzan; esto los hace fascinantes. Pero Arnau Puig, aun valorando su aportación marca sus diferencias –y con dureza– con J.J. Tharrats y J.E. Cirlot; en estos casos –y esto es importante–, argumenta y explica con detalle el porqué de su distancia y diferencia; se puede estar o no de acuerdo con Arnau Puig, pero su opinión se habrá de tener en cuenta. Arnau Puig hace referencia a una arqueología del saber, tanto propia como de Dau al Set. En este sentido, una de las raíces que subraya es a Fernando Vela, *El arte del cubo* (1927); esto es, muy esquemáticamente, un arte que presenta problemas en vez de soluciones, un arte de la metáfora, que esconde más que evidencia. En este punto concreto reconocemos al actual Arnau Puig: trabajo de inmersión para descubrir lo no evidente, labor que ha realizado sobre Dau al Set en una triple vertiente como historiador, como crítico de arte y como testigo en un esfuerzo de autoanálisis y sinceridad.

JAUME VIDAL OLIVERAS



Spiro Kostof
HISTORIA DE LA ARQUITECTURA
1. UN LUGAR EN LA TIERRA
 ALIANZA EDITORIAL,
 BARCELONA, 1999
 418 PÁGINAS. 5.700 PESETAS

El hombre moderno ha manifestado un inusitado empeño en conocer, ordenar y clasificar los hechos y acontecimientos anteriores, incluyendo las creaciones artísticas. Desde la Ilustración son numerosas las historias del arte y de la arquitectura, que desde diversos puntos de vista, han intentado explicar globalmente los hechos artísticos y arquitectónicos, enfoques que priman los valores formales, espaciales, estilísticos, tipológicos, tecnológicos... En este siglo, el mayor conocimiento de la Antigüedad propiciado por los hallazgos arqueológicos, la divulgación de estudios pormenorizados sobre determinados artistas o movimientos y los nuevos planteamientos teóricos han enriquecido las lecturas de la historia. Cada nueva publicación, como decía Gombrich, es el resultado de un inmenso esfuerzo de cooperación de todos los autores anteriores que incluye el trabajo de los historiadores de otras disciplinas próximas, que pueden ayudar a entender las características de determinados productos o tendencias. El ma-

yor conocimiento de la historia ha ido acompañado en las últimas décadas por un creciente respeto por las construcciones del pasado. Nuestra sociedad es más sensible a la conservación y restauración de las viejas construcciones, lo que incide directamente en las nuevas intervenciones en edificios antiguos o en contextos históricos. La historia es hoy un nuevo material proyectual utilizado en la producción de nuevas arquitecturas, quedando en algunos casos en el mero uso superficial. Son numerosas las nuevas publicaciones que estudian la obra de un arquitecto determinado, de una tendencia, de un período o que pretenden explicar la evolución de la arquitectura hasta nuestros días, con vocación de globalidad. Alianza Editorial reedita en su colección de manuales universitarios un clásico. El prestigioso profesor e investigador de la legendaria Universidad de Berkeley, Spiro Kostof, desarrolla una historia general con ciertos criterios y planteamientos personales, que apunta cierta novedad respecto a otros trabajos conocidos. La historia se desarrolla en tres volúmenes, incluyendo este primero desde el origen hasta la arquitectura romana. Sin negar la tradicional lectura de la continuidad de los movimientos estilísticos, apoyada en la descripción de los edificios claves de los diversos períodos, o la que se centra en la evolución y los hallazgos tecnológico-constructivos, Kostof plantea una historia épica de la arquitectura, en la que caben tanto los grandes monumentos como las pequeñas construcciones, los templos y los talleres, los elementos singulares y los tejidos urbanos. Esta historia no se limita al estudio de la archi-

tectura occidental, sino que intenta comprender la arquitectura de los otros pueblos, buscando los contrastes y las relaciones, evitando la habitual división en capítulos estancos, donde se prima la arquitectura occidental y se deja el resto como culturas menores, más o menos pintorescas. Los grandes edificios romanos se estudian junto a la de los *broch* escoceses, los templos arqueménides, los *iwanes* de los palacios sasánidas, los santuarios budistas... La voluntad de universalidad obliga a seleccionar los ejemplos elegidos para narrar la historia. El autor confiere un importante papel al dibujo, tanto como mecanismo proyectual en las diversas fases de trabajo del arquitecto, como en su utilización para describir y explicar las arquitecturas. En este sentido cabe destacar la calidad de los dibujos de su colaborador Richard Tobias. Si para el autor resulta imprescindible el entendimiento del edificio en relación a su lugar, no es menos la atención que presta al entorno social y cultural. El inicio, el origen de la arquitectura es un tema al que el autor dedica una especial atención, estudiando pormenorizadamente los primeros cobijos y espacios rituales. En el estudio de estos períodos lejanos, con muchos edificios arruinados o perdidos, resulta imprescindible la importancia de las fuentes, pictóricas, literarias... el autor efectúa múltiples esfuerzos tratando de reconstruir ciudades y monumentos. Esta historia intenta alcanzar un equilibrio entre contexto, estructura y forma, buscando el significado último de la arquitectura, el arte que pretende la fabricación de lugares para cualquier propósito humano.

EDUARDO FERNÁNDEZ ABASCAL

E S P A Ñ A

ANDALUCÍA

ALGECIRAS (CÁDIZ)

MAGDA BELLOTTI
Fray Tomás del Valle, 7
Tel: 956660204
SANTIAGO MAYO 15 OCT/17 NOV
PEPA RUBIO 19 NOV/17 DIC

ALMERÍA

MUSEO MUNICIPAL
Pza. de Barcelona, s/n
Tel: 950266112
COL. DE LA GENERAL 6 OCT/14 NOV
EDUARDO CRUZ 24 NOV/DIC

CÁDIZ

CENTRO DE EXPOSICIONES DE LA
DIPUTACIÓN. PALACIO PROVINCIAL
Pza. de España, s/n
Tel: 956240100
A. GARCÍA ÁLIX AL 24 OCT
ADUANA 99 NOV

MUSEO DE CÁDIZ
Pza. de Mina, s/n
Tel: 956212281
JAVIER MOLINA AL 10 OCT

SALA RIVADAVIA
Presidente Rivadavia, 3
Tel: 956225122
GONZALO SICRE AL 15 OCT

CÓRDOBA

MUSEO DE BELLAS ARTES
Pza. del Potro, 1
Tel: 957473345
VELÁZQUEZ. GRABADOS OCT

PALACIO DE LA MERCED. SALA DE
EXPOSICIONES DE LA DIPUTACIÓN
Pza. de Colón, 15
Tel: 957211100
JAVIER CLAVO OCT
JORNADAS DE CÓMICS 14/31 OCT
ESCUELA DE PARÍS NOV
FERNANDO PESSOA 11/30 NOV

GRANADA

CENTRO CULTURAL PUERTA REAL
Acerá del Casino, 9
Tel: 958220043
FERNANDO DE LOS RÍOS OCT/NOV

CENTRO DE INVESTIGACIONES
ETNOLÓGICAS ÁNGEL GANIVET
Cuesta de los Molinos, s/n
Tel: 958220157
DOMI MORA OCT/DIC

MUTUA DE SEGUROS PELAYO
Neptuno 1, esq. Camino de Ronda
Tel: 958261530
ZAAFRA 14 OCT/30 NOV

PALACIO DE LOS CONDES DE GABIA
Pza. de los Girones, 1
Tel: 958247375
**ALEJANDRO GORAFE/AGUSTÍN LINARES
PEDRERO** 7 OCT/14 NOV

SALA TRIUNFO
Avda. Divina Pastora, 3
Tel: 958293650
ANTONIO ALCÁZAR OCT
PINTORES CATALANES NOV

SANDUNGA
Arteaga, 3
Tel: 958273665
ORIOI VILAPUIC AL 28 OCT

HUELVA

MUSEO PROVINCIAL DE HUELVA
Alameda Sundhein, 13
Tel: 959259300
TARTESOS A DIC

JEREZ DE LA FRONTERA (CÁDIZ)

CARMEN DE LA CALLE
Medina, 1, 1ª planta
Tel: 956337511
PEPE DUARTE OCT
CARLOS RIAL NOV

JAÉN

MUSEO PROVINCIAL
Pº de la Estación, 27

Tel: 953250600
P. MARTÍN DEL CASTILLO
OCT/NOV

MÁLAGA

ALFREDO VIÑAS
José Denis Belgrado, 19
Tel: 952601229
ROBERT HARVEY 10 OCT/10 NOV
PLÁCIDO ROMERO 12 NOV/12 DIC

COLEGIO DE ARQUITECTOS
Las Palmeras del Limonar, s/n
Tel: 952121097
JOSÉ GALLEGO 8 OCT/12 NOV
PEYO IRAZU 14 NOV/17 DIC

MARYN GALY
Duquesa de Parcent, 12
Tel: 952216592
PRÓXIMOS PROYECTOS AL 10 OCT
MANUEL BARBADILLO 13 OCT/19 NOV

MUSEO MUNICIPAL
Paseo de Reding, 1
Tel: 952225106
LUCES DE SANGRE OCT

PALACIO EPISCOPAL
Pza. del Obispo, s/n
Tel: 952602722
EMILIO PRADOS AL 14 NOV

REDING
Paseo de Reding
Tel: 952609697
SOTOMESA OCT
ATILIO LAGUZZI 5/30 NOV

SALA ALAMEDA
Alameda Principal, 19
Tel: 952603997
COLECCIÓN ARCO-CGAC 21 OCT/NOV

SALA DE LA DIPUTACIÓN
Alameda Principal, 19
Tel: 952603997
PEPE GORNOY AL 15 OCT

SALA DE LA SOCIEDAD DE AMIGOS
DEL PAÍS. UNICAJA.
Avenida Andalucía, 10-12
Tel: 952229396

ZAS AL 22 OCT
MUJERES ARTISTAS 27 OCT/NOV

MARBELLA (MÁLAGA)

MUSEO DEL GRABADO ESPAÑOL
CONTEMPORÁNEO
Hospital Bazán, s/n
Tel: 952825035

ENRIQUE BRINKMANN 30 SEPT/7 NOV

MOGUER (HUELVA)

FERNANDO SERRANO
Pza. Iglesia, 18
Tel: 959372516

ANA PAULIZKY/ADOLFO MANZANO OCT
ESCULTURA CONCRETA NOV

SEVILLA

CAVECANEM
San José, 10
Tel: 954564271

MAR GARCÍA RANEDO 1 OCT/5 NOV

CENTRO ANDALUZ DE ARTE
CONTEMPORÁNEO
Monasterio de Sta. M^a de las Cuevas
Avda. Américo Vespucio, 2
Tel: 954480611

VELÁZQUEZ A DIC
ZONA EMERGENTE
DORA GARCÍA AL 14 NOV

FÉLIX GÓMEZ
Morera, 6
Tel: 954225320

ADOLFO ESTRADA 1/21 OCT
ANTONIO BELMONTE 26 OCT/16 NOV

JUANA DE AIZPURU
Zaragoza, 26
Tel: 954228501
FOTOGRAFÍAS OCT

RAFAEL ORTIZ
Mármoles, 12
Tel: 954214874
G. PÉREZ VILLALTA OCT
ANTONIO SOSA 3 NOV/11 DIC

ARAGÓN

ALCAÑIZ (TERUEL)

SALA DE EXPOSICIONES DEL
AYUNTAMIENTO
Glorieta de Valencia, s/n
Tel: 978870565
GUINOVART 15 OCT/7 NOV

ARTE Y PARTE

BARBASTRO (HUESCA)

SALA DE LA UNED
Argensola, 55
Tel: 974311448

ANDRÉS BEGUÉ OCT
CHEMA DURÁN NOV

HUESCA

MUTUA DE SEGUROS PELAYO
Paseo Ramón y Cajal, 7
Tel: 974230906

DARÍO ÁLVAREZ BASSO OCT

SALA DE EXPOSICIONES DIPUTACIÓN
Porches de Galicia, 4
Tel: 974227311

ALBERTO CARNEIRO AL 17 OCT

TERUEL

MUSEO DE TERUEL
Pza. Fray Anselmo Polanco, 3
Tel: 978600150

EL MUNDO DE LAS CREENCIAS AL 15 OCT
ARTE Y ARQUEOLOGÍA 20 OCT/12 NOV

ZARAGOZA

BANCO ZARAGOZANO
4 de Agosto, 42
Tel: 976470303
COL. B. ZARAGOZANO NOV/DIC

CENTRO DE EXPOSICIONES
Y CONGRESOS IBERCAJA
San Ignacio de Loyola, 16
Tel: 976767676
BRAQUE 22 OCT/30 NOV

LA LONJA
Pza. del Pilar, s/n
Tel: 976397239
BHUTÁN AL 24 OCT
COL. B. ZARAGOZANO 24 NOV/9 ENE

LAUSIN & BLASCO
Paseo Sagasta, 64
Tel: 976252444
RAFAEL ZARZA AL 13 NOV
JULY MONCIÓN 5 NOV/5 ENE

MIGUEL MARCOS
Ciprés, s/n
Tel: 976296366
XAVIER GRAU 7 OCT/27 NOV

MUSEO PABLO SERRANO
P^o María Agustín, 20
Tel: 976280659

A. PASCUAL RODRIGO 1 OCT/21 NOV
GRÁFICA JAPONESA 6 OCT/7 NOV
CRISTINA GIL IMAZ 17 NOV/19 DIC

PALACIO DE MONTEMUZO
Santiago, 36
Tel: 976292548

JUAN JOSÉ TORRALBA 11 OCT/21 NOV

SALA DE ARTE CAJA MADRID
Pza. de Aragón, 4
Tel: 976239262
SALÓN ADAFA 1/14 NOV

SALA DE EXPOSICIONES DE IBERCAJA
TORRE NUEVA
Torre Nueva, 35
Tel: 976767676
MANUEL RAMOS ARMIJO AL 16 OCT
ANA COLLADO 20 OCT/20 NOV
SUSANA MARTÍNEZ 24 NOV/23 DIC

SALA JUANA FRANCÉS
D. Juan de Aragón, 2
Tel: 976391116
JOSÉ LUIS CANO OCT
MARÍA ENFEDAQUE 10 NOV/10 DIC

SALA BARBASÁN
Don Jaime I, 33
Tel: 976718102
CHEMA AGUSTÍN AL 14 OCT
ISABEL SÁNCHEZ 21 OCT/4 NOV

TORREÓN FORTEA
Torrenueva, 25
Tel: 976200272
VICENTE VILLARROCHA
10 OCT/21 NOV

URBAN GALLERY
Arcedianos, 1
Tel: 976399894
TEO PUEBLA OCT
GRETA MALMCROMA NOV

ZARAGOZA GRÁFICA
Pedro María Ric, 17
Tel: 976221076
COLECTIVA OCT

ASTURIAS

AVILÉS

AMAGA
José Manuel Pedregal, 4
Tel: 985569433
CARLOS CORONAS OCT
DONATO GRIMA 26 OCT/9 NOV
FIDEL FERNÁNDEZ 12 NOV/4 DIC

OBRA SOCIAL Y CULTURAL DE
CAJASTUR
Alfonso VII, s/n
Tel: 985567339
DE LO NUEVO 99 AL 23 OCT
CERTAMEN 28 OCT/27 NOV

GIJÓN

ATENEIO DE LA CALZADA
Ateneo Obrero de la Calzada, 1
Tel: 985328011
SALÓN DEL CÓMIC 6/16 OCT

CENTRO CULTURAL ANTIGUO
INSTUTO DE JOVELLANOS
Jovellanos, 21
Tel: 985348498
B. GUTIÉRREZ DÍAZ 7 OCT/10 NOV
ANTONIO SUÁREZ AL 17 NOV

CENTRO CULTURAL CAJASTUR.
PALACIO DE REVILLAGIGEDO
Pza. del Marqués, 2
Tel: 985346921
FERNANDO SINAGA/ANTÓN LAMAZARES
AL 21 NOV

CORNIÓN
De la Merced, 45
Tel: 985342507
BARTOLOMÉ 15 OCT/13 NOV
LUIS FEGA 19 NOV/11 DIC

MUSEO CASA NATAL DE JOVELLANOS
Pza. de Jovellanos, s/n
Tel: 985346313
MARIANO MORÉ AL 12 OCT

MUSEO DEL PUEBLO DE ASTURIAS
La Güelga. Pueblo de Asturias
Tel: 985332244
FRITZ KRÜGER A ENE

MUSEO JUAN BARJOLA
Trinidad, 17
Tel: 985357939
CHARO CIMAS 12 NOV/12 DIC

MUSEO EVARISTO VALLE
Somió, s/n
Tel: 985334000
COL. B. HERRERO OCT
FLORENCIO RODRÍGUEZ NOV/DIC

MIERES

CENTRO CULTURAL CAJASTUR
Jeornimo Ibrán, 10
Tel: 985456014
PALLARDÓ 28 OCT/28 NOV

OVIEDO

MUSEO DE BELLAS ARTES DE
ASTURIAS. PALACIO VELARDE
Santa Ana, 1
Tel: 985213061
COLEC. PEDRO MASABEU A NOV
EN TORNO A VELÁZQUEZ A FEB

NOGAL
Asturias, 12
Tel: 985242503
GRABADOS AL 16 OCT
ROSARIO 19 OCT/13 NOV
PINTORES RUSOS 13 NOV/DIC

OBRA SOCIAL Y CULTURAL CAJASTUR
San Francisco, 4
Tel: 985102228
EMMA FERNÁNDEZ 1 OCT/25 NOV

SALA DE EXPOSICIONES BANCO
HERRERO
Suárez de la Riva, 4
Tel: 985968015
EL OLIMPISMO OCT

VÉRTICE
Marqués de Santa Cruz, 10
Tel: 985218482
ISABEL CUADRADO AL 12 OCT
MELQUIADES ÁLVAREZ 14 OCT/9 NOV
I. RODRÍGUEZ TASCÓN 11 NOV/7 DIC

BALEARES

FELANITX (MALLORCA)

PELAIRES
Pza. España, 3
Tel: 971581255
COLECTIVA OCT/NOV

IBIZA

MUSEU D'ART CONTEMPORANI
Ronda Pintor Narciso Puget, s/n
Tel: 971302723
IBIZA AÑOS 70 A ENE

VAN DER VOORT
Pza. de Vila, 13
Tel: 971300649
ENRIC RIERA OCT

INCA (MALLORCA)

CUNIUN
La Estrella, 10
Tel: 971500485
JORGE ADRI 5 OCT/25 OCT

MARÍA LLOMPART 26 OCT/11 NOV
CATALINA SALAS 11 NOV/DIC

PALMA DE MALLORCA

ANDREAS GRIMM
Sant Jaume, 7
Tel: 971725252
HERBERT HAMAK OCT

ANTONIO CAMBA
San Juan, 5
Tel: 971717835
MARIFÉ GONZÁLEZ AL 29 OCT

CASAL SOLLERIC
Passeig del Born, 27
Tel: 971722092
COL. BERENGO 23 SEPT/OCT

CENTRO CULTURAL PELAIRES
Vía Veri, 3
Tel: 971720375
JOAN MIRÓ AL 31 ENE

CENTRO CULTURAL SA NOSTRA
Concepció, 12
Tel: 971725210
¿POR QUÉ ESPAÑA? 4/16 OCT
SANTIAGO RUSIÑOL AL 21 OCT
XAM 19 OCT/13 NOV

FERRÁN CANO
Carrer de la Pau, 3
Tel: 971714067
BÁRBARA JUAN OCT
CURTO NOV

FUNDACIÓN PILAR I JOAN MIRÓ
Joan de Saridakis, 29
Tel: 971701420
MIRÓ-BARBARÁ AL 12 OCT
CONNECTIONS OCT
MALLORCA ANYS 70 7 OCT/5 DIC
HOMENAJE P. JUNCOSA 12 OCT/15 ABR
AMELIA GARCÍA 4 NOV/16 ENE

FUNDACIÓN "LA CAIXA"
Pza. Weyler, 3
Tel: 971720111
ESPLendor DE FLANDES AL 14 NOV

GIANNI GIACOBBI
Ribera, 4
Tel: 971720002
PABLO REINOSO AL 16 OCT

JOAN GUAITA-ART
Puigordfila, 5
Tel: 971715989
ROLF KNIE OCT

JOAN OLIVER MANEU
Montcades, 2
Tel: 971721342
LUÍS VALLÉS 7/23 OCT
TATI 26 OCT/13 NOV
AMPARO DÍAZ RASTROJA 16 NOV/4 DIC

MUSEO DE ARTE ESPAÑOL
CONTEMPORÁNEO FUND. JUAN MARCH
San Miguel, 11
Tel: 971712601
MIQUEL BARCELÓ AL 12 FEB

SALA PELAIRES
Pelaires, 5
Tel: 971723696
ARTURO GUERRERO 19 OCT/22 NOV
MENÉNDEZ ROJAS NOV

SES VOLTES
Ses Voltes, s/n
Tel: 971722092
HACIA UN NUEVO CLASICISMO AL 10 OCT

XAVIER FIOL
Montenegro, 4
Tel: 971718914
X ANIVERSARIO OCT/NOV

POLLENÇA (MALLORCA)

MAIOR
Pza. Mayor, 4
Tel: 971530095
ARTISTAS GALERÍA
OCT/NOV

SANTA GERTRUDIS (IBIZA)

LIBRO AZUL
Urb. Sa Nova Gertrudis
Tel: 971197454
GIORGIO ALIGIARI AL 15 OCT
ANDRÈI D'EPNOY 16 OCT/17 DIC

CANARIAS

LANZAROTE

FUNDACIÓN CÉSAR MANRIQUE
Taro de Tachine, 35
Tel: 928 843138
ÁNGEL ARAUJO AL 24 OCT

LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO
Los Balcones, 9 y 11
Tel: 928311824
CONVERGENCIA/DIVERGENCIA AL 28 NOV

ARTE Y PARTE

CENTRO DE ARTE LA REGENTA
León y Castillo, 427
Tel: 928277170
ADRIÁN ALEMÁN AL 2 OCT
JOSÉ ANTONIO ZARATE 8 OCT/4 NOV
ARTE Y OLIMPISMO 25 NOV/DIC

MANUEL OJEDA
Buenos Aires, 3
Tel: 928361119
GUENDA HERRERA AL 27 OCT
RAY SMITH 5 NOV/17 DIC

SALAS DE ARTE CICCÁ.
CAJA CANARIAS
Alameda de Colón, 1
Tel: 928368687
LAS MÁQUINAS DE LEONARDO AL 29 OCT
SOSA ORTIZ LANZAGORTA 5/22 OCT
MANUEL LEZCANO 2/19 NOV
SEBASTIÁN DE LA NUEZ 26 OCT/12 NOV
AMANDO LORENZO 16 NOV/3 DIC

TENERIFE

CENTRO DE ARTE "LA RECOVA"
Pza. Isla de la Madera, 1
Tel: 922290770
FOTONVIEMBRE 8 NOV/8 DIC

CENTRO DE FOTOGRAFÍA ISLA DE TENERIFE
Pza. Isla de la Madera, s/n
Tel: 922290735
FOTONVIEMBRE 8 NOV/8 DIC

LA GRANJA
Comodoro Rolín, 21
Tel: 922202202
EL ARTE DE LA ACCIÓN 8 OCT/3 NOV
FOTONVIEMBRE 8 OCT/8 DIC

LEYENDECKER
Rambla Gral. Franco, 86
Tel: 922280053
PETER SCHUYFF OCT
DANIELE GALLIANO
5 NOV/11 DIC

SALA DE ARTE "LOS LAVADEROS"
Carlos Chevillí, s/n
Tel: 922281510
COLECTIVA AL 19 OCT
FOTONVIEMBRE 8 NOV/8 DIC

CANTABRIA

EL ASTILLERO

SALA BRETÓN ASTILLERO
18 de julio, 23-25

Tel: 942517020
GUTIÉRREZ SOLANA AL 10 OCT

MIENGO

SALA ROBAYERA
Pza. Marqués de Valdecilla, s/n
Tel: 942577213
JAUME PLENSA AL 9 OCT
FAUSTINO CUEVAS 16 OCT/6 NOV

SANTANDER

CARMEN CARRIÓN
Avda. Reina Victoria, 35
Tel: 942273958
DAMIAN LÓPEZ VILLASANTE AL 15 OCT
GALLO BEDEGAIN 16 OCT/15 NOV
JOAQUÍN RUBIO 16 NOV/15 DIC

EL CANTIL
Andrés del Río, 7
Tel: 942364811
B. CALDERÓN/F. SANZ AL 11 OCT
DE GRACIA/NIKOSKA 19 OCT/12 NOV
MOLINA SÁNCHEZ 16 NOV/10 DIC

FERNANDO SILIÓ
Eduardo Benot, 8
Tel: 942216257
URIEL SERGÍ AL 16 OCT
MANUEL QUEJIDO NOV

GALERÍA CERVANTES
Cádiz, 14
Tel: 942311672
MARTÍNEZ MOYANO OCT
ITURRINO NOV

FUNDACIÓN MARCELINO BOTÍN
Marcelino Sanz de Sautuola, 10
Tel: 942226072
MARTÍN CHIRINO OCT

MUSEO DE BELLAS ARTES
Rubio, 6
Tel: 942239485
EDUARDO GRUBER OCT/NOV

MUTUA DE SEGUROS PELAYO
Jerónimo Sainz de la Maza, 2
Tel: 942348130
DIS BERLÍN AL 3 NOV

PARANINFO DE LA UNIVERSIDAD
Sevilla, 6
Tel: 942219666
CIENTO Y ...POSTALICAS AL 10 OCT

SALA DE EXPOSICIONES LUZ NORTE
Ed. Simeón. Pasaje de Peña, 2

Tel: 942207403
AGUSTÍN DE CELIS OCT

SANTIAGO CASAR
Daoíz y Velarde, 26
Tel: 942364089

ALEJANDRO QUINCOCES OCT
JESÚS BARRANCO NOV

SIBONEY
Castelar, 7
Tel: 942311003
JOSÉ LUIS VICARIO 1/26 OCT
EDUARDO GRUBER
29 OCT/23 NOV

TRAZOS TRES
Magallanes, 3
Tel: 942371789
JOSUÉ PENA 8 OCT/9 NOV

SANTOÑA

CASA DE CULTURA DE SANTOÑA
Pº Camilo José Cela, 1
Tel: 942671849
CERTAMEN PANCHO COSSÍO
17/30 NOV

CASTILLA LA MANCHA

ALBACETE

CENTRO CULTURAL LA ASUNCIÓN
De las Monjas, s/n
Tel: 967523042
CASTEJÓN AL 20 OCT
PABLO LAU 28 OCT/13 NOV

MUSEO DE ALBACETE
Parque Abelardo Sánchez, s/n
Tel: 967228307
CARLOS SÁEZ DE TEJADA 1/27 OCT
LA CELESTINA 4/21 NOV

ALCÁZAR DE SAN JUAN (CIUDAD REAL)

MUSEO MUNICIPAL
Santo Domingo, s/n
Tel: 926551008
FOTOGRAFÍA 1/15 OCT
PACO LEAL 23 OCT/11 NOV

ALMAGRO (CIUDAD REAL)

FÚCARES
San Francisco, 3
Tel: 926860902
ANGELS VILADOMIU AL 16 OCT

CIUDAD REAL

CENTRO DE EXPOSICIONES DE LA
DIPUTACIÓN
Ronda de Granada
Tel: 926251936
MINIGRAFÍAS 7 26 OCT/12 NOV

MUSEO PROVINCIAL
Prado, 4
Tel: 926226896
ÁNGEL ROJAS 1/18 OCT
JÓVENES ARTISTAS 21 OCT/7 NOV
AMELIA MORENO NOV/DIC

CUENCA

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Camino de Pozuelo
Tel: 969179100
BIENAL DE ARQUITECTURA 2/7 NOV

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO
Casas Colgadas, s/n
Tel: 969212983
KURT SCHWITTERS AL 10 OCT
ZÓBEL 22 OCT/9 ENE

SALAS DE ARGENTARIA
Fermín Caballero, 2
Tel: 969178804
Mª LUISA MARTÍN DELGADO OCT
ESTRELLA LÓPEZ PÉREZ NOV

GUADALAJARA

MUSEO PROVINCIAL.
PALACIO
DEL INFANTADO
Pza. de los Caídos, 1
Tel: 949212773
LA EVA MODERNA 1/27 OCT
JÓVENES ARTISTAS 11/28 NOV

TOLEDO

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL
Trinidad, 12
Tel: 925267700
JÓVENES ARTISTAS 1/17 OCT
LA CELESTINA 25 NOV/12 DIC

CASTILLA Y LEÓN

ABARCA DE CAMPOS (PALENCIA)

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO.
LA FÁBRICA
Tel: 979835827
ROSALÍA BANET AL 24 OCT

ÁVILA

MONASTERIO DE SANTA ANA
Pasaje del Císter, 1
Tel: 920355001
JOSÉ BELLOSILLO 5/24 OCT
SOFÍA MADRIGAL 26 OCT/21 NOV

BURGOS

CASA DEL CORDÓN
Santander, 2
Tel: 947258100
CRUZ NOVILLO 28 OCT/29 DIC

ESPACIO CAJA DE BURGOS
Avda. General Sanjurjo, s/n
Tel: 947258113
JOSÉ FUENTES OCT

MUSEO DE BURGOS
Calera, 25
Tel: 947265875
MODESTO LLAMAS 23 NOV/19 DIC

MUTUA DE SEGUROS PELAYO
Avda. Cid Campeador, 7
Tel: 947208920
GONZALO BULLÓN 5 OCT/7 NOV
LUIS MARCO 9 NOV/9 DIC

LEÓN

INSTITUTO LEONÉS DE CULTURA
Puerta de la Reina
Tel: 987262423
DÍAZ CANEJA OCT

TRÁFICO DE ARTE
Serranos, 2
Tel: 987271305
JAVIER GONZÁLEZ 1 NOV/15 DIC

MEDINACELI (SORIA)

GALERÍA ARCO ROMANO
Barranco, 2
Tel: 975326130
MODEST CUIXART AL 15 OCT

PALENCIA

BIBLIOTECA PÚBLICA
Eduardo Dato, 4
Tel: 979706222
RAFAEL CORDERO IBÁÑEZ 15/31 OCT
GRUPO PALENCIA 1/15 NOV
JOSÉ JAVIER DÍEZ OLLOS 15/30 NOV

FUNDACIÓN DÍAZ-CANEJA
Lope de Vega, 2

Tel: 979747392

JOSÉ BELLOSILLO 14/31 OCT

BLANCA PRIETO 19 NOV/12 DIC

SALA DEL SERVICIO TERRITORIAL

Onésimo Redondo, 8

Tel: 979706222

AMPARO GÓMEZ FERNÁNDEZ 1/15 OCT

ERNESTO OCHOA 18/31 OCT

SALAMANCA

CASA DE LAS CONCHAS

Compañía, 2

Tel: 923269317

ARTE Y NATURALEZA OCT/NOV

PALACIO DE ABRANTES

San Pablo, s/n

Tel: 923294636

D. CANOGAR/F. TORRES 7 OCT/7 NOV

PER BARCLAY 11 NOV/19 DIC

PALACIO DE LA SALINA

San Pablo, s/n

Tel: 923293100

JOSÉ BELLOSILLO 17 NOV/12 DIC

SALA DE EXPOSICIONES DE LA
UNIVERSIDAD

Patio de las Escuelas Menores, 1

Tel: 923294480

WILLIAM EGGLESTON 8 OCT/7 NOV

SARAH JONES 12 NOV/19 DIC

VARRON

Pasaje Azafranal, s/n

Tel: 923214285

PEPE BUITRAGO 15 OCT/15 NOV

PEDRO CASTORTEGA 19 NOV/15 DIC

SEGOVIA

LA CASA DEL SIGLO XV

Juan Bravo, 32

Tel: 921462645

RAFAEL ÁLVAREZ AL 6 OCT

M^a J. GÓMEZ REDONDO 9 OCT/3 NOV

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO
ESTEBAN VICENTE

Plazuela de Bellas Artes, s/n

Tel: 921462010

ESTEBAN VICENTE OCT/NOV

SORIA

PALACIO DE LA AUDIENCIA

Pza. Mayor, s/n

Tel: 975234100

SOFÍA MADRIGAL 24 NOV/19 DIC

ARTE Y PARTE

VALLADOLID

GALERÍA RAFAEL

Miguel Iscar, 11

Tel: 983355097

ALEJANDRO CONDE 25 OCT/13 NOV

JOSÉ VEGA OSORIO 15 NOV/11 DIC

IGLESIA DEL MONASTERIO

DE NTRA. SRA. DEL PRADO

Autovía Puente Colgante, s/n

Tel: 983411500

JOSÉ LUÍS PAJARES 24 NOV/19 DIC

LORENZO COLOMO

Macías Picavea, 7

Tel: 983217890

INMACULDA CARDAÑO 8 OCT/26 OCT

JORGE VIDAL 28 OCT/17 NOV

JO STEMPEL 19 NOV/13 DIC

MUTUA DE SEGUROS PELAYO

Santa Clara, 5

Tel: 983264860

GONZALO BULLÓN 11 NOV/11 DIC

SALA DE EXPOSICIONES CASA REVILLA
Torrecilla, 5

Tel: 983426246

LA CIUDAD AL 10 OCT

SALA DE EXPOSICIONES SAN BENITO

San Benito, s/n

Tel: 983426193

NEORREALISMO AL 17 OCT

ZAMORA

BIBLIOTECA PÚBLICA. CASA DE
CULTURA

Pza. Claudio Moyano, s/n

Tel: 980531551

MODESTO LLAMAS AL 24 OCT

JOSÉ LUÍS PAJARES 28 OCT/21 NOV

CLAUSTRO DEL COLEGIO
UNIVERSITARIO

San Torcuato, 43

Tel: 980514329

DIEGO DE GIRALDEZ 10/30 OCT

MARIANO OLCESE 15/30 NOV

CATALUÑA

BARCELONA

ALEJANDRO SALES

Julián Romea, 16

Tel: 934152054

M. NUÑEZ/D. STEEGMANN AL 22 OCT

M. CORMAND/B. MARTIN 28 OCT/DIC

ALTER EGO

Doctor Dou, 11

Tel: 933023698

COLECTIVA OCT

ÀMBIT

Consell de Cent, 282

Tel: 934881800

SANTIAGO ARRANZ AL 26 NOV

ANTONIO DE BARNOLA

Palau, 4

Tel: 934122214

J. M. BALLESTER 8 OCT/13 NOV

H. RIVAS/M. RIVERA 16 NOV/11 DIC

ART AL REC

Rec, 41

Tel: 933196647

ROCÍO VILLALONGA AL 23 OCT

TXIMO AMIGO NOV

BERINI

Pza. Comercial, 3

Tel: 933105443

JAUME BARRERA 20 OCT/NOV

CAN FELIPA

Pallars, 277

Tel: 932664441

TANGOS 3 7 OCT/8 NOV

CARLES TACHÉ

Consell de Cent, 290

Tel: 934878836

LLUÍS LLEÓ OCT

EDUARDO ARROYO NOV/DIC

CENTRE CIVIC DRASSANES

Nou de la Rambla, 43

Tel: 934412280

ARACELI FLORES 4/23 OCT

PILAR MORALES 25 OCT/13 NOV

"CAVA ART" 15/30 NOV

CENTRE CULTURAL DE LA FUNDACIÓN
"LA CAIXA"

Pº Sant Joan, 108

TEL: 902223040

M. RIO BRANCO AL 5 DIC

ESPIRITUS DEL AGUA 5 OCT/9 ENE

CENTRE D'ART SANTA MÒNICA
Rambla de Santa Mònica, 7

Tel: 933162780

REALISMO EN CATALUÑA OCT/NOV

CENTRE DE CULTURA

CONTEMPORÀNIA DE BARCELONA

Montealegre, 5

Tel: 933064100

TIEMPO DE RADIO 11 NOV/6 FEB
COSMOS 23 NOV/20 FEB

COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS
DE CATALUÑA
Pza. Nova, 5
Tel: 933015000
ARQUITECTURA AÑOS 30 AL 8 NOV
EN TORNO LA LUZ 16 NOV/9 ENE

COTTHEM GALLERY
Dr. Dou, 15
Tel: 932701669
JOSEPH LACASSE OCT

D BARCELONA
Diagonal, 367
Tel: 932160346
YANDRO VALLÉS AL 13 OCT
JORDI FERNÁNDEZ
14 OCT/30 NOV

EDICIONS T
Consell de Cent, 282
Tel: 934876402
JULIA MONTILLA A NOV

ESPAI BLANC
Antic de Sant Joan, 1
Tel: 933100171
JOAN PATÓN AL 15 OCT
COLECTIVA 16/30 OCT
ANTONIA HUARTE-MENDICOA 1/15 NOV
LLUIS BIRCHALL 16/30 NOV

ESTRANY DE LA MOTA
Passatge Mercader, 18
Tel: 932157340
J.A. HERNÁNDEZ Díez OCT

FUNDACIÓN ANTONI TÀPIES
Aragó, 255
Tel: 934870315
JAMES COLEMAN 28 OCT/9 ENE

EUDE
Consell del Cent, 278
Tel: 934879386
EDUARDO CHILLIDA OCT
DOLORS PUIGDEMONT NOV

FERRÁN CANO
Plaza dels Àngels, 4
Tel: 933011548
LINCON SCHATZ OCT
PEP GUERRERO NOV

FUNDACIÓN CAIXA DE CATALUNYA
LA PEDRERA
Provença, 261-265
Tel: 934845900

DEL IMPRESIONISMO A LA VANGUARDIA
22 NOV/20 FEB

FUNDACIÓN JOAN MIRÓ
Parc de Montjuïc
Tel: 933291909
LA REALIDAD Y EL DESEO AL 7 NOV
KLEE, TANGUI, MIRÓ 18 NOV/30 ENE

FUNDACIÓN THYSSEN-BORNEMISZA
Baixada del Monestir, 9
Tel: 932801434
JOAN MATES NOV/MAR

GALERÍA DELS ÀNGELS
Àngels, 16
Tel: 934125454
MIGUEL MONT AL 6 NOV
CARLES VALVERDE 11 NOV/8 ENE

GALERÍA METROPOLITANA
Torrijos, 44
Tel: 932843183
BIGAS LUNA AL 12 NOV

GRISART
Còrsega, 415
Tel: 934579733
MERCÈ SELLARÉS 29 OCT/22 DIC

H20
Verdi, 152
Tel: 934151801
FRANCISCO INFANTE OCT
ANNABEL GUERRERO NOV

JOAN PRATS
Rambla Catalunya, 54
Tel: 932160290
HANNAH COLLINS AL 10 NOV
VICTOR PIMSTEIN 15 NOV/10 ENE

JOAN PRATS-ARTGRÀFIC
Balmes, 54
Tel: 934881398
JEAN PFAFF OCT
CHEMA MADOZ 15 NOV/15 ENE

KOWASA
Mallorca, 235
Tel: 934873588
JOAKIN GÓMIX/TONI KEELER AL 16 OCT

LAXINA A.R.T.
Doctor Dou, 4
Tel: 933016703
ANDRÉS COBO OCT
JOSÉ ANTONIO TROYA NOV

MARÍA JOSÉ CASTELLVÍ
Consell de Cent, 278

Tel: 932160482
ANDRÉS NAGEL OCT
NAZARIO NOV

MATISSE
Balmes, 86
Tel: 932160614
CARLOS CREGO OCT

MIGUEL MARCOS
Jonqueres, 10
Tel: 933192627
MANOLO QUEJIDO AL 13 NOV

METRÒNOM
Fusina, 9
Tel: 932684298
BERKOWITZ/PAGLIARI/CHUST
AL 11 NOV
COLECTIVA 26 NOV/14 ENE

MUSEU D'ART CONTEMPORANI
DE BARCELONA - MACBA
Pza. dels Àngels, 1
Tel: 934120810
RAYMON HAINS AL 5 DIC
M. ROSLER/DAU AL SET 19 OCT/9 ENE

MUSEU NACIONAL D'ART DE
CATALUNYA
Palau Nacional. Parc de Montjuïc
Tel: 934265386
RICARD TERRÉ OCT
CARTEL MODERNISTA AL 15 NOV

MUSEU NACIONAL D'ART
MODERNE
Parc de la Ciudadella.
Tel: 934237199
ÁNGEL FERRANT 5 OCT/12 DIC

MUSEU PICASSO
Montcada, 15 y 19
Tel: 933196310
PICASSO 26 OCT/30 ENE

PALAU DE LA VIRREINA
La Rambla, 99
Tel: 933017775
EL JARDÍN DE EROS AL 7 NOV

PRETEXTO D'ART
Flassaders, 44 Bajo
Tel: 933100182
MARIO TARRAGÓ AL 26 OCT
GEMA NOGUERA 4 NOV/9 DIC

RENÉ METRAS
Consell de Cent, 331
Tel: 934875874
ÁNGEL ALONSO AL 15 NOV

SALA CULTURAL CAJA MADRID
Pza. Cataluña, 9
Tel: 933014494
LOZA 5 OCT/12 NOV
ACUARELISTAS 17 NOV/17 DIC

SALA D'ART JOVE DE LA
GENERALITAT
Calàbria, 147
Tel: 934838413
DANI LEIVA I PRESA 5/22 OCT
F. MAS I TRUNAS 19 OCT/5 NOV
FRANK KALERO 26 OCT/5 NOV
PABLO GARCÍA I LÓPEZ 9/19 NOV
EDWIN T. DAM 9/29 NOV
J.M. BATLLE I VIVES 23 NOV/3 DIC

SALA DALMAU
Consell de Cent, 349
Tel: 932154592
COLECTIVA 1 OCT/10 NOV
JAVIER VILATÓ 16 NOV/DIC

SALA MONTCADA
FUNDACIÓN "LA CAIXA"
Montcada, 14
Tel: 933100699
JAVIER PEÑAFIEL 14 NOV/28 NOV

SALA PARÉS
Petritxol, 5
Tel: 933187020
IGNASI MUNDÓ AL 20 OCT
ARRANZ BRAVO 19 OCT/8 NOV
RAFAEL DURÁN 21 OCT/15 NOV
PINTORES DE FAMA 9 NOV/8 DIC
GRAU SANTOS 16 NOV/8 DIC

SALA ROVIRA
Rambla de Catalunya, 62
Tel: 932152092
ROSA GELPÍ AL 23 OCT
TATIANA 26 OCT/7 DIC

SENDA
Consell de Cent, 292
Tel: 934876759
DARÍO URZAI AL 23 OCT
JANE HAMMOND 28 OCT/28 NOV

TRAMA
Detritxol, 8
Tel: 933174877
LICEU-ARTIGAU AL 16 OCT
ARRANZ-BRAVO 19 OCT/13 NOV
CAMIL BOFIL 16 NOV/11 DIC

3 PUNTS
Aribau, 75
Tel: 934512348
VEN AL TEATRO OCT

ARTE Y PARTE

GIRONA

CENTRO CULTURAL LA MERCÉ
Pujada de la Mercè, 12
Tel: 972223305
TRANSART AL 17 OCT

ESPÀIS. CENTRO DE ARTE
CONTEMPORÁNEO
Bisbe Lorenzana, 31-33
Tel: 972202364
LLUÍS ALABERN AL 25 OCT

MUSEU D'ART DE GIRONA
Pujada de la Catedral, 12
Tel: 972203834
CAMBRA PROPIA AL 3 OCT

HOSPITALET
DE LLOBREGAT (BARCELONA)

CENTRO CULTURAL TECLA SALA
Avda. Josép Tarradellas, 44
Tel: 933385771
JARDÍN DE EROS AL 17 OCT

LLEIDA

SALA DE EXPOSICIONES
EL ROSER
Caballers, 15
Tel: 973270995
JORDI ALFONSO AL 22 OCT

MATARÓ (BARCELONA)

MUSEU DE MATARÓ
Carreró, 17
Tel: 937582401
EDUARD ALCOY AL 1 NOV

REUS (BARCELONA)

MUSEO COMARCAL SALVADOR
VILASECA
Plaça Libertat, 13
Tel: 902223040
REBULL 21 OCT/2 ENE

SABADELL (BARCELONA)

MUSEU D'ART DE SABADELL
Dr. Puig, 16
Tel: 937257144
POSTGUERRA EN SABADELL A FEB.

TARRAGONA

MUSEU D'ART MODERNE
Santa Anna, 8
Tel: 977235032

YAGO PERICOT AL 24 OCT
LEONARDO ESCODA 28 OCT/28 NOV

SALA DE ARTE ARIMANY
Rambla Nova, 20
Tel: 977237841
CÁNDIDO ORTÍ 24 SEPT/7 OCT
REINA 8/21 OCT
LADIS 22 OCT/4 NOV
VICENTE PERACHIO 5/18 NOV
PINEDA BUENO 19 NOV/2 DIC

VILAFRANCA DEL PENEDES
(BARCELONA)

PALMA DOTZE-ESPÀI 2
La Palma, 12
Tel: 938180618
EL GUSTO/MEMORIAS 21 OCT/5 DIC

COMUNIDAD VALENCIANA

ALICANTE

ESTACIÓN DE ALICANTE.
Avda. Salamanca, s/n
Tel: 963942100
MERELLO 7 OCT/6 NOV
JAVIER RUEDA 11 NOV/11 DIC

CASTELLÓN

CÀNEM
Antonio Maura, 6
Tel: 964228879
BERNHARD LEHMANN OCT

CENTRO CULTURAL SAN MIGUEL
De Enmedio, 82
Tel: 964232690
JOAN CASTEJÓN OCT

ESPÀI D'ART CONTEMPORANI
DE CASTELLÓ
Prim, s/n
Tel: 963869831
A SANGRE Y FUEGO OCT/NOV

ELCHE (ALICANTE)

SALA DE EXPOSICIONES CAM
Hospital, 18
Tel: 965427593
MAGÍN PICALLO AL 12 OCT

VALENCIA

ALMUDÍN
Pza. S. Luís Beltrán, 1
Tel: 963525478
VICENTE PÉRIS AL 24 OCT

ANAGRAMA

Pizarro, 4
Tel: 963514212

ARTISTAS AMERICANOS OCT
CARLOS LOARCA NOV

CENTRO CULTURAL LA
BENEFICENCIA. SALA PARPALLÓ
Corona, 36
Tel: 963883579

EQUIPO LÍMITE AL 17 OCT
AMADEO GABINO/BIENAL MARTÍNEZ
GUERRICABEITIA AL 14. NOV
OLGA ADELANTADO 27 OCT/5 DIC

CENTRE DEL CARME - IVAM
Museo, 2
Tel: 963863000
NACHO CRIADO/CHARRIS AL 9 ENE

CLUB DIARIO LEVANTE
Traginers, 7
Tel: 963992225
SANTIAGO TENA OCT
YOLANDA TABANERA NOV

ESPAI LUCAS
Jofrens, 6
Tel: 963915655
TRACEY MOFFAT OCT/NOV

ESTACIÓN DEL NORTE
Játiva, 24
Tel: 963942100
VICENTE CASAÑA OCT
DIGNIDAD 12 OCT/4 NOV
CAMINOS DE HIERRO 4/22 NOV

GALERÍA ALBA CARRERA
En Sala, 9
Tel: 963511400
JOAN BARRANTES OCT/NOV

GALERÍA DEL PALAU
Palau, 10
Tel: 963917248
COLECCIÓN OCT

INSTITUTO VALENCIANO DE ARTE
MODERNO
Guillem de Castro, 118
Tel: 963863000
TONICO BALLESTER AL 21 NOV
MORANDI 5 DIC
BUÑUEL 14 OCT/9 ENE
ROY LICHTENSTEIN 21 OCT/16 ENE

LA NAVE
Nave, 25
Tel: 963511933
SOLEDAD SEVILLA 14 OCT/NOV

LUIS ADELANTADO
Bonaire, 6
Tel: 963510179
5 INDIVIDUALES AL 17 OCT
CHARO PRADAS 20 OCT/28 NOV

MUSEO DE BELLAS ARTES
San Pío V, 9
Tel: 963693088
PINTURA EUROPEA AL 17 OCT
RAFAEL CALDUCH OCT
TOMAS VICENTE TOSCA NOV

MUSEO DE LA CIUDAD
Plaza del Arzobispo, 1
Tel: 963525478
CATI OLIVES AL 17 OCT

NADIR
Pza. de San Nicolás, 3
Tel: 963924238
HELGA DIETRICH OCT
EKATERINA KORNILOVA NOV/DIC

NAVE 10
Nave, 10
Tel: 963523345
VICENTE MARCO 7 OCT/6 NOV
JUAN JOSÉ TORNERO 11 NOV/11 DIC

RAILOWSKY
Grabador Esteve, 34
Tel: 963517218
MANEL ARMENGOL 7 OCT/23 NOV

RAY GUN
Bretón de los Herreros, 4
Tel: 963523293
ANA LAURA ALÁEZ 7 OCT/7 DIC

REALES ATARAZANAS
Pza. Juan Antonio Benlliure, s/n
Tel: 963525478
JAVIER CALVO AL 17 OCT

ROSALÍA SENDER
Del Mar, 19
Tel: 963918967
ÚRCULO OCT

SALA DE EXPOSICIONES DE LA
UNIVERSIDAD POLITÉCNICA
Camino de Vera, s/n
Tel: 963877005
ZAERA/MOUSSAVI/RUIZGELI AL 15 OCT
MÁQUINAS MUSICALES 4 NOV/3 DIC

TOMÀS MARCH
Aparisi i Guijarro, 7
Tel: 963922095
CONCHA PRADAS AL 23 OCT

VISOR
Corretgería, 26
Tel: 963922399
TATIANA PARCERO AL 15 OCT

EXTREMADURA**BADAJOS**

MUSEO EXTREMEÑO E IBERO-
AMERICANO DE ARTE CONTEMPORÁNEO
Del Museo, s/n
Tel: 924260384
COL. JUAN ESPINO OCT

CÁCERES

BORES & MALLO
Travesía de Alfonso IX, 4
Tel: 927238329
ANTONIO ÁNGEL OCT
FERNANDO SINAGA NOV

CENTRO DE EXPOSICIONES SAN JORGE
Pza. San Jorge, s/n
Tel: 927245171
FOTOGRAFÍA EXTREMEÑA 15 OCT/8 NOV
ÁNGEL BALTASAR 15 NOV/15 DIC

GALICIA**A CORUÑA**

ARTE IMAGEN
Ramón y Cajal, 5
Tel: 981282934
COLECTIVA AL 19 OCT
CELEIRO 4 NOV/20 DIC

ATLÁNTICA
Teresa Herrera, 3
Tel: 981227163
MARIO GRANELL AL 20 OCT

BIBLIOTECA PÚBLICA
Miguel González Garcés, s/n
Tel: 981170218
ANA M^a DE MATOS AL 15 OCT
MINGOS TEIXEIRA 2/22 NOV

FUNDACIÓN CAIXA GALICIA
Médico Rodríguez, 2
Tel: 981275350
TAUROMAQUIA-TAUROMAQUIAS OCT
VIRXILIO VIEITEZ 18 NOV/16 ENE

FUNDACIÓN LUIS SEOANE. CASA DE
CULTURA SALVADOR MADARIAGA
Durán Lóriga, s/n
Tel: 981227355
XAVIER CORREA CORREDOIRA OCT/NOV

197

KIOSKO ALFONSO
Jardines de Méndez Núñez
Tel: 981220000
FUNDACIÓN PANDEIA 15 OCT/14 NOV

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO
UNIÓN FENOSA
Avda. Arteixo, s/n
Tel 981178700
EDUARDO CHILLIDA
AL 15 NOV

MUSEO DE BELLAS ARTES
Pza. de Zalaeta, s/n
Tel: 981223723
CAMIÑOS OCT

PALACIO MUNICIPAL
Pza. de María Pita, s/n
Tel: 981220000
PEDRO MUIÑO 15 OCT/7 NOV

SALA DE LA ESTACIÓN MARÍTIMA
Alférez Provisional, s/n
Tel: 981220104
VÁZQUEZ IGLESIAS AL 10 OCT
ANTÓN PATIÑO AL 12 OCT

LUGO

CLÉRIGOS
Clérigos, 5
Tel: 982253924
C. DÍEZ BUSTOS AL 12 OCT
GUERREIRO 15 OCT/9 NOV
ROMERO MASÍA 12 NOV/7 DIC

BIBLIOTECA PÚBLICA
Avda. Ramón Ferreiro, s/n
Tel: 982228525
PABLO ORZA 10/21 OCT
BATIS CAMPILLO 4/23 NOV
MINGOS TEIXEIRA 25 NOV/15 DIC

FUNDACIÓN CAIXA GALICIA
Pza. Mayor, 16
Tel: 981275350
LEOPOLDO NOVOA OCT
VANGUARDIAS HISTÓRICAS NOV/DIC

OURENSE

ATENEO DE OURENSE
Curros Enríquez, 1
Tel: 988 372075
MINGOS TEIXEIRA AL 13 OCT
A. M^º DE MATOS 26 NOV/12 DIC

MARISA MARIMÓN
Cardenal Quiroga, 4
Tel: 988244887

ARTE Y PARTE

SALVADOR CIDRÁS OCT
UNA PELÍCULA DE PIEL V NOV

VISOL
Santo Domingo, 23
Tel: 988232837

LAZCANO OCT
FRANCISCO RECUERO NOV

PONTEVEDRA

ANEXO
Charino, 10
Tel: 986896803
ANTÓN PATIÑO 14 OCT/20 NOV
GRÁFICA CONTEMPORÁNEA 25 NOV/DIC

MUSEO DE PONTEVEDRA
EDIFICIO SARMIENTO
Pasantería, 10
Tel: 986851455
ALFONSO OCT

PILAR PARRA
Av. del Muelle, 6
Tel: 986691743
MIGUEL VILLARINO OCT

SANTIAGO DE COMPOSTELA (A CORUÑA)

CENTRO GALEGO DE ARTE
CONTEMPORÁNEA
Valle Inclán, s/n
Tel: 981546632
RAFAEL BAIXERAS 17 OCT/8 DIC
ROBERT MANGOLD AL 12 DIC
MIRADAS CÓMPlices/ANA FERNÁNDEZ
21 OCT/15 DIC

CITANIA
Argalia de Abeixo, 39
Tel: 981589385
MARIA CARRERA OCT
CARMEN PALLARÉS NOV

MUSEO DO POBO GALEGO
Santo Domingo de Bonaval
Tel: 981583620
ESCU LTURA DE FRANCÉS 1/22 OCT
ARTE DEL CÍSTER 20 OCT/20 NOV

PAZO FONSECA
Pza. do Obradoiro, s/n
Tel: 981563100
SANTIAGO OCT

SCQ
Xeneral Pardiñas, 10-12
Tel: 981 596122
M. MURCIANO AL 2 OCT

ANDRÉS NAGER 5 OCT/6 NOV
QUINTANA MARTELO 9 NOV/4 DIC

TRINTA
Rúa Nova, 30
Tel: 981584623
MIGUEL MOSQUERA AL 15 OCT

VIGO (PONTEVEDRA)

CENTRO CULTURAL CAIXA VIGO
Policarpo Sanz, 13
Tel: 986431133
PICASSO AL 10 OCT
EL MODERNISMO 15 OCT/14 NOV
INTERIORES 15 NOV/ENE

FUNDACIÓN CAIXA GALICIA
Policarpo Sanz, 36-38
Tel: 986815077
TÀPIES OCT
LEOPOLDO NOVOA NOV/DIC

VGO
López de Neira, 3
Tel: 986434333
DATAS AL 20 OCT
ALMUDENA FERNÁNDEZ 22 OCT/23 NOV
BERTA CACCAMO 26 OCT/6 ENE

LA RIOJA

CALAHORRA

CENTRO CULTURAL CAJA RIOJA
Mercadal, 5
Tel: 941130493
EMILIO SANZ AL 6 OCT
ROSA CASADO 14/28 OCT
JESÚS GIL 17/27 NOV

HARO

CENTRO CULTURAL CAJA RIOJA.
PALACIO DE LAS BEZARAS
Vega, 16
ANTONIO GONZÁLEZ 18/29 OCT

LOGROÑO

FUNDACIÓN CAJA RIOJA
Gran Vía, 2
Tel: 941270155
EL VINO AL 12 OCT
LA ENERGÍA DEL SOL 16 OCT/5 NOV

MUSEO DE LA RIOJA
Pza. de San Agustín, s/n
Tel: 941291259
JOSE LEMA DE PABLO 8/28 OCT
GABRIEL OZAETA 29 OCT/21 NOV

MADRID**ALCALÁ DE HENARES****CASA DE LA ENTREVISTA**

San Juan, 1

Tel: 918813934

CARMEN ALVAREZ AL 12 OCT**MARQUÉS DE SANTILLANA** 16 OCT/1 NOV**CAPILLA DEL OIDOR**

Pza. de Cervantes, s/n

Tel: 918819902

MINGOTE, FIN DE SIGLO 13 OCT/1 NOV**SOÑAR EL CINE** 4 NOV/28 NOV**SALA DE EXPOSICIONES DE CAJA**

MADRID

Libreros, 10 y 12

Tel: 918812838

JUGUETES AFRICANOS AL 15 OCT**MENÉNDEZ/GARCÍA QUISMONO** 18 OCT**HUMOR GRÁFICO** AL 15 OCT**ARANJUEZ****SALA DE EXPOSICIONES DE CAJA**

MADRID

San Antonio, 49

Tel: 918920697

PINTORES Y ESCULTORES 18/29 OCT**PUBLICO LÓPEZ MONDÉJAR** NOV**MADRID****ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN**

FERNANDO

Alcalá, 13

Tel: 915321546

GREGORIO FERRO 6 OCT/4 NOV**CANCIÓN DE LAS FIGURAS** 15 NOV/ENE**AELE EVELYN BOTELLA**

Puigcerdá, 2

Tel: 915756679

TU PAPEL ES IMPORTANTE AL 9 OCT**ESTEBAN TRANCHE** 14 OCT/13 NOV**FRANCIS WARRINGA** 16 NOV/15 DIC**ALFAMA**

Serrano, 7

Tel: 915760088

ESTEVE ADAM OCT**MODEST CUIXART** OCT/NOV**ALMIRANTE**

Almirante, 5

Tel: 915327474

R. PÉREZ-CARAZA AL 15 OCT**ALEJANDRO GORNEMAN**

15 OCT/15 NOV

ALTEA

Don Ramón de la Cruz, 25

Tel: 915776158

CLEMENTE JEREZ AL 8 OCT**DORIS MALFEITO** 14/30 OCT**ENRIQUE JIMÉNEZ CARRERO** NOV**ÁNGEL ROMERO**

San Pedro, 5

Tel: 914293208

J.F. FOURTU OCT**ÁNGELES PENCHE**

Montesquenza, 11

Tel: 913085657

LÓPEZ GARRIDO AL 23 OCT**ANSORENA**

Alcalá, 54

Tel: 915231451

JORGE NUÑEZ OCT**ANTONIO MACHÓN**

Conde de Xiquena, 8

Tel: 915324093

EDUARDO CHILLIDA 12 NOV/DIC**ARLÉS**

Alberto Bosch, 14

Tel: 914295665

NICOLE GUESDE 1/16 OCT**ULISES SAGREDO** 19/31 OCT**MARTA ESCRIBÁ** 3/20 NOV**FELIX SANZ** 23 NOV/11 DIC**ARTEARA**

Pº del Pintor Rosales, 8

Tel: 915480353

RAFAEL ROLLÓN 10 OCT/NOV**ASTARTÉ**

Monte Esquinza, 8

Tel: 913194290

ROBERTO DíEZ AL 16 OCT**R. CAMPOS** 21 OCT/27 NOV**BAT. ALBERTO CORNEJO**

Ríos Rosas, 54

Tel: 915544810

DISIER LOURENÇO AL 23 OCT**MARIANA LAÍN** 26 OCT/7 DIC**BRITA PRINZ**

Alfonso XII, 8

Tel: 915221821

OBRA GRÁFICA AL 16 OCT**IMAGEN DIGITAL** 20 OCT/13 NOV**OBRA GRÁFICA ITALIANA** 16 NOV/11 DIC**BUADES**

Gran Vía, 16

Tel: 915222562

JESÚS SEGURA OCT/NOV**HERMINIO MOLERO** 4 NOV/13 ENE**CALCOGRAFÍA NACIONAL**

Alcalá, 13

Tel: 915321543

CAPRICHOS GOYA OCT**CANAL DE ISABEL II**

Santa Engracia, 125

Tel: 915802625

VIRILIO VIEITEZ OCT**CHICANO** NOV/DIC**CARMEN DE LA GUERRA**

San Pedro, 6

Tel: 914200355

IGNACIO CASARES OCT/NOV**DARÍO ÁLVAREZ BASSO** OCT/NOV**CASA DE AMÉRICA**

Pº de Recoletos, 2

Tel: 915954835

OSBALDO SALERMO AL 9 ENE**CASA DE GALICIA**

Casado del Alisal, 8

Tel: 915954200

BRODARD/RUIBAL 4/29 OCT**CADARSO/PÉREZ CARVALLO** 3/26 NOV**CATARSIS**

Santa María, 15

Tel: 913693580

EDUARDO PAGÁN AL 15 OCT**CENTRO DE ARTE JOVEN**

Avda. de América, 13

Tel: 915642129

CIRCUITOS 1999 14 OCT/20 NOV**CENTRO CULTURAL CONDE DUQUE**

Conde Duque, 11

Tel: 915885834

CARMEN DOMÍNGUEZ OCT**CRUCE**

Argumosa, 28

Tel: 915287783

SEGUNDO ABIERTO DE CRUCE OCT**BRASIL CONTEMPORÁNEO** NOV**CUATRO DIECISIETE**

Príncipe de Vergara, 17

Tel: 914358546

LOLA VIVAS 7 OCT/13 NOV**DIONIS BENASSAR**

San Lorenzo, 15

Tel: 913196972

JORDI RACAMORA AL 2 OCT
ANDRÉS PLANA 8/30 OCT
BURGOS ALONSO 3/30 NOV

EDURNE
Justiniano, 3
Tel: 913100651
DIET SAILER AL 20 OCT

EEGEE-3
Pelayo, 31 bajo
Tel: 915230841
PAZ SANTOS AL 6 NOV

ELADIO FERNÁNDEZ
Madera, 22
Tel: 915324020
JAVIER MEDINA OCT
MICHAEL SCHWERZ 4 NOV/11 DIC

ELBA BENÍTEZ
San Lorenzo, 11
Tel: 913080468
CO-LABORACIONES A DIC

ELVIRA GONZÁLEZ
General Castaños, 9
Tel: 913195900
JEAN ARP OCT/NOV

ESPALTER
Marqués de Cubas, 23
Tel: 914298703
EDUARDO VICENTE OCT
GREGORIO DEL OLMO NOV

ESTAMPA
Justiniano, 3
Tel: 913083030
ENRIC BALANZÀ AL 15 OCT

ESTIARTE
Almagro, 44
Tel: 913081569
GUSTAVO TORNER AL 15 OCT
JANNIS KOUNELLIS 15 OCT/15 NOV
DAVID DE ALMEIDA 15 NOV/15 DIC

FÁBRICA NAL. DE MONEDA Y
TIMBRE
Jorge Juan, 106
Tel: 914096343
LUÍS GORDILLO OCT/FEB

FLORA HERRÁNZ
Pelayo, 68
Tel: 913086151
THOMAS NUKIRCH OCT

FÚCARES
Conde de Xiquena, 12

Tel: 913080191
JOSE M^º GUIJARRO AL 7 OCT

FUNDACIÓN ARTE XXI
Lagasca, 105
Tel: 915642262
ALEJANDRA CABALLERO OCT
MIRIAM SATRÚSTEGUI OCT/NOV
TERESA FUNEZ NOV

FUNDACIÓN ARTE Y TECNOLOGÍA
Gran Vía, 28
Tel: 915840878
MARCEL.LÍ ANTÚNEZ OCT/NOV
TRANSARQUITECTURAS NOV

FUNDACIÓN CENTRAL HISPANO
Marqués de Villamagna, 3
Tel: 913377433
TABLAS FLAMENCAS AL 7 NOV
GREGORIO FERNÁNDEZ NOV

FUNDACIÓN ICO
Zorrilla, 3
Tel: 915921627
COLECCIÓN DEL MUSEO DE SERRALVES
OCT/DIC

FUNDACIÓN JUAN MARCH
Castelló, 77
Tel: 914354240
LOVIS CORINTH 8 OCT/DIC

FUNDACIÓN MAPFRE VIDA
Avda. General Perón, 40
Tel: 915811596
JARDINES DE ESPAÑA NOV/ENE

GALERÍA 57
Columela, 3
Tel: 915775397
ANDRÉ MARTUS OCT
SEBASTIAN MERA 20 OCT/26 NOV
JULIÁN GIL NOV/DIC

GALERÍA GEMA LAZCANO
Conde de Aranda, 10
Tel: 915780801
LA ÚLTIMA REALIDAD OCT

GALERÍA GRÁFICA
LA CAJA NEGRA
Fernando VI, 17
Tel: 913104360
MOTHERWELL AL 17 OCT

GARAGE PEMASA
General Díaz Polier, 35
Tel: 915211134
GRUPO EL PERRO OCT
SALÓN DE JÓVENES CREADORES NOV

GARAGE REGIUM
Pradillo, 5
Tel: 914110599
COLECTIVA OCT
RAFAEL DE DIEGO NOV

GUILLERMO DE OSMA
Claudio Coello, 4
Tel: 914355936
WESTERDAHL DOMÍNGUEZ 5/30 OCT
DIS BERLÍN NOV/DIC

HEINRICH EHRHARDT
San Lorenzo, 11
Tel: 913104415
TOBIAS REHBERGER AL 5 NOV

HELGA DE ALVEAR
Doctor Fourquet, 12
Tel: 914680506
JÜRGEN KLAUKE AL 20 NOV

IDE ARTE
Doctor Drimen, 3
Tel: 915061722
CABOT AL 10 OCT
LUCIO MUÑOZ 14 OCT/14 NOV
G. FUERTES/C. FELICES 18 NOV/18 DIC

INFANTAS
Infantas, 19
Tel: 915216102
SILLUÉ 15 OCT/11 NOV
JESÚS TEJEDOR 3 NOV/11 DIC

JAVIER LÓPEZ
Manuel González Longoria, 7
Tel: 915932184
JANA LEO OCT
GREG BOGIN NOV/DIC

JORGE ALBERO
Claudio Coello, 28
Tel: 914316592
DARÍO AGUILAR AL 20 OCT
MONTESOL 20 OCT/18 NOV

JUAN GRIS
Villanueva, 22
Tel: 915750427
SUBIRA PUIG OCT

JUANA DE AIZPURU
Barquillo, 44
Tel: 913105561
DORA GARCÍA OCT
LUÍS CLARAMUNT NOV/DIC

KREISLER
Hermosilla, 8
Tel: 915761662

PALOMA HINOJOSA AL 23 OCT
CHRISTIAN BOYER 26 OCT/16 NOV
M. HUERTAS TORREJÓN 18 NOV/11 DIC

LA FÁBRICA. PHOTOGALERÍA

Alameda, 9
Tel: 913601320

FERNANDO GORDILLO 4 OCT/10 NOV
AGUSTÍ CENTELLES 15 NOV/8 DIC

LEANDRO NAVARRO

Amor de Dios, 1
Tel: 914298955

VENANCIO BLANCO OCT

MARGARITA SUMMERS

Villanueva, 7
Tel: 914359730

PILAR LÓPEZ CASADO OCT

MARÍA DE OLIVER

Quintana, 26
Tel: 915423275

LLUÍS VALLÉS 7 OCT/23 OCT

TATI 26 OCT/13 NOV

A. DÍAZ RASTROJA 16 NOV/4 DIC

MARÍA MARTÍN

Pelayo, 52
Tel: 913196873

EN BLANCO AL 12 OCT

XAWERY WOLSKI 20 OCT/20 NOV

MARLBOROUGH

Orfila, 5
Tel: 913191414

A. SAURA/J. GENOVÉS AL 23 OCT

ARIKA/CHIRINO 26 OCT/27 NOV

MARTA CERVERA.

ROJO Y NEGRO
Pza. de las Salesas, 2
Tel: 913081332

ÁLVARO PERDICES OCT

PEDRO ÁLVAREZ OCT/NOV

MASHA PRIETO

Belén, 2
Tel: 913195371

RAMÓN HERRERO OCT

MAX ESTRELLA

Santo Tomé, 6-Patio
Tel: 913195517

PEDRO CASTRORTEGA OCT

MAY MORÉ

General Pardiñas, 50
Tel: 914028090

MANUEL BOUZO OCT

MANOLO QUEJIDO 4 NOV/10 DIC

METTA

Marqués de la Ensenada, 2
Tel: 913190230

ÚRCULO OCT

MORIARTY

Almirante, 5
Tel: 915314365

JOAQUÍN RISUEÑO AL 1 NOV

MUSEO DE AMÉRICA

Avda. Reyes Católicos, 6
Tel: 915492641

LOS MAYAS AL 14 NOV

MUSEO DE LA CIUDAD

Príncipe de Vergara, 140
Tel: 915886599

AMICS DE LA GENT GRAND AL 24 OCT

ARQUITECTURA S. XX 5/31 OCT

CUENTOS 20/31 OCT

MAGREB NOV/ENE

MUSEO DEL PRADO

Pº del Prado, s/n
Tel: 913302800

GENTILESCHI AL 15 NOV

CARAVAGGIO 21 SEPT/21 NOV

MUSEO DEL MARCO

Velázquez, 43
Tel: 915771467

EL MARCO ESPAÑOL OCT

MUSEO MUNICIPAL DE MADRID

Fuencarral, 78
Tel: 915888672

JAUME MORERA OCT /NOV

MUSEO NACIONAL DE ARTES

DECORATIVAS
Montalbán, 12
Tel: 915326499

MARAYA MISEGUER OCT

CARLOS DÍAZ BUSTAMANTE NOV

MUSEO NACIONAL CENTRO

DE ARTE REINA SOFÍA
Santa Isabel, 52
Tel: 914675062

MIQUEL BARCELÓ AL 21 NOV

BORES ESENCIAL AL 29 NOV

ARMAJANI AL 7 ENE

CHEMA MADOZ 3 OCT/10 ENE

LOUISE BOURGEOIS 11 NOV/20 FEB

MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA

Pº del Prado, 8
Tel: 913690151

MAX PECHSTEIN A 9 ENE

EL PAISAJE AMERICANO AL 16 ENE

MUSEO TIFLOLÓGICO ONCE

La Coruña, 18
Tel: 915894200

ANA OLANO AL 23 OCT

ANDRÉS CLARIANA 4 NOV/11 DIC

MY NAME'S LOLITA ART

Salitre, 7
Tel: 915307237

JUAN CUÉLLAR OCT/NOV

NÁJERA

Pza. de la Independencia, 4
Tel: 914315273

JOSÉ VALENCIA OCT

ÁLVARO HARO NOV

NIEVES FERNÁNDEZ

Montesquiza, 25
Tel: 913085986

JOSÉ ABAD A NOV

OLIVA ARAUNA

Claudio Coello, 19
Tel: 914351808

ANTONI ABAD OCT

ORFILA

Orfila, 3
Tel: 913198864

CHARDENAL 4/26 OCT

MARGARITA CALVARY 27 OCT/17 NOV

PALACIO DE VELÁZQUEZ

Parque del Retiro
Tel: 915746614

JULIAO SARMENTO 14 OCT/10 ENE

PEIRONCELY

Don Ramón de la Cruz, 17
Tel: 914354610

MARÍA ROBLES AL 26 OCT

ANTONIO DE GRACIA 28 OCT/23 NOV

PILAR PARRA

Conde de Aranda, 2
Tel: 915762813

MIGUEL VILLARINO AL 20 OCT

QUORUM

Costanilla de los Ángeles, 13
Tel: 915424738

HEIKKI KUKKONEN NOV

RAFAEL GARCÍA

Pza. de la Independencia, 10
Tel: 915215412

DIEGO GÓMEZ DE LA CRUZ OCT

RAQUEL PONCE

General Pardiñas, 35

Tel: 915768321
MARCEL MARTÍ OCT

RESIDENCIA DE ESTUDIANTES
Pinar, 23
Tel: 915636411
FRANCISCO BORES AL 11 NOV

RINA BOUWEN
Augusto Figueroa, 17
Tel: 915222989
FRANÇOIS MERNARD 7 OCT/26 NOV

SALA DE EXPOSICIONES BARQUILLO
Barquillo, 17
Tel: 915210701
NATURALEZA Y NAÏF 1/15 OCT

SALA DE EXPOSICIONES
CASA DE ÚBEDA
Plaza Celenque, 3
JOSÉ GARCÍA 5 NOV/3 DIC

SALA DE EXPOSICIONES DEL
MINISTERIO DE FOMENTO
Pº Castellana, 67
Tel: 915977000
EDUARDO TORROJA OCT

SALA DE LAS ALHAJAS
CAJA DE MADRID
Pza. de San Martín, 1
Tel: 913792461
TRÁNSITOS 6 OCT/8 ENE

SALA DEL BBV
Castellana, 81
Tel: 913746000
PINTURA RUSA S. XIX 5 OCT/10 DIC

SALA ELOY GONZALO. CAJA DE
MADRID
Eloy Gonzalo, 10
Tel: 915934595
ALBERTO CORAZÓN OCT
LOZA 15 NOV/11 DIC

SALA PLAZA DE ESPAÑA
Pza. de España, 8
Tel: 915802625
GURE ARTEA 98 14 OCT/14 NOV
FUTURO/PRESENTE NOV/ENE

SALVADOR DÍAZ
Sánchez Bustillo, 7
Tel: 915274000
J. GALDEANO/A. ORTEGA 16 SEPT/OCT
DARÍO VILLALBA NOV

SEN
Barquillo, 43

ARTE Y PARTE

Tel: 913191671
C. FERNÁNDEZ ARIAS AL 15 OCT

SOLEDAD LORENZO
Orfila, 5
Tel: 913082887
SUSY GÓMEZ AL 15 OCT
BROTO 15 OCT/15 NOV

TIEMPOS MODERNOS
Arrieta, 17
Tel: 915428594
BELLVER OCT
ENRICO BRESSAN 5 NOV/5 DIC

TÓRCULO
Claudio Coello, 17
Tel: 915758686
CONCURSO AL 16 OCT

UTOPIA PARKWAY
Augusto Figueroa, 5
Tel: 915328844
JOSE LUÍS TIRADO
1 OCT/5 NOV

VALLE QUINTANA
Campoamor, 17
Tel: 913105444
JAIME ALEDO AL 21 OCT

MURCIA

MURCIA

AURORA
Pza. de Aurora, 7
Tel: 968 234865
ÁNGEL HARO OCT
DORA CATARINEU NOV

CLAVE
Del Pilar, 9
Tel: 968211986
ALFREDO LÓPEZ OCT

ESPACIO MÍNIMO
Callejón Burruezo, 3, 1º B
Tel: 968297372
ERWIN OLAF 29 OCT/14 DIC

ESTACIÓN MURCIA DEL CARMEN
Plaza Industria, s/n
Tel: 968252154
CAMINOS DE HIERRO 14 OCT/14 DIC
DIGNIDAD 9/24 NOV

MUSEO RAMÓN GAYA
Pza. Sta. Catalina, s/n.
Tel: 968221099
CERÁMICAS DE PICASSO OCT

NAVARRA

ESTELLA

MUSEO GUSTAVO MAEZTU
San Nicolás, 1
Tel: 948546037
GUTIÉRREZ SOLANA AL 15 NOV

PAMPLONA

LA CIUADADELA
Avda. del Ejército, s/n
Tel: 948228237
HORNO
ARÉVALO/GRADY/IRIARTE AL 17 OCT
PABELLÓN DE MIXTOS
EL SENTIDO DE LA VISTA AL 10 OCT
J.E. BURGOA 14 OCT/14 NOV
J. MURO 18 NOV/19 DIC
POLVORÍN
JUAN BELZUNEGUI AL 17 OCT
SALA DE ARMAS
UN DÍA TUVIMOS... AL 10 OCT
JÓVENES ARTISTAS AL 17 OCT

MUSEO DE NAVARRA
Sto. Domingo, s/n
Tel: 948426492
ENTRE LA FIGURACIÓN Y LA ABSTRACCIÓN
15 OCT/9 ENE

PLANETARIO DE PAMPLONA
Sancho Ramírez, s/n
Tel: 948260004
JAVIER PINTOR NOV

SALA CASTILLO DE MAYA
Castillo de Maya, 72
Tel: 948247497
SANTIAGO RUSIÑOL OCT

SALA DE GARCÍA CASTAÑÓN.
CAJA PAMPLONA
García Castañón, 1
Tel: 948425262
VIOLA 7 OCT/7 NOV
EUGENIO ORTIZ 11 NOV/5 DIC

SALA ZAPATERÍA 40
Zapatería, 40
Tel: 948211764
OBRA GRÁFICA AL 12 OCT

PAIS VASCO

BARAKALDO (VIZCAYA)

SALA MUNICIPAL DE EXPOSICIONES
Parque Antonio Trueba, s/n
Tel: 944381202

SIDERURGIA AL 26 OCT
COLECTIVO BEURKO 28 OCT/12 NOV
FOTOGRAFÍAS 16/30 NOV

BASAURI (VIZCAYA)

TORRE DE ARIZ
Frantzisko Kortabarria, s/n
Tel: 944499943
CRISTINA PUJALTE 8/29 OCT

BILBAO

AMASTÉ
Juan de Ajuriaguerra, 18
Tel: 944244902
JORGE ROJO 2/19 NOV
JOSÉ LUIS EZEIZA 22 NOV/17 DIC

ARITZA
Marqués del Puerto, 14
Tel: 944159410
INMA JIMÉNEZ OCT
ANTONIA GUZMÁN NOV

AULA DE CULTURA BBK
Elcano, 20
Tel: 944220683
WALTER NIEDERMAYR 8 OCT/14 NOV
UN DÍA TUVIMOS QUE HUIR
23 NOV/11 DIC

BAY SALA
Licenciado Poza, 14
Tel: 944435447
COLECTIVA OCT

JUAN MANUEL LUMBRERAS
Henao, 3
Tel: 944244545
TERESA PEÑA AL 23 OCT
COLECTIVA 26 OCT/13 NOV
HURTADO/LABORDETA 16 NOV/11 DIC

MUSEO DE BELLAS ARTES
Pza. del Museo, 2
Tel: 944396060
JULIO GONZÁLEZ AL 14 NOV
FOTOGRAFÍA PÚBLICA AL 14 NOV
L. PARET Y ALCÁZAR AL 8 DIC
ARTE FLAMENCO 30 NOV/6 ENE

MUSEO GUGGENHEIM-BILBAO
Abandoibarra, 2
Tel: 944232799
RICHARD SERRA AL 17 OCT
ANDY WARHOL 19 OCT/13 ENE
LA BICICLETA 13 NOV/28 MAR

MUSEO ARQUEOLÓGICO VASCO
La Cruz, 4

Tel: 944155423
CICLISMO VASCO AL 17 OCT

SALA BBK
Gran Vía, 32
Tel: 944877904
PICASSO AL 10 OCT
PAUL GAUGIN 21 OCT/19 DIC

SALA REKALDE
Alameda Rekalde, 30
Tel: 944208755
RICHARD MISRACH AL 12 OCT
¡RÍNDETE! 21 OCT/8 DIC

VANGUARDIA
Alameda Mazarredo, 19
Tel: 944237691
JOSÉ ZUGASTI AL 20 OCT

WINDSOR KULTURGINTZA
Juan de Ajuriaguerra, 14
Tel: 944238989
ALBERTO REMENTERÍA OCT
J.R. AMONDAIRAIN 9 NOV/11 DIC

SAN SEBASTIÁN

D.V.
San Martín, 5
Tel: 943429111
MANUEL SAIZ AL 10 OCT

DIECISÉIS
Pza. del Buen Pastor, 16
Tel: 943466916
ÁLVAREZ PLÁGARO OCT

FUNDACIÓN GIPUZKOA DONOSTIA
KUTXA
Garibai, 20
Tel: 943411118
JULIO GACÍA SANZ 12 NOV/12 DIC

KOLDO MITXELENA KULTURENEA
Urdaneta, 9
Tel: 943482750
ARTISTAS NOVELES 14 OCT/13 NOV

MUSEO SAN TELMO
Pza. Ignacio Zuloaga, 1
Tel: 943424970
CHUMI CHÚMEZ
7 OCT/28 NOV

TOLOSA (GUIPÚZCOA)

PALACIO ARANBURU
Pza. Santa María, s/n
Tel: 943674811
JUAN LUÍS GOENAGA AL 16 OCT

J.R. CAMINOS 8/23 OCT
NISA GOIBURU 23 OCT/20 NOV

VITORIA-GASTEIZ

ARCHIVO DEL TERRITORIO HISTÓRICO
Miguel de Unamuno, 1
Tel: 945181926
DE LA IMAGEN AL OBJETO AL 15 OCT

CENTRO CULTURAL MONTEHERMOSO
Fray Zacarías Martínez, 2
Tel: 945161830
VITORIA ARTE GASTEIZ AL 18 OCT

FUNDACIÓN CAJA VITAL KUTXA.
SALA LUIS DE AJURIA
General Álava, 7
Tel: 945162155
MIGUEL CARBONELL 2/14 OCT
J.A. FESTRAS 16/28 OCT
HERRERO ZUBIAUR 13 OCT/12 NOV

ZARAUTZ (GUIPÚZCOA)

PHOTOMUSEUM
ARGAZKI EUSKAL MUSEOA
San Ignacio, 11
Tel: 943130906
RICARDO VILA GARCÍA OCT
J. R. AMONDAIRAIN 2/29 NOV

SANZ-ENEA KULTUR ETXEA
Nafarroa, 22
Tel: 943835950
IZADI TALDEA 7/31 OCT
POESÍA VISUAL 5 NOV/12 DIC

TORRE LUZEA
Nagusia, 28
Tel: 943835950
MUESTRA FOTOGRÁFICA 12 NOV/10 DIC

P O R T U G A L

BRAGA

MÁRIO SEQUEIRA
Quinta da Igreja. Parada de Tibães
Tel: 53-621517
CRISTIANO PINTALDI
8 OCT/14 NOV

ESTORIL

GALERIA DE ARTE DO CASINO
ESTORIL
Praça José Teodoro dos Santos
Tel: 1-4684521
PAULO ALMEIDA AL 13 OCT

LISBOA

1991/ JOÃO GRAÇA
Rua de Santiago, 15 A
Tel: 1-8874323
J. DE GUIMARAES OCT
PAULO MÉNDEZ 13 NOV/8 ENE

ARA
Joly Braga Santos, Lt-E, c/v
Tel: 1-7261831
T. ALMEIDA E SILVA AL 5 NOV

ARTE PERIFÉRICA/ASSÍRIO & ALVIM
Rua Passos Manuel, 67-b
Tel: 1-3240640
PAULO QUINTAS AL 15 OCT

CENTRO CULTURAL DE BELÉM
Praça do Império, Lj 8
Tel: 1-3019606
MARIO BOTAS/RODCHENCO AL 24 OCT

CULTURGEST
Edifício Caixa Gral. de Depósitos
Rua Arco do Cego
Tel: 1-7953000
EL SIGLO DEL CUERPO 7 OCT/19 DIC

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
Rua Dr. Nicolau de Bettencourt,
Tel: 1-7935131
PEDRO PORTUGAL AL 17 OCT
ANTONIO DIAS 12 OCT/DIC
7 ARTISTAS 26 OCT/DIC

LUIS SERPA PROJECTOS
Rúa Tenente Raul Cascais, 1 B
Tel: 1-3977794
CHARLES WORTHEN AL 5 NOV

MÓDULO
Cç. Mestres, 34 A-B

ARTE Y PARTE

Tel: 1-3885570
M.A. ROSA AL 18 OCT

MUSEU DO CHIADO
Rua Serpa Pinto, 6
Tel: 1-3432148
FERNANDO LEMOS 2/24 OCT
HENRIK PLENGE JAKOBSEN
7/24 OCT
JOAQUIM RODRIGO NOV

NOVO SÉCULO
Rua do Século, 23 A-B
Tel: 1-3427712
ROGERIO SILVA AL 16 OCT

PALACIO DE GALVEIAS
Pequena, s/n
Tel: 1-7971326
**PINTURA ESPAÑOLA Y CUBANA
DEL S. XIX** OCT

PALMIRA SUSO
Rua das Flores, 109
Tel: 1-3427242
INEZ TEIXEIRA AL 6 NOV
DIMITRI HORTA 13 NOV/8 ENE

SÃO FRANCISCO
Rua Ivens, 40
Tel: 1-3463460
M. COSTAPINTO AL 12 NOV

OPORTO

ÁLVAREZ
Avda. Boavista, 707
Tel: 2-606 57 71
ANA VILLARRASA OCT

CENTRO PORTUGUÉS DE FOTOGRAFÍA
Rua Antonio Cardoso, 175
Tel: 2-6064284
EVA BESNYÖ/JUDITE DOS SANTOS
AL 17 OCT

FERNANDO SANTOS
Rua Miguel Bombarda, 526-536
Tel: 2-6061090
JAUME PLENSA AL 15 NOV
FÁTIMA MENDONÇA 15 NOV/DIC

FUNDACIÓN DE SERRALVES
Rua de Serralves, 997
Tel: 2-6180057
M. CUNNINGHAM/EL LISSITKY AL 7 NOV
**F. J. PEREIRA/EXPERIMENTALISMO
PORTUGUÉS** AL 15 NOV

GALERÍA ANDRÉ VIANA
Rua Miguel Bombarda, 572

Tel: 2-3395090
TONY CRAGG AL 20 OCT

MINIMAL
Rua do Rosário, 125
Tel: 2-2086252
ANA EFE AL 10 NOV

PEDRO OLIVEIRA
Calçada de Monchique, 3 y 7
Tel: 2-2002334
GERARDO BURMESTER NOV/DIC

POR AMOR Á ARTE
Rua Miguel Bombarda, 572
Tel: 2-6063699
C. BERENGUER/MAVI ESCAMILLA OCT
XURXO OROCLARO 29 OCT/18 NOV
**ALEXANDRO COBERCALDO/SILVIO
PASOTTI** 20 OCT/17 DIC
PROYECT ROOM
DANIELE STEELE AL 20 OCT
JOHANA SPEIDE 29 OCT/18 NOV
RAQUEL GALHEIRO 20 OCT/17 DIC

QUADRADO AZUL
Rual Miguel Bonvarda, 435
Tel: 2-6097313
CARLOS VIDAL AL 20 OCT

SERPENTE
Rua Anibal Cunha, 84
Tel: 2-2080368
MIGUEL SEABRA AL 23 OCT

La información recogida en esta agenda, cerrada el 16 de septiembre, está sujeta a posibles cambios de última hora, ajenos a nuestra voluntad

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

6 NÚMEROS: 7.500 pesetas (España) 10.200 pesetas (Europa) 11.700 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: _____

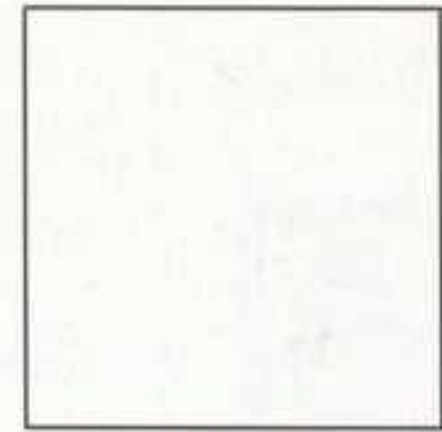
NÚMEROS ATRASADOS

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

● TOTAL PTA _____ ● 1.200 PTA CADA UNO (Incluye 20% dto).

POR FAVOR, MARQUE CON UN CÍRCULO LOS NÚMEROS QUE DESEA RECIBIR

1 André Derain Balthus Ana Mendieta Louise Bourgeois Miquel Barceló Pierre Roy Jürgen Partenheimer Arte y poder - 2 Siglo XIX Carmen Thyssen-Bornemisza James Ensor Julio González Postrimerías Realistas Hernández-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 Durero Grabador Palabras para el arte: Nerval Monterroso - 8 Darío Villalba Martin Kippenberger Los años 30 Vicente Rojo Jordi Teixidor Palabras para el arte: Vargas Llosa - 9 Carmen Calvo Bienal Whitney Città Natura Joan Brossa George Grosz Juan Hidalgo Mirosław Balka Colección Cambó Elie Faure Palabras para el arte: Yorgos Seferis - 10 Palabras para el arte: Chejov Wackenroder Beckford Poe James Yourcenar Bierce Papini - 11 Philip Guston Guggenheim Kassel y Münster Goya Tàpies Saura Palabras para el arte: Strindberg - 12 Martin Puryear Hergé y Tintín Léger Felipe II DiCorcia Palabras para el arte: Foscolo - 13 Adolfo Schlosser Gerardo Burmester Carlos Alcolea Morris Louis y Rico Lebrun Tony Oursler Xavier Veilhan Souza Cardoso Palabras para el arte: Giovanni Papini - 14 Arte y confección Meier Graefe contra Velázquez Henri Michaux R.B. Kitaj Palabras para el arte: Roberto Arlt - 15 Shirin Neshat Ferran García Sevilla Bernard Plossu y Humberto Rivas - 16 Palabras para el arte: STERNE Andersen Poe Hawthorne Papini O'Hara Apollinaire Tanizaki Foscolo Leopardi - 17 Sensation Hans Hemmert Arte y Acción Terry Winters Arte y Tecnología Elena del Rivero - 18 Tracey Moffatt Valldosera Robert Longo Bernini Octubre en un vagón Palabras para el arte: Papini - 19 Giuseppe Penone Mario Merz Marijke van Warmerdam James Casebere Michel François El taller del artista Snapshots Premios Turner Grecia y el Ultraismo - 20 Ernst H. Gombrich Walter Benjamin Palabras para el arte Julio Cortázar - 21 Andy Warhol Orazio Gentileschi Giorgio Morandi Ángel Ferrant Miguel Ángel Campano - 22 Pérez Villalta Delacroix Cézanne Chatwin Arroyo Goethe Torres-García Partenheimer Gauguin Man Ray Barceló Charris Morris Klee - 23 Caravaggio Simbolismo ruso Roy Lichtenstein Antoni Abad Louise Bourgeois Julião Sarmiento



**ARTE Y
PARTE**

Tres de Noviembre, 13 - 15
39010 Santander

COLECCIONE ARTE Y PARTE

**SUSCRÍBASE
Y SOLICITE
LOS
NÚMEROS
QUE LE FALTEN**

SUSCRIPCIONES POR CORREO, FAX: 942 37 31 30, E-MAIL: arteypar@teletel.es O LLAMANDO AL TEL: 942 37 31 31

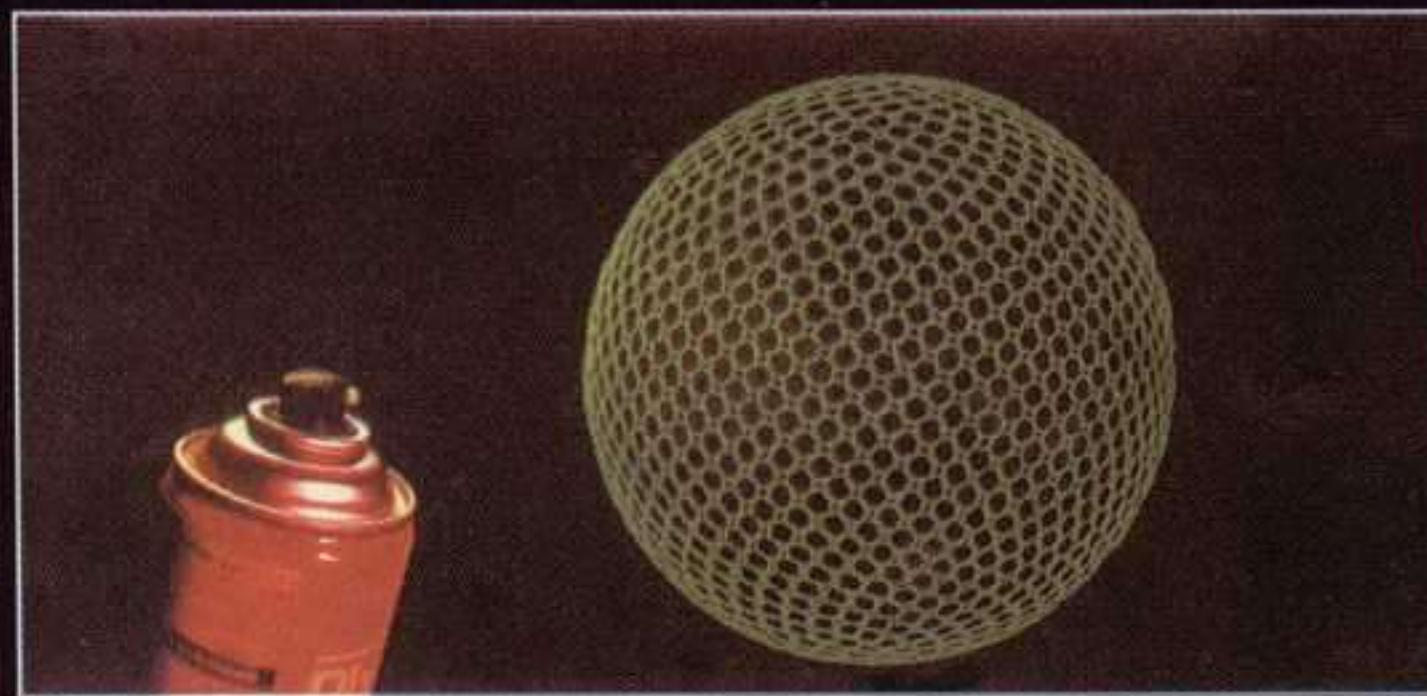
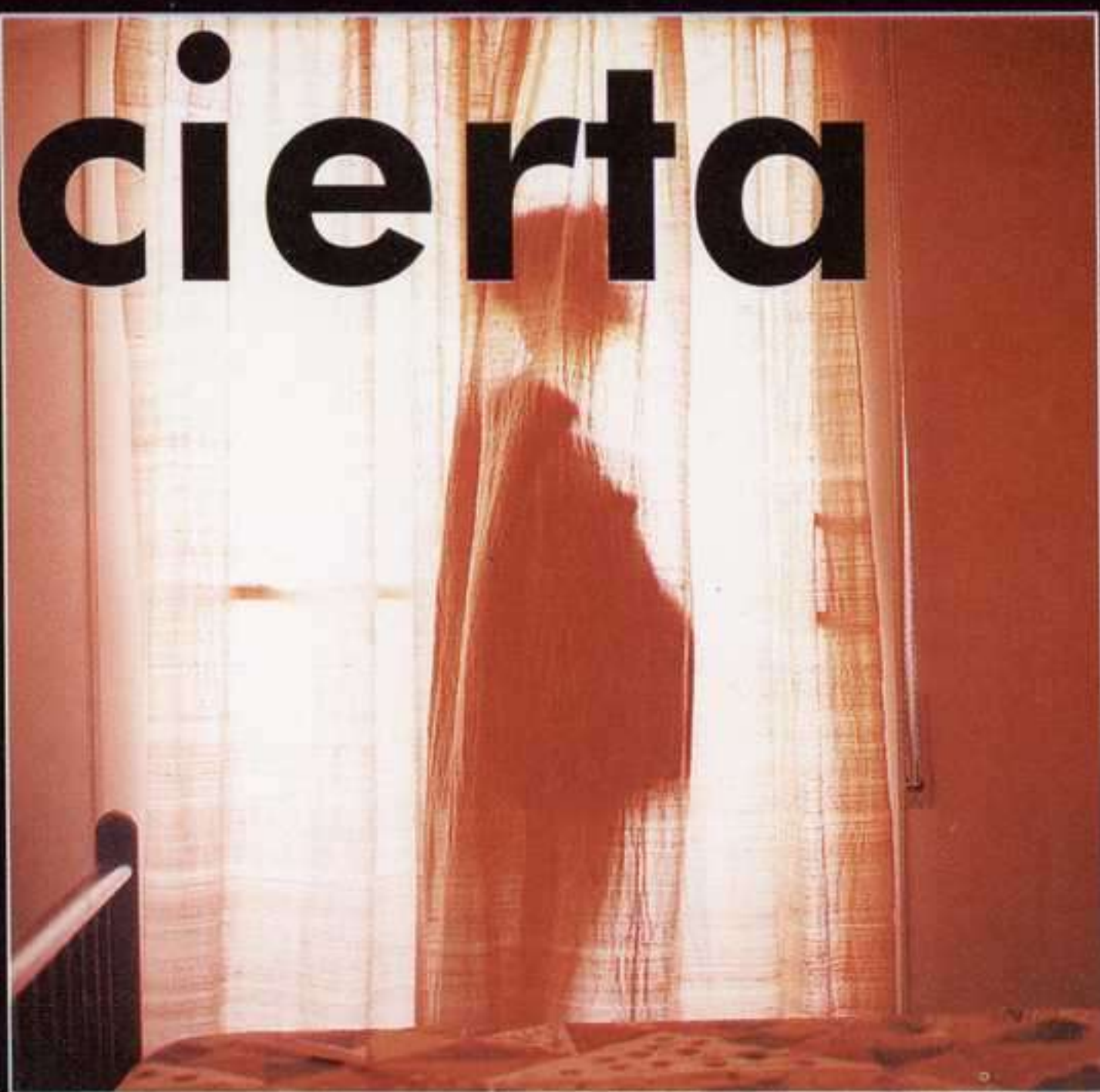
ARTE Y PARTE es una publicación de **ediciones Arte y Parte, S. L.**

La Luz In

cierta

Desde 1996, el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana ha desarrollado, entre otras muchas actividades, un programa de ciclos expositivos en el que participan jóvenes creadores. Después de tratar las temáticas de la mujer, del compromiso y de la superación del discurso moderno, este ciclo se centra en la exploración de ese espacio fronterizo de la imagen en el que la misma responde no tanto a criterios estrictamente fotográficos como a necesidades icónicas mucho más amplias.

Fronteras de la Fotografía



- Pilar Beltrán
- Javier Catalá
- Luis Contreras
- Chema de Luelmo
- Alfonso Herráiz
- Anja Krakowski
- Silvia Martí Marí
- Mira Bernabeu
- Bárbaro Miyares
- Carlos Tejo
- Eugenio Vizuete



Obras de: Silvia Martí, Luis Contreras, Eugenio Vizuete y Alfonso Herráiz

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA

