

A R T E Y
P A R T E

REVISTA DE INFORMACIÓN ARTÍSTICA DE ESPAÑA Y PORTUGAL
Nº 26 abril - mayo 2000

1.800 pta • 10,82 euros • 2.195\$00

Z-698

ETTORE SPALLETTI
AVIGDOR ARIKHA
JOHN BERGER
MIRCEA ELIADE
JOSÉ PEDRO CROFT
GARY HUME

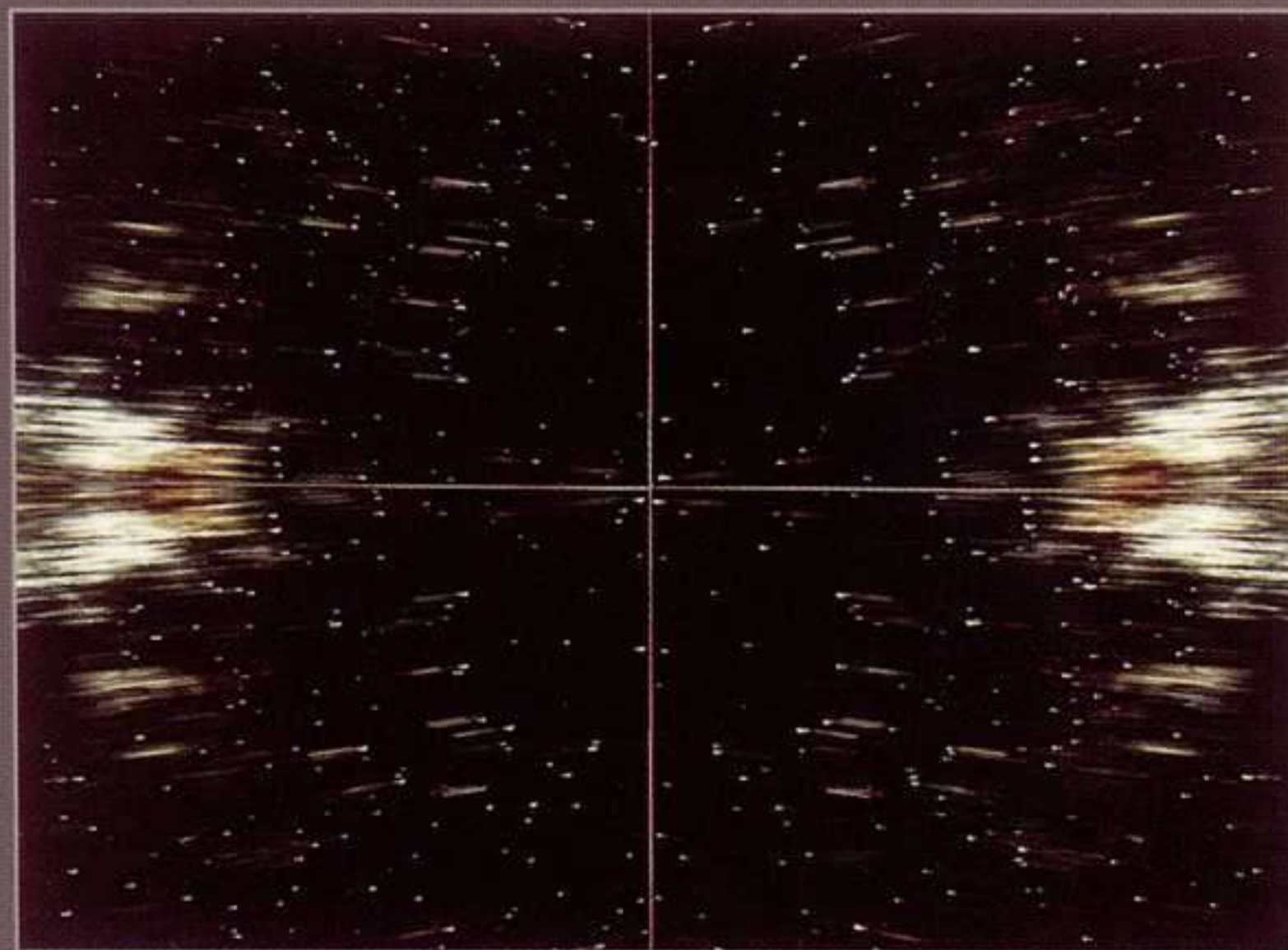
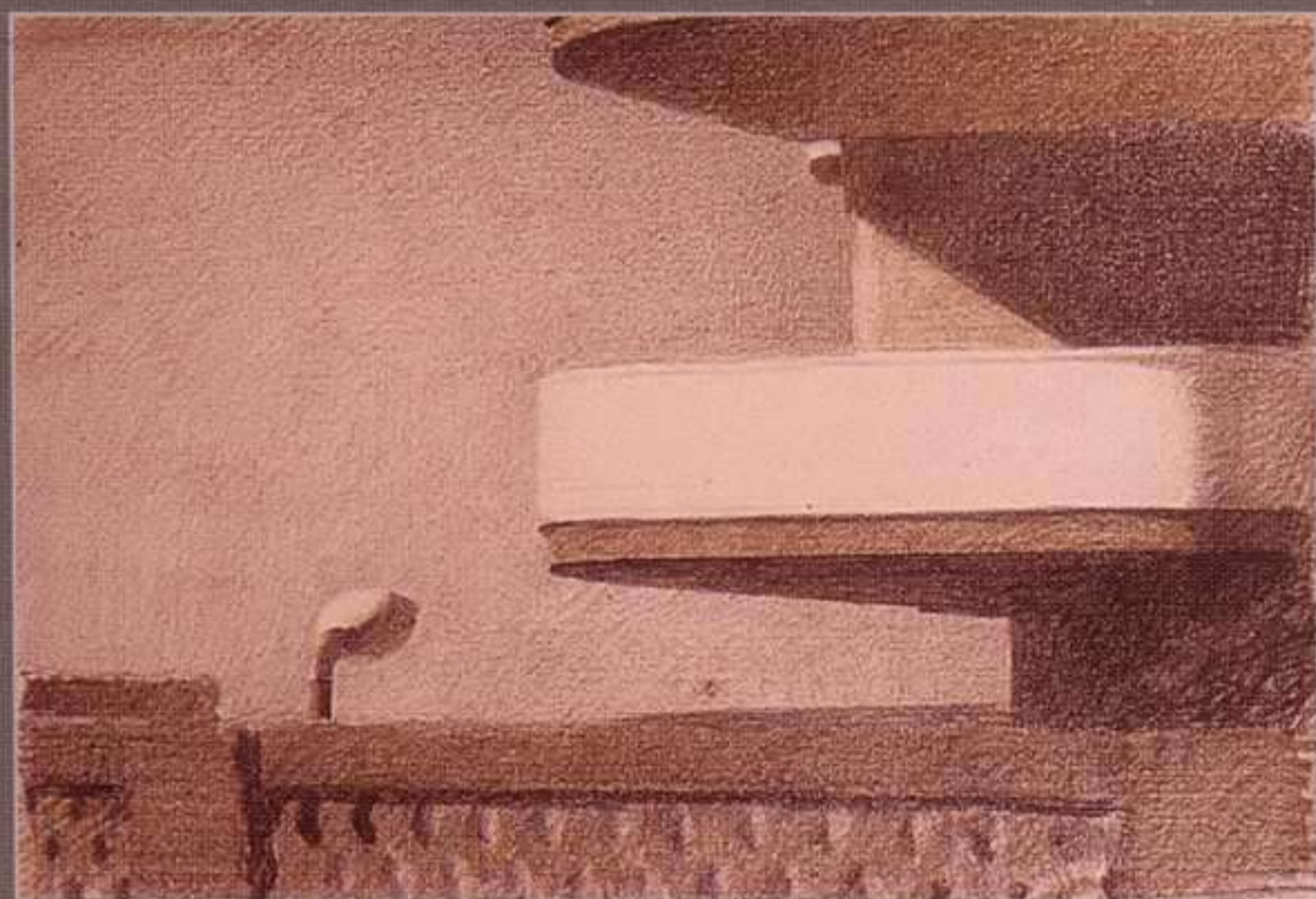
CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA

El Consorci de Museus als pobles Circuit d'Art Contemporani

Los últimos cuatro años el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana ha desarrollado una serie de ciclos expositivos dedicados a las Casas de Cultura. El objetivo de los mismos ha ido encaminado a difundir en nuestra Comunidad el trabajo emprendido por los jóvenes artistas valencianos. Gracias a ello, cerca de 40 artistas han podido mostrar sus obras en aproximadamente más de 200 exposiciones individuales.

A través del programa del año 2.000 (*El Consorci de Museus als pobles: circuit d'art contemporani*) se desea proseguir con el proyecto iniciado en 1996. Para la actual temporada se ha elaborado un circuito integrado por un conjunto de artistas que, desde parcelas plásticas diferenciadas, ofrecen una abierta panorámica de la situación plástica contemporánea.

Los siete artistas participantes en la propuesta del año 2000 son: Alberto Adsuara, Xavier Arenós, Guillermo Aymerich, Marcelo Fuentes, Josep Ginestar, José Saborit y Mery Sales.



Sig.: Z 698
Tít.: Arte y parte : revista bimestra
Aut.:
Cód.: 1059955



DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURA Y PATRIMONIO ARTÍSTICO



e x p o s i c i ó n

Luis fernández



FUNDACIÓN TELEFÓNICA.

Del 27 de abril al 7 de junio. C/ Fuencarral, 3. Teléfono de Información: 900 11 07 07

Martes a viernes de 10 a 14 h. y de 17 a 20 h. Sábados, domingos y festivos de 10 a 14 h. Lunes cerrado.

Entrada gratuita, previa exhibición del D.N.I. Tel.: 91 522 66 45. Fax: 91 531 71 06.

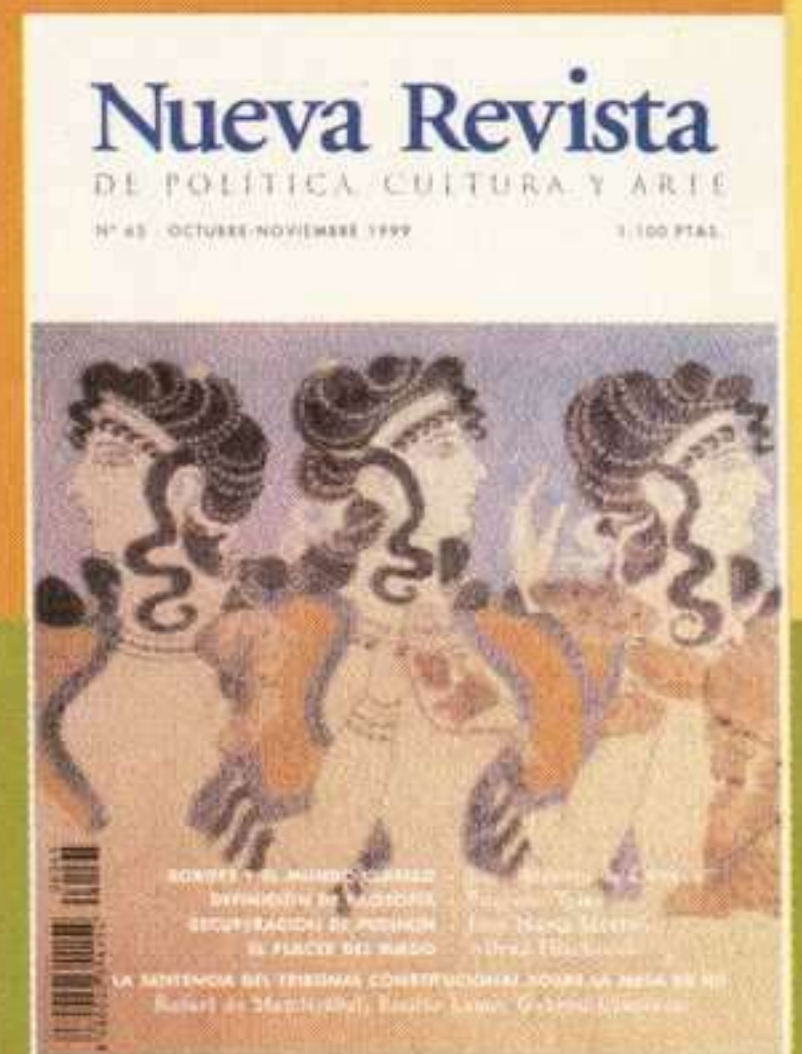
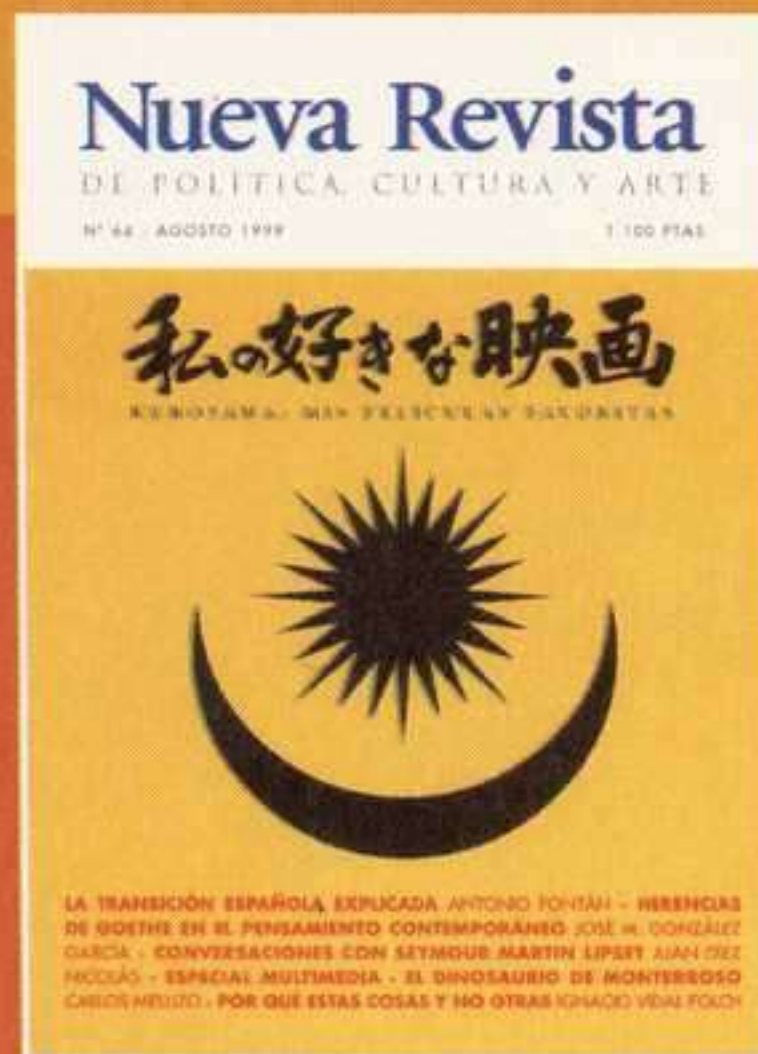
Internet: www.fundacion.telefonica.com



Nueva Revista

DE POLÍTICA, CULTURA Y ARTE

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



PRESIDENTE Y EDITOR

Antonio Fontán

CONSEJO DE DIRECCIÓN

Manuel Barranco Mateos

Rafael Llano Sánchez

Julio Martínez Mesanza

JEFA DE REDACCIÓN

Nazareth Echart Orús

SECRETARIA EJECUTIVA

Pilar Soldevilla Fragero

DISEÑO

María José Subiela Bernat

NUEVA REVISTA DE POLÍTICA, CULTURA Y ARTE

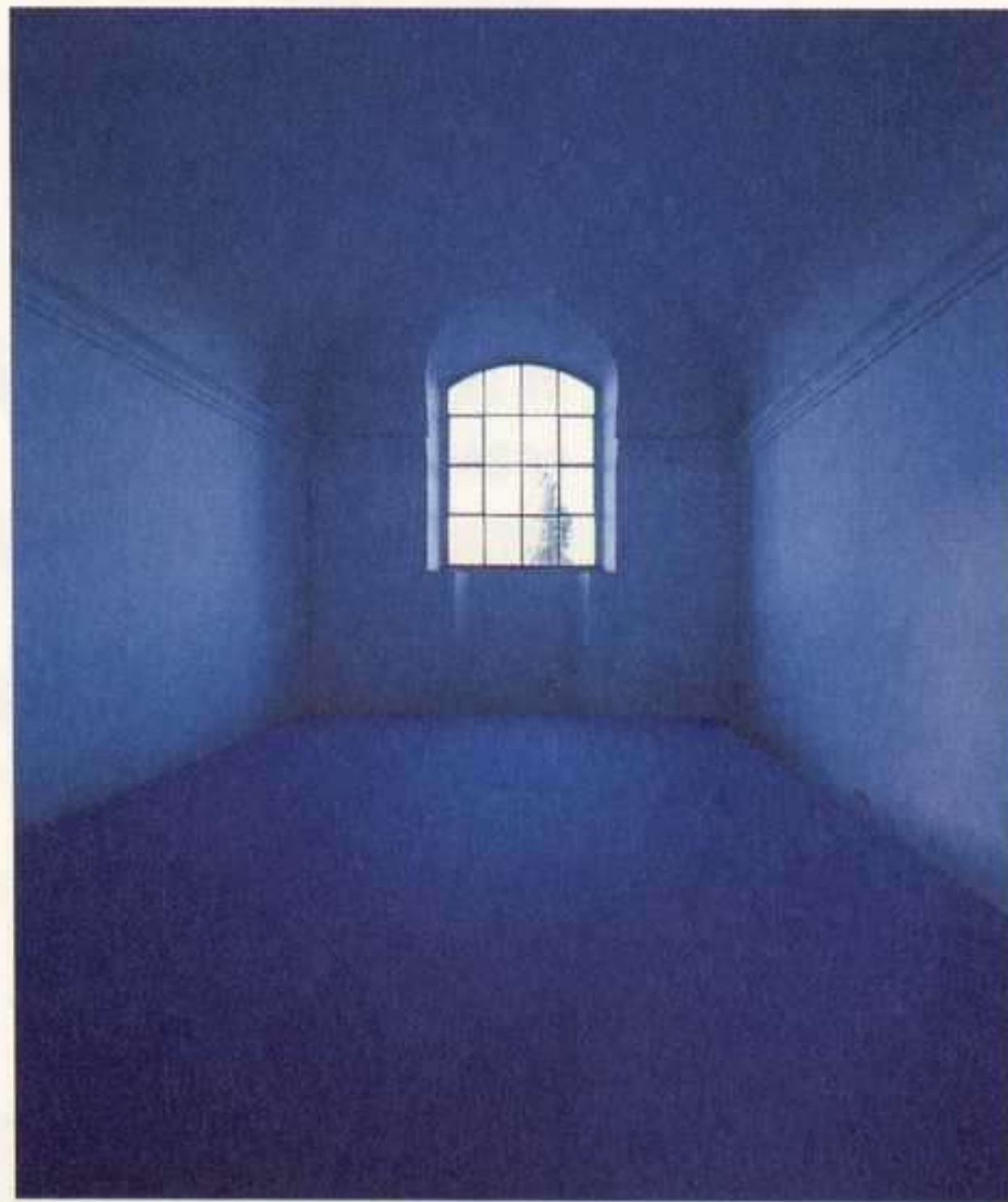
Javier Ferrero, 2. 28002 Madrid Tel.: 91 519 97 56 Fax: 91 415 12 54

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

ARTE Y PARTE

ESPAÑA Y PORTUGAL

Número 26 abril - mayo 2000



*Ettore Spalletti: Villa Medici, Roma, 1999.
Foto de Attilio Maranzano.*

ARTE YEDITOR
Fernando FrancésDIRECTOR
Fernando HuiciREDACTORA JEFE
Rosa GutiérrezREDACCIÓN
Óscar Alonso Molina, David Barro, José Luis Clemente, María Escribano, Alicia Ezker, Alicia Fernández, Rosa Gutiérrez, Héctor Márquez, Juan Carlos Rego, Gabriel Rodríguez, Jaume Vidal OliverasAGENDA Y EXPOSICIONES
Lidia GilSUSCRIPCIONES Y ADMINISTRACIÓN
Lara PontonesPUBLICIDAD
Lola Rodríguez-JalónDISEÑO
Xesús VázquezIMPRESIÓN
Imprenta CervantinaFOTOMECÁNICA
Fotomecánica CamusCOLABORAN EN ESTE NÚMERO
Avigdor Arikha, John Berger,
M^a Dolores Jiménez-Blanco,
Ángel González García,
Javier Maderuelo, Daniel SoutifEsta revista es miembro de
ARCE. Asociación de
Revistas Culturales de España

© de las reproducciones autorizadas:

VEGAP, Madrid 1997

Publica: **Editorial Arte y Parte, s.l.**

Redacción, publicidad y suscripciones:

Tres de Noviembre, 13-15.

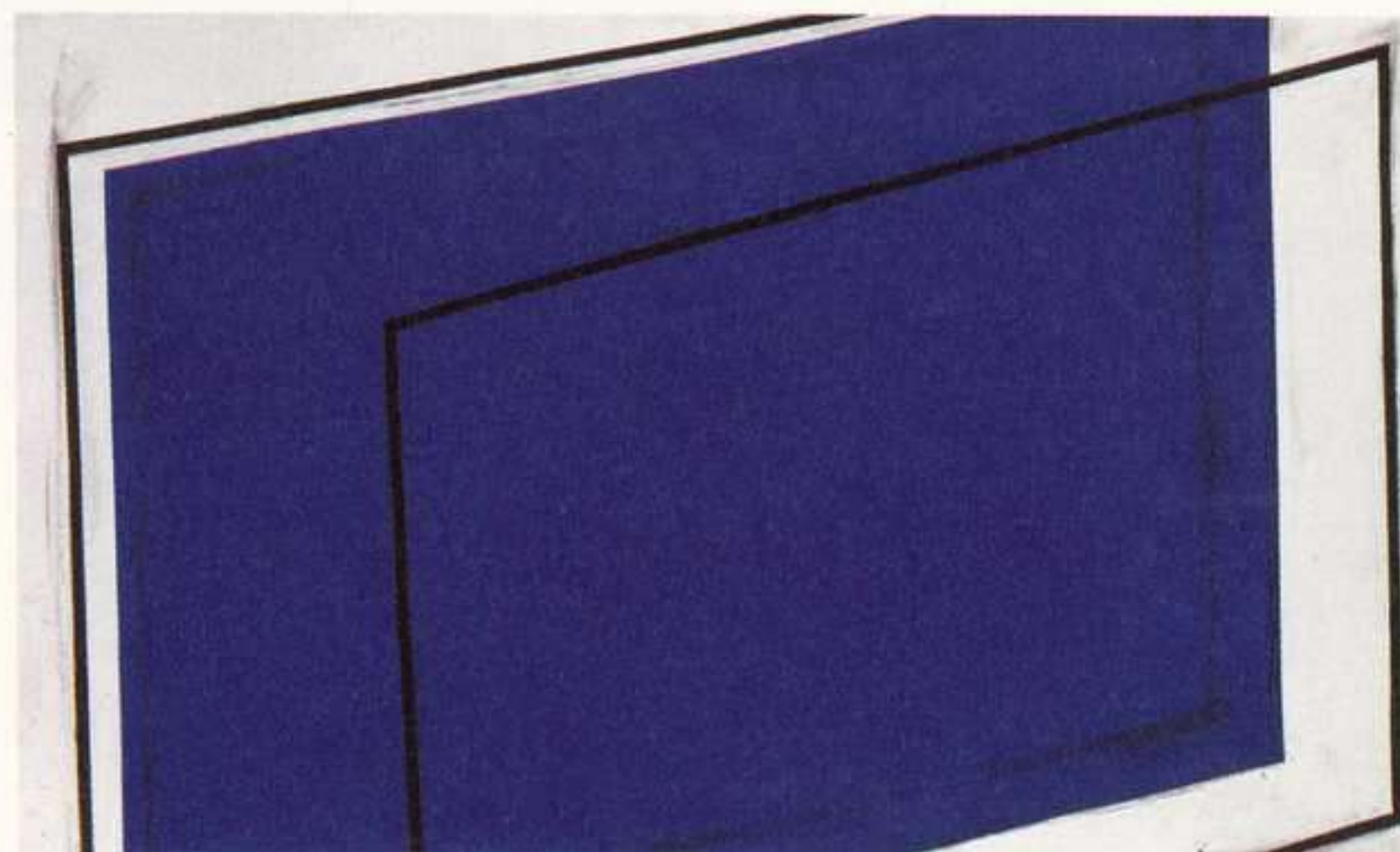
39010 Santander

Tel: 942 37 31 31 Fax: 942 37 31 30

e-mail: revista@arteyparte.com

ISSN: 1136-2006

DEP. LEGAL: M-3085-1996

PARTE**7 VOCES ESENCIALES***Fernando Huici***TEXTOS****14 GARY HUME****15 NADA ES LO QUE PARECE***Fernando Huici***28 EL PINTOR, EL OJO Y LA MANO***Avigdor Arikha***50 JOHN BERGER****38 ¿CÓMO APARECEN LAS COSAS? O CARTA ABIERTA A MARISA***John Berger***50 ETTORE SPALLETTI****51 LA CUCHILLA ROJA***Daniel Soutif**Fotografías de Attilio Maranzano, Gino di Paolo y**Giorgio Colombo***50 MIRCEA ELIADE****56 DE LA PERMANENCIA DE LO SAGRADO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO***Mircea Eliade***64 DE LAS PERVERSIONES ESPACIALES DE JOSE PEDRO CROFT***José Luis Clemente**José Pedro Croft: Sin título, 1999. Gouache, pastel seco y carbón sobre papel, 150 x 250 cm.*

EXPOSICIONES DE ESPAÑA Y PORTUGAL

- 80 **ANDALUCÍA**
- 82 **ARAGÓN**
- 84 **ASTURIAS**
- 85 **BALEARES**
- 88 **CANARIAS**
- 90 **CANTABRIA**
- 92 **CASTILLA LA MANCHA**
- 95 **CASTILLA Y LEÓN**
- 97 **CATALUÑA**
- 110 **COMUNIDAD VALENCIANA**
- 117 **EXTREMADURA**
- 118 **GALICIA**
- 126 **LA RIOJA**
- 127 **MADRID**
- 144 **MURCIA**
- 145 **NAVARRA**
- 147 **PAÍS VASCO**
- 151 **OPORTO**
- 156 **LISBOA**
- 160 **FUNCHAL**

LIBROS

- 161 **Juan José Lahuerta: DECIR ANTI ES DECIR PRO. ESCENAS DE LA VANGUARDIA EN ESPAÑA**
Ángel González García
- 161 **Philippe Nys: LE JARDIN EXPLORÉ. UNE HERMÉNEUTIQUE DU LIEU**
Javier Maderuelo
- 162 **Mau Monleón: LA EXPERIENCIA DE LOS LÍMITES. HÍBRIDOS ENTRE ESCULTURA Y FOTOGRAFÍA EN LA DÉCADA DE LOS OCHENTA**
Javier Maderuelo
- 163 **VV.AA.: PANORAMA ARTE PORTUGUESA NO SÉCULO XX**
David Barro
- 164 **E.H. Gombrich: ARTE E ILUSIÓN. ESTUDIO SOBRE LA PSICOLOGÍA DE LA REPRESENTACIÓN PICTÓRICA**
M^a Dolores Jiménez-Blanco

AGENDA DE ESPAÑA Y PORTUGAL

- 166 *Exposiciones de abril y mayo en España.*
- 181 *Exposiciones de abril y mayo en Portugal.*



Ettore Spalletti: Disco, 1981. Colección Giuliana y Tomasso Setari. Foto de Giorgio Colombo.

ARTE Y PARTE no mantiene correspondencia sobre originales no solicitados



Avigdor Arikha: Self Potrait III (Autorretrato III), París, 1991. Tiza blanca y negra sobre papel verjurado marrón, 34,8 x 24,3 cm.

ASOCIACIÓN DE AMIGOS CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA



La Asociación de Amigos do Centro Galego de Arte Contemporánea te ofrece la posibilidad de participar como socio colaborador y aprovecharte de unos beneficios muy interesantes.



Por medio de una aportación anual de 8.000 pesetas (4.000 pesetas para estudiantes) disfrutarás de descuentos en las publicaciones y demás objetos que estén a la venta, recibirás invitaciones para inauguraciones de exposiciones temporales así como cumplida información sobre todas las actividades del CGAC. También podrás asistir a visitas guiadas exclusivas y participar con descuento en los viajes culturales que organice la Asociación de Amigos.



Fotografías: Silvia García

Pero sobre todo tendrás la satisfacción de formar parte de una asociación que tiene como fin apoyar, estimular y promover todas las actividades culturales que tengan relación con el CGAC.

AMIGOS
DO

CENTRO GALEGO
DE ARTE
CONTEMPORÁNEA

Infórmate en el Centro Galego de Arte Contemporánea, rúa Valle Inclán, s/n, 15704 Santiago de Compostela,
tel: 981 54 66 04
fax: 981 54 66 33
e-mail: cgac.amigos@xunta.es

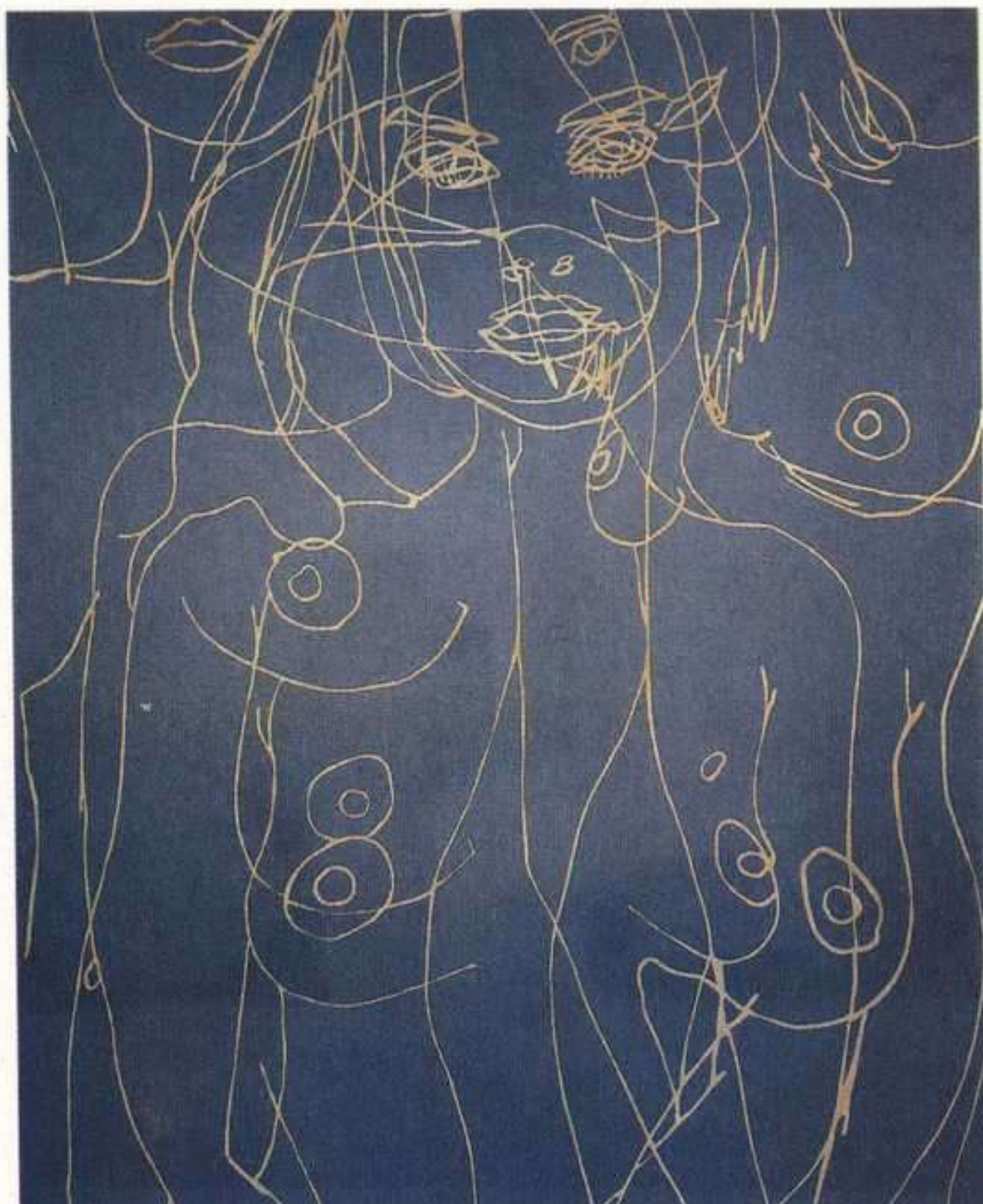


Ettore Spalletti: Grupo de la fuente, 1988. Colección Setari, Milán. Foto: Attilio Maranzano.

VOCES ESENCIALES

Haciéndonos eco de la corriente general de interés por la naturaleza muerta que, en los últimos años, viene a reflejar una conciencia unánime de su papel esencial en la génesis de la modernidad, dedicábamos, el pasado diciembre, el dossier principal de la revista a esa cuestión, anticipando también al lector que ése iba a ser un tema estrella de la temporada artística en nuestro país. No hemos podido resistirnos a la tentación de volver sobre el asunto para dar

hoy cabida en estas páginas a uno de los mejores frutos que ese menú ha dado finalmente entre nosotros, un manjar que roza la excelencia y que el paladar del lector, sin duda, sabrá apreciar. Me refiero, por supuesto, al texto de la memorable ponencia pronunciada, dentro del ciclo dedicado al bodegón por la Asociación de Amigos del Museo del Prado, por el escritor y crítico británico John Berger, una de las voces más incisivas y en verdad imprescindibles



Gary Hume: Pintura de agua (Gris), 1999. Pintura satinada sobre panel de aluminio, 305 x 241,3 cm.

en la literatura artística de nuestro tiempo.

Junto a la presencia de Berger, el número que aquí presentamos ha contado asimismo con contribuciones inestimables de dos figuras capitales en el actual panorama artístico internacional, el italiano Ettore Spalletti y el rumano Avigdor Arikha. En torno a la hermosa lectura que Daniel Soutif dedica a una de sus instalaciones más célebres, la que el artista realizó en Santa Maria ad Nives, en Rimini, Spalletti ha tenido la gentileza de diseñar especialmente para el presente número un encarte en el que evoca el aura de las atmósferas cromáticas que centran su poética del espacio. En una aguda reflexión de manifiesta vocación polémica, la escritura de Avigdor Arikha traza una apasionada defensa de la causa de la pintura y cuestiona ácidamente las apropiaciones y derivas ob-

jetuales que han protagonizado, en buena parte, las modas dominantes en la escena artística finisecular.

En esta nueva etapa de la andadura de Arte y Parte, hemos denominado como *palabras cómplices* a la recuperación de textos históricos, difícilmente accesibles en la actualidad y con frecuencia inéditos hasta la fecha en nuestra lengua, que aportaban la visión de determinados autores clave en torno a la obra de un artista. Iniciamos ahora, desde este número, una nueva deriva, en cierto modo análoga a la anterior y que como ella irá teniendo presencia ocasional en estas páginas, otra vertiente dedicada a textos poco conocidos de firmas estelares, centrados en cuestiones estéticas del orden más diverso, documentos que cabría englobar bajo la denominación de *raros*. Abre esa presencia intermitente un curioso ensayo que el gran pensador e historiador de las creencias Mircea Eliade dedicó a las coincidencias por él intuidas entre ciertas estructuras arcaicas de lo sagrado y las indagaciones visionarias que vertebraron la configuración del lenguaje histórico en la aventura de las vanguardias.

Por último, completan nuestro itinerario sendas aproximaciones a dos nombres de peso en las nuevas escenas británica y portuguesa del panorama de los años noventa, el pintor londinense Gary Hume y el escultor luso José Pedro Croft, apuestas ambas que se confirman hoy, plenamente, entre los puntos de referencia en la inflexión del debate creativo ante el reto de un nuevo horizonte secular.

FERNANDO HUICI

Angel Fuchsia World, 1999 [Mundo fucsia de ángeles] (fragmento)

GARY HUMME

12 abril – 7 junio 2000 Centro Cultural de la Fundación "la Caixa" Passeig de Sant Joan, 108. 08037 Barcelona



Fundación "la Caixa"

GESTIÓN CULTURAL Y COMUNICACIÓN, S.L.



PRODUCCIÓN Y COORDINACIÓN DE EXPOSICIONES:

ARTE, ARQUITECTURA Y TEMÁTICAS

SEMINARIOS/CURSOS Y CERTÁMENES:

ARTE, LITERATURA, CINE...

GESTIÓN:

MUSEOS, SALAS DE EXPOSICIONES...

COMUNICACIÓN CULTURAL

DISEÑO Y EDICIÓN

LIBROS, CATÁLOGOS, REVISTAS...

Tres de noviembre, 13-15 * Tel. 942 37 22 22 * Fax 942 37 22 00 * 39010 Santander



T D M

Transportes y montajes de Arte

logística de exposiciones

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

EMBALAJES

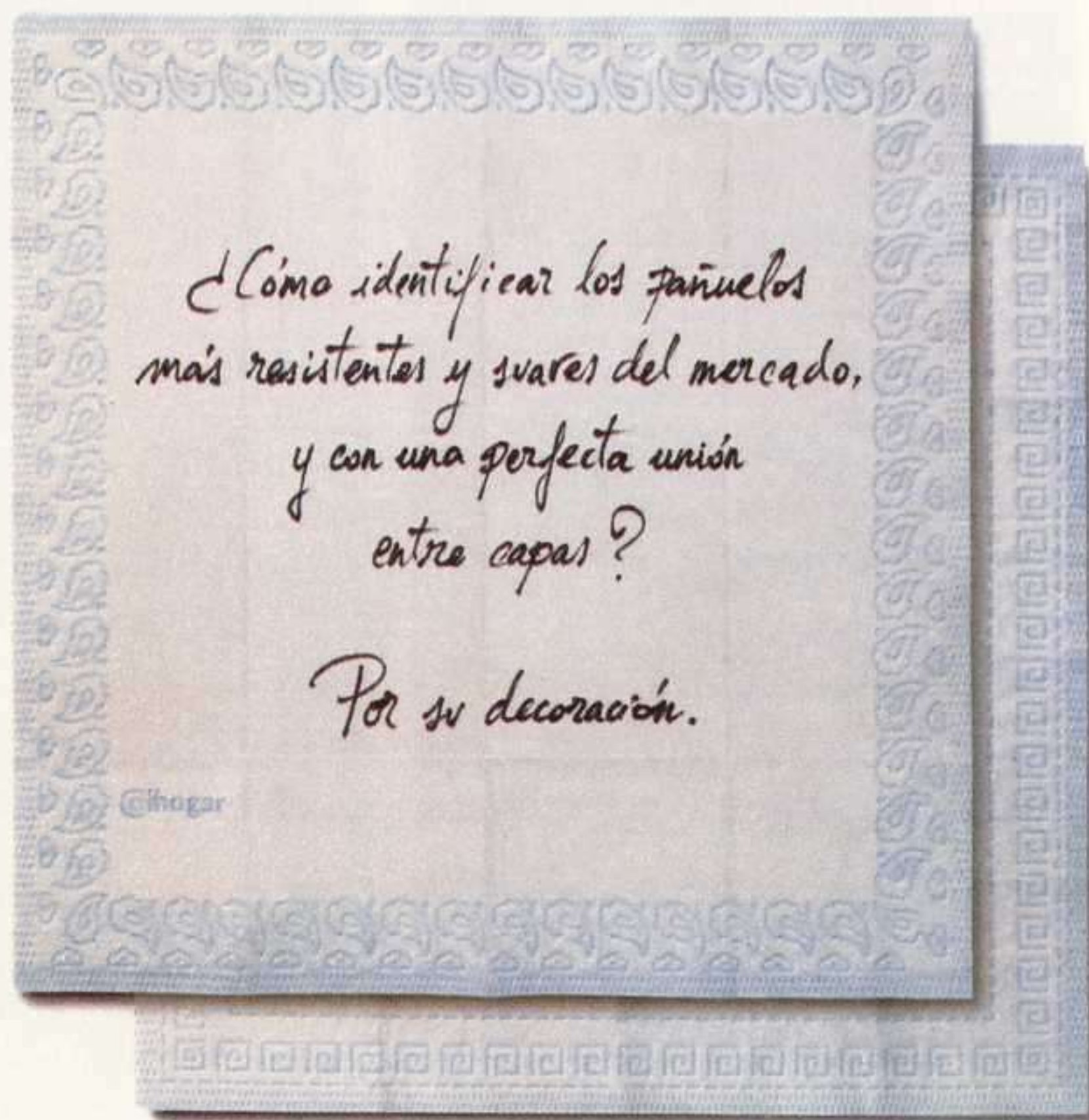
TRANSPORTE

INSTALACIÓN

CÁMARA DE SEGURIDAD

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

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte



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

Como debe ser.



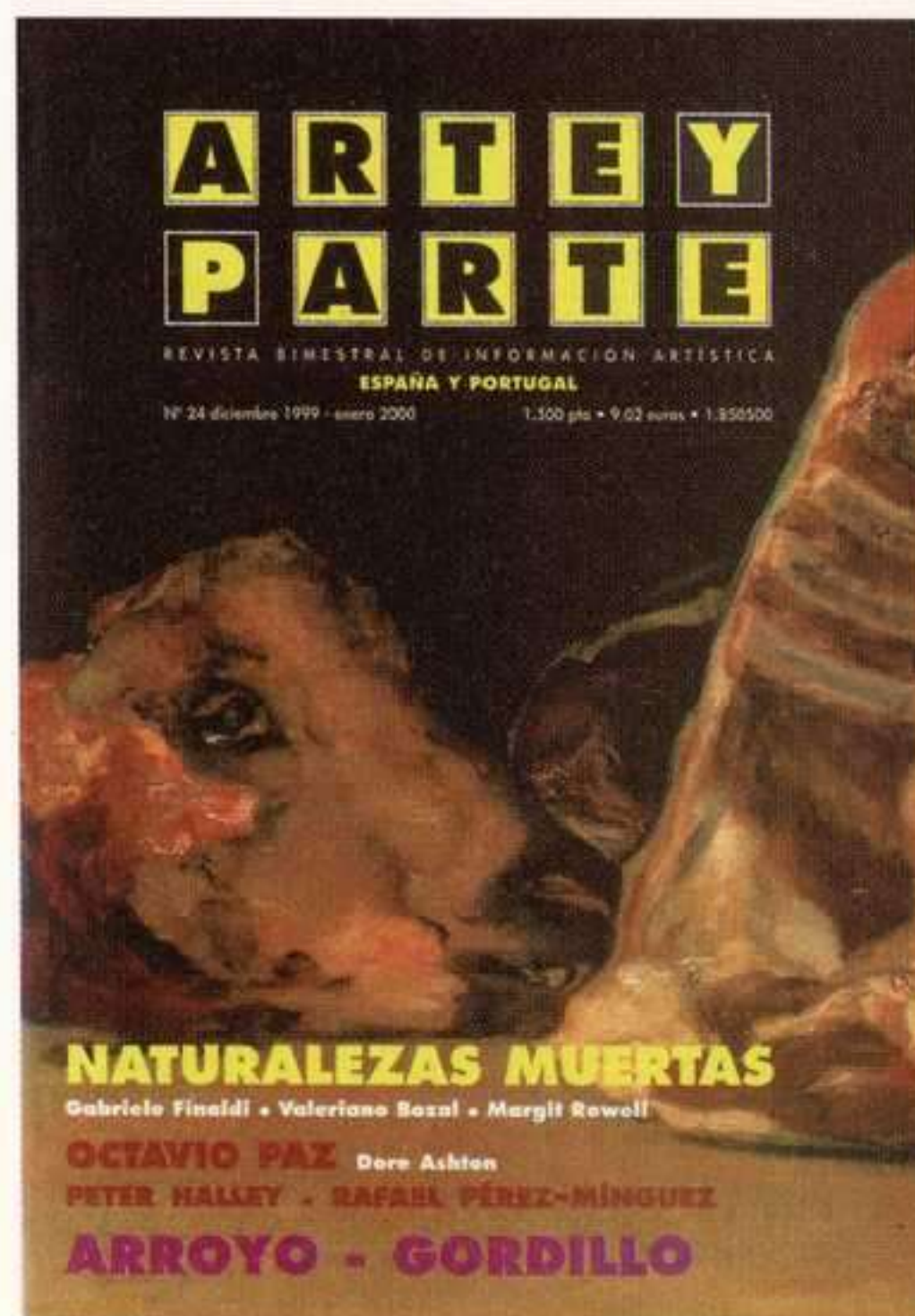
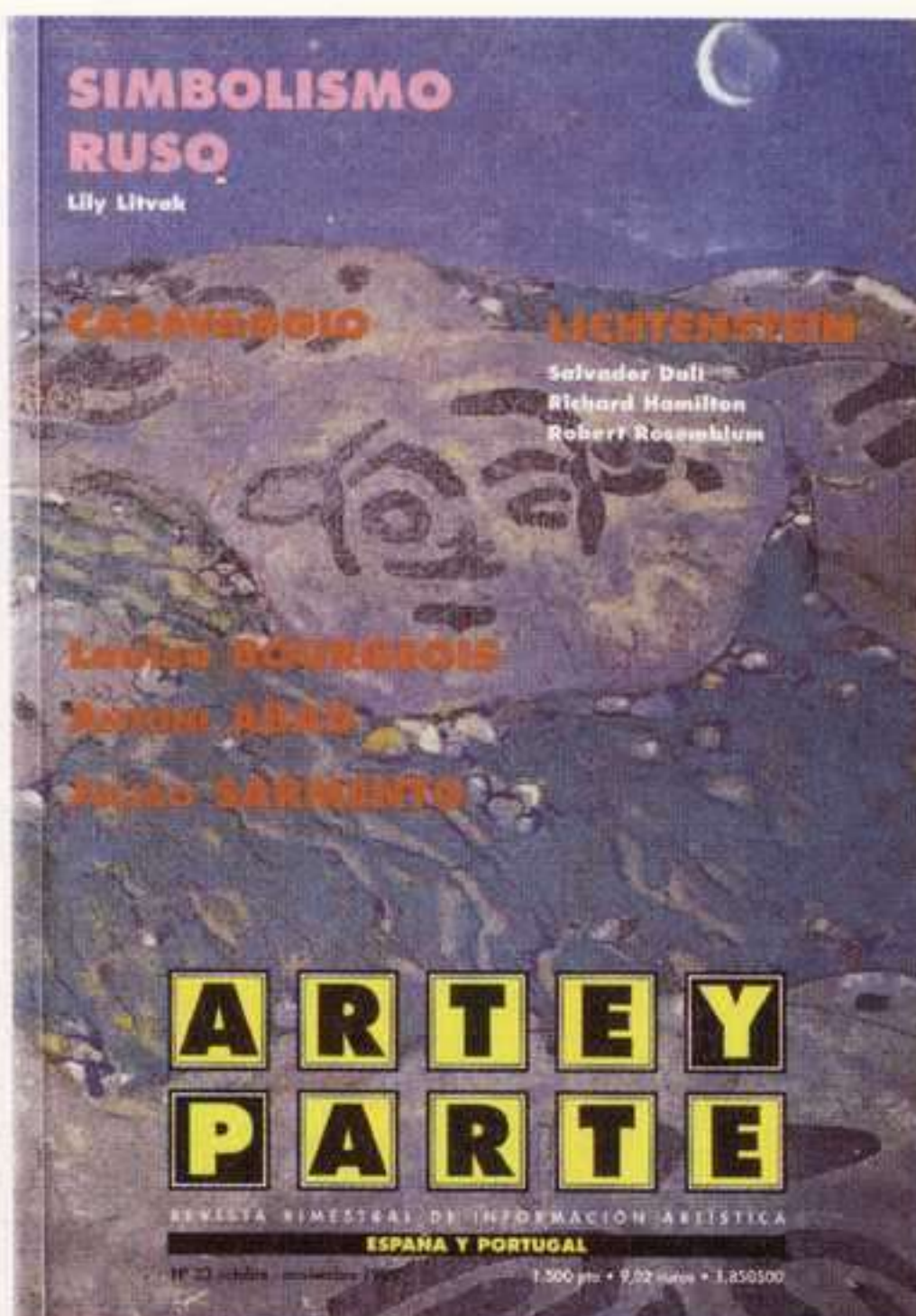
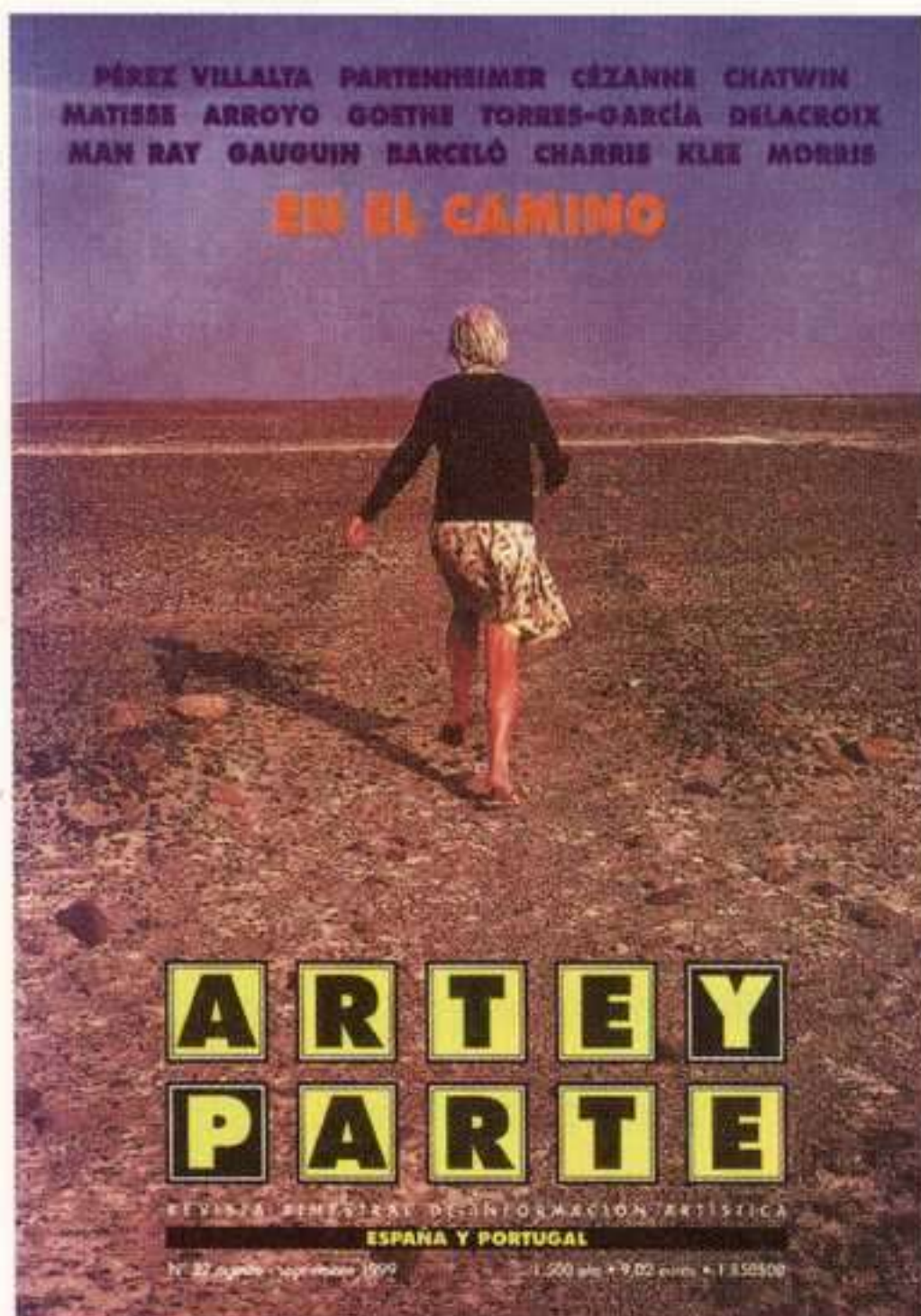
Colhogar
Color de hogar

LEA

Productos para el afeitado e higiene personal

Shaving and personal hygiene products





EDITOR: FERNANDO FRANCÉS
DIRECTOR: FERNANDO HUICI

TEXTOS:

ALLAN POE, EDGAR ALONSO, ÓSCAR ARIKHA, AVIGDOR ARIÑO, JUAN ARROYO, EDUARDO ASHTON, DORE AUSTER, PAUL BARCELÓ, MIQUEL BERGAMÍN, JOSÉ BERGER, JOHN BONET, JUAN MANUEL BOURGEOIS, LOUISE BOZAL, VALERIANO CALVO SERRALLER, FRANCISCO CÉZANNE, PAUL CHATWIN, BRUCE CUERDA, JOSÉ LUIS DALÍ, SALVADOR DELACROIX, EUGÈNE DIEGO, ESTRELLA DE ESCRIBANO, MARÍA FERNÁNDEZ-ABASCAL, EDUARDO FERNÁNDEZ-CID, MIGUEL FINALDI, GABRIELE FRANCÉS, FERNANDO GASCH, SEBASTIÁN GAUGUIN, PAUL GÓMEZ DE LIAÑO, IGNACIO GONZÁLEZ GARCÍA, ÁNGEL GULLÓN, RICARDO HALLEY, PETER HAMILTON, RICHARD HUICI, FERNANDO JARQUE, VICENTE JIMÉNEZ-BLANCO, M^oDOLORES KLEE, PAUL LAHUERTA, JUAN JOSÉ LITVAK, LILY LOOTZ, EVA MADERUELO, JAVIER MARTÍNEZ, ROSA MATISSE, HENRI MORRIS, ROBERT PAZOS, CARLOS PÉREZ DE AYALA, JUAN PÉREZ VILLALTA, GUILLERMO PORTÚS, JAVIER PUIG, ARNAU QUERALT, ROSA RIVAS, MANUEL RODITI, EDOUARD RODRÍGUEZ, DELFÍN ROJO, JOSÉ ANDRÉS ROSENBLUM, ROBERT ROWELL, MARGIT SOUTIF, DANIEL STOICHITA, VÍCTOR TORRES-GARCÍA, JOAQUÍN ULLÁN, JOSÉ MIGUEL VÁZQUEZ DE PARGA, ANA VIDAL OLIVERAS, JAUME VIVANCO, LUIS FELIPE WESTERDAHL, EDUARDO WOLFGANG VON GOETHE, JOHAN

**ARTE Y
PARTE**

Tres de Noviembre, 13-15.
E-mail revista@arteyparte.com

39010 Santander.

Tel. 942373131.

Fax 942373130.

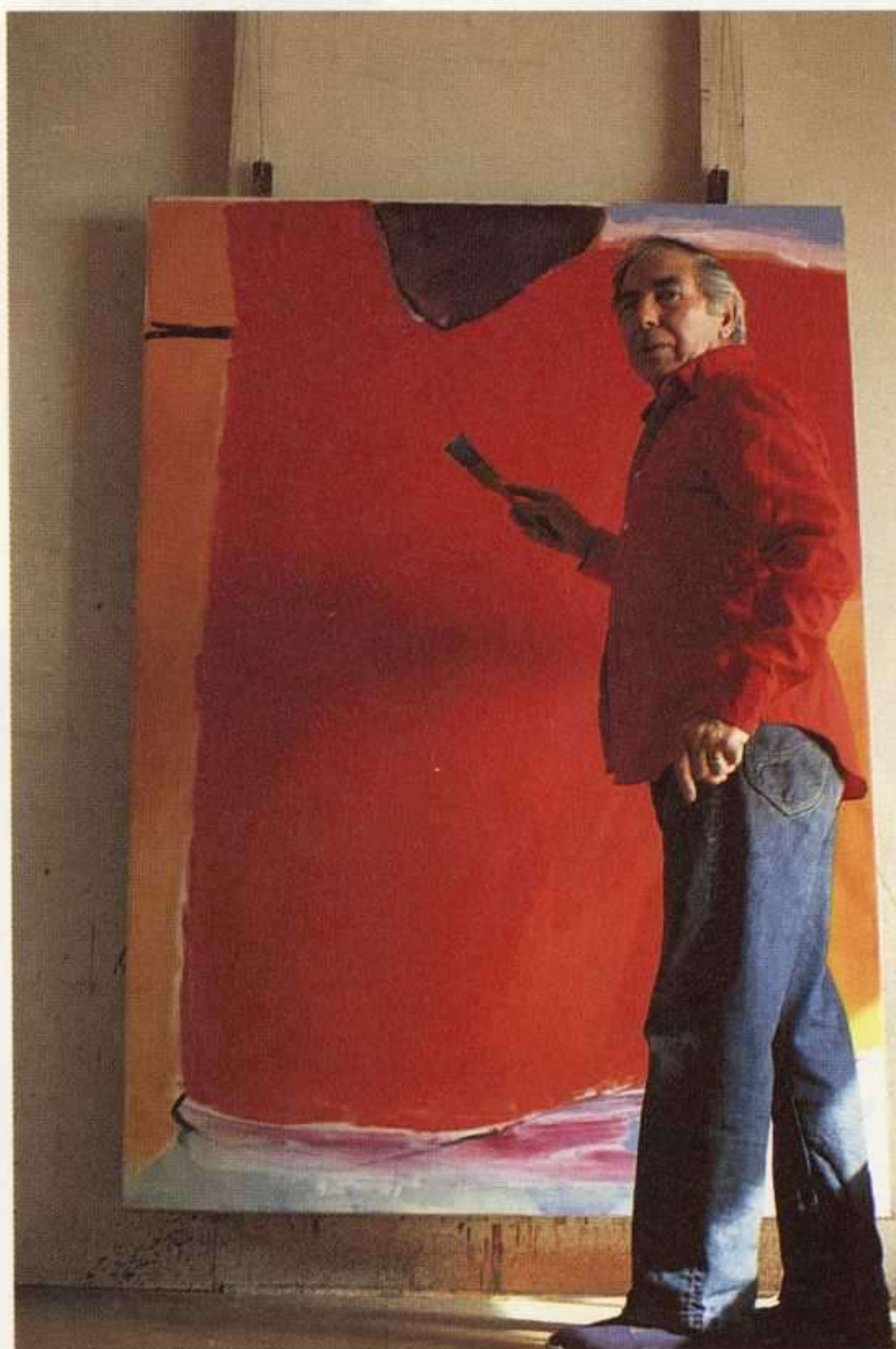
www.arteyparte.com

Precio: 1.800 pts.
Nº atrasado: 1.200 pts.
Suscripción anual (6 números):
España: 9.000 pts.
Europa: 12.000 pts.
América: 15.000 pts.



CALLE OFICIOS, 8
18001 GRANADA (ESPAÑA)
Tfno. (34) 958 247375. Fax: (34) 958 247385
e-mail: centro.guerrero@corp.dipgra.es

Centro José Guerrero
Diputación de Granada



Centro **JOSÉ GUERRERO**
de la **DIPUTACIÓN DE GRANADA**

GARY HUME



Gary Hume: Mirlo, 1998. Pintura satinada sobre panel de aluminio, 234 x 164 cm.

NADA ES LO QUE PARECE

FERNANDO HUICI

Contemplando una de las pinturas recientes de Gary Hume, *Close-up (Fawn)* del 99, uno de esos grandes formatos sobre panel de aluminio, vemos tres curvas convexas que recortan, sobre el campo de fondo ocre rojizo, una curiosa forma blanca prolongada, a partir de un cuarto, y más breve, segmento curvo, por un pequeño plano trapezoidal en verde en la esquina superior izquierda de la composición. Desde el primer golpe de vista, la obra parece remitirnos al eco de alguna deriva excéntrica de la abstracción geométrica del periodo de entreguerras o si se quiere, en esa otra escala que nos la acerca a nuestro tiempo, al Ellsworth Kelly o al Leon Polk Smith del Nueva York del final de los cincuenta. De este último, hay incluso en los fondos del M.O.M.A. un tondo cuyo motivo dominante es casi idéntico a la forma recortada en el plano blanco de Hume.

De pronto, no sin cierto sonrojo, creemos caer en la cuenta de que aquello que leíamos como un mero juego literal de curvas y planos de color, encierra en realidad una imagen específica, reducida, como es costumbre en Hume, a su dicción elemental, y que lo que a la postre mirábamos hasta este instante sin ver era, encuadrado por ese *primer plano* al que hace referencia el título de la obra, un fragmento del cuerpo invertido de una muchacha, el vientre desnudo y el pubis cubierto por un slip blanco, que el arranque de los muslos abiertos remata en el tercio superior del cuadro. Pero al punto, pues tan extremo resulta el límite de definición, dudamos de nuevo, al menos por un momento, si, a modo de *voyeurs* paranoicos, no nos habremos dejado arrastrar por el delirio interpretativo, asimilando abusivamente una estructura abstracta a la deriva erótica que integran, en el hacer de nuestro artista, las efigies de Pauline, los clichés de Kate Moss y Patsy Kensit, las superposiciones de desnudos lineales de las *water paintings* o, en un registro ya más perverso, el ciclo icónico asociado a la estatuaria del estadio romano del periodo mussoliniano, todo ese territorio que, más que a la asepsia asociada al



Gary Hume: Primer plano (Marrón rojizo), 1999. Pintura satinada sobre panel de aluminio, 234 x 163 cm.

El Centro Cultural de la Fundación "la Caixa" presentará en Barcelona una exposición de Gary Hume del 13 de abril al 25 de junio.

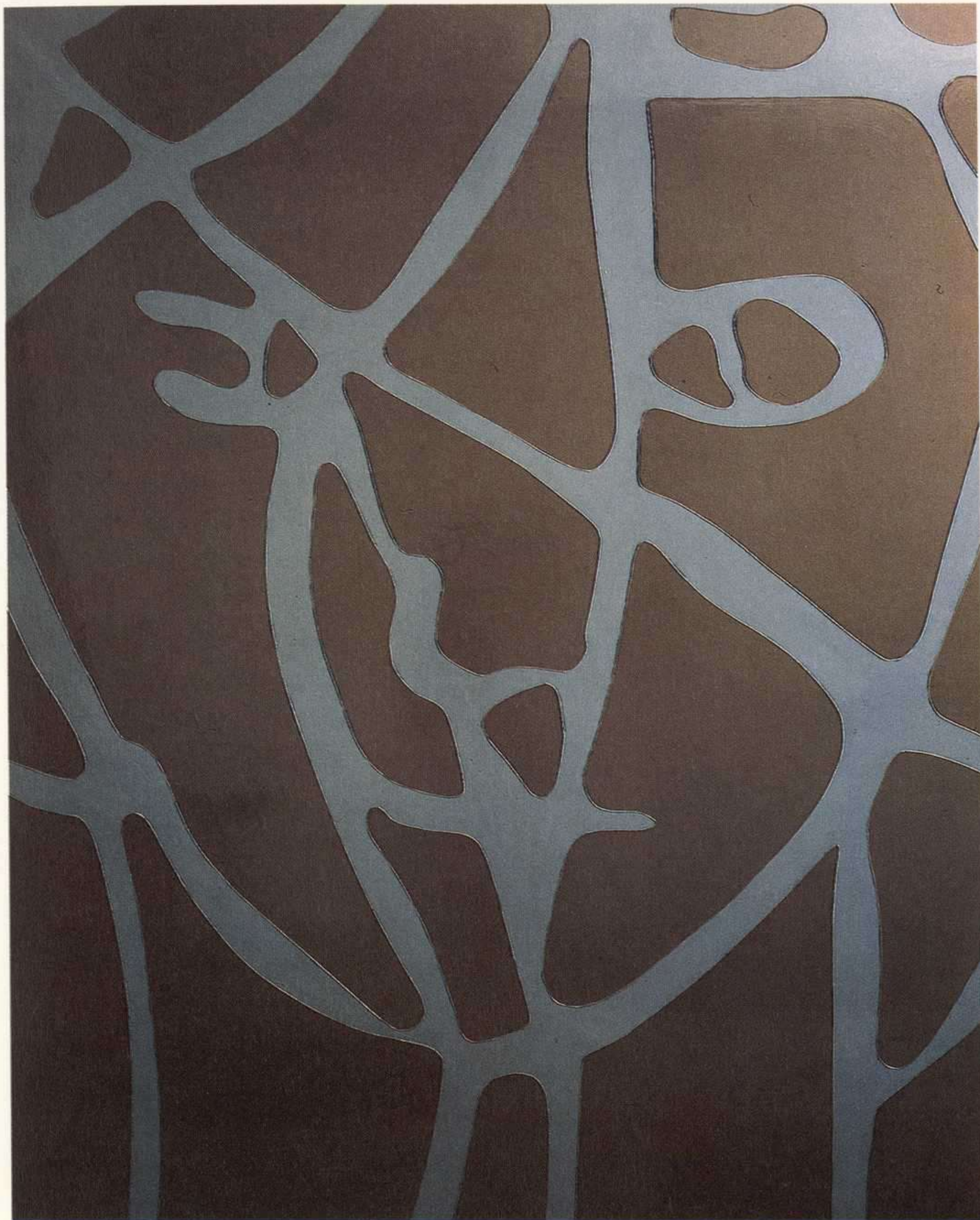


Gary Hume: El canto del pájaro, 1998. Pintura satinada sobre panel de aluminio, 208,3 x 116,2 cm.

nas, en su crónica de la citada *Sensation*). Apelada en algún caso, como es natural, para resaltar los contrastes –lo que distingue de lo análogo acota la singularidad– la asociación presupondría, con todo, su virtual pertenencia común a una depurada y singular vertiente de figuración que en ocasiones, y con acierto, se ha calificado como *de línea clara*. Engorrosa tal vez para nuestro pintor, como suelen resultarlo este tipo de emparejamientos, no es sin embargo, hay que reconocer, precisamente una mala ascendencia. De hecho, la idea de esa relación resulta, a mi juicio, particularmente afortunada, mas por razones, sospecho, algo más complejas que la mera coincidencia en el uso de una sintaxis elemental de la imagen y el color. Pues tan-

vínculo que Lionel Bovier establece entre el último Hume y los *Great american nude* de Wesselman, remitiría en el horizonte referencial del pop, aunque en una dicción ciertamente más próxima al americano, a aquel horizonte más turbio que evoca la inconsciente obscenidad, inequívocamente británica, de las históricas *Babe rainbow* y *Selina Silver*, tan *sixties* ellas, de su compatriota Peter Blake.

En esa recurrente obsesión por adjudicar a cada nuevo artista una estirpe analógica que, a partir de los lazos de semejanza, más o menos abusiva, con otros referentes ya conocidos, facilite, en la tensión de consonancias y disonancias, un perfil de su identidad singular, se ha asociado a Gary Hume, al menos al posterior al 93, también con Alex Katz (Brooks Adams en su prólogo a la célebre muestra *Sensation*) y con su paisano Patrick Caulfield (Adrian Searle en el catálogo del Pabellón Británico en la última Bienal veneciana; Victoria Combalía hace un año, en estas mismas pági-



Gary Hume: Gran cabeza de ángel (marrón), 1999. Pintura satinada sobre panel de aluminio, 305 x 241,3 cm. Bonnefantenmuseum Maastricht.

to el estadounidense Katz como el británico Caulfield se han distinguido por compartir una análoga, reservada y distante, ubicación excéntrica dentro del territorio asimilado al pop y ambos, bajo la aparente inmediatez y transparente depuración de sus respectivas sintaxis, esconden una estrategia poética de extrema sofisticación e insospechadas derivaciones. Más allá de las equivalencias primarias y, por supuesto, desde un talante más ácido, más propio del des-



Gary Hume: Brazaletes, 1997. Esmalte sobre panel de aluminio, 230 x 161,25 cm.

creimiento melancólico asociado a su segmento generacional del fin de siglo, Gary Hume comparte también esa enrevesada equivocidad que se camufla bajo la piel de un juego edificado a partir de un código en apariencia muy simple.

Y es que, como advertíamos al describir inicialmente las perplejidades asociadas a la lectura de su *Primer plano* del 99, nada es lo que parece, o no del todo exactamente, en la pintura de Gary Hume y así ha sido, de hecho, desde el inicio. Recuerdo, en todo caso, la primera, y ciertamente muy temprana, incursión del pintor británico en nuestro panorama expositivo —y única, si no me equivoco, hasta la que, de modo más extenso, nos brindará ahora, en Barcelona, la Fundación “la Caixa”— dentro del marco de

aquella muestra organizada en el 91 por el Instituto de la Juventud con el título de *Confrontaciones*, que establecía un diálogo entre jóvenes creadores emergentes españoles y británicos del momento. El proyecto recogía el eco de la efervescencia generada en los círculos londinenses por colectivas, hoy legendarias, como la de Freeze, comisariada por Damien Hirst en el 88 y que sirvió de plataforma de lanzamiento a los alevines de artistas formados en el Goldsmiths College que, junto a otros, habían de integrar el núcleo esencial de nuevas estrellas de la plástica británica, y en tal sentido, justo es reconocerlo, *Confrontaciones* acertó a anticipar entre nosotros uno de los fenómenos de mayor resonancia espectacular en la escena internacional de los noventa.

En aquella temprana incursión madrileña, Gary Hume presentó algunas de las *puertas* que identifican la etapa inicial de su trayectoria. En sus neutros formatos rectangulares cubiertos por capas uniformes de esmaltes industriales y en los que inscribía, siempre en un mismo des-

doblamiento simétrico, pares de cuadrados, rectángulos o círculos, las series primeras de Hume parecen derivar, como se ha señalado, en su pulcra contención minimalista, de las modas *neo geo* de los ochenta, pero encierran sin embargo ya un enmarañado espectro de constantes ambivalencias. En el mantenimiento de dimensiones idénticas a las del referente original –ese gélido estereotipo que remite al modelo de puertas comunes a los recintos hospitalarios y otros centros oficiales de aséptica edificación funcional–, en el uso de las mismas pinturas industriales, y aún de la gama cromática, que se emplea en ese tipo de puertas, en la sustitución, algo posterior, del lienzo por paneles de TDM o Formica, parecería sugerirse una propuesta que tiende a la especificidad objetual, tan común entre el tipo de apropiaciones que se han generalizado en las actitudes de su generación. No obstante, dentro de esa continua insistencia en la literalidad, Hume dista en esas series



Gary Hume: Paulin, 1996. Pintura satinada sobre panel de aluminio, 208,2 x 116,8 cm.

tempranas de transgredir el medio pictórico que, bien al contrario, enfatiza al calificar sus trabajos como *retratos de puertas*. En su coincidencia estricta con determinados rasgos del modelo –escala, estructura formal, tonalidad y composición sintética del color, incluso en la materialidad del soporte– apela al ideal de semejanza implícito en el retrato, pero, desde la propia calificación de retrato, obliga al espectador a reinterpretar su percepción de esa literalidad en términos de código pictórico. A su vez, la idea de puerta viene a violentar otro aspecto asociado al paradigma de la pintura. Invierte, en cierto modo, el arquetipo de la ventana *albertiana*, el cuadro como membrana permeable a la mirada, que la atraviesa para proyectarse del otro lado en la contemplación de un espacio escénico virtual. La puerta, por el contrario, si está ce-



Gary Hume: Mundo marrón de ángeles, 1999. Pintura satinada sobre panel de aluminio, 92,5 x 75 cm.

rrada –y más si, como aquí, la sabemos superpuesta a un muro– nos niega el acceso a ese *otro espacio*, el de la narratividad y el simulacro. De abrirse, no es a la vista a la que apela sino al cuerpo, que habrá de atravesarla, integrándose en el territorio del cuadro, en el de la pintura misma.

Y aquí es donde interviene un elemento por el que Hume manifiesta una particular que-
rencia, incluso hasta las etapas más recientes de su evolución. Me refiero, por supuesto al interés por ese tipo de materiales pictóricos que le permiten obtener superficies reflectantes y que, ya en muchas de sus *puertas* de los primeros noventa, devolvían al espectador su propia efigie corporal inscrita en el plano de la obra. Ciertamente, un tanto a la manera de los espejos de Pistoletto, el efecto

tiene algo de anulación de los límites entre vida y pintura, dejando que esta se contamine de aquella, y así lo atestigua el interés de Hume por las continuas modulaciones que la luz natural produce sobre la lámina especular del color. Pero el cuerpo invertido del reflejo en el cuadro alude ante todo –y ésta es, a mi entender, una noción crucial en la apuesta de Hume– a la idea de mirar la pintura desde dentro, o si se quiere, que no es del todo lo mismo, a mirar desde dentro de la pintura, así como, de modo no menos decisivo, a la del mirar desde un punto de vista opuesto, o al menos distinto, a aquel que determina el hábito normativo de la mirada.

Todo en Hume –desde cuanto transgrede en las normas de configuración de la imagen hasta sus paradójicas interacciones cromáticas– tiende a forzar esa distorsión, esa perversión de los códigos e inercias que rigen nuestra relación perceptiva con el universo de lenguaje de la pintura. Incluso, tanto la estructura elemental de las *puertas* como, en ese retorno flexible a la imagen que se abre en su obra a partir del 93, el énfasis rutinario de los motivos icónicos –a la que él mismo alude al definirse irónicamente como *pintor de flora, fauna y retratos*– o, en sus incursiones de referencia pop más explícita, la elección, tan alejada del modelo *warholiano* del mito de la cultura de masas, de clichés de extravagante trivialidad, remite, a mi juicio, a un mecanismo análogo al de aquel ideal de *neutralidad* que Robert Ryman adjudica al blanco que vertebra lo esencial de su obra y que, a decir del artista americano, “permite clarificar los matices” y “hace visibles otros aspectos de la pintura que no estarían tan claros” —

contra la **ARQUITECTURA**

La urgencia de (re) pensar la ciudad
26 abril - 25 junio 2000

Absalon

Archigram

Archizoom

Melvin Charney

Dan Graham

Bodys Isek Kingelez

Guillermo Kuitca

Rem Koolhaas

Gordon Matta-Clark

Matt Mullican

Metápolis

Isidoro Valcárcel Medina

SEMINARIO

5 de mayo:
Beatriz Colomina

12 de mayo:
Luis Fernández Galiano

19 de mayo:
Jean François Chevrier

26 de mayo:
Josep Queroglàs

VÍDEOS

MICA TV, Muntadas,
Joan Jonas, Tom Kalin,
Jem Cohen

PELÍCULAS

Cada jueves a las
19,30 h.

CONCIERTO

Grup Instrumental de
València

**E A
E C**

ESPAI D'ART
CONTEMPORANI
DE CASTELLÓ

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

e-mail: edc2@culturalcas.es

Carrer Prim, s/n. 12003 Castellón. España

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA

castelló
CULTURAL

EL PINTOR, EL OJO Y LA MANO

AVIGDOR ARIKHA

TRADUCCIÓN: JOSÉ M^a MARCO

22

AVIGDOR ARIKHA



Bada Shanren: Pez, pájaro, roca, 1694. Tinta china sobre papel, rollo colgante. Museum Rietberg, Zurich.

Luego de estar al servicio de la magia, la religión y el Estado, el arte ha acabado al servicio de sí mismo. Para el aficionado, constituye una dimensión inmaterial en la existencia, una proyección de la ilusión en lo real que permite sentir lo pasado en el presente, y próximo, lo lejano. El arte, perceptible por los sentidos, entendido apenas, se siente en un estado de introspección. Cada cual, con independencia de sus conocimientos, lo experimenta de forma distinta. Aunque el saber tome el relevo de las sensaciones, no colma la ausencia de sensibilidad visual. No se aprende a tener ojo, pero sí se aprende a ver. Es claro que nunca se sabe todo, y cada mirada, en cada época, está presa de una perspectiva. Nuestra mirada sobre el arte es limitada, a veces parcial, debido al vector cultural que imponen un tiempo y un espacio.

Pero la sensibilidad y el conocimiento nos permiten salir del cercado y echar una ojeada al exterior: podemos apreciar la obra de Bada Shanren (1626–1705) sin necesidad de ser chinos, o apasionarnos por la escultura dogón sin ser africanos. El arte es un lenguaje universal, porque está constituido por un metalenguaje accesible desde cualquier lugar y cualquier época: el lenguaje de las formas. No de las imágenes. Y es que las imágenes quedan encerradas en el cercado. Es lo que llamamos la iconografía. “Se puede concebir la iconografía”, escribe Henri Focillon, “desde distintas perspectivas, ya sea como variación de las formas sobre un mismo sentido, ya sea como la variación de los sentidos sobre una misma forma”¹. Esta variación es la suma del arte, es decir la huella artística que las vidas pasadas han legado a la posteridad.

Por ejemplo, la efigie de Baldassare Castiglione por Rafael es

Este texto es una síntesis de la conferencia pronunciada por el pintor Avigdor Arikha, en septiembre de 1999, en el Palais de Beaux Arts de Lille.

ARTE Y PARTE

la huella del modelo por el pintor. Dos vidas. Sin Rafael, no habríamos sentido la dulzura de esa mirada. Sin los tonos claros acentuados por las manchas oscuras, sin el negro del *scuffiotto* o de los ángulos surgidos de la fragmentación de las manos, esos ojos azules no habrían magnetizado la mirada del espectador. A condición, claro está, de que el sentido visual del espectador esté activo. La mirada pasiva desemboca en la mera descodificación de la información, en este caso relativa a la indumentaria.



Rafael: Retrato de Baldassare Castiglione, 1515. Óleo sobre lienzo.

Pintura e imagen. Esta mirada desemboca en la imagen. En pintura, ver sólo la imagen y no su articulación es abdicar de la emoción pictórica. Porque la articulación, y no el motivo, es el auténtico verbo del

cuadro. Sin verbo, el motivo no es más que una imagen muerta. El cuadro tiene por tanto dos caras: pintura e imagen. La imagen recuerda, la pintura revela. La imagen, de por sí, remite a la información, como una agenda. En cambio, la experiencia visual deducida de la percepción de los sentidos revelará la dimensión intemporal y única –a la vez– de la pintura: las pinceladas, el ritmo, el cromatismo, el despliegue de las formas, del espacio, y, sobre todo, su velocidad. La velocidad es la huella de la energía creadora del artista, de su aliento. La velocidad es lo que distingue a los artistas, lo que hace reverberar las formas y los colores. Desde esta perspectiva, no hay diferencia entre la percepción justa de un cuadro de Rafael, de Matisse o de Mondrian. En los tres casos, el metalenguaje y la velocidad (distinta en cada pintor) constituyen el motor.

La experiencia del cuadro se oculta en su metalenguaje pictórico; el sentido está por tanto en la forma. Los pintores siempre lo han sabido, y la fórmula de Maurice Denis –“una superficie plana, cubierta de colores organizados en un orden determinado” (1895)– se encuentra ya en la obra de Borghini: “si possa dire la pittura essere un piano coperto di vari colori in superficie”². Hay en arte un código pictórico que va repercutiendo desde el comienzo. Toda la riqueza estilística del arte se produce por variaciones de una misma gama cromática.

Lo que es arte... Ahora bien, desde hace unos treinta años ha habido una ruptura que ha dado lugar a una confusión sin precedentes entre lo que es arte y lo que no lo es. Tal vez la ne-



L.H.O.O.Q.

Marcel Duchamp: L.H.O.O.Q., 1919. Ready-made asistido; lápiz en una reproducción de la Mona Lisa, 19,7 x 12,4 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

cesidad del arte consista en retener el instante fugaz. Para el artista, sólo se cumple en el estado de urgencia sin el cual no se capta lo fugaz. Desde sus comienzos, el arte ha sido captación de la experiencia, del instante que transcurre, de un rostro o de un objeto. Sólo los que tienen talento pueden hacerlo, y siempre sometidos al veredicto de la perfección. Ahora bien, ni el talento ni la perfección son ya pertinentes en lo que se presenta como “arte contemporáneo”, y que no es ni pintura, ni dibujo. Desprovistas de metalenguaje, estas “cosificaciones” nos sorprenden, antes de empezar a aburrirnos. Todas proceden de una misma fuente: la idea del *objet trouvé* de Duchamp, que ironizaba sobre la definición del arte. Duchamp ejercía la provocación mediante la desviación funcional del objeto, pero la provocación ha quedado encerrada en el campo de la imagen, por no decir de la anécdota. En vez de provocar una actividad sináptica capaz de suscitar la emoción, el

objet trouvé conduce sólo al juego de palabras o al chiste, como L.H.O.O.Q.

Duchamp preconizaba también la abdicación de la perfección y del gusto, preconizada “mediante el recurso a técnicas mecánicas. Un dibujo mecánico no implica gusto alguno”³.

El dibujo mecánico abría el camino al arte pop, y a partir de ahí la esencia del arte dejó de definirse por la perfección y la intensidad. Tampoco por la pureza del metalenguaje pictórico. Al contrario, al intentar dilatar las fronteras del arte mediante la incorporación de lo impreso, de la apropiación y de la desviación funcional, han llegado a la imagen. En vez de elevar el cartel a la altura de la pintura, han rebajado la pintura al nivel del cartel. Y es que en el momento crítico en la elaboración de una composición, en vez de la resolución formal, el artista pop recurría a una foto con tal de disimular el fallo. Pero sigue habiendo un fallo...

A diferencia de algunos de sus émulos, Duchamp pensaba que la creación artística tenía dos polos, el artista y el espectador, pero no que cualquiera podía ser artista. Al contrario, creía que el artista era un ser *mediúmnico*: “[...] ¿cómo se describe el fenómeno que conduce al espectador a reaccionar ante una obra de arte? En otras palabras, ¿cómo se produce una reacción? Este fenó-



Nicolas Poussin: El invierno, 1660-1664. Óleo sobre lienzo, 118 x 160 cm. Musée du Louvre, París.

meno puede equipararse a un *transfer* del artista al espectador en forma de una ósmosis estética producida mediante la materia inerte: color, piano o mármol”⁴.

Para Duchamp, el artista no es una persona cualquiera, y la obra de arte no es cualquier cosa. Por lo visto, no confundía sus chistes plásticos con el “gran arte”. Creía que, “el artista, al fin y al cabo, no es el único que realiza el acto de creación, ya que el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior al descifrar e interpretar sus cualificaciones profundas, con lo que aporta su propia contribución al proceso de creación. Esta contribución resulta aún más evidente cuando la posteridad pronuncia su veredicto definitivo y rehabilita a los artistas olvidados”⁵.

Duchamp era demasiado inteligente para caer en su propia trampa. No así sus émulos de los años 60, sostenidos por el entramado de propagandistas. En rigor, el arte no es necesario si no procede de una urgencia interior, y eso tanto para el artista como para el aficionado. A la urgencia de pintar de Rafael, de Rembrandt o de Van Gogh, corresponde el ansia del aficionado por ser habitado por sus obras, como es el caso del florentino Pier Maria delle Pozze, que pagó una auténtica fortuna por una *Madonna* de Fra Bartolomeo y del que dice Vasari: “Gran aficionado a la pintura, que supo reconocer su belleza y a la que no escatimó su dinero”⁶. O Vincenzo Giustiniani (1564–1637), que supo reconocer desde el primer momento el genio de Caravaggio y de Poussin, su antítesis. O Jean Pointel y Paul Fréart de Chantelou (1609–1693) para Poussin, o Don Antonio Ruffo (1610–1678) quien, sin apenas salir de su palacio de Mesina, acabó reuniendo 189



José de Ribera: El lisiado, 1642. Óleo sobre lienzo, 164 x 94 cm. Musée du Louvre, París.

grabados de Rembrandt. Y Pierre Crozat, aquel gran aficionado ilustrado (1661–1740), y sobre todo el doctor Louis La Caze, médico y filántropo (1798–1869) que legó al Louvre 582 pinturas, entre las que se cuentan la *Bethsabé* de Rembrandt, *La gitana* de Franz Hals, *Almuerzo de campesinos* de Le Nain, *El lisiado* de José de Ribera, *El Pierrot* de Watteau, *El vaso de plata*, *El frasco de aceitunas* y *El castillo de naipes* de Chardin. Y, en cuanto a los más próximos, Sergueï Schtchoukine y Alfred Barnes para Matisse.

Este tipo de gran aficionado, de gusto seguro, es tan escaso como el gran artista. Es su eco. También él prosigue una trayectoria singular, porque entender una obra recién salida a la luz requiere una capacidad de discernimiento similar al acto creativo. Esta mirada, emanación de la interioridad, es eminentemente subjetiva, pero es precisamente por su subjetividad por lo que esta mirada discierne lo verdadero de lo falso. Porque procede de la interioridad y no de la exterioridad, como postulan algunos propagandistas de la vanguardia, para quienes nuestra época es absolutamente nueva, sin relación alguna con Leonardo, Durero, Rembrandt o Degas.

Probablemente esto se deba a la confusión entre arte y tecnología. La tecnología, herramienta esencial para la humanidad, se define por el progreso realizado de generación en generación. En cambio el arte es el eco constante del ser, de la vida. La vida, las sensaciones, incluso la emoción, no progresan ni evolucionan en el tiempo, y de un artista a otro, mediante la diferenciación. La diferenciación provoca la variable conceptual y estilística, mientras que la esencia del arte es constante.

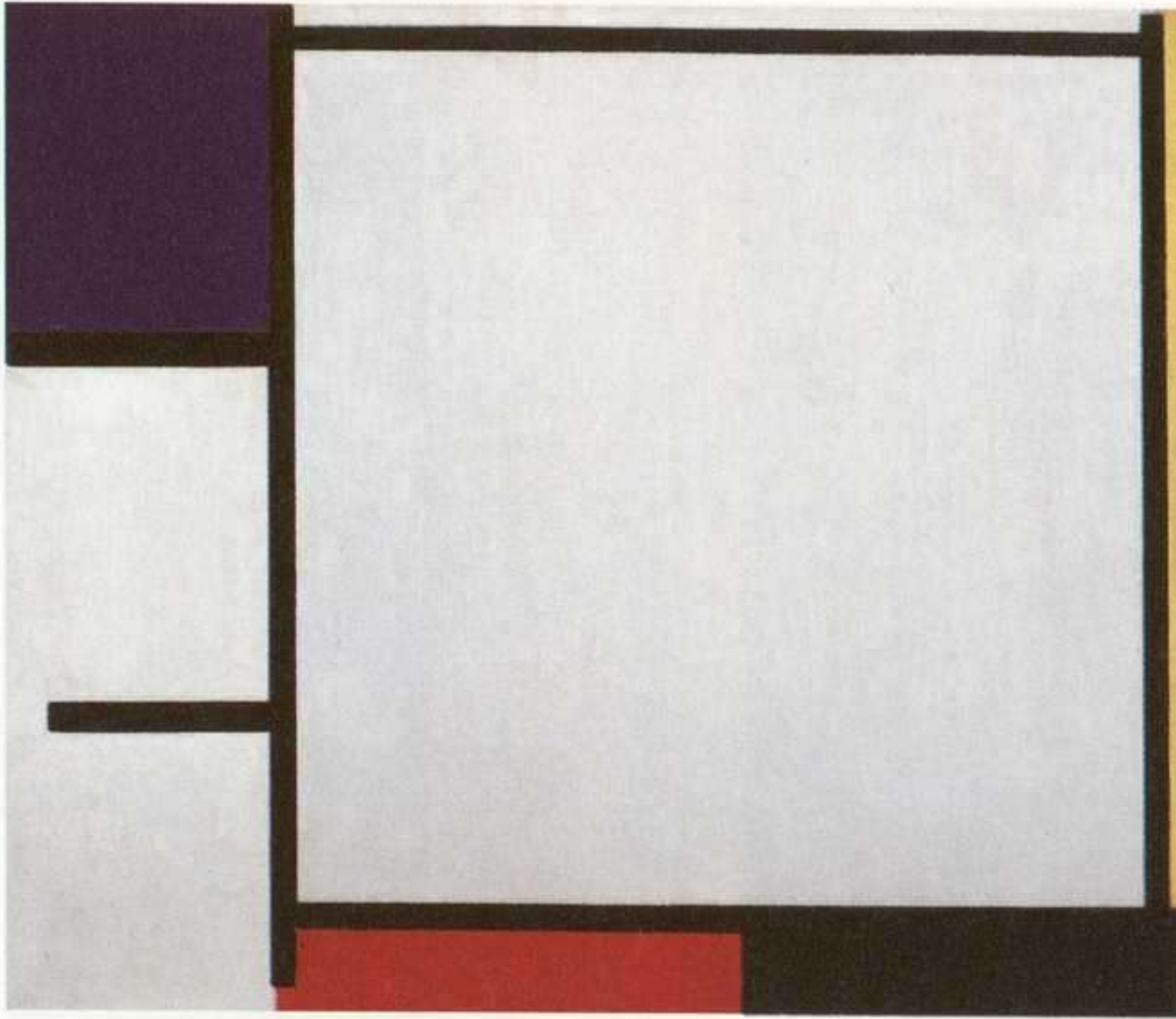
La pequeña escultura (3,65 centímetros de altura) de *La dame à la capuche*, encontrada en Brassempouy, con 28.000 años de antigüedad, *La Venus del espejo* de Velázquez o *La lección de piano* de Matisse no dejan de impactar nuestros sentidos, siempre que se sea capaz de sentir, y sentir no es cosa vanguardista. Lo que se busca es lo insólito en sí, el giro abrupto que elude los criterios y el reconocimiento espontáneo, presentado como novedad. La referencia que busca la vanguardia es la perplejidad, no la emoción, y se entiende la perplejidad como una reacción positiva, reveladora de lo nuevo. Se confunde lo nuevo con el arte. Así que cualquier cosa “nueva” podrá presentarse como una obra de arte. Durante los años 70, se escuchó a muchos personajes, sobre todo políticos, decir: “Me dejo iniciar”, abdicando así del gusto personal para seguir el run-



Henri Matisse: Piano lesson (Lección de piano), 1916. Óleo sobre lienzo, 245,1 x 212,7 cm. Colección del MOMA.

rún de la moda, de la corriente colectiva. Seguir el runrún de la moda puede llegar a ser embriagador, pero conduce a la abdicación de uno mismo y significa seguir una quimera pasajera, la de la creencia en el presente sin precedente.

Orígenes lejanos. Esta creencia quimérica anula el conocimiento del pasado y empobrece el presente. Porque sin pasado, no habría presente. Generación tras generación, los pintores iban creciendo gracias a los logros de sus maestros. Para Cézanne, como para Matisse, Picasso o Bonnard, no había ruptura con la pintura del pasado; todo lo contrario. Ellos se medían con los maes-



Piet Mondrian: Composición con Azul, Amarillo, Rojo, Negro y Gris, 1922. 42 x 49 cm.

ilusión tridimensional más viva [...]. Los modernos no han evitado ni han resuelto esta contradicción; más bien han invertido los términos. El plano pictórico se nos aparece como tal antes de ser revelado su contenido. En un cuadro de un maestro, tendemos a ver lo que contiene antes de verlo como pintura; en cambio, la pintura moderna la vemos ante todo como pintura”⁷.

Cabalmente, ahí está todo. No hay ruptura entre Vermeer y Mondrian. Lo que ocurre es que Mondrian vació el cuarto de Vermeer de su contenido, en un intento por reducir ese contenido a su esencia, es decir, a las verticales y a las horizontales, excluida cualquier diagonal, en un intento por alcanzar lo pleno y lo vacío, lo activo y lo pasivo. Lo que le interesaba era la acción pictórica, no el motivo.

Cambio fatal. El término modernidad se empleó con frecuencia desde el siglo X en las polémicas filosóficas y religiosas, casi siempre con un sobreentendido laudatorio —como superación de la rutina— o peyorativo —como abandono del juicio—, y siempre dando a entender una ruptura. Y aun así, durante su formación está en estado nebuloso. La niebla va disipándose poco a poco, a medida que las causas desaparecen. Por “causas” no entendemos los grandes acontecimientos, sino el cambio infinitesimal en la elocución y el *habitus* propio de una época. El pasado está clausurado, sólo el presente, lo vivido, sigue abierto. El cambio en los pintores auténticos no es voluntario sino fatal. A cada época le corresponde su propia modernidad.

La modernidad es la cara oculta de lo vivido, rostro revelado a la generación siguiente como una evidencia. La modernidad se desvela con retraso. Pero durante su evolución, la modernidad no se revela, permanece a menudo a la sombra de la “moda”, que es uno de los atributos efímeros de la modernidad. Ahora bien, la moda carece de duración y su causa, casi siempre

tros. Toda la pintura moderna, tanto la de Picasso como la de Klee, Jackson Pollock o Willem de Kooning está concebida en el seno de ese metalenguaje de orígenes lejanos, procedente del Paleolítico y que ha recorrido multitud de estilos, como las olas de un mismo océano. La diferencia estriba, como supo decir el crítico americano Clement Greenberg, en que “los maestros sintieron la necesidad de preservar lo que se denomina integridad del plano pictórico, es decir señalar la presencia del plano aún bajo la

arbitraria, se desvanece.

Cuando Bellori escribió las vidas de Carracci, Barocci, Caravaggio, Rubens, Van Dyck, Domeniquino, Lanfranco, Poussin, Reni, Sacchi y Marati, publicadas en 1672, los llamó “pintores modernos”. En 1672, todos habían muerto, salvo Marati. Su modernidad ya no era actual. También para nosotros Matisse y Picasso, Klee y Mondrian, Soutine o Pollock, que representan la pintura moderna, han dejado de representar nuestra modernidad. Al mismo tiempo, es obvio que nuestra propia modernidad sigue oculta. Lo que tiene de específico sólo se desvelará con el tiempo, después de nuestro tiempo, mediante sus componentes intemporales y por tanto cualitativos.

El lenguaje pictórico constituye los componentes intemporales de un cuadro. El lenguaje pictórico es el conjunto de formas, de colores, de ritmos y proporciones, de armonía y perfecta plasmación de la armonía, en un estado de tensión.

Este metalenguaje permanece subyacente y no ha cambiado desde los albores de la pintura. Traspone las olas de las sucesivas modernidades al estado de remanencia. Es decir, lo que caracteriza una época se inscribe como causalidad en la obra mediante el lenguaje pictórico o escultórico, como la imantación una vez apartada la influencia magnética. Así pues, el arte es remanencia, es decir una huella vivida enviada al futuro. Su motor es el acto de emisión, no las circunstancias, inevitablemente modernas, que conformaron la plataforma. El acto requiere un poder singular, llamado *satori* en japonés, en la práctica del zen, e *inspiración* en Occidente. Este poder involuntario es como la rama dorada de Virgilio citada por Poussin, que “nadie encuentra ni coge si no le guía la fatalidad”⁸.

El concepto de modernidad, o mejor dicho el ideal que lo contiene, no ha existido siempre como tal. Poussin ignoró su propia modernidad, Velázquez también, Watteau o Chardin, David o Ingres no se preocuparon mucho de ella, y para Chateaubriand, la modernidad era sinónimo de



Vermeer de Delft: El taller (Alegoría de la pintura), ca. 1675. Óleo sobre lienzo, 120 x 100 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.



Paul Klee: Por encima de la montaña Peaks, 1917. Gouache sobre papel, 31 x 24 cm. Haags Gemeentemuseum, La Haya.

y que había que aplicar uno tras otro intentando fundirlos, no con el pincel sino yuxtaponiéndolos con la precisión suficiente como para que se sucediesen sin agredir la mirada, y expresando la diferencia de los tonos y la gradación de la luz. Este proceso, uno de los que más cuidado y talento requieren, puesto en práctica por Rafael en *La transfiguración* así como por Paolo Veronese y Poussin en sus obras más bellas, es el que David intentó volver a poner en vigor”⁹.

Estos procedimientos, transmitidos de una generación a otra y de un maestro a otro, han desaparecido con la extinción de la escuela de David. Entonces los pintores sabían que al igual que las formas, los colores también tienen tres dimensiones: el tono, el matiz y el cromatismo. Chevreul, que no era pintor sino químico en la factoría de los Gobelins, estaba muy próximo al trabajo de los pintores, para quienes los colores pueden ser distintos en cuanto al tono e idénticos en cuanto al cromatismo. Estas teorías, que entonces parecían nuevas, se discutían en los cafés de la plaza de Clichy en los años 1870. En rigor, eran mucho más antiguas.

La modernidad se impuso en la pintura a partir del vacío que dejó el olvido de las antiguas prácticas extinguidas con la desaparición de los alumnos de David. Todo quedó entonces por redescubrir. Y con el empobrecimiento de la técnica pictórica iba naciendo el ideal de la pintura

vulgaridad. Pero desde la segunda mitad del siglo pasado se impuso la obsesión por la modernidad, aunque confinada en el círculo restringido de los artistas y los poetas deseosos de penetrar el lenguaje pictórico, una trayectoria, por decirlo brevemente, paralela a las investigaciones lingüísticas de Ferdinand de Saussure.

Pero por mucho que ignoraran su definición, ¿eran conscientes Piero o Rafael del efecto del contraste simultáneo de los colores (que Eugène Chevreul definió a partir de 1827 y publicó en 1839)? Indudablemente lo eran, y lo eran gracias a la práctica de taller. Sabemos por Delécluze que “David practicó y enseñó el arte de pintar empleando colores conseguidos a partir del natural,



Giotto: El sacrificio de Joaquín. *Capilla Scrovegni, Padua.*

pura, emancipada de la anécdota literaria. El pintor modernista sabía que al fin poseía un idioma accesible sólo para los iniciados. Al descubrir el efecto de los elementos pasivos o activos del plano pictórico, Mondrian aproximó la pintura a la meditación mística. Pero esta meditación requería una iniciación, la iniciación al lenguaje pictórico, capaz de conducir a la revelación estética pura. Se pensó entonces que era algo muy distinto del caso –por ejemplo– del público de Giotto, un público analfabeto y que “leía” su pintura como si estuviera compuesta sólo de imágenes. Pero ¿qué sabemos nosotros de la experiencia visual o de la emoción de un campesino de Toscana o de Venecia ante lo visible? De forma intuitiva, los pintores sabían cosas que ya no sabemos.

El arte moderno también fue, en cierto sentido, consecuencia de la utopía y de las corrientes de ideas más o menos místicas, como la teosofía. A Kandinsky, como a Mondrian, les influyó el misticismo de Mme. Blavatsky. El clima que reinaba hace un siglo incitaba a algo que no era re-



Protofigurilla de Brekhat Ram (Israel).

propia diversidad. Hay un abismo entre Matisse y Picasso, Klee o Mondrian, Soutine o Nolde. Al fin y al cabo, la modernidad en el arte no era un movimiento uniforme como el comunismo, sino un movimiento heterogéneo. Tampoco su contradicción con respecto al pasado es mayor que la de las generaciones anteriores con respecto a sus predecesores. No fueron los artistas los que preconizaron la ruptura con el arte antiguo, sino teóricos como Worringer, que lo llamaba “salsa marrón” (luego llegó a ser oficial del III Reich)¹⁰. Para los artistas, se trataba más bien de experimentar, tras la libertad de expresión de los impresionistas.

Mobiliario urbano. La experimentación formal y técnica condujo también a una mayor apertura a la diversidad estilística, pero seguía sin haber ruptura. Excepto el breve episodio dadá, ocurrido en plena Primera Guerra Mundial y cuyo cerebro fue Marcel Duchamp, que abandonó la pintura luego de llegar a Estados Unidos en 1915.

La creencia de que nuestra era no tiene precedentes es una secuela de la escuela utópica. Dado que el arte es un acto de la humanidad para la humanidad, debería fatalmente cambiar con la mutación de la especie humana. Pero tal mutación no ha ocurrido desde la aparición del homo sapiens, aunque también la estatuilla femenina de 3,5 centímetros y de 250.000 años de antigüedad, descubierta hace poco en Brekhat Ram en el Golán (Jerusalén, Museo de Israel), precede al homo sapiens.

Desde los orígenes de la vida humana, el arte se perpetuó gracias al talento y, al albur de una mano que iba dibujando un trazo, cada época iba grabándose subrepticamente. Esa mano es el oscilógrafo de lo vivido. Un ojo en el futuro habrá captado esta huella remanente. Pero algunos promotores del “arte contemporáneo”, casi todos ajenos a la pintura, opinan que el ojo y la mano,

presentación de la realidad, ni naturalismo ni siquiera impresionismo. La afición a los primitivos italianos y el descubrimiento del arte de los *Naturvölker*, desde África hasta Nueva Guinea, dio lugar a una suerte de ternura hacia todo lo imperfecto, lo libre, lo primitivo. Cézanne, de hecho, se veía a sí mismo como el primero de los “nuevos primitivos”.

En términos aristotélicos, se trataba de concebir el mundo no tal como fue o como es, sino tal como debería ser. Este aspecto utópico aproxima la modernidad a los movimientos totalitarios, sobre todo al comunismo. Pero Stalin y sus esbirros no tuvieron la sensibilidad, el gusto o la inteligencia suficientes para utilizar la modernidad en el arte en pro de su causa o del Estado, y el idilio entre ambos movimientos acabó en un auténtico desastre.

El despegue de la modernidad en el arte se nutrió de su

así como el talento y el gusto, son nociones obsoletas; preconizan objetos, instalaciones arquitectónicas o manifestaciones simbólicas que no requieren talento de pintor, es decir el poder de captar lo visible. Pues bien, estos conceptos, a veces interesantes en sí mismos, están más próximos al mobiliario urbano o al teatro que a las artes plásticas. En principio estos objetos, a menudo concebidos en materiales efímeros, no afectan en absoluto a la verdad de un dibujo o de una pintura ejecutados hoy en día.

Hoy subsisten algunas obras maestras del dibujo y de la pintura. Sin embargo, así como en la época de las invasiones bárbaras nadie se paraba a contemplar la estatua de Marco Aurelio, son conceptos como esos los que se consideran el arte auténtico de nuestro tiempo. La pregunta que se plantea es de orden categórico: aunque presentados como arte, ¿tendrán estos conceptos las cualidades indispensables para traspasar el tiempo, cuando, por citar a Marcel Duchamp, “la posteridad pronuncie su veredicto definitivo?” —

¹ Henri Focillon, *Vie des formes*, París, 1955.

² Raffaello Borghini, *Il Riposo*, Florencia, 1584.

³ Marcel Duchamp, *Marchand du sel*, París, Le Terrain vague, 1958.

⁴ Op. cit.

⁵ Op. cit.

⁶ Giorgio Vasari, *Vite. Bartolomeo di San Marco, fiorentino*.

⁷ Clement Greenberg, “Modern painting”, en *Art and Literature*, Lausana, Primavera, 1965.

⁸ Nicolas Poussin, *Lettre à M. de Chambray du 1^{er} mars 1665*.

⁹ M.E.J. Delécluze, *Louis David et son temps*, París, 1885.

¹⁰ Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, Munich, 1908.

La cultura más fresca.

C U L T U R A V I V A

injuve

20
00

Muestra de Arte
Certamen de Cómic
Certamen de Vídeo
Certamen de Fotografía
Circuitos de Música
Campo de Composición
Concurso teatral:
Marqués de Bradomín
Certamen Jóvenes Investigadores
Sala Amadís

Más información en:

Tel.: 91 347 78 67/33/55
Fax: 91 347 78 89
E-mail: programas@mtas.es

www.mtas.es/injuve

El Instituto de la Juventud te presenta su nuevo programa de promoción cultural para favorecer el desarrollo creativo y profesional de jóvenes creadores en su incorporación al mercado del arte y la cultura.



Consulta plazos de inscripción.

INVENTA

Colaboran: Ministerio de Educación y Cultura, Revista FOTO, AECI, HAZEN, Círculo de Bellas Artes, FICOMIC, CSIC.



injuve

JOHN BERGER



Miquel Barceló: John Berger I, 1997. Técnica mixta sobre tela.

¿CÓMO APARECEN LAS COSAS?

O CARTA ABIERTA A MARISA

JOHN BERGER

TRADUCTOR: PILAR VÁZQUEZ

En el alféizar de la ventana de una cocina han dejado una carta abierta. Detrás, en la pared de azulejos blancos, hay un cartel con una foto de un burro. Junto al sobre, un tarro de cristal lleno de pinceles y un jarrón vacío. Veo árboles al otro lado de la ventana.

¿Por qué va la gente a los museos? ¿Por qué miran los cuadros? Probablemente estas preguntas tienen tantas respuestas como personas acuden a contemplar las obras de arte. Otra pregunta igualmente ingenua es: ¿en qué parte de su memoria guardan los cuadros después de contemplarlos? ¿Junto a sus recuerdos de otras vistas espectaculares? ¿En otro lugar muy distinto? Tú seguro que lo sabes, Marisa, pero no lo dices.

Yo creo que uno mira las pinturas en la esperanza de descubrir un secreto. No un secreto sobre el arte, sino sobre la vida. Y si lo descubre, seguirá siendo un secreto, porque, después de todo, no se puede traducir a palabras. Con las palabras lo único que se puede hacer es trazar, a mano, un tosco mapa para llegar al secreto.

Intento trazar un mapa. El punto de partida es ese género de pinturas llamadas “still-lives” en inglés, “natures mortes” en francés y “naturalezas muertas” o, en la mayoría de los casos, “bodegones” (que suena a algo así como “sacados de una fresca bodega”) en español. La diferencia existente entre estos nombres ya parece prometernos algo, además de confundirnos.

Empezaré dibujando una línea, una lista de nombres: Zurbarán, Chardin, Cézanne, Morandi, Barceló. Cuando se haga oscuro, utilizaré esta lista como si fuera una cuerda.

Unas líneas muy generales sobre el género europeo de la naturaleza muerta: en Europa, “la naturaleza muerta” y el “paisaje” aparecieron en el siglo XVII, más o menos de forma simultánea. Las naturalezas muertas trataban de los interiores, y los paisajes, de los exteriores. Los exteriores tienen forma de bañera, como tú dices en uno de tus dibujos, y los interiores son armarios.

En Holanda, donde se originó, la nueva moda de la naturaleza muerta y el paisaje estuvo estrechamente relacionada con la propiedad privada, con el orgullo de los nuevos propietarios y terratenientes. Antes de este momento, los objetos de uso doméstico o las flores o los alimentos se habían pintado siempre como detalles en las grandes pinturas centradas en la figura humana, igual que los paisajes se habían pintado como vistas enmarcadas por una puerta o una ventana o como fondo de las escenas narrativas. Aislados o separados del resto del cuadro, es-

Este texto de John Berger aparecerá publicado próximamente en el libro El bodegón, editado por la Fundación Amigos del Museo del Prado en colaboración con Galaxia Gutenberg.

tos detalles guardan cierto parecido con las naturalezas muertas y los paisajes que vendrían después. Pero también son diferentes, porque fueron pintados como “detalles”. Están allí para corroborar algo distinto a ellos mismos.

Tú sabes mejor que yo qué paso tan trascendental para la pintura fue el que se empezase a pintar “sólo” una repisa de la cocina o sólo un lago. El hacerlo supuso un cambio inmenso en la noción de lo que era visualmente significativo; el significado y la belleza se podían encontrar en otros sitios, al margen del escenario de las grandes mitologías. La manzana que Paris le daba a Venus contaba tanto como el dios o la diosa. La dramática geología de un valle podía rivalizar con la historia de Medea. Cuatro sencillos cacharros en una alacena podían representar un ritual tan cargado de resonancias como el de los discípulos reunidos en torno a la mesa para la Última Cena.

Me estoy refiriendo a la promesa de innovación del nuevo género pictórico. No estoy hablando específicamente de las miles de naturalezas muertas que inundaron el nuevo mercado y pasaron a ocupar un lugar en las paredes de las casas acomodadas, en donde tenían la función de demostrar o bien que se trataba de un hogar devoto, o bien la riqueza de su dueño. Las primeras naturalezas muertas se dividen más o menos en dos categorías: en la primera se agrupan las imágenes de objetos que eran un recordatorio de la mortalidad y, por consiguiente, de la necesidad de la fe; en la segunda, las imágenes de ostentosa abundancia (por lo general flores o alimentos sacados de una fresca bodega) que podían leerse como signos de riqueza.

Como pinturas, la mayoría eran divertimentos artesanales que exhibían una gran técnica, ¿no? Muchas veces jugaban con mayor o menor éxito con las técnicas del “trompe l’oeil” –un juego para el cual la naturaleza muerta es particularmente apta, pues los objetos domésticos pintados suelen estar a menudo rodeados de objetos domésticos reales. ¿Está pintada la rodaja de limón o ha sido cortada con un cuchillo? ¿Sacaron este pescado con la ayuda de un pincel o de una caña? ¿Saldrá por la ventana de la cocina esa mosca o está pintada?

Como sucede con todos los géneros pictóricos, no hubo muchos maestros. Maestros fueron quienes además de satisfacer la demanda del público llevaron su arte más allá de esa demanda. Sin embargo, el género tiene su propia lógica, su propia metafísica, la cual tiende a empujar a quienes lo practican –ya sean maestros antiguos o artistas modernos– en una dirección determinada, y a unos los empuja más que a otros.

Los bodegones han sido deliberadamente colocados antes de empezar a pintarlos: han sido dispuestos, a modo de composiciones, sobre la mesa o la repisa. Y están compuestas por lo general de objetos que intrigan o conmueven al pintor. El bodegón es un arte sedentario, conectado con la actividad de llevar la casa. Las casas pueden ser rematadamente pulcras o totalmente informales, pero todas tienen un orden que te acoge. Por eso no son bodegones, sino obras dramáticas, el *Buey desollado* de Rembrandt o ciertos cuadros de Soutine de reses sacrificadas, mientras que sí que es un bodegón, sin embargo, el conmovedor *Faisán muerto* de Goya.

La teatralidad de las naturalezas muertas, de los bodegones, es el resultado de yuxtaponer, situar, “unir dentro de un espacio protegido”. Todos los bodegones tienen que ver con la seguridad, igual que todos los paisajes tienen que ver con el riesgo y la aventura. Los bodegones cuentan cómo han llegado a unirse ciertas cosas y cómo, pese a su evidente carácter efímero, siguen estando juntas. Son imágenes de residencia, en todos los sentidos de esta palabra. Y así el pintor se ve forzado a estudiar las relaciones de vecindad de las cosas que tiene delante, cómo se adaptan y viven juntas, cómo se entrelazan y se superponen y se mantienen separadas y cómo conversan.



Naturaleza muerta con peces. *Fresco del IV Estilo, 37 x 43 cm.*
Pompeya. Nápoles, Museo Arqueológico Nacional.

Conversan a través del color, la textura, la luminosidad, la forma, la sombra, y es su yuxtaposición la que sugiere de qué hablar. Así una ostra habla con una barra de pan, una manzana con un pedazo de tela, un clavel con un reloj. En esa zona de seguridad que son los bodegones, en su silencio, la visibilidad de los objetos se hace elocuente.

El retratista se enfrenta a la mortalidad del retratado. El paisajista se enfrenta al movimiento incesante de la naturaleza; el pintor de temas históricos, al olvido de la historia; y el pintor de bodegones, a la dispersión de los objetos. Sus oponentes son el deterioro, el algaucil de embargos y la almoneda.

¿He dejado claro por qué el bodegón no podría haberse inventado en el espacio de la iglesia o el palacio? Para llegar a existir necesitaba el espacio cerrado, precario, la intimidad, del ámbito doméstico. (Algunos prototipos del género se pueden encontrar en las paredes de algunas de las casas más pequeñas de Pompeya).

Lo más probable es que los objetos que aparecen en una naturaleza muerta o en un bodegón sean objetos que se pueden coger o mover con las manos. Están en la misma escala que la mano y son tocables. Por eso, tal vez, se identifica el pintor con ellos de una forma tan inmediata y gestual. Pasan a formar parte de su cuerpo. Esto se percibe claramente en los bodegones de Frida

Kahlo o en los cuadros de flores de Georgia O'Keeffe. La botella o la fruta o la flor pasaron a ser algo íntimo, en el sentido físico más directo del término, del pintor o la pintora.

Tú, Marisa, te acercas tanto a lo que dibujas, a lo que observas, que luego encuentras que los trazos que haces en el papel están cargados con una especie de memoria somática. Es como si cada objeto y sus distintas partes, cada pétalo, cada pliegue, cada asa, tuviera un olor que tu reconocieras y asociaras con una experiencia pasada de tu propio cuerpo. Salvo que no es tanto una cuestión de olor como de forma, de textura, de peso, de temperatura, de densidad, de color. Cada una de estas cualidades despierta recuerdos en tu cuerpo, adquiere un poder mnemónico.

Y también sucede otra cosa. Primero tu mano y tus ojos y luego tu memoria somática empiezan a saltar de una escala a otra. Y entonces ves el polen de los estilos de una flor abierta diseminado como las estrellas de una galaxia, o la granada al borde de la mesa adquiere la tensión de la cúpula dorada de una iglesia que viste en cierta ocasión. Tu imaginación se deja llevar por los procesos relacionados con la escala de las cosas.

Podríamos denominar “campo del bodegón” (por analogía con “campo magnético”) a esa zona de comunicación somática entre los objetos que están siendo pintados y quien los pinta. Este campo se extiende hasta su propio horizonte y luego allende.

Algo parecido sucede en la poesía japonesa en la forma poética del *haiku*. El *haiku* parte de “pequeños objetos”, escoge un detalle o dos y luego abre la visión del lector hacia un horizonte o un infinito.

Escucha:

Para el mosquito
también la noche es larga,
larga y sola.

O:

Luna montañesa
también iluminas
al ladrón de flores.

Estos dos son de Kobayshi Issa (1763-1827).

Ahora uno de Matsuo Basho, un siglo más antiguo:

Este camino
nadie ya lo recorre,
salvo el crepúsculo.



Frida Kahlo: Los frutos de la tierra, 1938. Óleo sobre masonite, 40 x 60 cm. Colección Fomento Cultural Banamex, México.

En el *haiku* la visión se abre al horizonte mediante lo que sugieren las palabras: noche larga, luna, crepúsculo. ¿Qué es lo que crea ese horizonte en ciertos bodegones, en ciertas naturalezas muertas? ¿Qué?

Me agarro a la cuerda —está oscureciendo— y empiezo con Zurbarán, que fue más o menos contemporáneo de algunos de los primeros pintores flamencos y holandeses de naturalezas muertas. Por consiguiente, incluyo entre las primeras naturalezas muertas las pinturas de Zurbarán del *Velo de la Verónica* y de la *Santa Faz*. Hizo al menos seis o siete versiones de este tema, de las cuales la más notable es la de Estocolmo.

Un paño de algodón o de lino blanco, ligeramente rosado, colgado de una pared, llena todo el lienzo. Los pliegues y las tachuelas están pintados en un estilo muy próximo al del “trompe l’oeil”. Parecen tangibles y por ello contrastan con la imagen del rostro de Cristo impresa en el paño: una mancha ocre medio borrada. Esto corresponde, claro está, a la leyenda según la cual la Verónica utilizó su pañuelo para enjugar el sudor del rostro de Cristo cuando éste subía al Gólgota con la cruz auestas. Pero ¿nos sugiere también algo sobre el secreto de las naturalezas muertas?

Otro cuadro de Zurbarán representa sencillamente cuatro vasijas de barro y dos platos de peltre en un anaquel. Detrás de ello, la oscuridad. Los cacharros están muy iluminados, su



Francisco Zurbarán: Santa Faz. Museo Nacional de Estocolmo.

Esta interpretación platónica (conforme a la cual apariencias no son más que sombras) no tiene nada que ver con mi propio punto de vista filosófico al respecto. Todo lo contrario. Aquí la pintura de Zurbarán lo sugiere directamente, su forma de utilizarla —como si estuviera untando con mantequilla unas formas “invisibles”. Finalmente, el verdadero tema de esta pintura es la oscuridad posterior, la oscuridad en la cual todo se hace invisible.

Las vasijas dispuestas en el anaquel no están allí por ellas mismas, por su propia materialidad, sino para mostrar que esa oscuridad no es una cortina, sino un “infinito”, del mismo modo que el paño, con su trama y sus pliegues visibles, está ahí, en la pintura del Velo de la Verónica, para insinuar la eternidad de la inmaterial Santa Faz.

Empleo el verbo “insinuar” (en latín, “meter”, “hacer penetrar”) en sentido positivo: sugerir más que forzar. Es una palabra clave y me gusta; podemos utilizarla.

En plena Contrarreforma, Zurbarán pintó sobre todo para los monasterios. Chardin nació un siglo después y trabajó para la burguesía emergente de la época de la Ilustración. Era amigo de Diderot, quien escribió con entusiasmo sobre su obra. Es difícil imaginar otros dos pintores que hayan trabajado para dos públicos más opuestos o diferentes. Y, sin embargo, los dos tuvieron que plantearse la misma sempiterna cuestión ante cada objeto: “¿Cómo aparece?”

volumen es evidente. Al principio el espectador cree tanto en su presencia como en su materialidad. Imposible poner en duda que estén ahí, más ahí que muchos otros objetos pintados, porque están iluminados con gran precisión y ante la cortina de oscuridad parecen tangiblemente macizos.

Pero pasado un rato, uno empieza a preguntarse si esa impresión no será más que una ilusión. Lo que vemos ahí, tan iluminado, es sólo la “apariencia” de cada objeto. Las seis “apariencias” que llenan el anaquel acaban de ser lavadas, planchadas, sacudidas y colgadas en perchas a la espera de alguien que las vista. Las vasijas vacías están vacías por partida doble.



Jean-Siméon Chardin: Plateau de pêches avec noix, couteau et verre de vin à demi plein (Plato de melocotones con nuez, cuchillo y vaso de vino medio lleno), 1768. Óleo sobre tela, 32,5 x 39 cm. Musée du Louvre, París.

Muchos admiradores de Chardin han hablado de la “magia” de su pincelada. “Estas maravillosas obras”, escribía Proust, “en las que ni una sola pincelada está sola o funciona por su cuenta, en las que cada parte justifica a las demás de la misma forma que éstas la justifican a ella”.

La famosa pincelada de Chardin era muy íntima, muy personal. Era como si el pincel, cual gato, pasara la lengua por las superficies que iba pintando: la piel de los oscuros melocotones, la frescura del cuenco de porcelana, el acero de la hoja del cuchillo, la corteza del pan. Este roce inmediato no explica, sin embargo, el tiempo, la permanencia y la distancia que encierran sus cuadros. Sus cuadros nos hablan de una sensación física, representan cosas que son perecederas, pero también parecen hablarnos de algo que perdura, que sobrevive a lo efímero. Hacen que el cuerpo recuerde cosas muy antiguas.

Chardin era muy reservado en todo lo que se refería a sus métodos de trabajo —¿conoces a algún pintor que no lo sea? Al parecer, empezaba por un lento proceso de aplicación en todo el lienzo de una pasta, con la que se fabricaba una superficie desigual, áspera, que en un momen-



Paul Cézanne: Naturaleza muerta con hervidor, ca. 1869-1870.
Óleo sobre lienzo, 64 x 81 cm. Musée d'Orsay, París.

De esta sustancia, de esta pasta, extraía Chardin los objetos de sus naturalezas muertas y bodegones. Extraía explícitamente, claramente, aquellas partes de ellos que emergían de la anonimidad del entorno, pero donde permanecían oscuros, así los dejaba. Nunca separaba sus objetos de aquello de lo que procedían.

Esperaba hasta que los objetos empezaban a mirarle, hasta que sus miradas se dirigían a él mediante el acto de pintar, íntimas, furtivas miradas que se convertían en esas pinceladas suyas –rotas, rectificadas, casi desintegradas– o, a veces, en la huella de un dedo. Las circunvoluciones de una cáscara de nuez, el blanco mate de la de los huevos recién puestos, el negro rojizo del vino en un vaso, el fuego del cobre abollado, todos ellos lo miraban de una forma asombrosamente definida y particular, y, sin embargo, todos ellos pertenecían al indivisible mundo sustancial y al misterio único de su existencia.

Como Zurbarán, Chardin se enfrentaba así en sus bodegones al infinito. Para el español era la oscuridad infinita; para el francés, la sustancialidad infinita.

¿Qué hago yo estirando así las palabras hasta que se rompen? Estás trazando un mapa, me respondes tú... Sí. Pero ¿por qué? Ahí están los cuadros. La gente puede buscarlos sola. Estás intentando hacer un bodegón con palabras, dices tú riendo, ¡y eso es imposible!

Unos ciento treinta años después, entre 1900 y 1906, Cézanne estaba pintando sus acuarelas tardías. De joven no había ocultado su admiración por aquel “tipo astuto” que había sido Chardin. Creo que siempre que Cézanne dejaba un cuchillo sobre la mesa de sus bodegones, un cuchillo apuntando diagonalmente hacia el fondo de la pintura, lo hacía como homenaje a la astucia de su viejo maestro.

to dado coloreaba con albayalde y marrón rojizo. El material de esta superficie era simultáneamente luminoso y terroso. No lo aplicaba mecánicamente ni de forma uniforme; lo trabajaba con mucha paciencia hasta que tomaba el aspecto de ser el germen de toda sustancialidad, hasta que veía en él la materia inespecífica de todo el mundo material con su infinitud de posibilidades. “La sustancia corpórea”, decía Spinoza, “sólo se puede concebir como infinita, única e indivisible”.

Poco a poco los bodegones se fueron convirtiendo en el género favorito de Cézanne, porque, como él mismo decía, suponían “una lucha cuerpo a cuerpo con los objetos”. ¿Qué pasaba durante esa lucha?

En las acuarelas tardías de Cézanne hay, me parece a mí, una luz que no se había visto nunca en la pintura europea. Tal vez se había visto antes en China y en Japón. Tendríamos que ir a esos países y estudiar su pintura para estar seguros. ¿Qué les trae por aquí?, preguntaría alguno, ¿está haciendo un estudio de mercado? No; he venido a ver la luz de ciertos dibujos de algunos de sus grandes maestros y, en particular, los de Shitao, me gustaría compararla con algo de la memoria occidental.



Shitao: Cascada en el río Han, 1694. Tinta china, color sobre papel, rollo colgante, 54,3 x 41,5 cm. Galería Nacional, Praga.

¿Cuál es el efecto de la nueva luz de Cézanne? Empieza con el blanco del papel en los lugares en los que el pintor todavía no lo ha tocado. En cuanto imprime la primera marca, la blancura del papel se convierte simultáneamente en una superficie y en un vacío.

Cuando aplicaba los colores –azul, verde, ocre, rojo– todos ellos se referían respetuosamente a este blanco. Nunca se referían directamente unos a otros, como en las pinturas anteriores, sólo se referían unos a otros a través del blanco. Y el blanco los ordenaba a todos conforme a la longitud de su onda, dándoles un lugar entre la superficie y el vacío. Y es la suma de todos estos intercambios lo que constituye esa nueva luz.

Pero ¿cuál es el efecto de la nueva luz de Cézanne? No has contestado.

No es la luz escénica del claroscuro, que escoge lo que es importante en cada historia, ni tampoco es la luz solar de los impresionistas, que disuelve todas las superficies sobre las que se derrama a fin de crear un ambiente. No, esta nueva luz se introduce entre las cosas para revelar que todo punto tiene su tangente, que todo se toca y que todas las distancias y espacios que separan los objetos no son sino pliegues o hendiduras. Es una luz que, según viaja, ofrece continuidad, una luz que no permite la separación.

Me miro la palma de la mano. Luego empiezo a cerrar los dedos lentamente y observo los



Paul Cézanne: Naturaleza muerta con frutas, garrafa, azucarero y botella, 1900-1906. Mina de plomo y acuarela sobre papel blanco, 31,5 x 43,2 cm. Musée du Louvre, París.

pliegues que se forman entre las falanges. En estas pinturas, el contorno de la manzana, el de la sopera o el del tarro dispuestos sobre la mesa, se parecen a esos pliegues, porque marcan lo que parece al mismo tiempo una separación y una continuidad. Si abro un poco los dedos, los pliegues desaparecen, igual que desaparecerán los perfiles de los objetos sobre la mesa si, en lugar de mirarlos fijamente, voy a tientas de uno a otro, sirviéndome ya sea del tacto ya sea de la filosofía.

Cuando Cézanne hablaba de ser fiel al “motif”, fiel a la naturaleza, lo que tenía en mente era, creo yo, la fidelidad de un abrazo “ininterrumpido” entre su percepción y la extensión plena, continua e infinita de todo lo que había frente a él.

Y, de nuevo, esta insinuación metafísica procede de la práctica pictórica, no de la teología o de la teoría.

Cuanto más quieres acercarte al objeto conforme lo estás pintando, más imposible te resulta fijar sus contornos, los contornos que se apartan de tu vista, porque cambian continuamente. Esos múltiples “perfiles” azulados de Cézanne tienen que ver con estos cambios e insinúan que todos los espacios intermedios, donde los hay, no son más que pliegues.

Mi favorita de todas las acuarelas tardías de Cézanne es el *Estudio de hojas*. Por su forma de geranio abierto y la manera en la que se superponen, imitándose, podrían ser las hojas de un geranio. En cualquier caso, este cuadro desafía toda escala: puedes ver en él un bosque lejano o un primer plano de una hortensia, cuando todavía es una flor pequeña, verde. Es una imagen de la “adaptación”. Es decir, del orden oculto e insondable conforme al cual ocupan el espacio y se disponen en él las hojas nuevas, los brotes, los capullos. Si cogieras una a una todas las hojas de este cuadro, y te restregaras los dientes con ellas, catarías el secreto del crecimiento.

Cézanne en sus naturalezas muertas se enfrentaba a la continuidad infinita.

Los intentos de establecer paralelismo entre el arte y las ciencias suelen conducir a todo tipo de simplificaciones. ¿Cuál es la ciencia más cercana a la pintura? Supongo que dirías que la geología. Tal vez resulte más útil pensar en que tanto el arte como la ciencia comparten ciertas afinidades con un tercer plano paralelo, y yo creo que ese plano existe, pero no sé



Paul Cézanne: Estudio de follaje, 1900-1904. Lápiz y acuarela sobre papel blanco, 44,7 x 56,8 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York.

cómo se llama. Este plano desconocido determina cómo sueña la gente y cómo cambian los sueños históricamente. Hoy no soñamos como soñaba el siglo XVIII. Ni tampoco soñamos hoy como soñábamos en 1950.

Cuando se construye un nuevo paradigma científico, como señalaba Thomas Kuhn, surge un nuevo vocabulario, y se da nombre a muchas cosas que antes no lo tenían. Cuando se los transfiere de la ciencia al arte, esos nuevos vocablos pierden inevitablemente parte de su precisión, pero puede que sigan siendo útiles por lo que sugieren, puede que no dejen de “insinuar”.

La geometría es la parte de las matemáticas que visualiza, que traza sobre el papel, las dimensiones espaciales. La geometría euclidiana trata de las formas regulares: los triángulos, los cuadrados, las circunferencias. La geometría fractal trata de las formas irregulares. Los fractales miden los grados de fractura, de discontinuidades aparentes, de desigualdad. Benoit Mandelbrot, que es el fundador de esta geometría, observaba lo siguiente: “En 1975 acuñé el término fractal, del latín *fractus*, que describe una piedra rota –rota en trozos irregulares. Los fractales son formas geométricas que, al contrario de las euclidianas, no son en absoluto regulares. En primer lugar, son totalmente irregulares. En segundo lugar, tienen el mismo grado de irre-



Shitao: Fuente de las flores de melocotonero, 1672-1707. Tinta china, color sobre papel, 25 x 157,8 cm. Freer Gallery of Art, EE.UU.

gularidad en todas las escalas. Un objeto fractal es exactamente igual examinado desde lejos o desde cerca”. Todas sus partes, por pequeñas que sean, tiene la misma estructura que el conjunto. Entre las plantas un ejemplo claro es la coliflor; en anatomía, el pulmón.

“¿Por qué se suele decir que la geometría (se refiere a la geometría antigua) es ‘fría’ y ‘aburrida’?”, pregunta Mandelbrot. “Una de las razones reside en su incapacidad para describir la forma de una nube, de una montaña, de una línea de costa, de un árbol. Las nubes no son esferas, las montañas no son conos, las líneas costeras no son círculos, y ni la corteza de los árboles es lisa ni la luz viaja en línea recta”.

Y luego sigue hablando de la geometría fractal y dice: “A los científicos les agrada y les sorprenderá descubrir que no pocas de las formas que se veían obligados a describir como ‘coriáceas’, ‘enmarañadas’, ‘extrañas’, ‘finas’, ‘granulosas’, ‘ramificadas’, ‘rizadas’, ‘rugosas’, ‘semi’, ‘sinuosas’, ‘tortuosas’ y otras cosas por el estilo, podrán estudiarse desde ahora con rigor y vigor cuantitativo”.

Un fractal es otra forma de plantear matemáticamente la noción de infinito. En lugar de imaginarse una línea recta que se extiende hasta los extremos de un universo ilimitado, uno parte de una curva de Koch, llamada así por el matemático sueco Helge von Koch. En realidad, dicha “curva” no es exactamente una curva, sino una serie de líneas conectadas que cambian de dirección. Un ejemplo. Empecemos con un triángulo equilátero: dividamos cada uno de sus lados en tres partes y en la central añadamos otro triángulo equilátero. El resultado es una estrella de David. Si continuamos haciendo lo mismo, los triángulos irán siendo cada vez más pequeños hasta que llegamos a una forma similar a un copo de nieve. Continuemos, continuemos hasta el infinito. El área total cubierta por esta construcción infinita será, sin embargo, finita; si alrededor del primer triángulo dibujáramos un círculo, la infinita curva de Koch no se extendería nunca más allá de éste.

Recientemente, unos físicos australianos, analizaron algunos de los cuadros de Jackson Pollock pintados con la técnica del “dripping” o goteo y descubrieron que las formas resultantes



Jackson Pollock: Number 27 (Número 27), 1950. Óleo sobre lienzo, 124,4 x 269,2 cm. Whitney Museum of American Art, Nueva York.

eran fractales y que durante los años en los que estaba produciendo estas pinturas, la dimensión fractal aumentó proporcionalmente a su dominio de la técnica. Esto es una demostración, según estos físicos, de que los cuadros pintados mediante el “dripping”, lejos de ser arbitrarios, reflejan “la huella de la naturaleza”.

Yo recomendaría vivamente que este mismo análisis se aplicara a cierto número de paisajes chinos de los siglos X y XI y, mucho después a los *Mil puntos malvados*, de Shitao, pues creo que en estos también se podrían encontrar dimensiones fractales.

Todos los pintores de mi lista sintieron, sin ser capaces de nombrarla, que había una dimensión conforme a la cual la irregularidad de los objetos que estaban contemplando seguía un patrón. Y este patrón insinuaba el infinito en lo finito.

Giorgio Morandi fue probablemente el pintor de bodegones más austero de todos los tiempos. Durante su larga vida pintó una y otra vez el mismo puñado de objetos: las botellas —cuyo cristal pintaba de blanco o de rojo antes de traspasarlas al lienzo—, la cafetera, las dos jarras, la garrafa, las flores secas y las conchas marinas.

Sus obras responden a tres periodos. Entre 1920 y 1940, pintaba a fin de aproximarse a los objetos que estaba pintando. Y se acerca cada vez más. La proximidad final no tiene nada que ver con el detalle o la precisión fotográfica. Es una cuestión de la presencia del objeto, de que casi se siente su temperatura.

Por la misma época en que Morandi investigaba la presencia de su pequeña colección de objetos, el poeta francés François Ponge escribía un libro llamado *Le parti pris des choses* (*De parte de las cosas*). Lo que sigue es una cita de este libro:

“Una concha es una cosa pequeña, pero puedo exagerar su tamaño volviéndola a poner allí



Giorgio Morandi: Naturaleza muerta (Conchas), 1943. Óleo sobre lienzo, 28,5 x 37,5 cm.

donde la encontré, en la vastedad de la arena. Lo que voy a hacer es tomar un puñado de arena y observar lo poco que me queda en la mano cuando casi toda se haya escapado entre los intersticios de mis dedos; observaré unos cuantos granos, luego grano por grano, y entonces ninguno de esos granos seguirá pareciendo una cosa pequeña; enseguida me impresionará la forma de la concha, de ostra, de almeja, de navaja, como si fuera un monumento enorme, colosal y exquisito, algo similar al templo de Angkor, a Saint-Maclou o a las pirámides, pero mucho más misteriosa que estos productos humanos, todos ellos demasiado incontestables”.

Con las obras del segundo periodo de Morandi, entre 1940 y 1950, se tiene la impresión de que el pintor se quedaba quieto y los objetos se acercaban al lienzo. Él esperaba y los objetos venían.

En el último periodo, de 1951 a su muerte, en 1964, los objetos parecen a punto de desaparecer. No es que estén muy difuminados o muy distantes. Más bien son ingravidos, están en perpetuo cambio, en la frontera de la existencia.

Si estas tres etapas significan una progresión –si su maestría fue aumentando con la edad–, uno se pregunta: ¿qué intentaba hacer? La respuesta que se suele dar, que Morandi era el poeta de lo efímero, no me convence. La energía de su obra no es ni nostálgica ni íntima. Puede que

en su vida se encerrara en sí mismo. Y su espantosa afiliación con el fascismo sugiere pánico. Pero su arte es extrañamente afirmativo. ¿Qué afirma?

Los dibujos y los aguafuertes susurran una respuesta. Como en ellos no hay densidad de color, los objetos no distraen la atención. Y uno se da cuenta de que lo que le interesaba al artista era el proceso de cómo se hace visible lo visible, antes de que el objeto tenga un nombre o adquiriera un valor.



Giorgio Morandi: Naturaleza muerta, 1962. Óleo sobre lienzo, 35 x 35 cm.

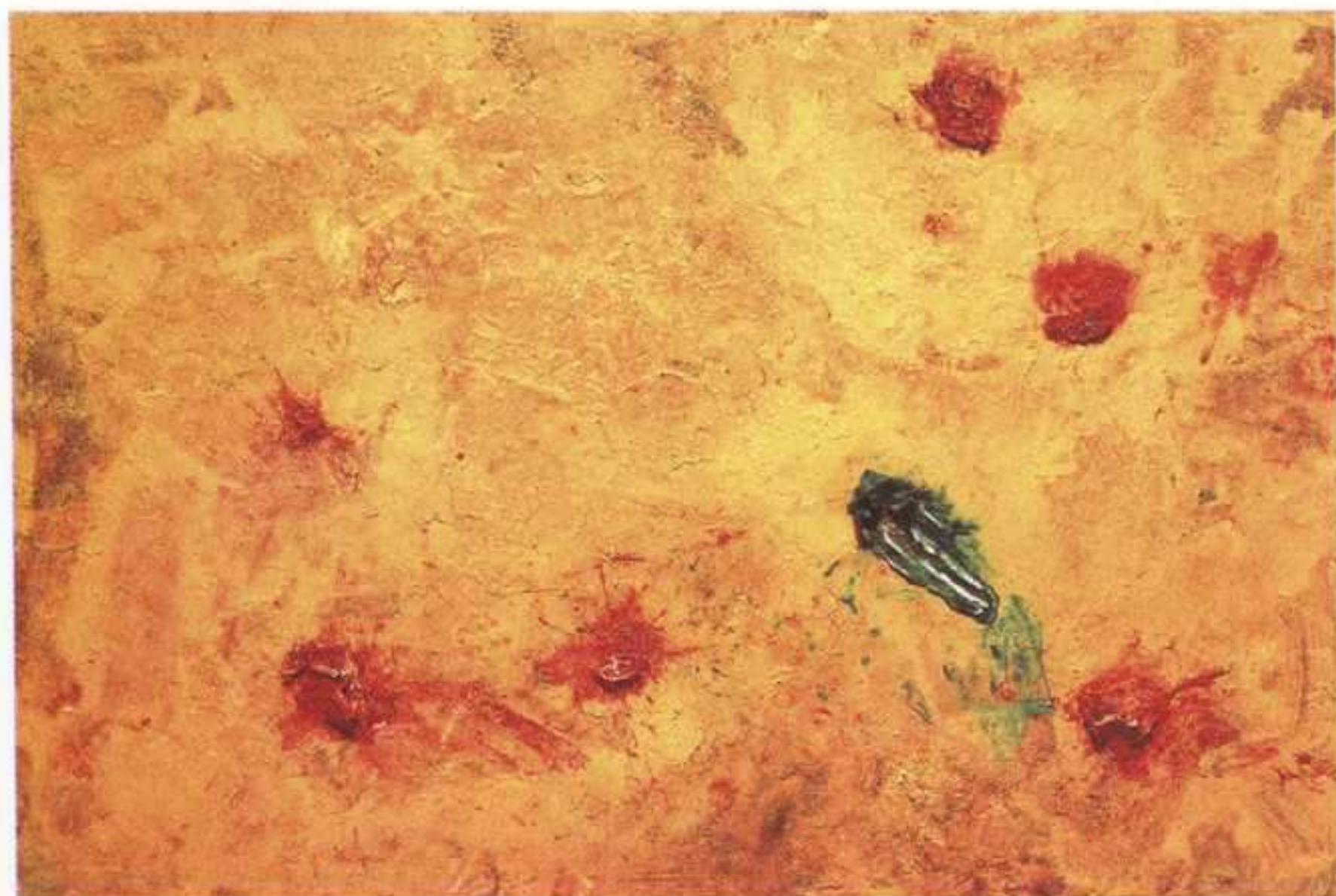
Imaginemos que el mundo es una hoja de papel; imaginemos la mano de un creador dibujando, probando a dibujar objetos que todavía no existen. Las huellas no son sólo lo que queda cuando algo se ha ido, también pueden ser la señales de un proyecto, de algo que va a aparecer. Lo visible empieza con la luz. Y en cuanto hay luz hay sombra. Todo dibujo es una sombra en torno a una luz.

Las señales se entretajan, tiemblan, se alternan. Y poco a poco el ojo empieza a registrar y a leer el espacio que van a ocupar la cafetera y la jarra. En otras palabras, los objetos que pinta Morandi no se pueden comprar en ningún rastro. No son objetos. Son lugares, lugares en los que está a punto de existir una pequeña cosa.

Lo que impide que sean fantasmagóricos, lo que garantiza, sin embargo, su materialidad, es que son porosos, infinitamente porosos. Una superficie porosa es rugosa o granulosa, por citar dos de los calificativos de Mandelbrot, y por mucho que te aproximes, por mucho que la amplíes, su irregularidad permanece constante, obedeciendo a una dimensión fractal, que, matemáticamente, puede continuar hasta el infinito. La porosidad de Morandi está ahí gracias a la forma en que el pigmento ha sido aplicado al lienzo o al papel; el resto del cuadro —los contornos de los objetos, su situación, sus “conversaciones”— está subordinado a esa porosidad frotada, raspada, de la pintura dejada por el pincel, y esa porosidad insinúa un devenir infinito, un infinito estar incompleto.

¡Te estás liando!, te oigo decir riendo.

Cuando Morandi, el viejo solitario, se despertaba por la mañana, la luz del día ya estaba allí,



Miquel Barceló: *In Extremis VII*, 1994. Técnica mixta sobre tela, 130 x 195 cm. Galería Bruno Bischofberger, Zurich.

antes de que él abriera los ojos, disponiendo las sombras y la claridad en la habitación y fuera, en la calle. Cada mañana, la marea de lo visible lo transportaba un poco hacia el presente antes de que él abriera los ojos para mirar todas y cada una de las cosas. Más tarde, en su estudio, mediante la pintura, intentaba volver a encontrar e indicar esa marea. A Morandi no le fascinaban las apariencias, sino el “proyecto” de las apariencias.

En 1945, Jorge Luis Borges publicó una historia llamada *El Aleph*. El Aleph, además de ser la primera letra del alfabeto hebreo, es ese punto que es todos los puntos, el lugar que es todos los lugares y donde se ve todo lo que existe. En la historia, Borges tiene un conocido, un poeta loco, que le cuenta que cuando era niño encontró un aleph en el sótano de la casa en la que vivía. Y convence a Borges de que vaya a la casa, baje al sótano, cierre la puerta, de modo que la oscuridad sea absoluta (como en Zurbarán), se eche en el suelo y mire debajo de la escalera. El aleph está en el décimonoveno escalón, un poco a la derecha, creo.

Borges cierra los ojos, los abre y ve el aleph, que tiene el tamaño de una moneda y está lleno de luz. (Tal vez la misma luz que en Cézanne). En la moneda ve el espacio cósmico a su escala, sin disminuir. “[...] Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres) [...] vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Invernes a una mujer que no olvidaré...”

La visión de Morandi dependía de un tipo determinado de calma; a su alrededor, el canto de las cigarras y el silencio de la siesta. Treinta años después de la muerte de Morandi, la vida y sus expectativas sufrieron un cambio radical y el mundo se llenó con un nuevo tipo de ruido. Hoy la red mediática, el consumismo y el nuevo orden económico del Beneficio son generalmente aceptados como si formaran parte del orden natural de las cosas. Muchos artistas –Warhol, Lichtenstein, Richard Hamilton, Oldenburg, Jeff Koons– prepararon y colaboraron en la



Miquel Barceló: *In Extremis IV*, 1994. Técnica mixta sobre lienzo, 240 x 290 cm. Galería Bruno Bischofberger, Zurich.

rendición ideológica frente esta nueva “globalización” y su delincuente necesidad de vender incesantemente y convertirlo todo en artículos de consumo.

Hay, sin embargo, artistas que resisten, entre ellos, Miquel Barceló. En 1994, Barceló pintó una serie de bodegones de gran tamaño titulados *In Extremis*. Por esa misma época escribía lo siguiente:

“[...] El hecho de pintar un buey desollado reconvertido en algo importante, necesario. Como antes pero de nuevo, diferente. No como los romanos pintaron la comida, ni como Rembrandt. No como Soutine o Bacon. Tampoco como Beuys... De repente, la posibilidad de pintar esto ahora tiene algo de esencial, urgente y necesario. Contra Berlusconi: la sangre y el sacrificio. Pero con una manzana también podría funcionar... con un rostro [...] Arrancar las cosas una por una de entre los sargazos de Berlusconi para presentarlas frescas y limpias a la vista, palpitantes de vida o en su propia podredumbre...”¹

Sus bodegones muestran coles, limones, tomates, sandías, naranjas, apio, no dispuestos sobre una mesa, sino desparramados por el suelo, como después de una explosión. Una ex-

plosión que ellos mismos provocaron, más que sufrieron. Las frutas y las verduras de estos bodegones no son víctimas; se revuelven contra el río incesante de imágenes mediáticas que cuentan mentiras sobre ellos y sobre la vida. Están pidiendo libertad frente a la manipulación gramatical, digital o pictórica. Barceló nos dice cómo participan en las obras: “Necesito tener lo pintado al lado, ‘sobre’ el cuadro, olerlo: meter mis manos. Después comérmelo. Utilizar como espátulas las cáscaras de melón cuando pinto melones, mezclando así su jugo con la pintura...”²

Pero en el arte no basta siquiera con una protesta común. Tiene que haber un secreto, y los secretos tienen muy poco que ver con las disputas.

Barceló pinta en el suelo, como con un palo en la tierra. En sus bodegones no se ve abundancia y deparan poca seguridad –tal vez la suficiente para las siguientes veinticuatro horas, pero no más. En eso difieren de su predecesores y por eso pertenecen tan específicamente al final de nuestro siglo. Su espacio protegido es muy frágil.

Las frutas de Barceló, sus reses muertas, sus pescados, no ofrecen una ilusión de permanencia. Lo que realmente pinta con cada cosa que manipula es un momento, una fase, en un ciclo infinitamente repetido de florecer, desgranarse, marchitarse y morir. Lo que celebran es la recurrencia, y no hay recurrencia sin mortalidad. Los bodegones de Barceló oponen a las burdas promesas de la sociedad de consumo la insinuación de la muerte y el respeto que ésta exige.

Frente a donde escribo esto hay una pocilga en la que el año pasado vivían dos cerdos. Por la noche los oía roncar. Hozaban alrededor de la pocilga y se echaban en el barro. Les gustaba que los acariciaran cuando estaban echados. En febrero los sacrificaron e hicieron chorizos con su carne. Hoy crece hierba donde estaba el barro y entre la hierba acaba de florecer una tomatara. A veces, con el pienso les echaban los tomates demasiado pasados, que a ellos parecían encantarles. La tomatara salió de una semilla mezclada en los excrementos de uno de ellos. Pronto habrá tomates. Primero verdes, y luego rojos.

A su modo, los cuadros de Barceló son imágenes del paraíso. Un paraíso que no tiene nada que ver con la perfección, pues la perfección no se ama, ¿y qué paraíso es un paraíso sin amor? El de Barceló es un paraíso pintado en la cara opuesta del dolor, siguiendo su mismo contorno. El infinito al que se enfrenta es el del deseo.

Tienes razón, Marisa, estoy intentando crear una naturaleza muerta, un bodegón. Mis flores favoritas son las lilas, blancas o malvas. Los ramos de lilas siempre salen pares. Así que hay una pareja contra un telón verde de hojas. Y las pongo en el jarrón vacío junto al tarro de los pinceles. Y sus diminutos pétalos blancos parecen las letras blancas de todas las palabras que he escrito aquí—

¹ Catálogo: *Miquel Barceló 1984-1994*. IVAM-Centre del Carme, 2 febrero-23 abril 1995.

² *Ibíd.*



Caixavigo e Ourense

convoca la

VI BIENAL INTERNACIONAL DE GRABADO 2000

PREMIO JULIO PRIETO NESPEREIRA

2.250.000

pts. en premios



Alicia Scavino

MEDALLA DE ORO

1.000.000 Pts.

MEDALLA DE PLATA

500.000 Pts.

MEDALLA DE BRONCE

250.000 Pts.

Cinco menciones honoríficas
de 100.000 pts. cada una

ADMISIÓN DE OBRAS

Del 1 de marzo al 31 de agosto de 2000

Para mayor información dirigirse a CAIXAVIGO E OURENSE - Área Socio-Cultural

Avda. de Pontevedra, 9 - 32005 OURENSE

Tel. 988 38 91 73 - Fax: 988 38 91 74

LA FUNDACIÓN AMIGOS DEL MUSEO DEL PRADO

20 Aniversario

Agradece la colaboración de las empresas e instituciones que durante 1999 - 2000 han participado en la labor de apoyo y difusión del Museo del Prado.

AFINSA BIENES TANGIBLES, S.A.
AIAF MERCADO DE RENTA FIJA
ALDEASA
ANSORENA, S.A.
ANTENA 3
AON GIL Y CARVAJAL
ATISAE
BANCO BILBAO VIZCAYA
ARGENTARIA, S.A.
BANCO DE ESPAÑA
BANCO SANTANDER CENTRAL
HISPANO
BANCO URQUIJO GRUPO KBL
BARCLAYS BANK, S.A.
BP OIL ESPAÑA
CAJA DE AHORROS DE LA INMACULADA
DE ARAGON
CAJA DE AHORROS DEL MEDITERRÁNEO
CÁMERA DI COMMERCIO E INDUSTRIA
ITALIANA PER LA SPAGNA
CARLSON WAGONLIT TRAVEL
CASINO DE JUEGO GRAN MADRID, S.A.
CITIGROUP
CITROËN HISPANIA, S.A.
CLARKE, MODET & CO, S.L.
COMPAÑÍA LOGÍSTICA DE
HIDROCARBUROS, - C.L.H.
CHRISTIE 'S IBÉRICA, S.L.
DATAVAULT, AN IRON MOUNTAIN
COMPANY
DEUTSCHE BANK, SAE
DHL INTERNACIONAL ESPAÑA, S.A.
EDICIONES FOLIO, S.A.
EL CORTE INGLÉS, S.A.
ERICSSON INFOCOM ESPAÑA, S.A.
ERNST & YOUNG
ESSO ESPAÑOLA, S.A.

FADESA
FCB / TAPSA
FOMENTO DE CONSTRUCCIONES Y
CONTRATAS, S.A.
FUNDACIÓN PUIG
FUNDACIÓN "LA CAIXA"
FUNDACIÓN AGBAR
FUNDACIÓN AIRTEL MÓVIL
FUNDACIÓN ARTHUR ANDERSEN
FUNDACIÓN BANCAJA
FUNDACIÓN CAJA DE MADRID
FUNDACIÓN COCA-COLA ESPAÑA
FUNDACIÓN CULTURAL MAPFRE VIDA
FUNDACIÓN ENDESA
FUNDACIÓN HIDROELÉCTRICA DEL
CANTÁBRICO
FUNDACIÓN ICO
FUNDACIÓN INSTITUTO DE EMPRESA
FUNDACIÓN PEDRO BARRIÉ DE LA
MAZA, CONDE DE FENOSA
FUNDACIÓN PFIZER
FUNDACIÓN RETEVISIÓN
FUNDACIÓN TABACALERA
GALERÍA CAYLUS, MADRID
GAS NATURAL SDG
GLAXO WELLCOME
GODIVA CHOCOLATIER
GRUPO BRISTOL-MYERS SQUIBB
GRUPO DRAGADOS, S.A.
GRUPO FERROVIAL
GRUPO SANTILLANA DE
EDICIONES, S.A.
GRUPO THYSSEN KRUPP
INDUSTRIAL
HOTEL RITZ, MADRID
IBERDROLA

INDRA
INMOBILIARIA URBIS, S.A.
INSTITUCIÓN EDUCATIVA SEK,
COLEGIOS SAN ESTANISLAO DE
KOSTKA
J.P. MORGAN
JT INTERNATIONAL IBERIA, S.L.
J. WALTER THOMPSON, S.A.
LOEWE, S.A.
LLOYDS TSB BANK PLC., SUCURSAL
EN ESPAÑA
MAHOU, S.A.
MUSEO ZULOAGA. CASTILLO
DE PEDRAZA
MUSEO ZULOAGA DE ZUMAIA
MUSINI, S.A.
OHL. OBRASCÓN HUARTE LAIN, S.A.
PALACE HOTEL MADRID
PARADORES DE TURISMO
DE ESPAÑA, S.A.
PASCUA ORTEGA
PHILIP MORRIS SPAIN, S.A.
PUBLICIDAD GARRA
RENFE
REPSOL YPF
SEGUROS GÉNESIS
SHELL ESPAÑA, S.A.
SISTEMA 4B, S.A.
SOTHEBY 'S ESPAÑA
TELFÓNICA, S.A.
TNT
TRACTEBEL ESPAÑA
UNIÓN FENOSA
UPS, UNITED PARCEL SERVICE
VALLEHERMOSO, S.A.
WINTERTHUR SEGUROS

Reconoce también la constante participación de los siguientes medios de comunicación.

ARTE Y PARTE

ABC • ACTUALIDAD ECONÓMICA • CAMBIO 16 • CUENTA Y RAZÓN • DESCUBRIR EL ARTE
DIARIO 16 • DIARIO MÉDICO • DINERO • EL MUNDO • EL NUEVO LUNES • EL PAÍS • EL PERIÓDICO DEL ARTE
EL PUNTO DE LAS ARTES • EL SIGLO DE EUROPA • ÉPOCA • EXPANSIÓN • GRUPO CORREO DE COMUNICACIÓN
HERALDO DE ARAGÓN • INVERSIÓN • LA GACETA DE LOS NEGOCIOS • LA RAZÓN • LA VANGUARDIA
MADRID YM@S • PERIÓDICO COMUNIDAD MADRILEÑA • PYMES DE COMPRAS • RANKING • REVISTA DE MUSEOLOGÍA
REVISTA EL SEMANAL • REVISTA EL SEMANAL T.V. • TRIBUNA DE ACTUALIDAD

RADIOS Y AGENCIAS DE NOTICIAS

Asimismo agradece la ayuda de todos los miembros particulares que contribuyen al desarrollo de los fines fundacionales.

Invitamos a nuevas instituciones y particulares a cooperar con nosotros.



FUNDACIÓN
AMIGOS DEL MUSEO DEL PRADO

Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes

MUSEO DEL PRADO. Ruiz de Alarcón, 21 bajo
28014 Madrid. Tel.: 91 420 20 46 Fax: 91 429 50 20

E-mail: famprado@canaldata.es

UN GIORNO D'INCANTO L'INCANTO DI TROVARE UNA FOGLIA DI ACANTO

ETTORE SPALLETTI



LA CUCHILLA ROJA

DANIEL SOUTIF

TRADUCCIÓN: AURORA GARCÍA

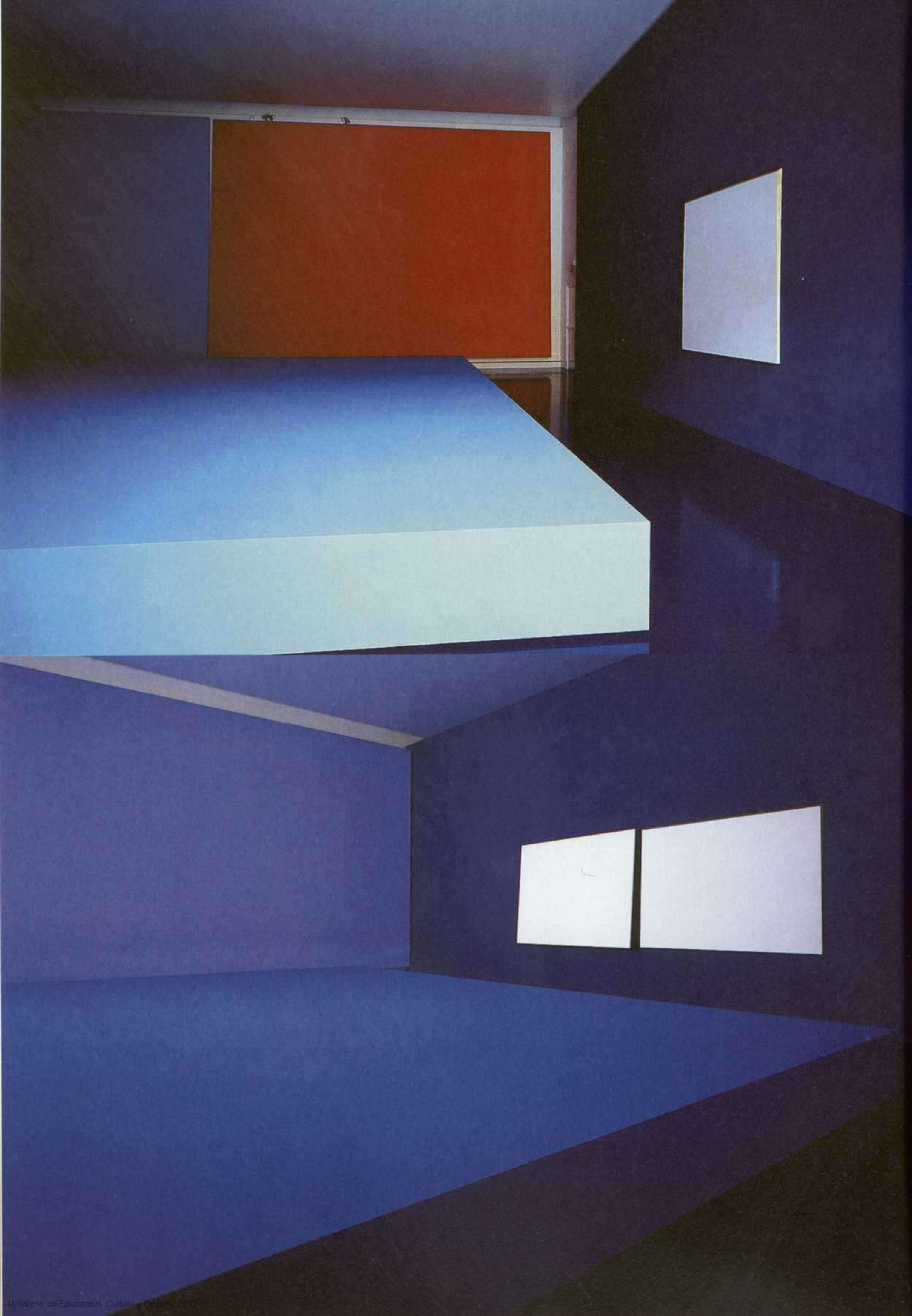
“La belleza es como una cuchilla. Corta como corta una mujer bella que atraviesa una plaza”. Si creemos a Ettore Spalletti, que decía estas palabras en 1990 en París, la belleza así entendida sería tajante. Cortaría, separaría, dividiría. La huella que deja a su paso se impondría como una raja abierta en el tejido común de la realidad ordinaria.

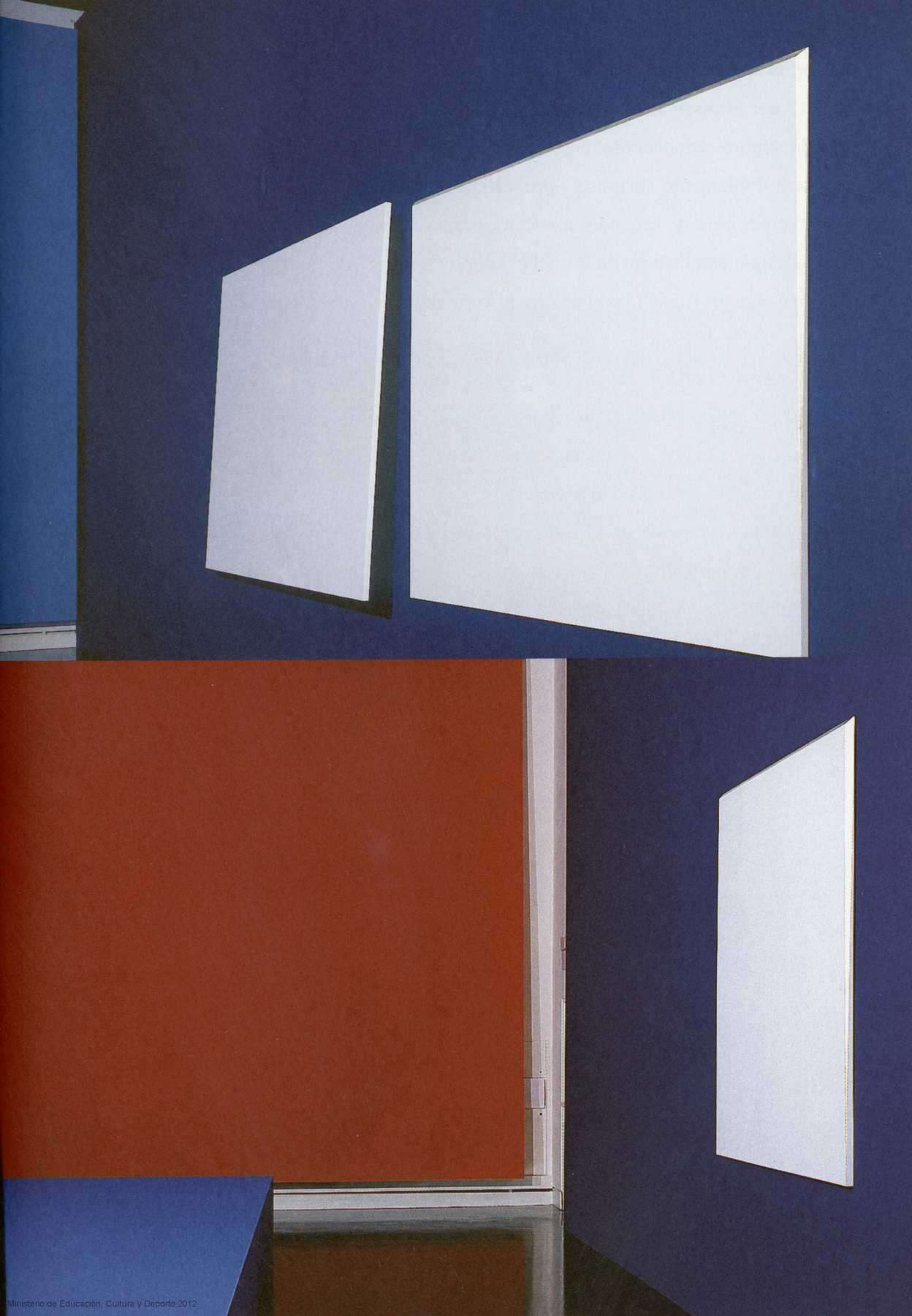
Jean-Luc Godard ciertamente podría retomar por su cuenta una visión de esta naturaleza. Pues, antes que nada, es una visión, o quizá el recuerdo de una visión, un recuerdo nutrido de imágenes tan ricas, tan cortantes –Rafael, Bronzino, Pontormo y algún otro de la misma madera renacentista–, un recuerdo sin tregua avivado a fin de alimentar el trabajo, ese trabajo de formas-colores, que lleva sin pausa a Spalletti a engendrar esas formas tan puras, geométricamente tan perfectas, que se desvanecen para dar cuerpo a estos azules, a estos rosas, a estos oros que también se hacen cortantes como cuchillas.

Cortar es una de las operaciones por las cuales el director suizo se ha convertido en maestro: recortar tejidos de imágenes ya existentes para hacer su propio cine o, mejor, su propia historia (de/del) cine. Recortar en los sonidos de los demás –los ruidos de la vida, los motores, los aspiradores, las máquinas, las campanillas, los rumores, las palabras y los cantos, las músicas, en fin (“el sonido más bello después del silencio”, reza el eslogan publicitario de la compañía discográfica que Godard gusta de apropiarse) para tejer su propia banda sonora ligando las frases de unos y otros y convertir todo eso ya oído y manejado en un flujo sonoro inaudito.

Y a un flujo así, el de la *Nouvelle vague*, cortado a su vez de las imágenes para las cuales o, mejor, en las cuales Godard lo adhirió, Spalletti responde no con imágenes o con una sola imagen, sino partiéndolo de un cuchillazo. La cuchilla es roja, y ese rojo corta al mismo tiempo en la iglesia de Santa María ad Nives (Rimini) y en el río de sonido que momentáneamente la habita. Cortándola horizontalmente en su espacio in-





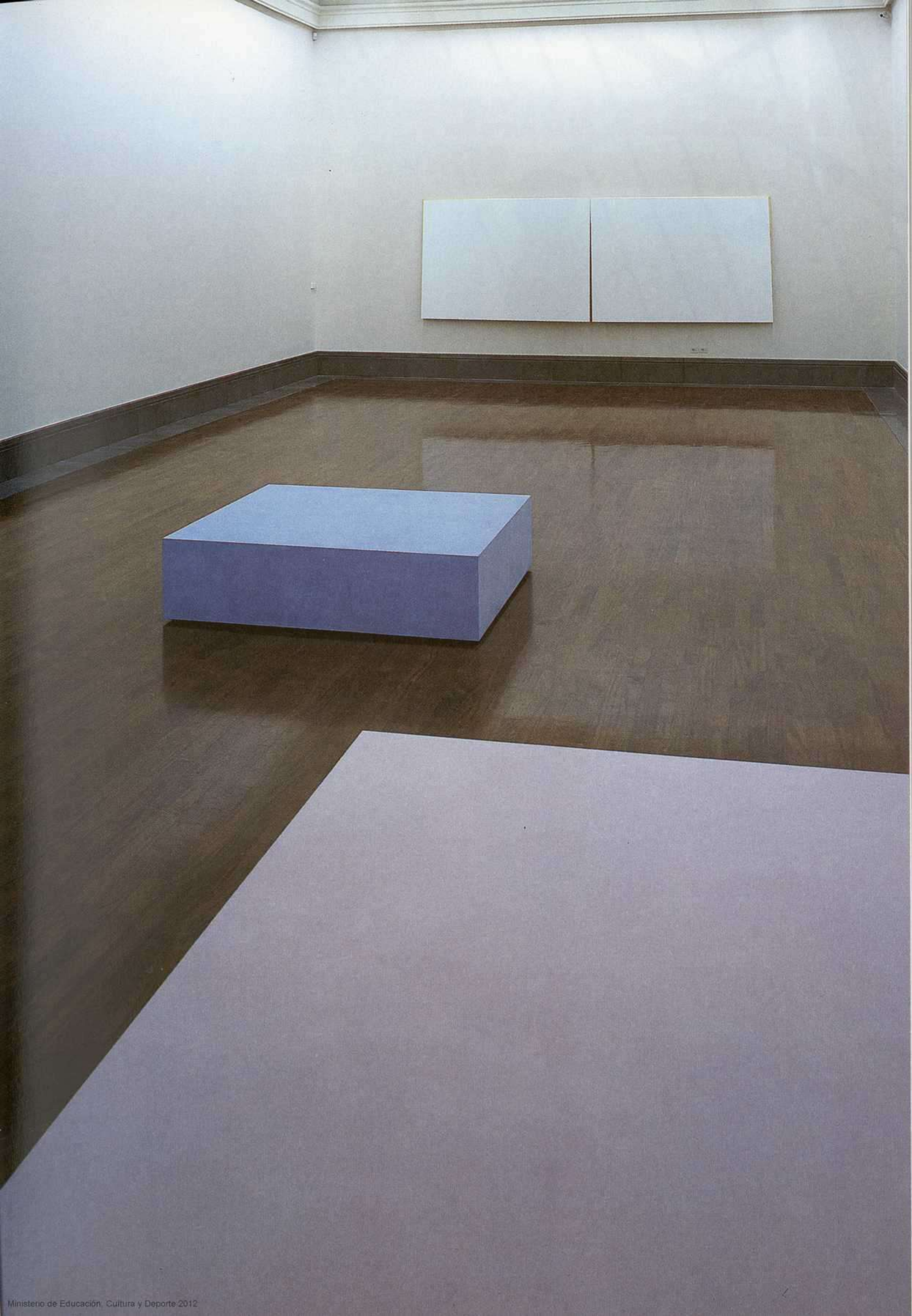


terior, el color impide penetrar en la iglesia donde resuena el film sin imágenes, devuelto por el disco a la autonomía puramente temporal del sonido. He aquí, pues, la banda sonora atrincherada, como se dice de un campo sitiado. Se está fuera de una historia doblemente sustraída –primero, a la de las imágenes con las cuales ésta se contó en el cine, y, segundo, a nuestra propia historia que proyectábamos delante de esa iglesia–, una historia en la cual el simple “voyeur” no podrá participar.

Quizá algunos oigan el eco de otra historia del cine, la buñueliana del *Ángel exterminador*, con la diferencia de que, en este caso, el boicoteo espacial no actúa del interior al exterior, como con los prisioneros del realizador español, sino desde fuera hacia dentro. Y es a nosotros a quienes se aplica, ya que no podemos entrar en la iglesia para ir a mezclarnos con sus habitantes provisionales que parecen vivir su vida (puramente sonora) como si nada ocurriese.

Por tanto, la mayoría no pensará en el *Ángel* de Buñuel y se concentrará en lo esencial, en la belleza simple y tajante de esta cuchilla roja que no corta la plaza como una bella mujer, sino los sonidos mágicamente mezclados por Godard para llevarlos a una nueva forma de incandescencia.





MIRCEA ELIADE



Reconstrucción del taller de Brancusi, Centro Georges Pompidou, París.

DE LA PERMANENCIA DE LO SAGRADO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

MIRCEA ELIADE

TRADUCCIÓN: JOSÉ M^º MARCO

Desde 1880, fecha en que Nietzsche la proclamó por primera vez, se ha hablado mucho de la “muerte de Dios”. Hace poco tiempo, Martin Buber se preguntaba si era una “muerte” auténtica, o si se trataba pura y simplemente del eclipse de Dios, del hecho de que Dios ya no se deja ver, que ya no responde a las oraciones y a las invocaciones del hombre. Sin embargo, no parece que esta interpretación más bien optimista de la sentencia de Nietzsche sea capaz de despejar las dudas. Algunos teólogos contemporáneos reconocen que hay que aceptar (e incluso asumir) la “muerte de Dios”, e intentar pensar y construir a partir de esta *evidencia*.

Una teología fundada en la “muerte de Dios” puede dar lugar a debates apasionantes, pero sólo afecta subsidiariamente al asunto que aquí nos ocupa. Hemos aludido a ella para recordar que el artista moderno se encuentra ante un problema similar. Existe una cierta simetría entre la perspectiva del filósofo y del teólogo y la del artista moderno: para unos y para otros, la “muerte de Dios” significa ante todo la imposibilidad de expresar una experiencia religiosa en el lenguaje religioso tradicional: en el lenguaje medieval, por ejemplo, o en el de la Contrarreforma. En cierto modo, la “muerte de Dios” sería más que nada la destrucción de un ídolo. Para los cristianos del siglo XIX, Dios llegó a ser un ídolo. Admitir la “muerte de Dios” sería tanto como reconocer que uno se ha equivocado, que adoraba a un Dios cualquiera, y no al Dios vivo del judeocristianismo.

Sea lo que sea, es evidente que desde hace más de un siglo, Occidente no es capaz de crear

Mircea Eliade publicó este texto en 1964 en la revista XX^e Siècle. Agradecemos a Mari Puri Herrero y Amparo Gámir el habernos facilitado copia de la edición original. Recopilado en Briser le toit de la maison, © Éd. Gallimard, 1986.



Juan Carlos Savater: Presentimiento sublime, 1990. Óleo sobre tela, 195 x 97 cm.



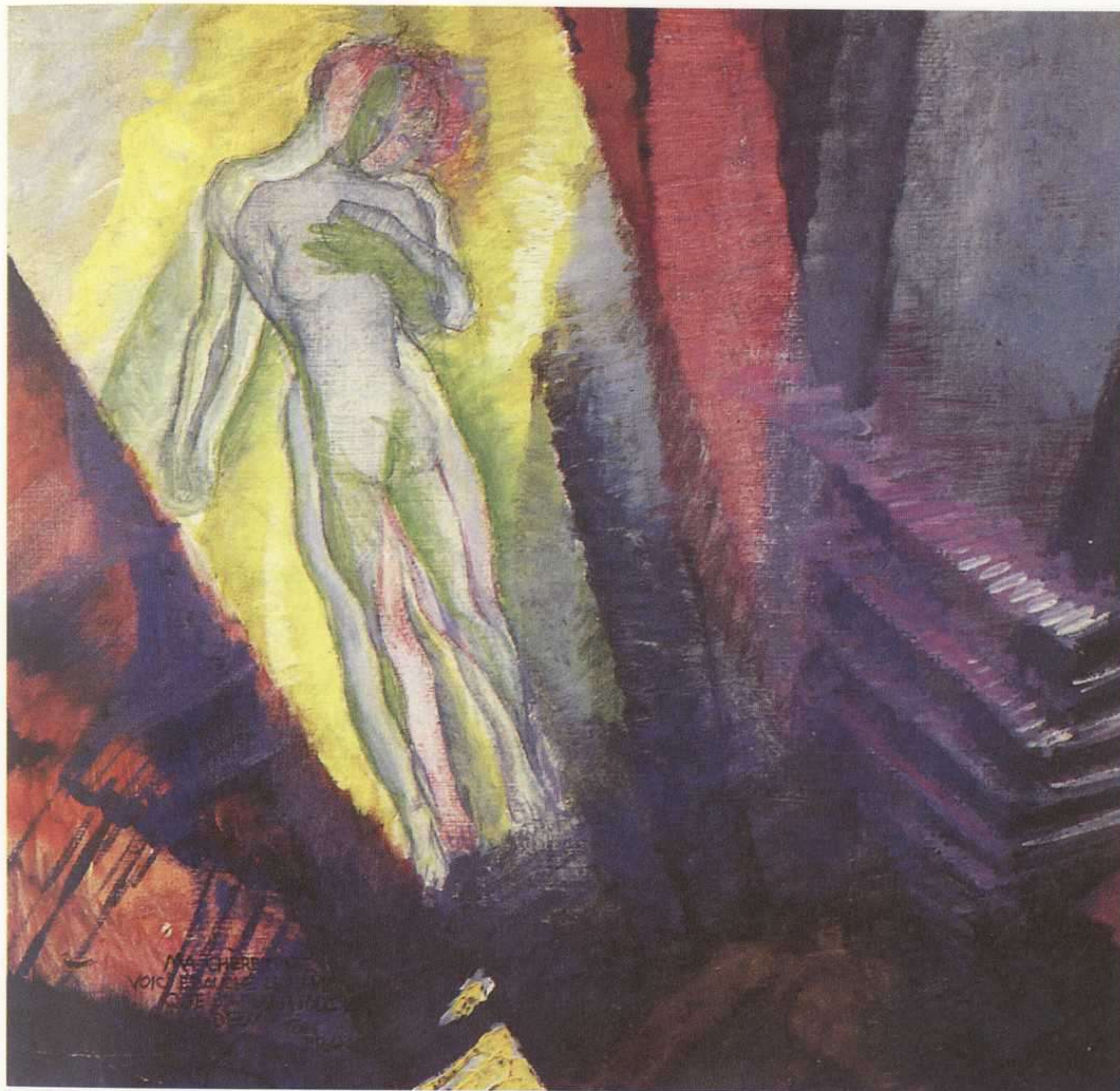
Wassily Kandinsky: Pintando con forma blanca, 1913.
Óleo sobre lienzo, 99,7 x 87 cm. The Detroit Institut of Arts.

Evidentemente, no se trata de una ocultación voluntaria y consciente. Los artistas contemporáneos no son creyentes incómodos ante el arcaísmo o la insuficiencia de su fe, que no tienen ya el valor de confesarla y procuran disimular sus creencias religiosas en creaciones que, de buenas a primeras, parecen profanas. Cuando un artista se confiesa cristiano, no suele disimular su fe: al contrario, la proclama con sus propios medios, en su obra, como hizo Rouault. No resulta difícil identificar la religiosidad bíblica y la nostalgia mesiánica en la obra de Chagall, incluso en el de la primera época, cuando poblaba sus cuadros de cabezas cortadas y cuerpos volando del revés. El burro, animal mesiánico por excelencia, el ojo de Dios y los ángeles nos recuerdan que el universo de Chagall no tenía nada que ver con el mundo cotidiano, y que en realidad era el mundo sagrado y misterioso tal y como se desvela en la infancia. Pero la mayoría de los artistas modernos no parecen tener “fe” en el sentido tradicional. Conscientemente, no son “religiosos”. Y a pesar de todo, y como acabamos de decir, lo sagrado, aun irreconocible, está presente en sus obras.

Nos apresuraremos a añadir que se trata de un fenómeno general, propio del hombre moderno, y más precisamente de las sociedades occidentales. El hombre moderno quiere ser religioso y al tiempo estar completamente libre de lo sagrado. Así lo proclama. Tal vez tenga razón en lo que se refiere a la conciencia diurna, pero sigue participando de lo sagrado con sus sueños y sus ensoñaciones, con determinados comportamientos (el “amor a la naturaleza”, por ejemplo), con sus distracciones (la lectura, los espectáculos), sus nostalgias y sus impulsos. En

un “arte religioso” en el sentido tradicional del término, un arte que refleje los conceptos religiosos “clásicos”. En otras palabras, los artistas ya no aceptan la exaltación de los “ídolos”, y ya no les interesa la imaginería ni la simbología religiosas tradicionales.

Eso no significa que lo “sagrado” haya desaparecido del todo del arte moderno, sino que se ha convertido en algo *irreconocible*, oculto en formas, intenciones y significados de apariencia “profana”. Lo sagrado ya no es *evidente* como lo era, por ejemplo, en las artes de la Edad Media. No lo reconocemos *inmediata y fácilmente*, porque no está ya expresado en un lenguaje religioso convencional.



Frantisek Kupka: El sueño, 1906-9. Óleo sobre cartón, 30,5 x 31,5 cm. Museum Bochum, Kunstsammlung, Alemania.

otras palabras, el hombre moderno ha “olvidado” la religión, pero lo sagrado sobrevive, envuelto en el inconsciente. En términos judeocristianos se podría hablar de “segunda caída”. Según la tradición bíblica, después de la caída, el hombre perdió la posibilidad de “conocer” y “comprender” a Dios. Pero conservó la inteligencia suficiente como para conocer las huellas de Dios en la naturaleza y en su propia conciencia. Después de la “recaída” (que corresponde a la muerte de Dios proclamada por Nietzsche), el hombre moderno perdió la posibilidad de vivir lo sagrado al nivel de la conciencia, pero sigue nutriéndose de su inconsciente y guiándose por él. Y, tal y como algunos psicólogos nos recuerdan una y otra vez, el inconsciente es “religioso” en el sentido de que está hecho de pulsiones y figuras de alto contenido sagrado.

Nuestro propósito aquí no es desarrollar estos comentarios sobre la situación religiosa del hombre moderno. Pero si lo que acabamos de decir es cierto para el hombre occidental en ge-



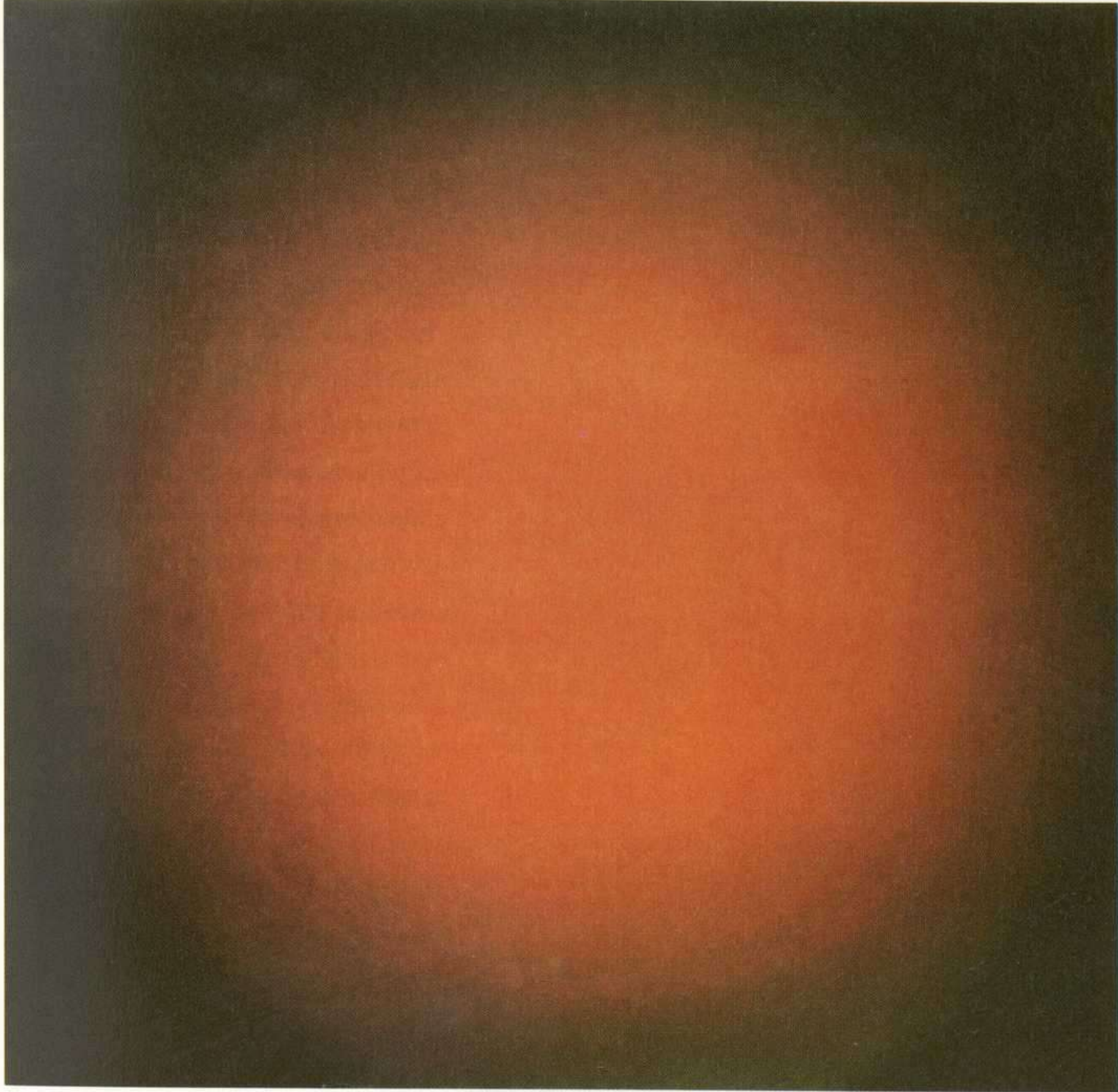
Constantin Brancusi: Oiseau dans l'espace (Pájaro en el espacio), 1927. Mármol blanco, 128,9 x 48,5 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

es el caso de la actitud de Brancusi ante la piedra, comparable a la solicitud, al temor y a la veneración de un hombre de la época neolítica, para quien algunas piedras constituían auténticas hierofanías, es decir que revelaban a la vez lo sagrado y la realidad última, irreductible.

Las dos tendencias específicas del arte moderno, en particular la destrucción de las formas tradicionales y la fascinación por lo informal, por los modos elementales de la materia, son interpretables desde la perspectiva religiosa. La hierofanización de la materia, es decir el descubrimiento de lo sagrado que se manifiesta a través de la sustancia, caracteriza lo que se denomina "religiosidad cósmica", que es la forma de experiencia religiosa que dominó el mundo hasta el judaísmo, y que sigue vigente en las sociedades "primitivas" y asiáticas. Tras el triun-

neral, lo es aún más, y por más motivos, para el artista. Y eso por la sencilla razón de que el artista no tiene una actitud pasiva ante el Cosmos y el inconsciente. Sin decirlo, quizás también sin saberlo, el artista *penetra*, a veces peligrosamente, en las profundidades del mundo y de su propia psique. Del cubismo al tachismo, hemos sido testigos de un esfuerzo desesperado del artista por liberarse de la "superficie" de las cosas y penetrar en la materia y desvelar así sus últimas estructuras. Abolir las formas y los volúmenes, descender al interior de la sustancia, desvelar sus modalidades secretas o primigenias, no son para el artista operaciones emprendidas con el fin de lograr un conocimiento objetivo, sino aventuras suscitadas por su deseo de captar el sentido profundo de su universo plástico.

En algunos casos, el comportamiento del artista ante la materia recupera una religiosidad extremadamente arcaica, desaparecida hace milenios del mundo occidental. Tal



Ivan Kliun: Luz roja, composición esférica, ca. 1923. Óleo sobre lienzo, 69,1 x 68,9 cm. The George Costakis Collection.

fo del cristianismo, esta religiosidad cósmica cayó en el olvido en Occidente. Una vez exenta de cualquier valor o significado religioso, la Naturaleza se convirtió en el “objeto” por excelencia de la investigación científica. En cierto modo, la ciencia occidental hereda directamente el legado judeo-cristiano. Son los profetas, los apóstoles y sus sucesores, los misioneros, los que convencieron al mundo occidental de que una piedra (“sagrada” para algunos) no era más que una piedra, y que los planetas y las estrellas no eran más que objetos cósmicos; en otras palabras, que no eran (ni podían ser) dioses, ni ángeles, ni demonios. A raíz de este largo proceso de desacralización de la naturaleza, el hombre occidental logró ver un objeto natural allí donde sus antepasados veían hierofanías, presencias sagradas.

Ahora bien, se diría que el artista contemporáneo empieza a superar esta perspectiva cientí-



Kazimir Malevich: Pintura suprematista, 1917-18. Óleo sobre lienzo, 106 x 70,5 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam.

fica objetivadora. Nada hubiera convencido a Brancusi de que una piedra no era más que un fragmento de materia inerte. Como sus antepasados de los Cárpatos, como cualquier hombre del Neolítico, sentía en la piedra una presencia, una fuerza, una “intención” que sólo puede ser llamada “sagrada”. Pero lo más significativo es la fascinación por las infraestructuras de la materia y los modos embrionarios de la vida. Se podría decir que, desde hace tres generaciones, asistimos a una serie de “destrucciones” de los Mundos (es decir de los universos artísticos tradicionales) emprendidas con mucho valor, a veces salvajemente, con el fin de recrear, o conocer, otro universo: un universo nuevo y “puro”, no corrompido por el paso del tiempo y de la historia. En otro trabajo hemos analizado el significado secreto de esta voluntad de demoler los mundos formales, vaciados y banalizados por el

desgaste del tiempo, y reducirlos a sus modos más elementales, cuando no a la materia prima original (ver *Aspects du Mythe*, Gallimard, 1963). La fascinación ante los modos elementales de la materia revela el deseo de liberarse del peso de las formas muertas, la nostalgia de la posibilidad de sumergirse en un mundo primigenio. Como era de esperar, el público se sorprende sobre todo ante el furor iconoclasta y anarquizante de los artistas contemporáneos. Pero al trasluz de estas grandes empresas de demolición nos es dado entrever la esperanza de crear nuevos Universos, más viables por más “auténticos”. En otras palabras, más adecuados a la situación actual del hombre.

Ahora bien, una de las características de la “religión cósmica”, tanto para los primitivos como para los pueblos del antiguo Oriente Próximo, es justamente esa necesidad de aniquilar periódicamente el Mundo mediante un ritual, para poder recrearlo. La reiteración anual de la cosmogonía implicaba una actualización provisional del caos, el regreso simbólico del

mundo al estado de virtualidad. Por el mero hecho de durar, el mundo se había marchitado, había perdido la frescura, la pureza y la fuerza creadora originales. Era imposible “remendar” el mundo; había que aniquilarlo para crearlo de nuevo.

No se trata de homologar este guión mítico-ritual primitivo con las experiencias artísticas modernas. Pero es interesante comprobar la convergencia que existe entre, por una parte, los esfuerzos reiterados de destrucción de los lenguajes artísticos tradicionales y la atracción hacia los modos elementales de la vida y de la materia, y, por otra parte, los conceptos arcaicos a los que acabamos de aludir. Desde el punto de vista de la estructura, la actitud del artista hacia el cosmos y la vida recuerda la ideología implícita en las “religiones cósmicas”.

Además, es posible que la fascinación por la materia sea uno de los signos precursores de una nueva orientación, a la vez filosófica y religiosa. Teilhard de Chardin, por ejemplo, se propuso “llevar a Cristo... al corazón de las realidades consideradas las más peligrosas, las más naturalistas y las más paganas”. Y es que el Padre quiso ser “el evangelista del Cristo en el Universo” —

IV Edición del Premio de pintura “Gutiérrez Solana”

Dotación: 2.000.000 pts.

IV Edición del Premio de escultura “Jesús Otero”

Dotación: 2.000.000 pts.

IV Edición del Premio de cerámica “Miguel Vázquez”

Dotación: 1.000.000 pts.

IV Edición del Premio de fotografía “Zenón Quintana”

Dotación: 1.000.000 pts.

Bases:

Tel. 942 20 74 22

www.cultura-cantabria.org

cultura-cantabria@mundivia.es



GOBIERNO
DE
CANTABRIA

Consejería de Cultura y Deporte

C
O
N
V
O
C
A
T
O
R
I
A

2

0
0
0

DE LAS PERVERSIONES ESPACIALES DE JOSÉ PEDRO CROFT

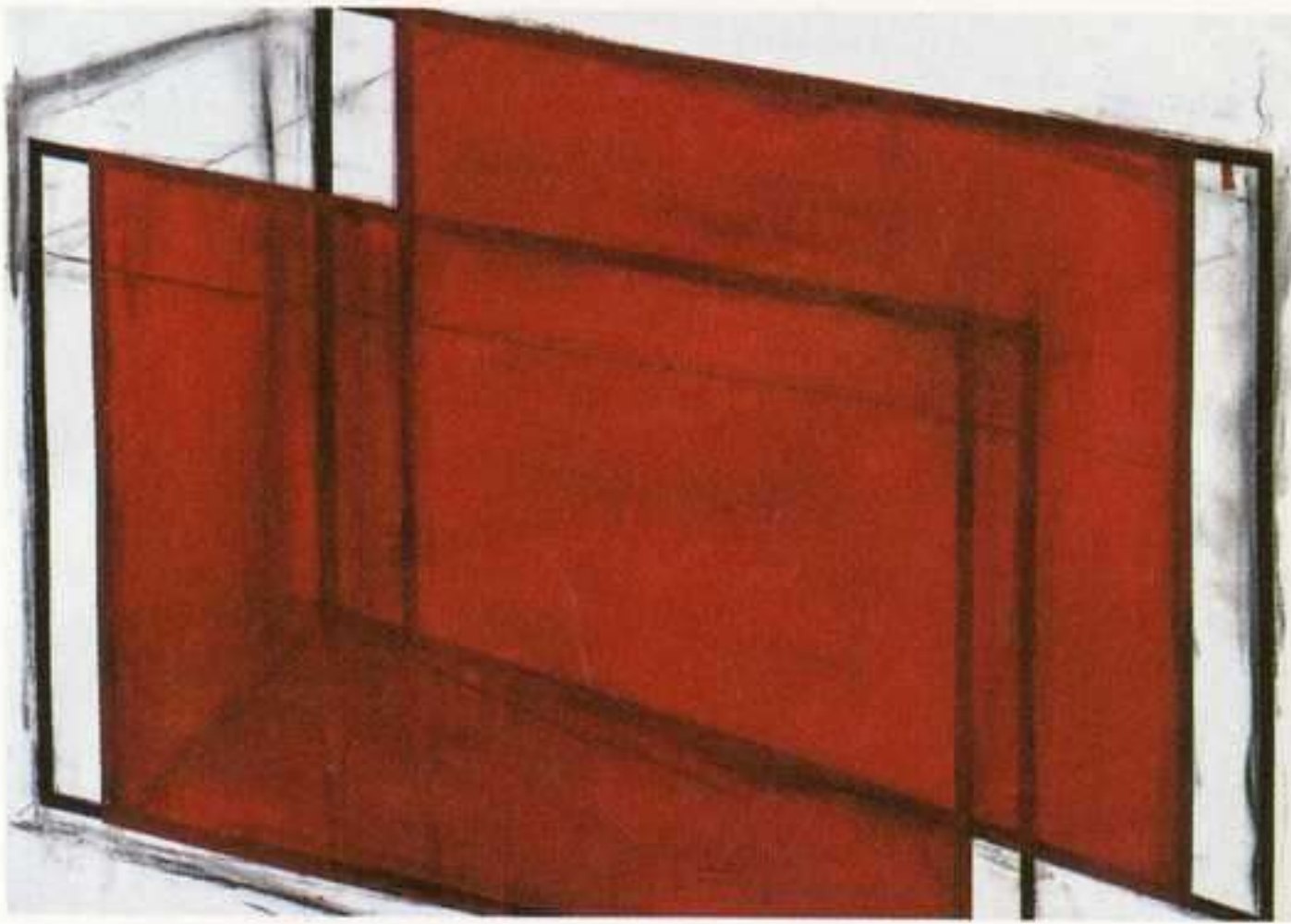
JOSÉ LUIS CLEMENTE

72

J
O
S
É

P
E
D
R
O

C
R
O
F
T



*José Pedro Croft: Sin título, 1999.
Gouache, pastel seco y carbón sobre papel, 70 x 100 cm.*

Desde principios de los años ochenta, José Pedro Croft ha ido afianzándose como una de las propuestas renovadoras de la escultura en la escena artística portuguesa. Sin la complejidad constructiva que muestran las obras de Pedro Cabrita Reis o Miguel Palma, con quienes mantiene chocantes coincidencias, o el alcance conceptual de las instalaciones de Gerardo Burmester y Fernando Brito, el trabajo de José Pedro Croft, como el de estos artistas, ha crecido a la sombra de Beuys y Nauman, del arte povera y el minimalismo.

Entre 1984 y 1988, José Pedro Croft inició la cimentación de una serie de edificios en los que sus elementos constructivos tambaleaban las bases mismas de la estatuaria. Echando mano de materiales habituales en la tradicional configuración de la escultura, como mármol y piedra, su obra se edificaba siguiendo un singular procedimiento de substracción y adición. Pieza a pieza, unas veces perfectamente acomodadas, y otras veces irregularmente conciliadas, estas obras se erigían asociadas a un proyecto de compleja catalogación, mitad monumentos escultóricos, mitad esculturas monumentales. Con ese propósito, José Pedro Croft ponía en marcha insólitas operaciones constructivas, tendentes a disminuir tanto los aspectos monumentales de la escultura como las trazas escultóricas del monumento. Y entre algoritmos de sumas y restas, daba lugar a una arquitectura extraña para cobijar a la escultura, situándola críticamente.

Con esas maniobras de elemental albañilería, José Pedro Croft ponía de manifiesto el carácter dramático de la escultura. Sus obras, proyectadas en la era postmoderna, exhibían con pudor los efectos ruinosos de la tradición. Ordenadas por extractos, a veces de forma concienzuda, y otras veces improvisadamente, ponían a prueba, en su proyección vertical, los precarios equilibrios de los procedimientos compositivos clásicos. Su materia constructiva, blanca y fría, dejaba ver las quebradas huellas de un tiempo dominado por los cánones. Rastros de elementos decorativos arquitectónicos en bajorrelieve, procedentes de un vasto compendio esti-

José Pedro Croft expondrá en el Palacete del Embarcadero en Santander del 14 de abril al 21 de mayo.

lístico, revelaban el fin de la pérdida. De este modo, arcos, guirnaldas y columnas fueron sumando su ruina sin que mediara argamasa alguna, acumulando sencillamente la descomposición de los órdenes.

A modo de estelas funerarias, estas obras parecen, ahora, desenterrar el fin de la Historia, rehabilitando su sepultura. En ellas, José Pedro Croft recompone su aniquilamiento, y ofrece perpetuidad a su estado de descomposición. Una descomposición en la que vierte “los pedazos sueltos del mundo”

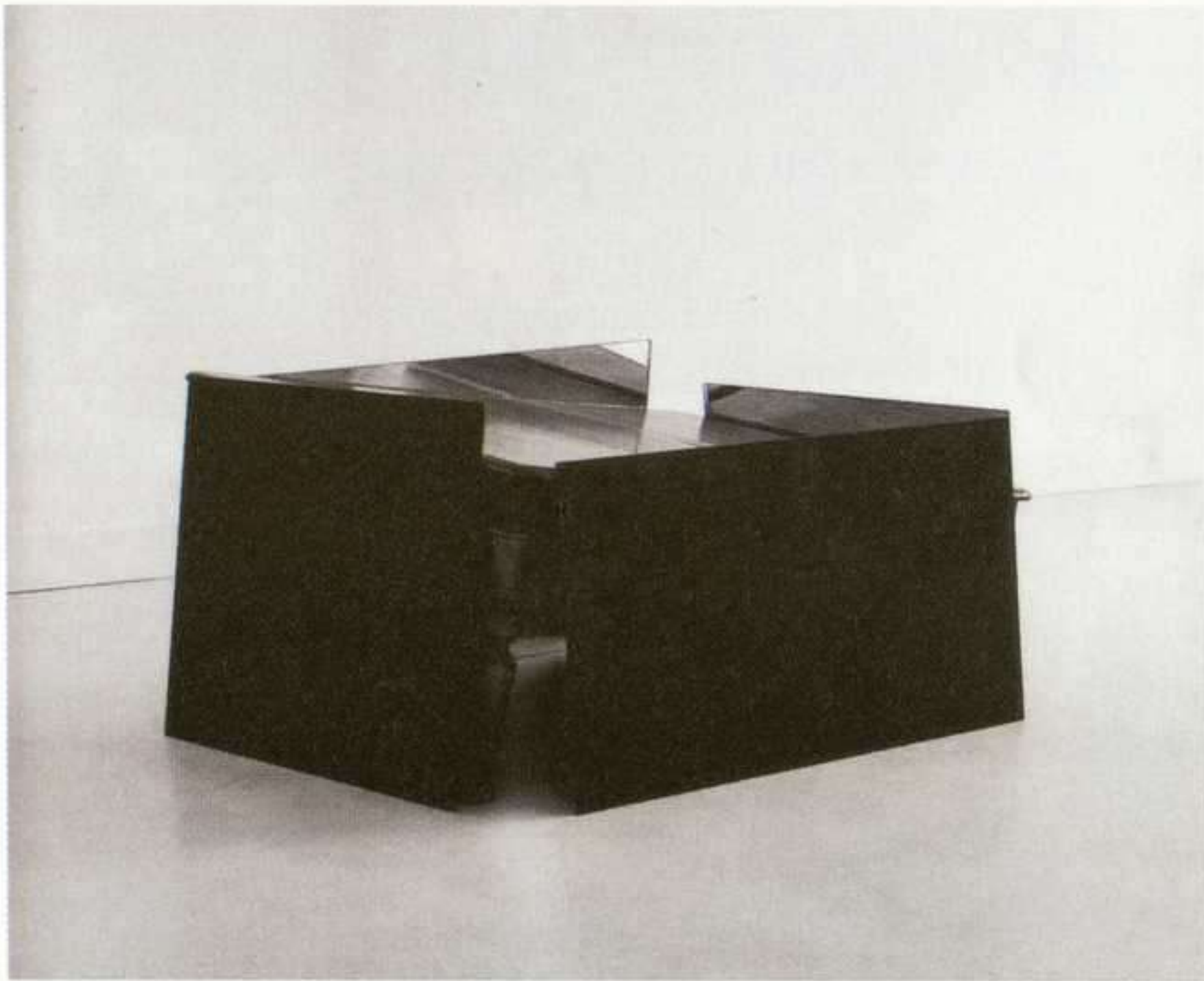
—parafraseando a Yves Simon—, para luego afianzar ordenadamente su desconcierto. No hay, sin embargo, en estas obras un indicio de pesadumbre, ni siquiera de nostalgia, a pesar del carácter dramático que pueda desprenderse de su contemplación. José Pedro Croft, más bien, parece buscar un espacio donde situar, como un arqueólogo, los fragmentos de un mundo que desintegró la Historia o los restos de una historia que desintegró el mundo. No parece existir en él la inclinación romántica del explorador. Sus indagaciones y sus posteriores reconstrucciones obedecen en mayor medida a averiguaciones de orden técnico, aun cuando en sus rastreos trascienden también las prospecciones humanistas.

Con posterioridad, entre 1988 y 1990, José Pedro Croft da entrada a nuevos materiales. Haciendo uso del bronce y el hierro, habitualmente pintados y cubiertos de yeso, vela el carácter definitorio tanto de los materiales como de las formas. Con esta estrategia de ocultación, libera a sus obras de las propiedades aclaratorias que delatan su naturaleza material, favoreciendo sus posibles cualidades constructivas en nuevas disposiciones espaciales. Aplicándoles una segunda piel, sin neutralizar enteramente su identidad primera, las falsea y les otorga una fisonomía discordante, opuesta a su propia naturaleza. Estas manipulaciones acababan imprimiéndoles una apariencia paradójica que no hace sino acrecentarse en obras posteriores, generando toda suerte de contrasentidos.

De ese periodo datan también una serie de cuencos y recipientes realizados en bronce, y situados, como por capricho, en los lugares más insospechados. Con estas ofrendas objetuales José Pedro Croft parece dar un paso más en sus prospecciones, dejando de lado aquellas



José Pedro Croft: Sin título, 1995. Yeso y madera, 90 x 140 x 50 cm.



José Pedro Croft: Sin título, 1998. Madera y espejo, 70 x 150 x 115 cm.

indagaciones en las que se dio cobertura a contenidos de orden monumental. Se trata de obras en las que ya no importan tanto los orígenes tectónicos que las sostienen ni los estratos que descubren su frágil genealogía, como los principios elementales que rigen su situación en el espacio. De pequeño tamaño, estas obras anticipan, por otro lado, la utilización de utensilios de uso doméstico en los que se pone de nuevo a prueba las convenciones de la fuerza de la

gravedad. Recurriendo a formas claramente reconocibles, como son estos objetos útiles, José Pedro Croft minimiza la magnitud de las referencias y acrecienta la simplicidad de los propósitos alusivos. Ya en estas obras se distinguen sus intenciones económicas, como si de repente hubiera oteado el fin del postminimalismo y hubiera descubierto sus restos.

Por este camino de renunciaciones, José Pedro Croft tropieza con sillas, mesas y banquetas, que le salen al paso para dar sostén a sus últimas exploraciones. Alejado definitivamente de las prospecciones geológicas, anda ahora más pendiente de los fenómenos estratosféricos. Desacreditando las leyes de la gravedad y pervirtiendo la función de los materiales de los que echa mano, logra poner en pie una serie de obras en las que se reconoce como un escultor en toda regla, aun en la más perversa formalidad. En esta serie de trabajos iniciada a principio de los años noventa, José Pedro Croft lleva a término un sutil juego de equilibrios entre los aspectos constructivos y perceptuales de la escultura. Desde esta óptica, cabe apreciar estas insólitas construcciones derivadas de la articulación de sillas y mesas de madera y diversos cuerpos geométricos de escayola, tales como cilindros, esferas y cuadriláteros. Como consecuencia de esa extraña simbiosis entre formas y materiales, se originan composiciones en las que se cuestiona la inestabilidad de ciertos equilibrios, mientras los elementos de apoyo —sillas y mesas—, ante la magnitud de los volúmenes y el aparente peso de las figuras que los sostienen, muestran su frágil carácter contenedor.

Las patas de una mesa encajadas diagonalmente en una esfera, una banqueta asentada sobre un trapecio y un cilindro respaldado en una silla son algunos de los insólitos híbridos con los que José Pedro Croft remedia situaciones anómalas. El yeso, material neutro utilizado en obras anteriores, se aplica aquí a los objetos con funciones protésicas para redefinirlos en el espacio.



José Pedro Croft: Sin título, 1999. Hierro galvanizado y espejo, 80 x 100 x 150 cm.

“Los elementos de yeso –señala José Pedro Croft entrevistado por Nuno Faria–, activan espacios y zonas que no estaban activadas antes, como sería la parte de debajo de una mesa o un banco. Parece como si esa forma en yeso fuera parte de un banco aunque supiéramos que objetivamente eso no acontece [...]. Lo que yo hago es tomar un objeto y trabajar con él para activarlo junto con el espacio o activar, de algún modo, el espacio a través de él”¹.

Por otra parte, estas obras provocan una sensación en cierta forma surrealista. Si bien los enseres encontrados por José Pedro Croft –simples y vulgares mesas, sillas y banquetas– están destinados a ofrecer un servicio exclusivamente funcional, asociados a los elementos de yeso, dejan fuera de lugar el sentido práctico con el que fueron pensados. José Pedro Croft, como a su modo hicieron los surrealistas, mejora los objetos, situándolos en un espacio equívoco. Ayudado de prótesis, rectifica y mejora su situación circunstancial, generando un nuevo objeto indefinido por su naturaleza híbrida.

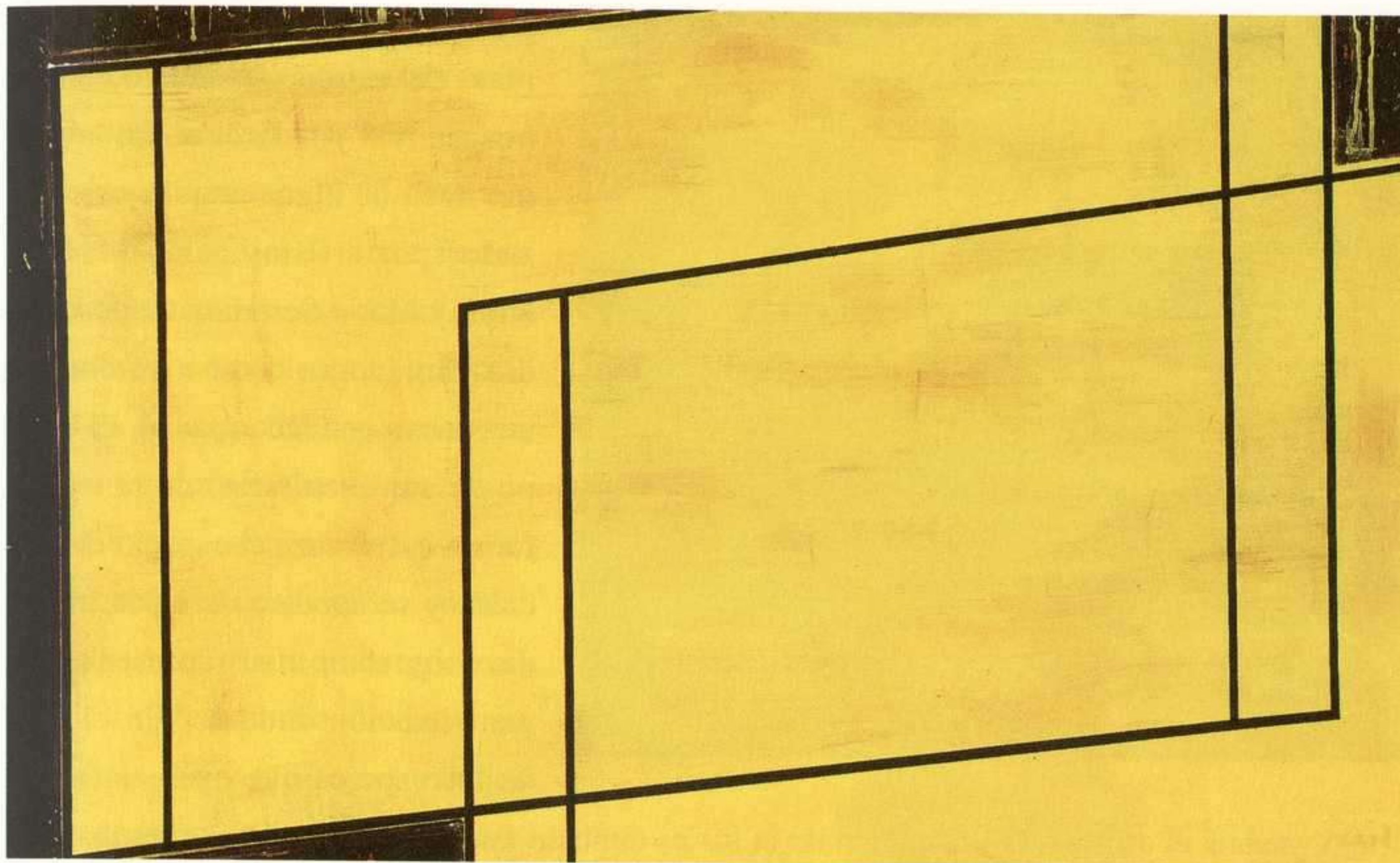
Estas obras han sido relacionadas con Rachel Whiterread, quien como José Pedro Croft ha echado mano también de objetos y yeso en su trabajo. Sin embargo, a este respecto el propio artista responde: “Mi trabajo consiste en rectificar, rectificar el carácter neutro del objeto o del es-



José Pedro Croft: Sin título, 1999. Hierro galvanizado y espejo, 100 x 250 x 125 cm.

pacio [...]. La rectificación puede incluir, igualmente cortes o alargamientos (las piernas de una silla tienen cuarenta centímetros y yo las aumento hasta un metro y medio de altura, por ejemplo). El objeto continúa allí, a la vista, pero ya no continúa allí, las dos cosas al mismo tiempo. Entra en un juego de interacción. Pienso que es completamente diferente de lo que se pretende en el trabajo de Rachel Whiterread”². En este sentido, más que en relación con el trabajo de la artista británica, la obra de José Pedro Croft podría relacionarse con alguna de las cuestiones

ARTE Y PARTE



José Pedro Croft: Sin título, 1999. Gouache, pastel seco y carbón sobre papel, 150 x 250 cm.

planteadas por Marcel Duchamp. Uno y otro artista manifiestan una actitud optimista respecto a los objetos que manipulan. En las obras de uno y otro se llevan a la práctica mejoramientos. Ambos hacen palpable un aire ecológico alrededor del objeto, y llaman su atención reciclándolo, para después situarlo en un espacio en el que se suceden las perplejidades.

El sentido de la perplejidad, o “ecuación de perplejidades” a las que se refiere José Pedro Croft en relación a su obra y la experiencia del mundo, es particularmente evidente en estos trabajos. Sujetos a prótesis, ponen de manifiesto su capacidad mutante. Las prótesis se unen aquí a los muebles y desvirtúan su naturaleza funcional para proyectarlos en un espacio donde todo cabe, donde todo es posible. Las prótesis aumentan su definición espacial, degenerando su siempre cambiante situación. Mediante modelos geométricos elementales, actúan de manera imprevisible según condensan el espacio. De este modo, los muebles parecen desplazarse por inclinación o torsión, como también parecen ser comprimidos en función de las caprichosas acciones de los elementos protésicos a los que da acomodo. En torno a ellos, abajo, arriba, de un lado y de otro, el espacio acaba adoptando las más variadas e inestables disposiciones.

Si la ambigüedad perceptiva cobra una especial significación en las obras anteriores, su protagonismo no es menor en una serie de trabajos realizados entre 1995 y 1996, consistentes en ingeniosos ensamblajes de sillas y espejos. Las sillas, aquí fragmentadas, proyectan su deconstrucción en los espejos a los que se unen, de tal manera que su imagen, desdoblada en un nuevo espacio, recobra toda su entereza virtual. En sustitución del yeso como elemento protésico, el



José Pedro Croft: Sin título, 1999. Hierro galvanizado y espejo, 150 x 200 x 150 cm.

1995 –señala el artista–, la utilización de la luz es también más drástica y permite ser también más económico en el nivel de soluciones formales. La función de los espejos no es la de reflejar, en el sentido de devolver una imagen, es la de hacer contraer y expandir el espacio, o que además haga que refleje al espectador, o que refleje apenas un bocado de pared. Mi utilización de los vidrios y los espejos tiene siempre un carácter inexpresivo, indiferente o abstracto, en el sentido de que lo que está no es causa de ver o no ver lo que allí está, sino lo que acontece en el espacio cuando el vidrio o el espejo interfieren como una visión”³.

Aun siendo desplazado por los espejos en las obras anteriores, el yeso vuelve a hacer acto de presencia en una serie de trabajos realizados entre 1997 y 1998. Adoptando de nuevo su función protésica reaparece en estas obras sosteniendo y mejorando la proyección espacial de unas simples estructuras de mecano. En ellas, extremando la economía de medios se invierten una vez más las convenciones del espacio y se ponen en cuestión sus tensiones, las masas y los vacíos. Con estas obras, José Pedro Croft abre un nuevo capítulo en su trabajo. Si bien sus investigaciones vuelven sobre los mismos temas, a menudo utilizando los mismos materiales, éstas atienden ahora a planteamientos más complejos. Para ello, sin embargo, simplifica la puesta en escena de sus esculturas y reduce al máximo sus elementos estructurales. Mirando de reojo el minimalismo, lo despoja de toda su carga programática para domesticarlo y aplicarlo a sus intereses particulares. “Me interesan algunas ideas del minimalismo –apunta el artista–, pero hay otras que no me sirven para nada. Mi relación con la tradición escultórica y con el monumento no es de negación. No pretendo recuperar esa tradición o rehabilitarla en sí misma. Diría que las referencias al minimalismo son sobre todo formales, en términos de una cierta idea de rigor y de eficacia y economía. Tiendo a verla como una economía procesual de construcción de la escultura. Y, tal vez, también como la

espejo amplía, de este modo, los límites del espacio fronterizo entre la imagen real y la ficción. En la misma línea de algunos trabajos realizados por artistas como Mariusz Kruk y Maria Sereriakova, José Pedro Croft logra dotar a su obra de una nueva entidad espacial. El cuerpo de sus esculturas, de la misma forma que abraza el espacio circundante y se apodera de él, lo invalida, asignando a su representación una situación dudosa. “En el caso de los espejos que aparecieron en

idea de una geometría pedestre, de una geometría operatoria, sin trascendencia en sí misma”⁴.

Desde esta perspectiva, cabe entender el trabajo de José Pedro Croft como un proceso de reflexiones sobre un espacio en el que materializa todo tipo de acotamientos, poniendo a prueba su tensa elasticidad y su ambigua definición. Provocando toda suerte de contrastes, logra sin embargo condensarlo y redefinirlo alrededor de sus obras. En sus últimos trabajos fechados en 1999, espejos y vidrios vuelven a establecer una relación simbiótica con las estructuras metálicas que los sostienen. A veces ayudado de mesas y telas, simultanea materiales dispares para llevarlos a armonizar sus posibilidades constructivas en edificios de muy elemental arquitectura, para dar lugar después a todo tipo de despropósitos. Los materiales utilizados, ahora como antes, graves y frágiles, compactos y ligeros, a partir de su extrema simplicidad y severidad compositiva, infieren en definitiva al conjunto de su obra un carácter extraordinariamente sobrio, casi ascético, y siempre desconcertante —

¹ José Pedro Croft, *Desenho, escultura*. Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1999.

² *Ibíd.* pág. 8.

³ *Ibíd.* pág. 11.

⁴ *Ibíd.* pág. 14.

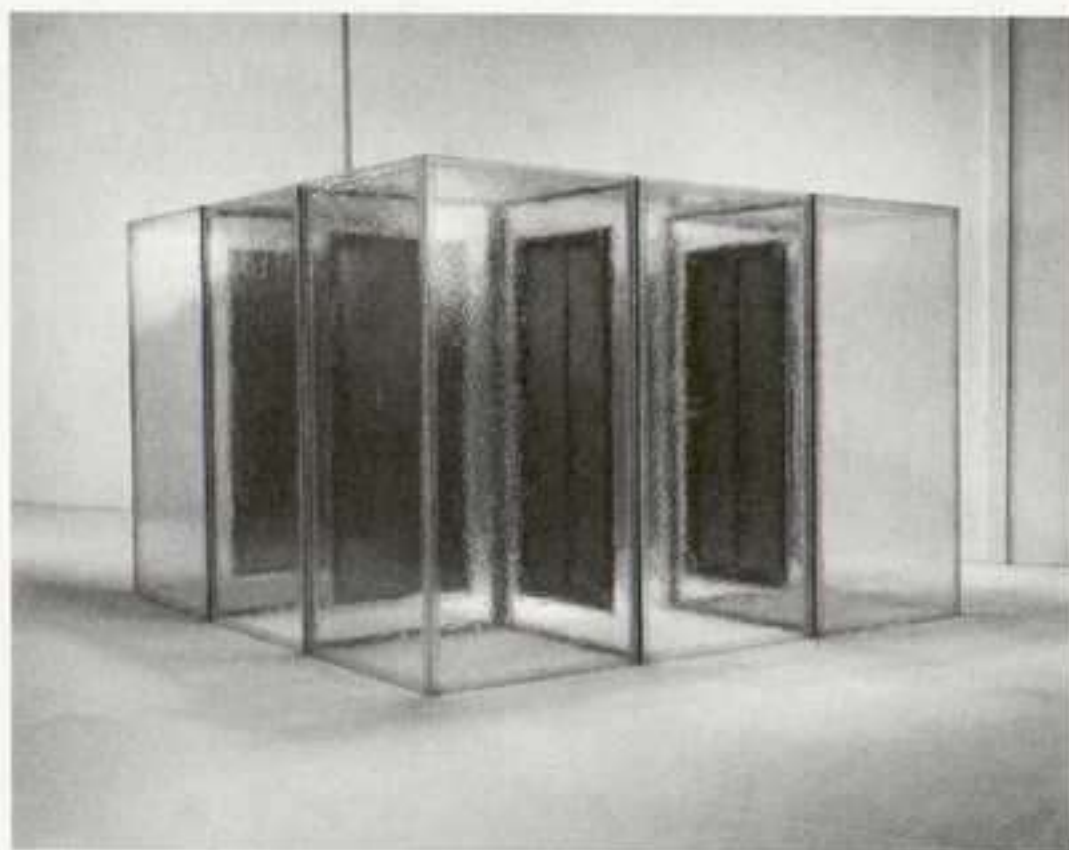


Dios les cría y **Helios** les junta



El sabor que nos une

Jaume Plensa:
Cloudy box saché,
1996. Resina de
poliéster y hierro,
200 x 300 x 300 cm.
Foto: Lluís Bover.



JAUME PLENSA

MUSEO MUNICIPAL DE MÁLAGA

PASEO DE REDING, 1. MÁLAGA

26 ABRIL AL 28 MAYO

Poco a poco **Jaume Plensa** (Barcelona, 1955) se ha ido revelando como un creador tocado por la capacidad de evocación y emoción a través de la sensual y melancólica falsa frialdad de sus rotundas piezas. Con la intención de que “la combustión artística de Plensa se refleje de forma estilizada”, Alfredo Taján ha comisariado esta muestra inscrita dentro de las jornadas de arte contemporáneo del Museo de Málaga. La exposición se articula a través de cuatro grandes piezas, algunas de ellas múltiples, que ocupan cada una de ellas las correspondientes plantas del museo. El montaje, que se complementa con fotografías y textos, incide en esa dialéctica antes señalada entre la emoción intimista que transpiran las piezas y el enorme volumen de las mismas. Así *Cloudy box saché* recrea a través de ocho elementos una abierta y enorme caja de paredes translúcidas con puertas interiores. En *Waiting room* nos encontramos con varias cajas cerradas, accesibles al in-

terior, donde reside una fuente de luz, también realizadas bajo similar apariencia que las anteriores y con los mismos materiales, resina de poliéster y hierro. *Self portrait* son tres cajas de latón cerradas de 2 x 1 m que recuerdan a las cajas de seguridad de los bancos. Por fin, *Por ala fos cor* se compone de siete piezas, una especie de bancos ortoédricos iluminados por pequeñas lámparas con forma de animalitos, en un montaje lleno de sugerencias infantiles. Alrededor de todas estas piezas, con las que el escultor ha pretendido intervenir y transformar de memoria ajena el aséptico espacio del museo, flota el espíritu –textos y palabras– extraído o inspirado en poemas de escritores como Wallace Stevens, Gamoneda, Jenaro Talens o José Ángel Valente. Una muestra, en fin, complementaria a la gran exposición del Palacio de Velázquez de Madrid, donde el gran público ha podido descubrir a ese gran poeta ambiental y cuasi místico del objeto, la luz, los sonidos y la memoria que es Jaume Plensa, alguien que, como algunos músicos de final de siglo, ha entendido que tras las luces de neón, los volúmenes terribles de las ciudades o el sonido de los cables de alta tensión, se escribe la emoción contemporánea, que no es más que la misma emoción universal que han guardado siempre el fuego, la lluvia y los océanos inmensos: el hombre intentando atrapar y explicar –inútil y conmovedoramente– el tiempo que siempre regresa y se escapa a cada instante. H.M.

JULIO GONZÁLEZ

SALA CHICARREROS. CAJA SAN FERNANDO

CHICARREROS, S/N. SEVILLA

5 AL 30 ABRIL

La crítica mundial le ha considerado como “el escultor desconocido más importante del siglo”. Hoy hablar de y exponer a **Julio González** (Barcelona, 1872-Arcueil, París, 1942) es contribuir a eliminar de semejante juicio el vergonzante calificativo de “desconocido”. Hijo de orfebres catalanes, maestro de la metalurgia, modesto entre modestos, renovó el concepto de escultura desde el tratamiento y ensamblaje de los materiales hasta la introducción absoluta de los lenguajes abstractos en la misma: sin él no se entenderían ni el expresionismo lírico ni tantos escultores habrían aprendido a manejar el hierro como si fuese un trazo de grafito. González se encontró con la creación escultórica mientras vivía en París a donde marchó a buscar, junto a otros artistas del momento, la razón creativa. Sus primeras e impactantes esculturas datan ya de 1929. Cuando murió durante la ocupación alemana en Francia ya era un hombre admirado por unos pocos avisados. A su entierro sólo acudieron tres personas, una de ellas su amigo Picasso, con quien tanto colaboró y a quien tanto enseñó. Antes de lograr sus definitivas esculturas, sin embargo, había experimentado con todo, realizando forjas, joyas bellísimas y, sobre todo, buscando un espacio creativo en el dibujo. La muestra que nos ocupa se nutre de los fondos del Centro Julio González del IVAM. En ella



*Julio González:
La cabellera, 1934.
Bronce,
27 x 17 x 21 cm.*

se contemplan 42 piezas, esculturas fundamentales en su producción, junto a una selección de dibujos preparatorios de las mismas. La personalidad de Julio González fue la de un hombre metódico, humilde, susceptible, muy católico, que vivió con total sencillez y que combinaba un metodismo austero con un sentido del humor muy peculiar. Su gran virtud fue la de ser capaz de desarrollar la forma tridimensional en el espacio de una manera conceptual y casi filosófica, como nadie lo había hecho antes, sin el añadido o el apoyo de tener que representar algo o a alguien. Este apóstol de la estética de la pobreza (sus esculturas salían de la chatarra) y tan poco dado al espectáculo, decía: “la forma no es, se crea; aparece o desaparece”. De sus obras influidas por el cubismo y el expresionismo, decía Chillida que eran capaces de “oír el espacio”. H.M.

J.H. Lartigue:
Solange David,
París, 1929.
Fotografía en
blanco y negro.



HUESCA IMAGEN

HUESCA

HASTA 1 MAYO

VI edición del Festival Internacional de Fotografía Huesca Imagen que amplía en esta ocasión su escenario expositivo a las poblaciones de Monzón y Barbastro, a más de los espacios habituales de la ciudad de Huesca. Las propuestas de este año van encaminadas a una revisión de la fotografía histórica, con un programa de nueve exposiciones, seis individuales y tres temáticas. La Diputación de Huesca acoge las impactantes y ya míticas imágenes sobre la guerra civil española registradas por el objetivo de Robert Capa. En una línea opuesta a la del reportaje comprometido se sitúa Jacques-Henri Lartigue, exquisito cronista de los usos y costumbres de las clases acomodadas, que es objeto de una retrospectiva en la Casa de Cultura de Monzón. Los paisajes humanos y naturales recogidos por la cámara de

Ella Maillart a través de sus viajes constituyen la memoria de la larga aventura creativa y vital de esta escritora y fotógrafa, que se halla representada en la Sala de la UNED y en la Casa de Cultura de Barbastro. Pintura y poesía enriquecen la experiencia artística de Mario Giacomelli, un fotógrafo que centra en el paisaje y el hombre el objeto de su honda reflexión interior y cuyo trabajo expone la Escuela de Arte de Huesca. Josep Renau es el retratista del *american way of life*, pero desde una perspectiva crítica de denuncia por el impacto de este modelo de vida en la sociedad latinoamericana. De su producción se da buena cuenta en la Sala Saura de Huesca. *Travelling* da título a la exhibición que Caja Rural de Huesca muestra de Jean Pierre Sudre, fotógrafo que dirige la visión hacia el misterio de naturaleza, desde las formas más simples y elementales hasta las más complejas e inabarcables. Entre las colectivas, *Las Fuentes de la Memoria III. Fotografía y sociedad en la España de Franco*, continúa la tetralogía que Publio López Mondéjar está dedicando al estudio de la historia de la fotografía en España y que presenta el Centro Cultural del Matadero de Huesca. *El brindis* reúne en el Museo de Huesca una selección de imágenes de artistas mejicanos o extranjeros en torno a las bebidas típicas de México, en un intento de desvelar la identidad del país. También en la Sala de la Diputación se exhibe la *colección Christian Méliz*, que propone un recorrido por la fotografía de paisaje de la segunda mitad del siglo XIX. R.G.



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

**Exposiciones
Marzo - Junio, 2000**

“ARCHIE GITTES”

“LA REALITAT SOTA SOSPITA”

“BENJAMÍN PALENCIA”

“NAVARRO GALCERÁN”

**“PINTURA ANTIGA ESPANYOLA
I FLAMENCA DELS S. XVI i XVII”**

Ajuntament



de Palma

Passeig del Born, 27
07012 Palma
Mallorca - Illes Balears

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



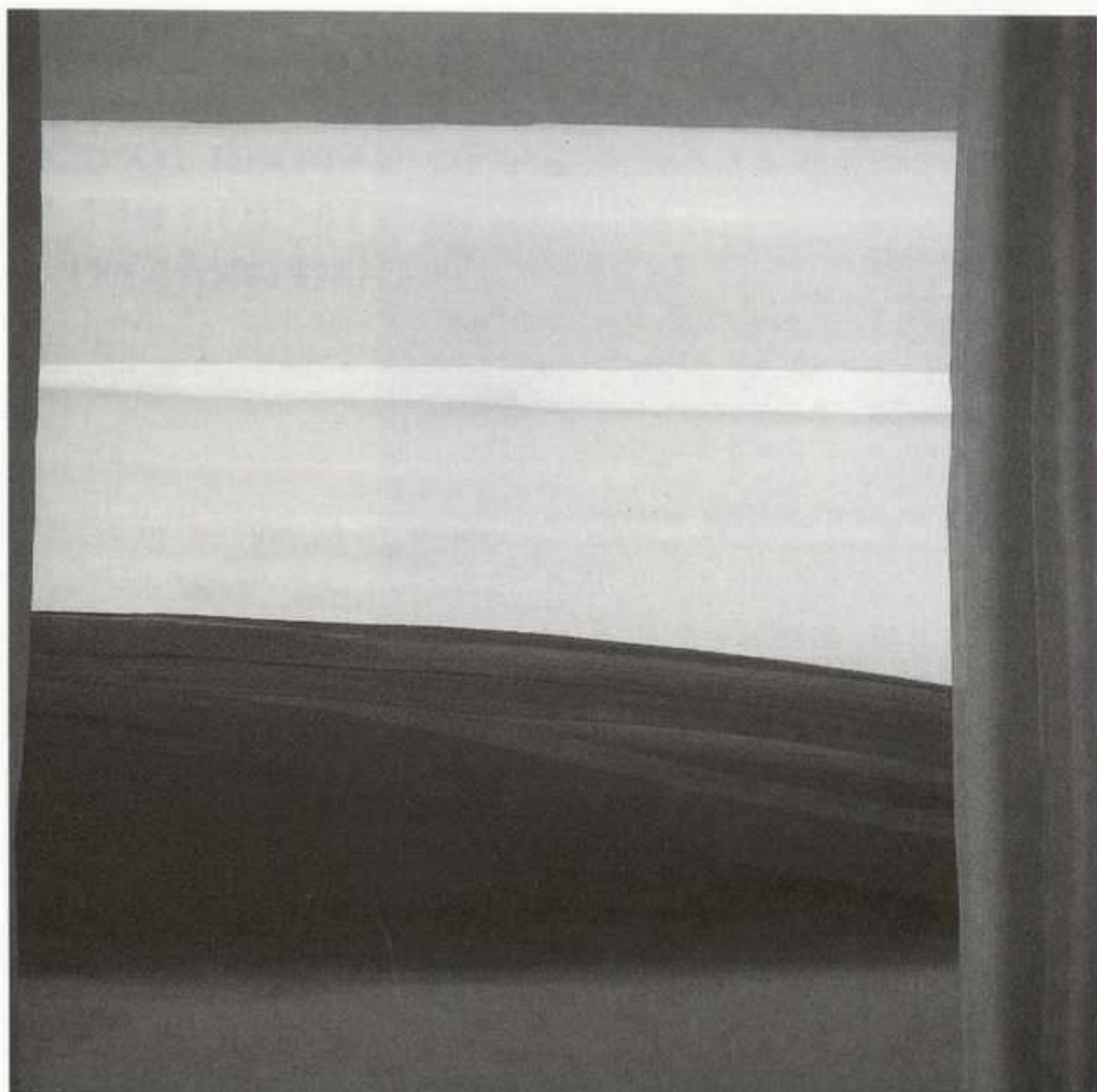
CASAL BALAGUER



CASAL SOLLERIC



SES VOLTES



Teresa Muñiz: No es lo que piensas, 1999. Acrílico sobre lienzo, 90 x 90 cm.

TERESA MUÑIZ

OBRA SOCIAL Y CULTURAL DE CAJASTUR

SAN FRANCISCO, 4. OVIEDO

HASTA 23 ABRIL

OBRA SOCIAL Y CULTURAL DE CAJASTUR

ALFONSO VII, S/N. AVILÉS

26 ABRIL AL 27 MAYO

La pintora **Teresa Muñiz** (Madrid, 1942) ha reunido, para la presente muestra, que itinerará por diversos espacios de Cajastur, obra reciente, grandes lienzos de acrílico delgado y denso y ligeras acuarelas transparentes. Se trata de una autora que evoluciona, a partir del año 1980, desde planteamientos próximos al expresionismo abstracto hacia una abstracción más lírica, desde una obra en la que las veladuras son protagonistas, a las revelaciones propias de la materia opaca. Combina una obra desarrollada en el espacio estricto del plano del lienzo con

unos títulos descriptivos como: *Quietud, El abismo conocido, Celaje, La luz de Paolo Uccello...* Son paisajes ortogonales en los que la pincelada es protagonista, una pincelada que no oculta sus cualidades o sus debilidades, su nitidez, su hidratación, las huellas de la acción de depositar la pintura: todo es visible e inmediato. El espacio literal del lienzo sólo se conjuga con la profundidad de las transparencias, reales o sugeridas por la combinatoria de los colores, intensos, saturados, que se abren a luces claras que crean unas lejanías luminosas, de inevitables referencias a la lejanía del horizonte. Teresa Muñiz nos ofrece una obra fundamentalmente pictórica, basada en el color, la composición y la evidencia del proceso de creación material, ligada a la pincelada, informada por su admiración hacia pintores como Juan Uslé, con el que sintoniza en esos largos depósitos de pintura en los que se evidencia la textura de la brocha y el temblor de la mano, o como Sean Scully, autor con el que tiene en común factores compositivos, la dura trama ortogonal que estructura el cuadro. La suya es una obra de fuertes contrastes cromáticos, que tiene unas características de armonía y equilibrio, basadas en el peso equivalente de los complementarios. En las acuarelas encontramos una mayor libertad, reflejada en curvas sugerentes, transparentes. Se trata de piezas de pequeño formato, como apuntes o ideas plásticas, a veces de un sólo color, ligeras, acuáticas, líricas. G.R.

LA REALIDAD BAJO SOSPECHA

CASAL SOLLERIC

PASSEIG DEL BORN, 27. PALMA DE MALLORCA

ABRIL A MAYO

Es ésta una selección de artistas que trabajan sobre el tema de la realidad y su reverso, en la que no se vinculan procesos, generaciones o trayectorias, sino que se basa en el desarrollo conceptual y técnico de cada artista. Siguiendo el planteamiento teórico de Biel Amer: "Esta exposición trata de enredar las cosas desde la perspectiva de la realidad y la asunción de la sospecha para provocar el delirio, el recelo, el temor... la ironía, la ansiedad, la pasión... lo natural, lo ficticio, lo banal... en cada uno de nosotros". Se han unido en la sospecha de la realidad, Mateo Maté, Javier Garcera, María Eufрина Ramis, Lluís Maicas, Mónica Fuster, Antoni Socias, Joan Sastre y Nele Waldert. Son todos ellos personalidades bien definidas en la plástica actual. Son de Mallorca o han expuesto en Mallorca. Todos representan diferentes procesos técnicos, aunque no deben ser encasillados por esa circunstancial particularidad, pues participan de la situación de libertad de la plástica contemporánea, en la que todo tiene cabida. El diálogo entre las obras escogidas y el antagonismo entre sus propias propuestas artísticas y las identidades que representan, conformará el éxito de esta propuesta por el interés de confrontar "dudas y sospechas" sobre la realidad en un dilema sobre la propia existencia y la esencia de las cosas. J.C.R.

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

2
0
0
0**



PELAYO
Mutua de Seguros

Luis Marco

Dis Berlin

Gonzalo Bullón

Enrique Larroy

Roberto Coromina

Juan Carlos Robles

Fotografía Internacional

Piranesi

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

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

85

**B
A
L
E
A
R
E
S**



Ramón Canet: Sin título, 1992. Pintura vinílica sobre tela, 250 x 200 cm.

RAMÓN CANET

SA LLONJA

PZA. SA LLONJA, 5. PALMA DE MALLORCA

4 AL 20 MAYO

Dentro del ciclo *Trayectories*, organizado por la Consellería d'Educació i Cultura de les Illes Balears, podremos contemplar la trayectoria artística, a través de su obra, del pintor **Ramón Canet** (Palma, 1950). Para esta ocasión se ha brindado uno de los espacios expositivos más bellos de la ciudad, una joya del gótico civil mediterráneo, la Lonja de Palma de Mallorca. Ramón Canet es uno de los artistas más cotizados en el panorama local. Su obra ha podido verse también en diversas exposiciones a lo largo y ancho de la Penínsu-

la y en alguna muestra europea. De sus orígenes figurativos quedan aún algunos resquicios que han ido extinguiéndose por su definición hacia una abstracción informalista y decorativa. Es también muy reconocido su valor en el campo de la obra gráfica y en la promoción de ésta, a través de uno de los talleres de más prestigio y más emblemáticos de la ciudad de Palma, el Taller 6. La obra de Ramón Canet ha pasado por diversas etapas en las que su autor se ha caracterizado por una búsqueda personal de un lenguaje inmerso en la pintura. Su trabajo se distingue por la brillantez y elegancia en la ejecución sin mayores pretensiones. Sin mostrar interés por los elementos naturalistas o anecdóticos, sus pinturas se construyen hacia el interior y es desde esta perspectiva de donde aporta cuestiones sensitivas y emocionales de gran interés. Sus obras son entidades autónomas en cuanto a sus valores cromáticos y matéricos; en este sentido, también ha utilizado el collage, siguiendo este proceso de experimentación personal e íntima que a veces puede resultar un tanto hermético y opresivo. Ramón Canet representa una generación de artistas mallorquines de gran oficio, que no han sabido, sin embargo, conectar con las nuevas generaciones. Como ante la revisión de todo proceso creativo, ahora ante su trabajo, vivo y en continua evolución, se nos pueden mostrar nuevos matices y una mejor comprensión del artista y de la aportación y significación de su obra. J.C.R.



VICTORIA CIVERA

MAIOR

PLAZA MAYOR, 4. POLLENÇA (MALLORCA)

MAYO

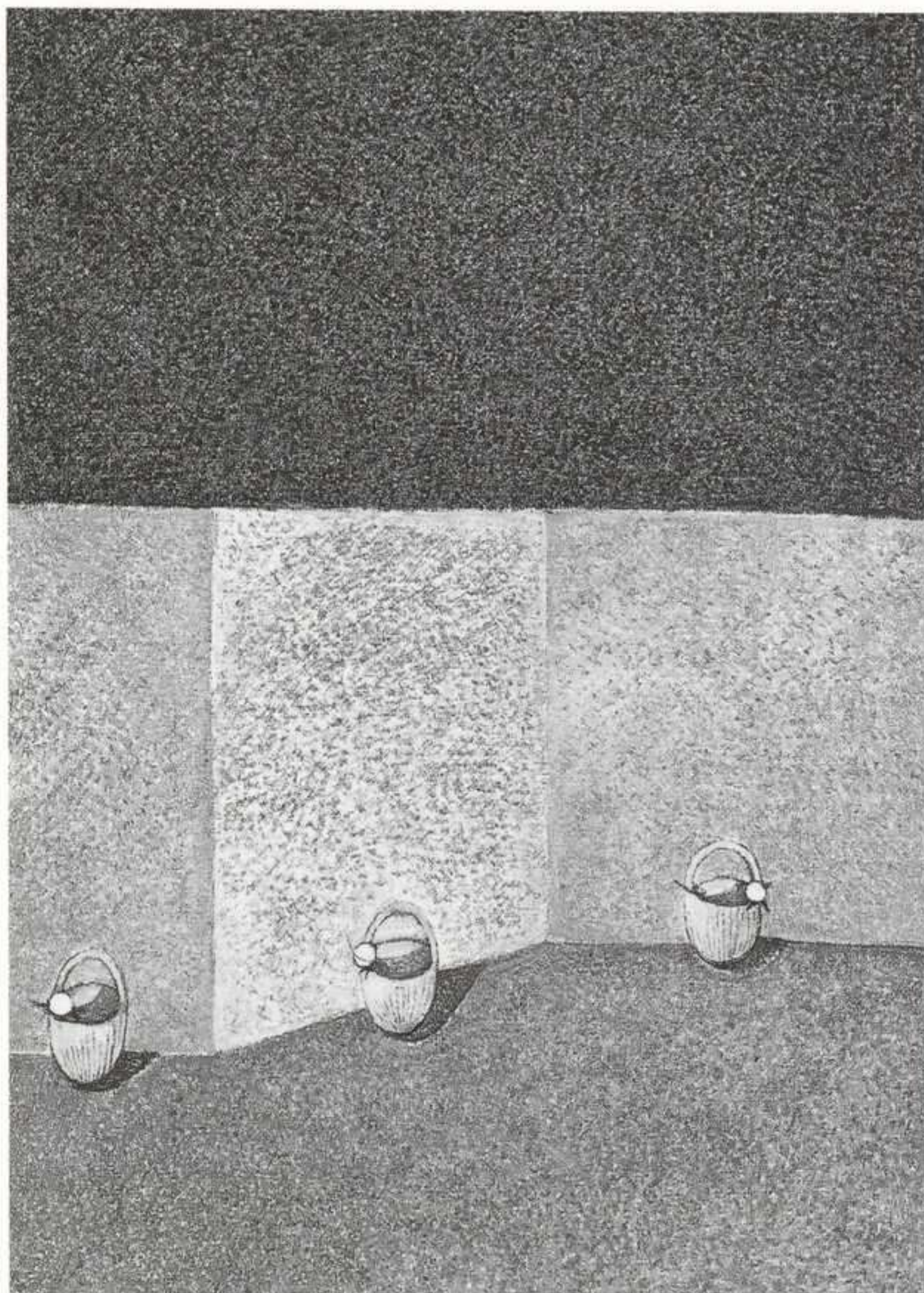
LA GALLERA

ALUDERS, 7. VALENCIA

29 MAYO AL 30 JULIO

Victoria Civera (Valencia, 1955) muestra su obra reciente en la galería Maior (Pollença, Mallorca) y en La Gallera (Valencia). En ésta su primera exposición en Mallorca Civera continúa en su trabajo esa investigación que la lleva a retratar el lado desconocido y más oculto del ser humano. Su obra se interpreta como un conjunto de códigos que pretenden dar claves sobre la existencia personal de la artista y la universal del ser humano. Imágenes y objetos que van componiendo un jeroglífico de significantes a la búsqueda de una comunicación con el espectador. En este proceso Civera absorbe plásticamente impulsos y sensa-

ciones. Una gran variedad de símbolos y signos componen una obra que tiene cualidades preciosistas y que ha ido evolucionando cada vez más hacia la expresividad. Si antes fue minimalista y un tanto hermética, su obra ha desarrollado una nueva dimensión. En sus últimos trabajos hay un marcado dramatismo en referencia al cuerpo y a la idea de inmaterialidad. Su práctica artística se fundamenta en su poder narrativo y en la relación de lo pictórico con lo escultórico en un proceso creativo complejo. Sus pinturas y esculturas-objetos tienen una estructura de lenguaje a la vez que funcionan como estimulantes sensoriales. Se podría decir que su trabajo es como la construcción de un signo que al mismo tiempo tiene cualidades sensoriales. De esta manera, la artista consigue conformar un universo personal y enormemente sugestivo, tanto en la conclusión de sus mensajes o historia como en sus cualidades visuales. J.C.R.



Cristino de Vera:
Tres cestos con flor
blanca, 1997. Óleo
sobre lienzo,
73 x 100 cm.
Colección del
artista, Madrid.

CRISTINO DE VERA

MUSEO INTERNACIONAL DE ARTE
CONTEMPORÁNEO CASTILLO DE SAN JOSÉ
PUERTO NAOS, S/N. LANZAROTE
31 MAYO AL 31 JULIO

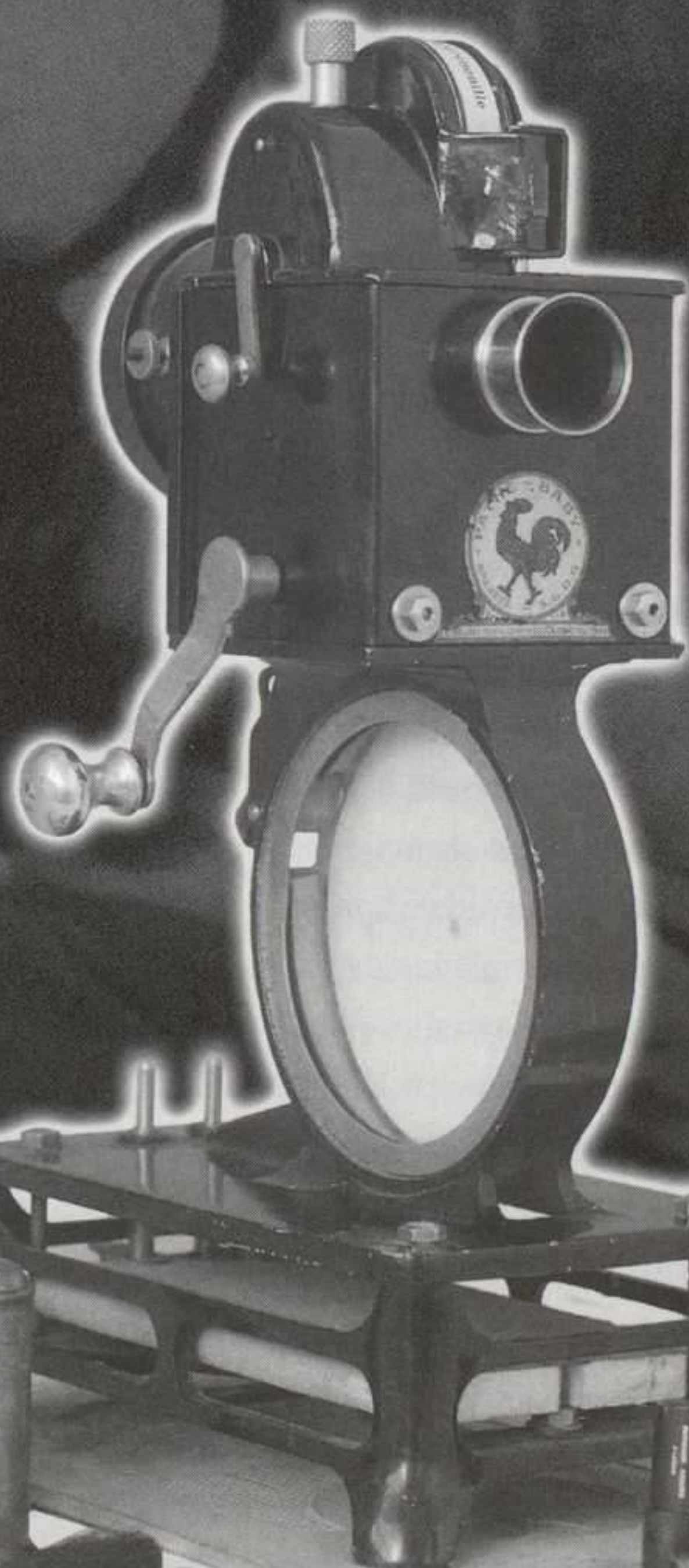
“Las apariencias son irreales, están determinadas por la luz y por los estados de ánimo. Los colores no existen. Todo es vibración ante el ojo. Trabajamos con pigmentos que en realidad son blancos. Todo es ficticio, un sueño. No se puede captar lo real porque está siempre en movimiento (a mí me interesa el estatismo; elijo objetos sobre los que pueda fijar mi atención sin volverme loco). Por ello, podemos decir que

no ha habido un solo pintor realista en la historia del arte. Lo que llamamos realismo no es sino la búsqueda de lo interior de la naturaleza, su transfiguración”. Estas palabras resumen el credo artístico de **Cristino de Vera** (Santa Cruz de Tenerife, 1931), un pintor que se proclama figurativo, pero no realista: “Nunca he pintado con modelo. Miro una cosa y la pinto desde el recuerdo”. En la línea de la pintura de corte espiritual y místico de Luis Fernández o Xavier Valls, considerada por la crítica como “muy española”, heredero de la tradición –de un Zurbarán–, su pintura recoge al tiempo algunos aspectos del arte del siglo XX: el puntillismo de Seurat, la aspereza de la paleta de un Cézanne, su limitación cromática, la síntesis y el orden del cubismo; además, una técnica de aspecto terroso, como de mural, para “fossilizar lo representado”, y una iluminación que parece emanar de los propios objetos; de todo ello se sirve para conseguir el efecto de una pintura estática, de una extraña religiosidad, que arroja un cierto misterio sobre las cosas, naturalezas muertas o paisajes, en un intento por desvelar lo oculto, su esencia. La belleza y la armonía como razón última de la pintura, como aspiración final. “Hay dos clases de artistas en la historia: los que persiguen la belleza y los que buscan la expresión. La belleza es un reflejo de Dios, si hay Dios, y la expresión una manifestación del dolor humano”. En este sentido entiende el arte Cristino Vera, como “una forma de rezar”. R.G.

Soñar EL CINE

Fondos de la Colección de la Filmoteca Española

SALAMANCA, del 3 de febrero al 4 de abril de 2000



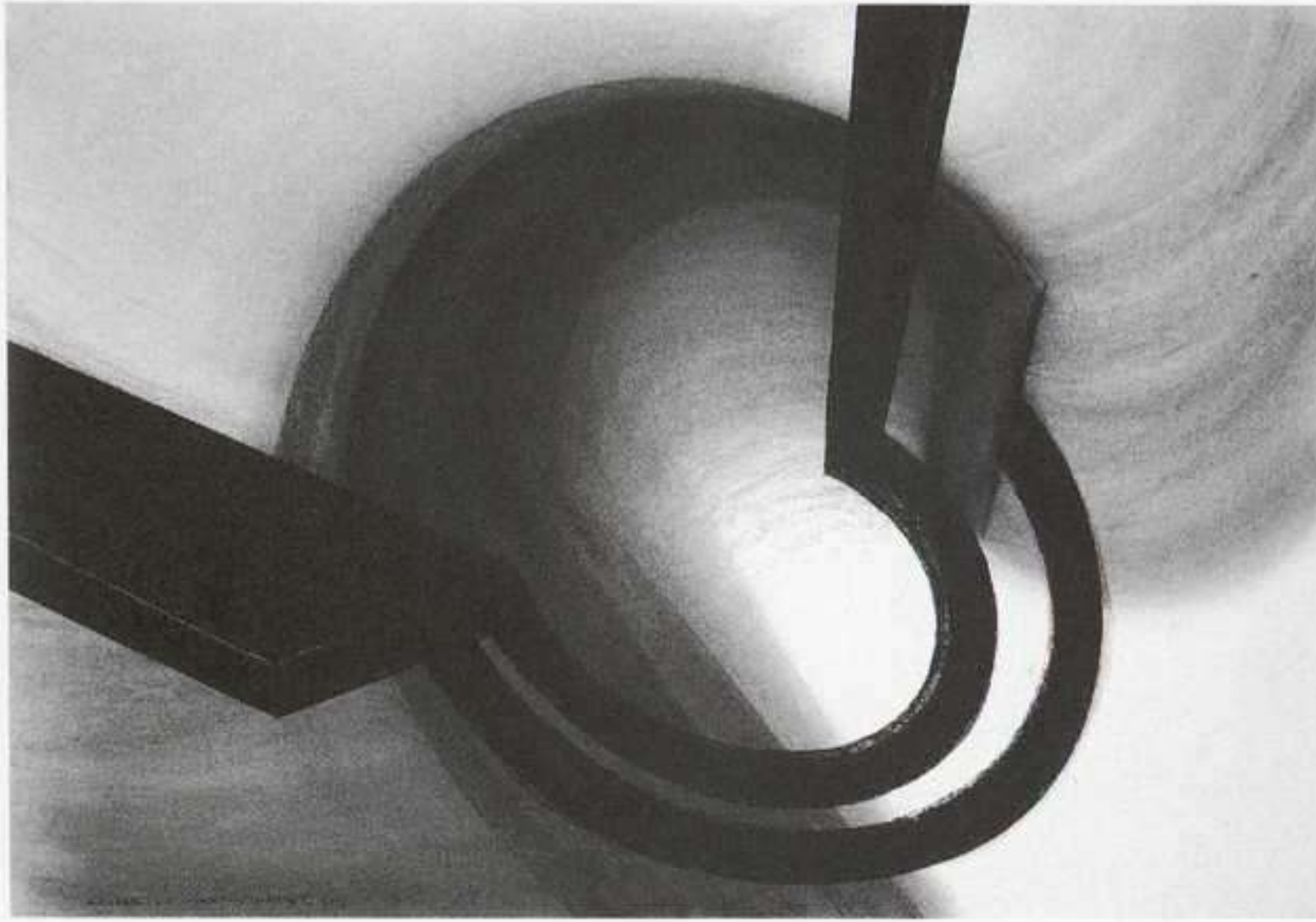
**Sala de Exposiciones
Palacio de San Eloy**
(Plaza de San Boal, s/n.)

Visitas guiadas
los días laborables por la mañana.
Concertar en los teléfonos:
923 21 14 39 / 923 21 05 55



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

Caja Duero



Martín Carral:
Serie Arquitecturas
simbólicas, 1999.
Cartón y pastel
sobre papel,
76 x 112 cm.

MARTÍN CARRAL/ MARIO REY

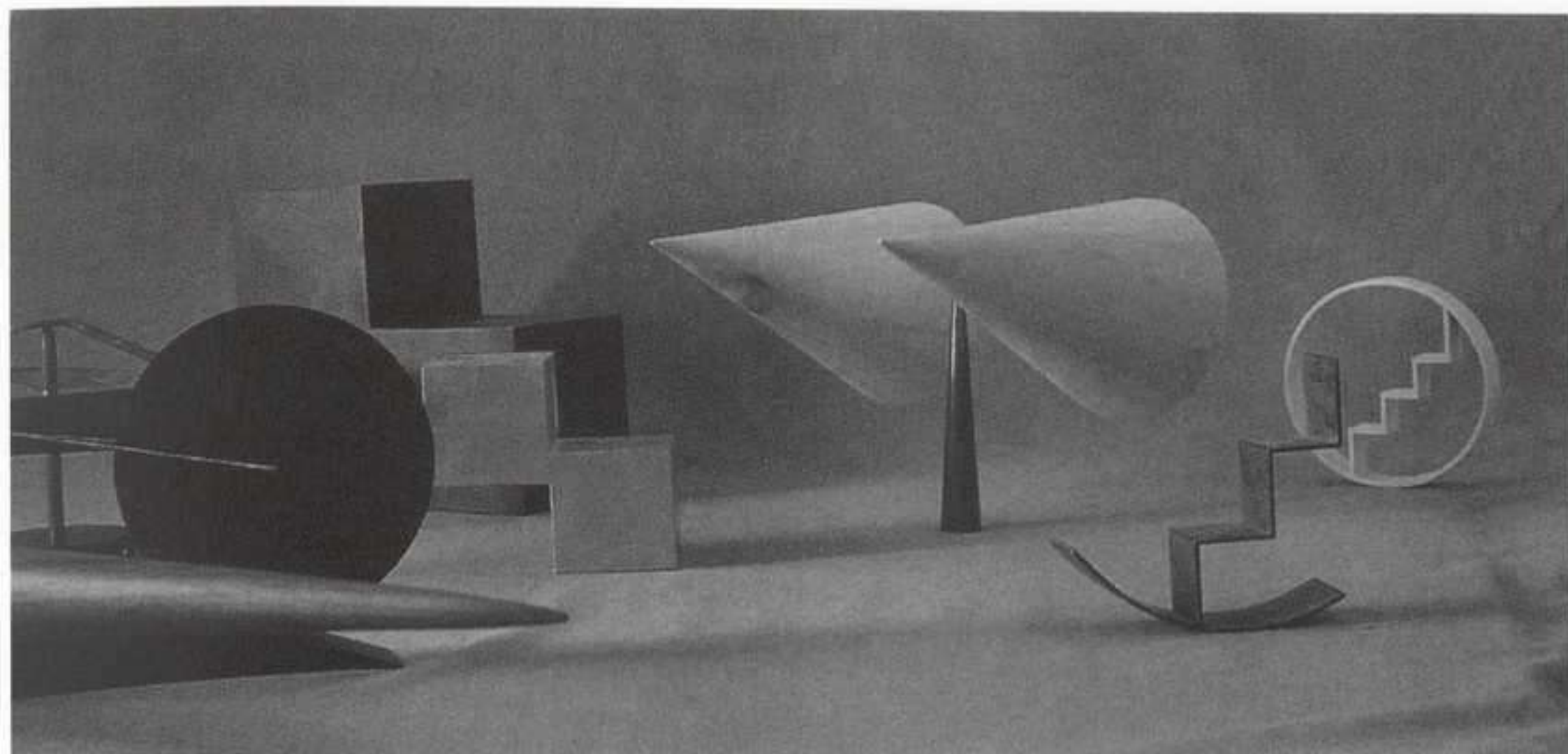
CENTRO DE EXPOSICIONES CAJA CANTABRIA
"MODESTO TAPIA"

TANTÍN, 25. SANTANDER

HASTA 30 ABRIL/11 MAYO AL 4 JUNIO

Martín Carral (Meruelo, Cantabria, 1959) presenta para el Centro de Exposiciones de Caja Cantabria una selección de obra reciente, con el título genérico de *Dimensión de un espacio*. Son piezas construidas con estructuras planas ensambladas de madera, sobre las que deposita estuco pigmentado: zonas claras en las que la leve materia blanca lijada sirve para revelar la estructura, y sus delicados cambios de color, y espesas capas cubrientes negras, que tienden a esquemas geométricos. En esta ocasión, nos ofrece obras de gran formato, un tríptico de cerca de cuatro metros y un panel en el que se articulan doce piezas, doce vectores conjugados, con una tendencia general a lo arquitectónico y a un mayor lirismo, como podemos constatar en la serie de dibujos sobre papel, titu-

lados *Arquitecturas simbólicas* realizadas en carbón y papel, en sugerentes tonos próximos al blanco y negro. Son obras sobrias, densas, que tratan de problemas de percepción del espacio, de la dimensión perceptiva y personalizada de la relación con la materialidad de la propuesta. Es una obra de una abstracción constructiva, que hunde sus motivaciones en los espacios urbanos industriales, en la dureza del monocromatismo, que se dulcifica por el tratamiento esmerado de la materia, por esa presencia de los materiales dulces, como la madera y el estuco. Por su parte **Mario Rey** (Torrelavega, 1966) presenta en la exposición titulada *Deslugares* piezas nuevas que ahondan en su investigación sobre los espacios anónimos y repetitivos de las grandes ciudades, obra materializada en distintos soportes: grandes lienzos, fotografías, diaporamas, y pequeñas instalaciones escultóricas, realizadas con los plegamientos automáticos realizados por los usuarios en los billetes del suburbano parisino. La pintura se inspira en el laberinto urbano, en un caos visual de crecimiento ortogonal y recorridos vitales curvos, que evolucionan desarrollándose hacia una equidensidad llena de imágenes enlazadas. Las fotografías proceden de recorridos urbanos aleatorios, con motivos que tienden, progresivamente, a independizarse de su relación con la pintura. En ambos casos hay una tendencia geométrica, una mirada ortogonal, que organiza los espacios de la metrópolis. G.R.



Juan Navarro
Baldeweg: Piezas
de gravedad,
1996/97.

LA ESCULTURA EN CANTABRIA. DE DANIEL ALEGRE A NUESTROS DÍAS

FUNDACIÓN MARCELINO BOTÍN

PEDRUECA, 1. SANTANDER

MAYO

Fruto de un riguroso y exhaustivo trabajo de investigación llevado a cabo por Gabriel Rodríguez, comisario de la muestra, es esta exposición que bajo el título de **La escultura en Cantabria. De Daniel Alegre a nuestros días** ensaya una pequeña historia de las manifestaciones contemporáneas de esta disciplina en nuestra región. La selección se ha llevado a cabo en tres niveles: 24 artistas con obra expuesta, unos 40 con estudio individual que no están representados en la muestra y un exhaustivo diccionario de unos 260 autores que se editará con el catálogo. Los criterios adoptados son la territorialidad, por un lado, y la cronología, los lazos generacionales, por otro, iniciándose el recorrido en Daniel Alegre por encarnar éste de algún modo “la tensión vanguardista” y “las preocupaciones

conceptuales” que percibe el comisario en “las líneas verticales que recorren la escultura en Cantabria”. Dos momentos señala Gabriel Rodríguez como fundamentales en este trayecto: el de una generación agrupada por nacimiento en torno a 1908, activa en los años 20 y 30 (Otero, Villalobos, Helzel...) y el de la renovación de los 70, después del “paréntesis de la guerra y la diáspora”, con Navarro Baldeweg, Eduardo Sanz y Manolo Raba, verdadera época de esplendor, de la que sólo se renacerá, tras la “confusa” década de los 80 –en la que cabe citar a Avecilla, Daniel Gutiérrez e Isabel Garay–, en los años 90, con el relevo femenino que representan Civera, Concha García, Matesanz y Huete. Del examen de este periodo sobresalen dos aspectos que definen de algún modo el quehacer escultórico en la región: el de la diáspora que padecen muchos de los escultores cántabros y el de la importancia que tiene en la práctica actual la aportación femenina. Destaca también un interés en los artistas montañeses hacia una línea más conceptual frente al referente telúrico y ancestral de la escultura vasca. R.G.



Benjamín
Palencia:
Paisaje, 1970.
Óleo sobre lienzo,
74 x 92,6 cm.

BENJAMÍN PALENCIA

MUSEO DE ALBACETE

PARQUE ABELARDO SÁNCHEZ, S/N. ALBACETE

7 ABRIL AL 7 MAYO

“Sensualidad y síntesis” son las cualidades que destaca Juan Ramón Jiménez en el joven Palencia, análisis certero de su personalidad apasionada y de su trayectoria creativa, entre la búsqueda formal de la vanguardia y el impulso de su intuición. De humildes orígenes rurales, **Benjamín Palencia** (Barrax, Albacete, 1894-Madrid, 1980) pudo trasladarse a Madrid y viajar dentro y fuera de España gracias al apoyo de Rafael López Egóñez, ilustrado ingeniero que vio en el niño de pueblo la promesa de pintor que se cumpliría más tarde. En la capital entraría en contacto con el ambiente de la Residencia de Estudiantes, siendo sus relaciones principalmente literarias, gran amigo de Lorca, Alberti o Juan Ramón Jiménez. En torno a 1925, fecha de la mítica Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, se sitúa el punto de partida de su

pintura, en la encrucijada entre el “arte nuevo” que habían abierto las vanguardias y el “retorno al orden” que se produce en la creación europea después de la guerra mundial, y cuyo referente español es el “clasicismo postcubista” de Vázquez Díaz. De la segunda mitad de los 20 y primeros 30 son sus estancias en París, donde comparte experiencias con Francisco Bores y Pancho Cossío que, con González de la Serna y Manuel Ángeles Ortiz, constituyen el núcleo de lo que se ha llamado la Escuela de París, reunidos en torno a *Cahiers d'Art* y caracterizados por una “figuración lírica” de construcción picassiana. Pero será de vuelta en España y ya en la década de los 30 cuando Palencia alcance su plena madurez, la asimilación de las vanguardias europeas del momento (surrealismo), la influencia de Klee, Masson y Miró, amén de la de Picasso, y, sobre todo, el encuentro con Alberto Sánchez, con quien formará la Escuela de Vallecas, y el descubrimiento del paisaje de Castilla, en la línea de Unamuno, Azorín, Machado y Ortega. La producción posterior a la guerra civil, desdeñada por una crítica demasiado inmersa aún en los modelos vanguardistas, es, sin embargo, del máximo interés, un paisaje sintético, “construido”, de colores encendidos, “fauvistas”, una factura empastada, muy matérica, y una pincelada de trazo grueso, “expresionista”, que tiene como modelos a El Greco y Van Gogh y que supone, en el yermo de la postguerra, una feliz conjunción de modernidad y tradición de un sabor genuinamente español. R.G.

NOLDE: VISIONES

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO

CASAS COLGADAS, S/N. CUENCA

19 MAYO AL 3 SEPTIEMBRE

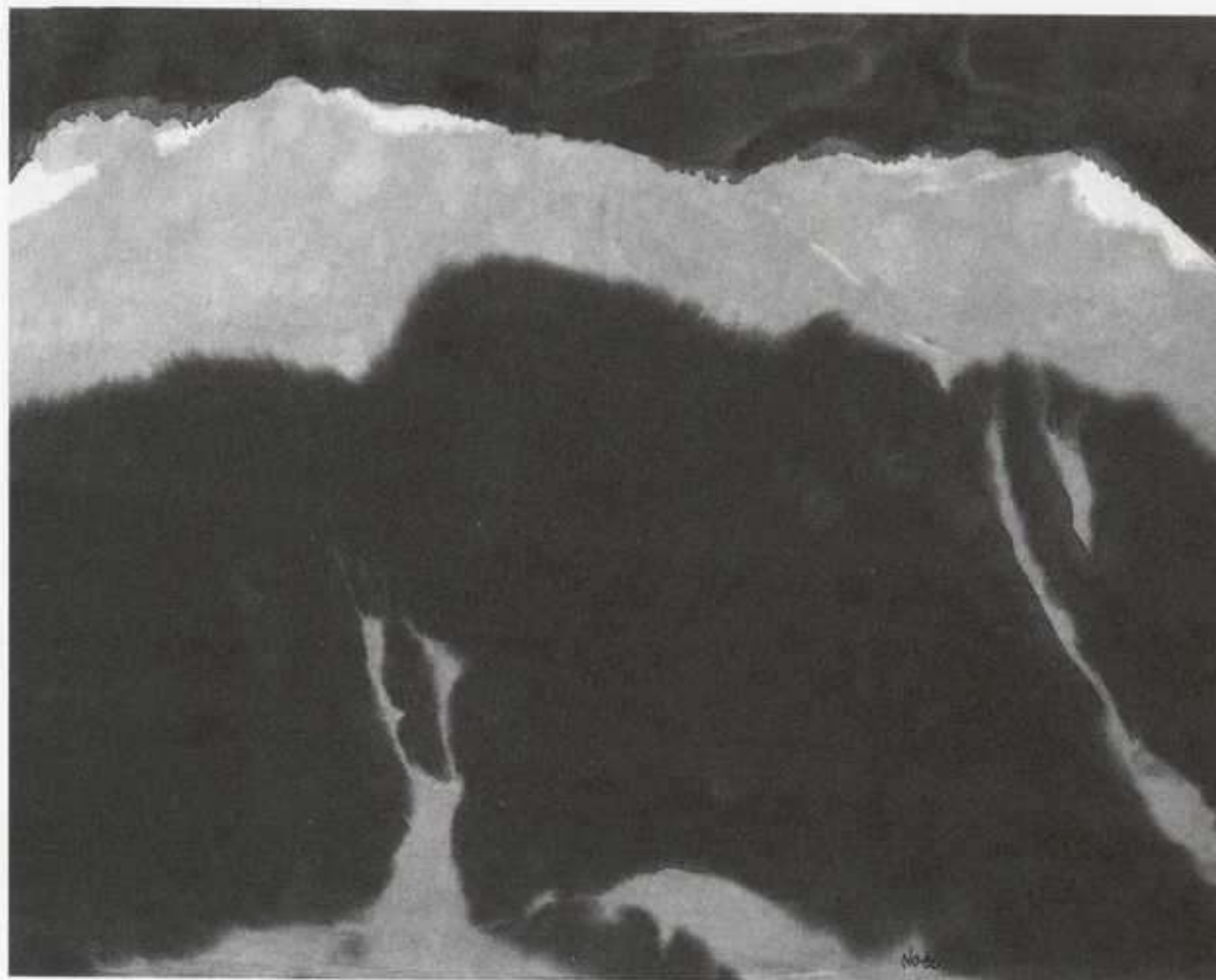
MUSEO DE ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

FUNDACIÓN JUAN MARCH

SAN MIGUEL, 11. PALMA DE MALLORCA

HASTA 30 ABRIL

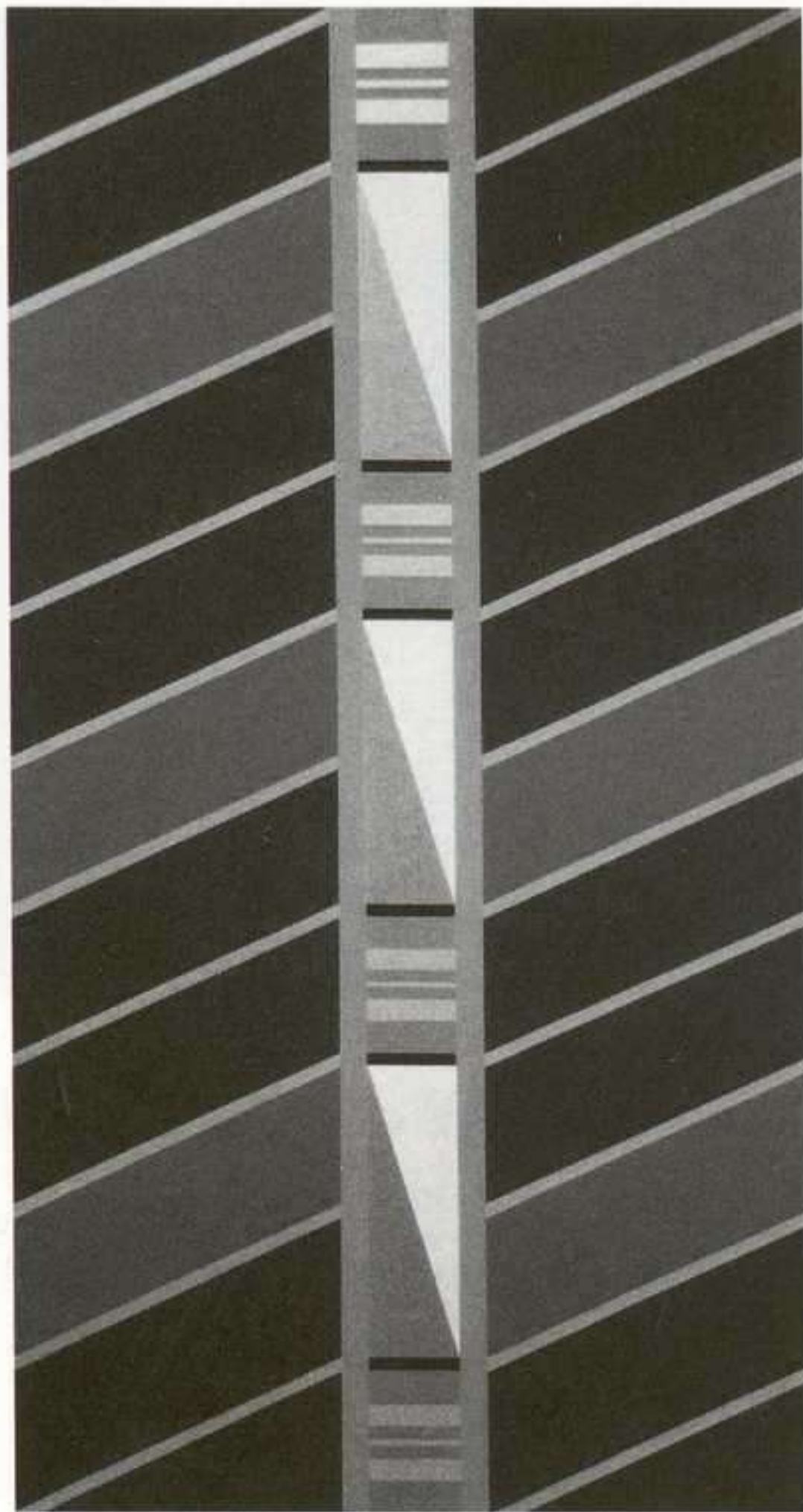
Considerado como uno de los grandes acuarelistas del siglo XX, con el también pintor y gran amigo suyo Paul Klee, el alemán **Emil Nolde** (1867-1956), figura emblemática del expresionismo, es objeto de una amplia muestra en el Museo de Arte Abstracto de Cuenca, con la que se revisa precisamente su producción en esta técnica, la acuarela, en la que encontró el vehículo adecuado para expresar su pintura emotiva y de una gran libertad de factura. Para Manfred Reuter, director de la Fundación Nolde, de donde proceden las obras expuestas, “su auténtico medio expresivo es el color, de carácter emocional y sensorial, y con el que fue capaz de plasmar gráficamente lo experimentado y lo observado, retratos y encuentros, flores y animales, paisajes y mares, sus imágenes y visiones interiores”. La mayor parte de estas acuarelas, de tamaño reducido, no fechadas, a las que el autor denominó “cuadros no pintados”, pertenecen al periodo de 1938-1945 y fueron pintadas en Seebüll, donde el pintor se refugió ante la prohibición del régimen nazi de exponer y vender su obra, como ocurrió con la de otros expresionistas, a la que consideraba como “arte degenerado”. Al margen de trabajos



tempranas, la atracción de Nolde por la acuarela se produce en la época de sus experiencias con el grupo *Die Brücke*, “con autorretratos oscuros y enigmáticos y figuras expresivas de mujer”. Sus paisajes, sin embargo, están ligados a su tierra del norte de Alemania, en la región de Schleswig, en la frontera con Dinamarca, tierra solitaria y fría, frente al mar del Norte, paisajes de marisma, llanura y mar, cercanos a ciertas obras de Ensor, a quien Nolde admiraba, a los que se unen motivos de flores y animales, fruto de un gusto por “el primitivismo y los colores intensos y brillantes” asentado en una expedición etnológica a Nueva Guinea y el sudeste asiático. Las formas casi abstractas, amalgama de manchas diluidas por la aplicación húmeda de colores puros en papeles japoneses blandos, muestran una ejecución libre y expresiva, de una espontaneidad intuitiva, que se aviene perfectamente a la idea de Nolde de “pintar certeramente guiado por el instinto, igual que se respira o camina”. R.G.

*Emil Nolde: Altas montañas, s.f.
Acuarela,
36,3 x 45,8 cm.*

*Rufo Criado: Sin título, 1999.
Acrílico sobre madera,
225 x 122 x 6 cm.*



BONIFACIO ALONSO/ RUFO CRIADO

LOURDES CARCEDO

AVENIDA DEL GENERAL YAGÜE, 3. BURGOS

6 ABRIL AL 18 MAYO/18 MAYO AL 22 JUNIO

El pintor **Bonifacio Alonso** (San Sebastián, 1934), más conocido por Bonifacio, fue calificado en alguna ocasión por Severo Sarduy como “el destructor de simetrías”. Conviene tener la anécdota en la cabeza y prestarle la atención debida ya que el escritor cubano sobre esa ruptura, sobre esa alteración del centro y los ejes que organiza, fue capaz de articular todo un particular sistema de interpretación del Barroco nunca lo suficientemente apreciado. ¿Quiere esto decir que la pintura de este pintor en el que se pueden encontrar tensiones parecidas a

las sufridas por los Kandinsky, Cobra, Alechinsky, Matta o De Kooning, junto a nuestros Saura, Barjola y, más lejanamente, Gordillo o Fraile, participa del espíritu barroco? Será en cuanto a lo intrincado del universo de su pintura, cargado de planos y personajes que se solapan unos a otros con enorme vitalidad; a la poderosa energía (un vértigo ascendente o circular las más de las veces) con que se organizan sus imágenes; a que en ellas cada fragmento parece repercutir en el resto de la imagen con una misteriosa resonancia que no pasa por repetir ni uno de los elementos de estas amalgamas de lo animal con lo mineral y de lo mineral con lo vegetal, siempre afrontadas con versatilidad y buen oficio; o quizás a ese sentimiento que se trasluce trágico y que le ha llevado a confesar: “nunca he vivido el placer de la pintura ni la considero, como dicen muchos pintores, un divertimento. Para mí es un combate, un conflicto importante”. Sin embargo, una predisposición bien distinta parece animar la obra de **Rufo Criado** (Aranda de Duero, 1952), miembro fundador en 1985 de A UA CRAG/Colectivo de Acción Artística y Espacio Alternativo, quien inició con la década de los ochenta su carrera expositiva en solitario. De sus comienzos, cercanos a un trabajo donde la expresividad del artista se reflejaba en la obra, Criado ha evolucionado hacia planteamientos más fríos y estáticos, en algún momento organizados por una rigurosa geometría, en los que la crítica ha querido ver una afirmación de la fractura moderna como único criterio válido de actuación. Ó.A.M.

PER BARCLAY

PALACIO DE ABRANTES

SAN PABLO, S/N. SALAMANCA

HASTA 7 MAYO

La trayectoria expositiva de **Per Barclay** (Oslo, 1955) se inicia durante la mitad de los 80 y le ha situado en pocos años como una presencia habitual en algunos de los espacios europeos de mayor interés. Parece inevitable relacionar su trabajo con algunos aspectos de la tradición del arte povera, aunque, como bien ha destacado Paco Juan Costa, "el que descubramos esencias que sentimos como primarias, llenas de sencillez o de desnudez, en sus obras presentadas en sus últimos años, no debe ser excusa para acotarlas entre los límites o los nuevos desarrollos de este territorio, por mucho que encontremos coincidencias con el repertorio común de los povera". Su trabajo se presenta a menudo como una reflexión específica para el entorno que lo acoge. Sus intentos de investigar y explotar al máximo las relaciones de complejidad y ambigüedad con el espacio, requieren más, en ocasiones, ser definidos como instalaciones que como esculturas, incluso en su sentido más "expandido". Ha trabajado a menudo concibiendo sus obras como lugares –incluso ambientes– manifestando su interés por las formas de la conciencia espacial y del hábitat. Frecuentes son en su trabajo las reflexiones sobre el espacio físico privado que las sintetiza, con unos pocos elementos cargados de simbolismo, sus logros conseguidos en piezas más complejas. Ó.A.M.

Galerías de Arte

Asturias

Centros Culturales Cajastur. Palacio de Revillagigedo

Plaza del Marqués, 2 • 33201 Gijón

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

Hasta 30 abril

47 Salón Internacional de Fotografía

Cajastur - Oviedo

San Francisco 4, Oviedo

Hasta 23 abril

Teresa Muñiz. Pintura

Desde 9 mayo

Ramón Rodríguez. Pintura

Santander

Fernando Silió

Eduardo Benot, 8 • 39003 Santander

Tel.y Fax: 942 21 62 57

Abril

Carlos de Paz

Mayo

Colectiva

Galería Santiago Casar

Daoiz y Velarde, 20 • 39001 Santander

Tel.: 942 36 40 89

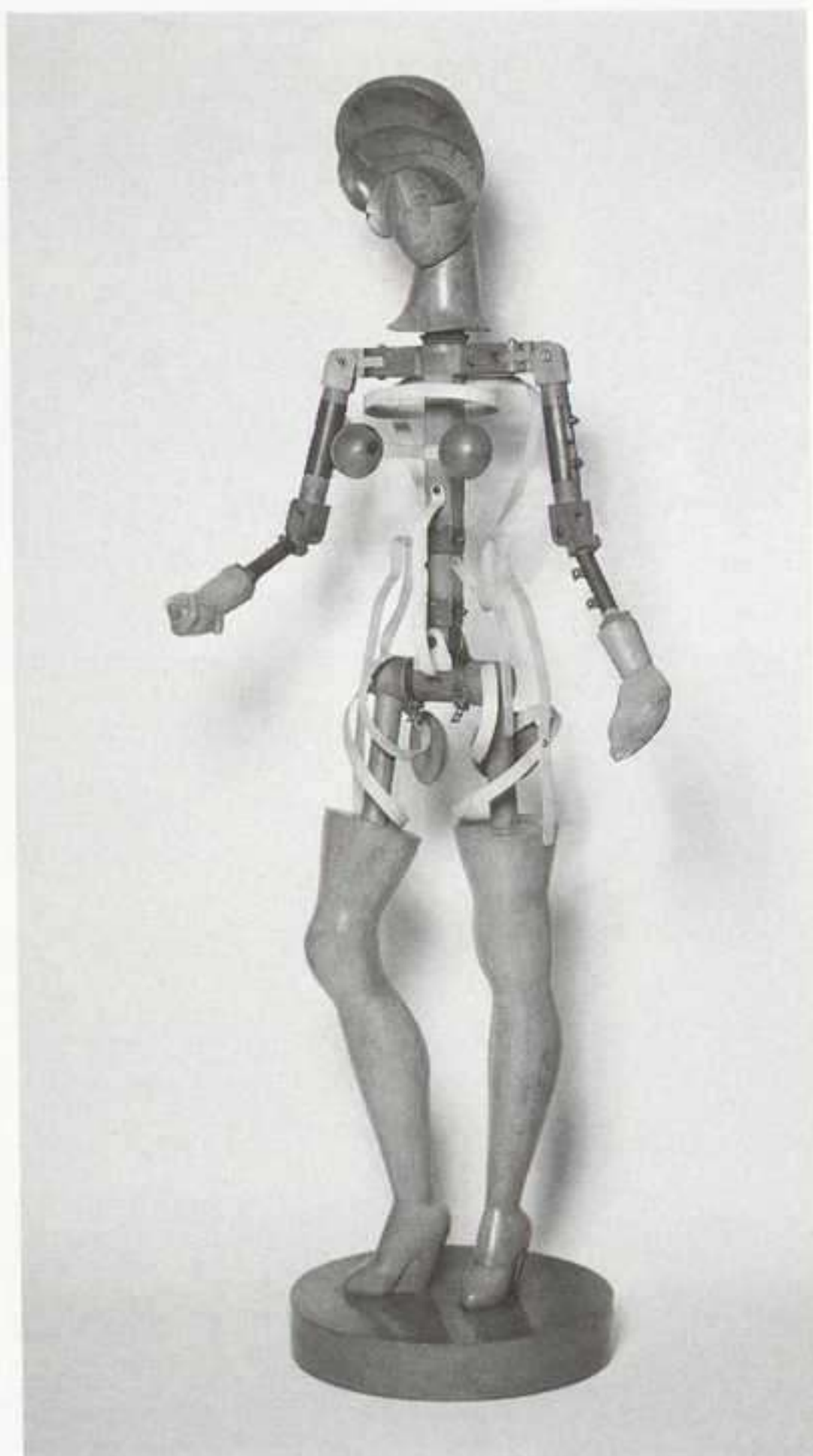
Abril

Salvador Montó

Mayo-junio

Alejandro Quincoces

Ángel Ferrant:
Maniquí, 1946.
Hierro y madera.



UN BOSQUE EN OBRAS

MUSEO DE ARTE CONTEMPÓRANEO ESTEBAN VICENTE

PLAZUELA DE BELLAS ARTES, S/N. SEGOVIA

30 MAYO AL 10 SEPTIEMBRE

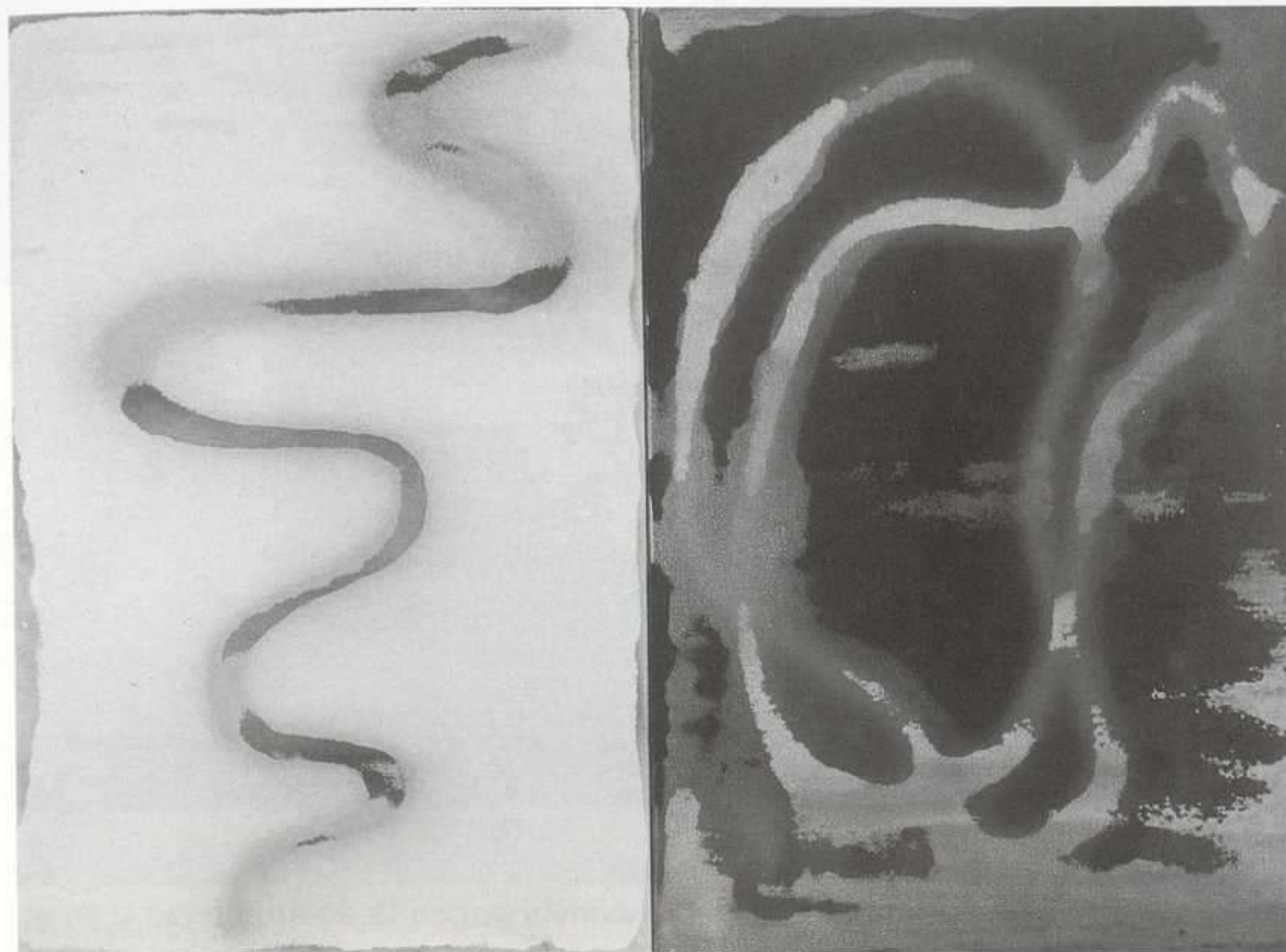
SALA DE LAS ALHAJAS DE CAJA MADRID

PLAZA SAN MARTÍN, 1. MADRID

HASTA 14 MAYO

Comisariada por José María Parreño, la exposición **Un bosque en obras. Vanguardias en la escultura española en madera** presentará en torno a cuarenta obras pertenecientes a un total de veintiún artistas, nacidos entre 1874 y 1957, realizadas en madera. Con la selección realizada se pretende, por un lado, destacar la importancia de la participación española en la renovación del lenguaje escultórico del siglo pasado y, por otro, recordar cómo esta

renovación a pesar de venir asociada al uso de ciertos materiales característicos, como el hierro o el cemento, considerados modernos por ellos mismos al haber surgido en el ámbito de la revolución industrial, se dio en paralelo con el desarrollo de un conjunto de obras muy notables ejecutadas en madera. Para articular esta tesis inédita y que ya cuenta con antecedentes que pusieron en su punto de mira otros materiales como el hierro, y según la cual los diversos lenguajes vanguardistas de nuestra escultura moderna se conectan de forma natural con lo que fue la importantísima escuela de imaginaria española que alcanzó su momento cumbre en el siglo diecisiete, se mostrarán obras de autores entre los que figuran nombres de la talla de vanguardistas históricos como Joaquín Torres García, Julio González, Pablo Picasso, Manuel Ángeles Ortiz, Ángel Ferrant, Joan Miró, Alberto Sánchez, Francisco Lasso, Leandre Cristófol, o pertenecientes a generaciones de mitad de siglo, como Esteban Vicente, Eugenio Granell, Eduardo Chillida, Gerardo Rueda, Francisco Ferreras, Lucio Muñoz, Agustín Ibarrola, hasta llegar a algunos nombres de más tardía aparición como Adolfo Schlosser, Mitsuo Miura o Francisco Leiro. Por otro lado, junto a esta nómina de nombres bien conocidos por el público interesado se encuentran otros que supondrán una auténtica sorpresa, lo mismo que algunas de las piezas seleccionadas, algunas de interés y curiosidad excepcional. Ó.A.M.



*José Manuel
Broto: Eco, 1997.
Acrílico sobre tela,
150 x 200 cm.*

JOSÉ MANUEL BROTO

CARLES TACHÉ

CONSELL DE CENT, 290. BARCELONA

MAYO

José Manuel Broto (Zaragoza, 1949) es uno de los artistas más significativos de la recuperación de la pintura frente a posiciones conceptuales, recuperación cuyos primeros síntomas se concretaron hacia los 70 en Madrid. En torno a José Guerrero y Luis Gordillo, se aglutinaron jóvenes artistas como Carlos Alcolea, Carlos Franco, Luciano Martín, Rafael Pérez Minguez y Guillermo Pérez Villalta, que enarbolaban la bandera de la pintura. Mas el origen y desarrollo de Broto se sitúa en otro ámbito, en un lenguaje próximo al expresionismo abstracto que representa una tercera vía al margen de los conceptuales, pero también de los neofigurativos y derivaciones

del pop. Según Juan Manuel Bonet el inicio de Broto posee un carácter más teorístico y libresco: primero vinculado a los *Pliegos de Producción Artística* del cine-club Saracosta de su Zaragoza natal, en sintonía con la revista *Tel Quel*, y posteriormente en Barcelona con el grupo *Trama* y sus publicaciones con Federico Jiménez Losantos y Alberto Cardín. Así, se cuestionaban las interpretaciones formalistas del expresionismo abstracto y las concepciones lineales de la historia. Siguiendo a Bonet, a principios de los 80, Broto pasa de una pintura severa, seca y deudora del minimalismo a una expresión más poética y rica, más sensual y colorista: enriqueció su pintura con vibraciones de color, transparencias, sabrosas pinceladas, signos esquemáticos, etc. Posteriormente evolucionó hacia un arte más grave, hecho que de buen seguro no es ajeno a una influencia de Tàpies. J.V.O.

Lluís Domènech i Montaner:
Cementerio de Comillas. Foto:
Jaime P. Limaza.



LLUÍS DOMÈMECH I MONTANER

COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE CATALUÑA

PLAZA NOVA, 5. BARCELONA

23 ABRIL AL 11 JUNIO

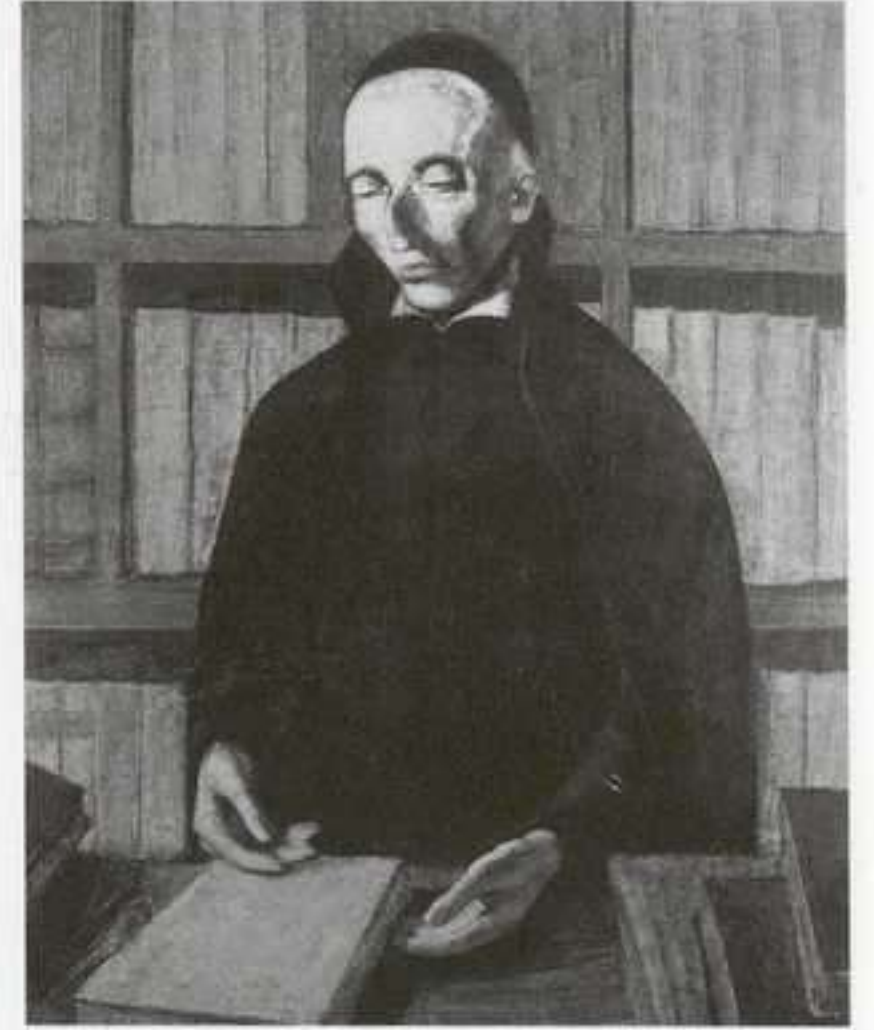
El prestigio de Gaudí ha eclipsado un contexto cultural y un panorama arquitectónico de una gran vitalidad y variedad en la Barcelona modernista. El modernismo no se agota en Gaudí. Más aún, con la revolución industrial se inicia una voluntad de transformación y modernización de la ciudad y la cultura. El desafío es definir un nuevo lenguaje arquitectónico más allá de anticuados academicismos y eclecticismos y en relación a los nuevos materiales, especialmente el hierro. En este sentido la figura de **Lluís Domènech i Montaner** (1850-1923) nos parece más importante e implicada que la de Gaudí. Estamos ante una personalidad enciclopédica: político, profesor de arquitectura, historiador, agente cultural, diversas facetas que

convergen en la de arquitecto y en el proyecto de renovación del lenguaje arquitectónico. Montaner es uno de los primeros en cuestionarse esta problemática. En *En busca de una arquitectura nacional* (1878) expresa que las formas antiguas no se avienen a las necesidades actuales y que los nuevos materiales responden a las necesidades reales y tienen su propia estética, por lo que no es bueno esconderlos con formas pasadas. Es más, Oriol Bohigas ha observado que si Montaner puede concebir el edificio como la integración de creaciones plásticas y decorativas, aunque parezca paradójico, responde a un diseño del espacio protorracionalista y a un uso creativo de los nuevos materiales. Tal es el caso del *Palau de la Música Catalana* (1905-1908), que bajo la decoración esconde una estructura de hierro que permite una sucesión de plantas libres cerradas exteriormente, la fachada, por una mampara de vidrio que no realiza la función de resistencia. J.V.O.

pancho cossío



Objetos. 1960
Arenisca y gouache sobre papel
36 x 49 cm
Colección Fundación Santillana



Retrato del Padre Rábago. 1935
Óleo sobre lienzo
100 x 80 cm
Gobierno de Cantabria



Cargando en el puerto. 1940
Óleo sobre lienzo
81 x 60 cm
Colección Pedro Mateache Zubiete



Marina. 1961
Óleo sobre lienzo
73 x 92 cm
Colección Fundación Santillana

Torreones de Cartes, Cartes, Cantabria. Del 11 de marzo al 16 de abril de 2000



GOBIERNO
DE
CANTABRIA

Consejería de Cultura y Deporte



Rainer Oldendorf:
Retrato de mi
abuelo Walter
Behrle,
Lörrach, 1976.

RAINER OLDENDORF

FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES

ARAGÓ, 255. BARCELONA

6 ABRIL AL 25 JUNIO

La política de exposiciones de la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona se caracteriza por presentar creadores emergentes que, aunque no han culminado su plenitud, ya gozan de cierto prestigio y una proyección internacional. Unos creadores que trabajan bajo unos presupuestos cercanos a postconceptuales y postminimalistas, esto es, que se sitúan al margen de los procedimientos tradi-

cionales de la pintura y que continúan la herencia del arte conceptual y del minimalismo, enriquecida ésta por la distancia y la perspectiva histórica. Ésta es a grandes rasgos la línea que inició Manuel Borja y que continua Nuria Enguita, la actual responsable de exposiciones y comisaria de la presente exposición sobre **Rainer Oldenburg** (Lüchow, Alemania, 1961). Este artista trabaja con una gran variedad de procedimientos –tales como el cine, el vídeo, la fotografía, etcétera– y su discurso es una suerte de reflexión sobre su propia historia personal y su espacio vital. La estrategia que sigue consiste en interrelacionar elementos, lugares y personas vinculadas al autor, por una parte con la ficción y, por otra, con episodios –incluso con personas– que intervienen en la realización de la propia obra. En este sentido su trabajo más significativo es la película *Marco*. Marco, el protagonista de la filmación, es un amigo de la infancia del artista, que es el que desencadena la historia, mientras que la proyección del film, compuesto de varias partes, está acompañada por una serie de diapositivas realizadas durante el proceso de rodaje. La presente exposición, que pretende plasmar en cierta manera el itinerario del artista, se complementa con tres obras más, *Las fotografías de Walter Behrle* y *Free Cinema/Riksbioscoop*, ambas del año 1994, que son autorreflexiones sobre el pasado y la herencia del artista, y una serie de veintiséis fotografías de gran formato. J.V.O.

CATALÀ-ROCA, UNA NUEVA MIRADA

FUNDACIÓN MIRÓ

PARQUE DE MONTJUÏC. BARCELONA

12 MAYO AL 9 JULIO

Francesc Català-Roca (Valls, 1922-Barcelona, 1998) es uno de los fotógrafos más significativos del fotoperiodismo español, artista cuya carrera se inicia en la posguerra española y se prolonga hasta principios de los años noventa. Muy esquemáticamente, su fotografía parte de un concepto neorrealista, aunque buscando un punto de vista inédito y una ambientación humana del tema. Curiosamente era hijo de un notable fotógrafo y publicista, Pere Català Pic, que pasa por ser uno de los pioneros de la vanguardia en el mundo de la fotografía y el fotomontaje. Pero Francesc Català-Roca rechazó esa idea de fotografía como autoexpresión y/o arte para entenderla desde su dimensión documental. Para Català-Roca, la fotografía es captar sin manipular la realidad. Esta posición resulta del contexto de la posguerra, cuando Català-Roca inició su trayectoria. Durante la Guerra Civil española se fue conformando en parte el reportaje gráfico moderno y justo después fue el momento de la fotografía documento, con profesionales como Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Eugène Smith, etc. Aunque, dicho sea de paso, hay algo más en estos fotógrafos; al igual que en Català-Roca, no se limitan a plasmar únicamente la realidad, sino que aportan también su punto de vista



sobre esta realidad. El trabajo de Català-Roca se desarrolló especialmente en diferentes medios como *Destino*, *Gaceta Ilustrada*, *Triunfo*, etc. y también como ilustrador de libros, siempre bien relacionado con intelectuales y artistas con los que colaboró muy a menudo, tales como Joan Miró o Eduardo Chillida. No es extraño que se le haya calificado como el testigo de su tiempo. La presente exposición, comisariada por Luis Revenga y realizada en el marco de la Primavera Fotográfica, representa una aproximación innovadora sobre el fotógrafo: no se estudian simplemente las cuestiones más trilladas del contexto histórico, sino que también se aborda a Francesc Català-Roca como lenguaje, esto es, se estudian temáticamente aspectos como el encuadre, la luz, el espacio/volumen y el color. J.V.O.

Francesc Català-Roca: Fraile y ventana. Cartuja de Montealegre, 1967. Fotografía en blanco y negro.



Jürgen Klauke:
Heimspiel II,
1990-92.
Fotografía en
blanco y negro,
123 x 180 cm.
Colección Helga
de Alvear.

JÜRGEN KLAUKE

GALERÍA METROPOLITANA
TORRIJOS, 44. BARCELONA
3 MAYO AL 16 JUNIO

Jürgen Klauke (Kiding, Alemania, 1943), desde el año 1993 catedrático de fotografía artística en el *Kunst-hochschule für Medien* de Colonia, es uno de los artistas que trabajan en el medio fotográfico más importantes de este siglo, a pesar de ser un gran desconocido en nuestro país, en el que apenas ha mostrado su obra y del que el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía prepara una exposición antológica. A Klauke se le reconoce como uno de los artistas pioneros en la incorporación de diferentes disciplinas, como el cine y el teatro, al arte contemporáneo. Por otra parte, su aportación al *body art* y a la *performance* ha sido también muy importante. Para Jürgen Klauke sus fotos son “contrafotografías” (contraposición a la manera creciente de reproducciones que pretenden ser realidad). Desde una visión netamente personal, Klauke ha desarro-

llado un trabajo que reflexiona sobre la amenaza de la integridad personal, tanto física como psíquica, una amenaza constante a la que el individuo está expuesto en la sociedad de hoy en día y que provoca unas tensiones y unas situaciones de vacío y riesgo para el individuo, que Klauke ha sabido captar y traducir de manera magistral. Las escenificaciones que compone Klauke demuestran una gran sensibilidad hacia lo corporal y hacia su entorno, en una “simbiosis entre la introspección individual y la realidad exterior”. Defensor a ultranza del carácter ideológico de su obra y, por tanto, de la incidencia que la ideología puede tener en la sociedad, Klauke aboga por el compromiso con la persona ante el menosprecio por el individuo que hay en la sociedad tecnológica contemporánea. La Galería Metropolitana de Barcelona, en colaboración con el Goethe Institut y la Galería Helga de Alvear de Madrid, nos ofrece una muestra global de su trabajo, que es una aproximación a la comprensión de su método de experimentación visual, a través de una selección de obras fechadas en diferentes momentos cronológicos, claves en la trayectoria de este gran artista. De esta manera, se muestra su producción a lo largo de un periodo que se remonta a más allá de dos décadas, en las que se manifiesta certeramente el espíritu de nuestro tiempo, captado en imágenes fotográficas que son teoremas sobre el ser humano contemporáneo en el conjunto de una estrategia artística compleja. J.C.R.

EULÀLIA VALLDOSERA

JOAN PRATS

RAMBLA CATALANYUA, 54. BARCELONA

HASTA 15 ABRIL

Para **Eulàlia Valldosera** sus fotografías tienen una “naturaleza escultórica”, ya que se refieren explícitamente al lugar y al espacio ocupado por el cuerpo humano, que guarda en su memoria la presencia del individuo, simbolizado según la artista por la mujer. La sombra entendida como una imagen para el recuerdo, como ella la describe en su significación de hacer “presente lo ausente”. En sus fotografías existe una ausencia y una presencia que lucha por salir, que se encuentra incompleta. Se trata de la figura humana en su devenir, su huella en el tiempo y su transcripción en el pasado. Sus imágenes además son documentos de una “performance” real, de una intervención de la artista en esos anodinos espacios domésticos. Valldosera en sus fotografías realiza una seria reflexión sobre la realidad y sobre la percepción de esta realidad. Cabe destacar el carácter mágico, elemento que ha guardado una intrínseca relación con la manifestación artística desde la noche de los tiempos y que hoy adquiere un valor fenomenológico gracias a la influencia de la tecnología en el arte contemporáneo. *Still Life* o *La habitación del bebé*, *Los muebles* y *fotografías*, son los elementos de esta intervención que transforma la galería en un espacio doméstico, en donde el espectador es parte activa del proyecto. J.C.R.

ESPACIO

CULTURA

Espacios para el Arte y la Cultura.



103

C
A
T
A
L
U
Ñ
A

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

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

Éste es nuestro compromiso.

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

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



CAJA MADRID
OBRA SOCIAL



Richard Hamilton:
¿Qué es lo que
hace tan diferentes,
tan atractivos, a los
hogares de hoy?,
1956. Collage,
26 x 25 cm.

RICHARD HAMILTON

EUDE

CONSELL DE CENT, 278. BARCELONA

MAYO

Con motivo de la celebración del veinticinco aniversario de su fundación, la galería Eude presenta una exposición de obra gráfica de Richard Hamilton, el mismo artista que inauguró la galería en 1975. La galería Eude aparece en aquel contexto de los setenta cuando el mercado artístico se va consolidando y van apareciendo nuevas salas de exposiciones como la Joan Prats, Maeght, Dau al Set, Ciento, Trece, etc., algunas de ellas ya desaparecidas. De proyección limitada, la galería Eude, con su propietaria Fina Furriol y su asistente Filo de Paz, es sin embargo indisoluble del paisaje de espacios de exposición de Barcelona. En un marco de modernidad, la galería ha desarro-

llado una promoción de exposiciones muy personal, pero a grandes rasgos señalaríamos dos dimensiones: por un lado dibujos y obra gráfica y por otro jóvenes artistas. En relación a la primera vertiente, se han presentado trabajos de Shinichi Tsukumo, David Hockney, Henry Moore, Alexandre Calder, Antoni Clavé, Eusebi Sanpere, Eduardo Chillida, Joan Ponç, etc. En relación a los jóvenes artistas, últimamente han expuesto en la galería: Eusebi Vila Delclòs, Pere Salinas, Isabel Saludes, Dolors Puigemont, Francesc Guitart, etc. Pero dejando al margen la galería y refiriéndonos a la exposición que nos ocupa, Hamilton posee una larga vinculación con Cataluña motivada por la presencia de Marcel Duchamp en Cadaqués. Hamilton siguiendo el rastro de Duchamp, instaló –sospechamos a finales de los sesenta– su residencia de verano en la misma localidad, donde a partir de entonces empezó a exponer su obra en una sala de exposiciones local. Así se explica su presencia en la galería Eude. Por lo demás, Hamilton no requiere presentación como uno de los referentes históricos del Pop art, en su versión inglesa, mucho menos difundida que la americana. De ahí el especial interés de esta exposición: por un lado, se trata de esta otra versión del pop más intelectual y “profunda” que significa Hamilton y, por otro lado, se trata de obra gráfica, un medio en que los artistas se expresan con más libertad y escapan a los clichés. Esta exposición de Hamilton es la de un Pop art desconocido. J.V.O.

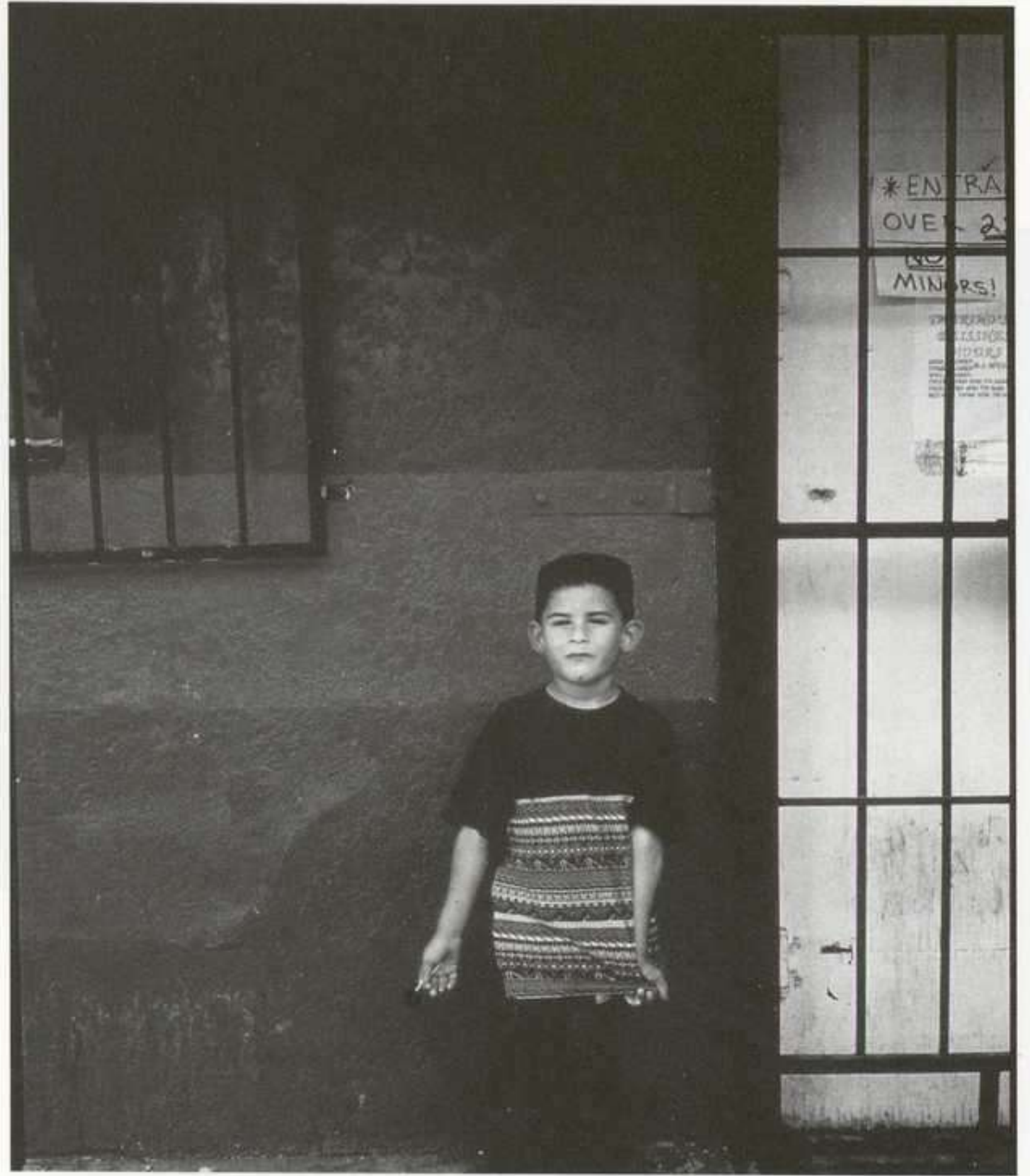
ESKO MÄNNIKKÖ

ESTRANY DE LA MOTA

PASSATGE MERCADER, 18. BARCELONA

MAYO

Esko Männikkö (Pudasjärvi, 1959, Finlandia) ha realizado un trabajo fotográfico englobado bajo el título *MEXAS* del que él mismo ha editado un libro. En esta ocasión se presentan obras de esta serie, algunas inéditas, que se podrán ver por primera vez en Estrany de la Motta, retratos, paisajes, panorámicas de la vida cotidiana y de los objetos que rodean a los habitantes de la "frontera". La obra de Männikkö es bastante desconocida en España. Para un europeo y, más concretamente del avanzado norte de Europa, la frontera de Estados Unidos, el sur del coloso de la economía mundial, la frontera con México es sin duda un entorno extraño y un exótico paisaje. Esa mirada es la de Männikkö, el retrato de los desheredados en el paisaje de la marginalidad. Porque no sólo en las ciudades se genera la pobreza, hay otras quizás más olvidadas en pleno seno de la abundancia, son imágenes que guardan complicidad entre el fotógrafo y sus modelos, individuos y su entorno, en donde la fotografía en color, aun siendo documental, toma tintes insospechadamente plásticos. El individuo está completamente fusionado con su medio; todo forma parte de un decorado que en EE.UU. tiene una definición despectivamente gráfica "white trash" (basura blanca), conviviendo



con la basura mestiza, todos unidos en la frontera por la pobreza y por el privilegio que ésta concede, la libertad ante el sistema. Sus personajes están como a la espera en la desesperanza. Pero hay mucha vida, una vida que inunda sus fotos de niños y animales, de uniones y soledades, de retratos de historias perdidas. "Seeing rhings as they are", quizás quiso captar una realidad, si es que ésta existe, y se acercó bastante a la vivencia del momento, sin complejos, él la enseña en su diario de campaña. La exposición de Männikkö estará precedida por una instalación de Daniel Canogar y por una intervención en el "glass cabinet" de Igansi Aballí que, tras la exposición de Helena Almeida, constata una programación muy sugerente. J.C.R.

*Esko Männikkö:
Boy, San Antonio,
1996. Fotografía
en color.*

*Dhara Rivera:
Proyecto para la
instalación El
sótano y el jardín
en el Espacio 13 de
la Fundación Joan
Miró, 2000.*



DHARA RIVERA

FUNDACIÓN JOAN MIRÓ. ESPACIO 13

AVENIDA MIRAMAR, 71. BARCELONA

5 MAYO AL 4 JUNIO

Dentro del ciclo *Un oasis en el desierto azul*, comisariado por Michy Marchaux, que quiere ser una metáfora de la realidad de Puerto Rico y, por lo tanto, una manifestación de la creatividad de sus artistas en el contexto del arte del Caribe desde la perspectiva de artistas puertorriqueños, la propuesta de Mirchy Marchaux, a través de la selección de cinco artistas, manifiesta temas relacionados con el tránsito y los intercambios culturales, entre el centro y la periferia, entre lo privado y lo público, entre las fronteras y los límites culturales. Temas de especial interés en el contexto geo-político y cultural de una isla que lucha por mantener su propia identidad bajo las presiones colonialistas norteamericanas. **Dhara Rivera** es uno de los

artistas con mayor experiencia. En sus trabajos a menudo toca el tema de los reflejos en el espejo. En esta instalación quiere plantear cuestiones que inciden en la relación entre lo real y lo imaginario con materiales y objetos cotidianos que serán el hilo conductor del espectador. El título de su instalación *El sótano y el jardín* representa la metáfora entre el espacio real y el imaginario al mismo tiempo que simboliza lo interior y lo exterior de lo particular a lo universal en un diálogo de contradictorios que de algún modo representan el propio espacio físico de la isla. Dhara Rivera hace de manera explícita una reflexión sobre las fronteras, no sólo en el sentido geográfico sino en la significación amplia entre la filosofía y la sociología. En sus instalaciones los elementos elegidos para manifestar su discurso quizás puedan parecer obvios sin embargo son efectivos y sorprenden por su ingeniosa simplicidad. J.C.R.

HOWARD LONN

S292

CONSELL DE CENT, 292. BARCELONA

25 MAYO AL 24 JUNIO

A finales de los 80 y a principios de los 90, en sintonía con una reflexión generalizada en América y Europa, **Howard Lonn** (Toronto, 1959) representaba la recuperación de la pintura frente a propuestas conceptuales. Claro está, se trataba de una pintura enriquecida por otras experiencias, más allá de la estricta pintura. En la presente exposición presenta a grandes rasgos pinturas de aquel periodo, y una serie de dibujos, la mayor parte realizados en 1997. Las pinturas están realizadas con una técnica tradicional, la encáustica; ésta consiste en trabajar los colores con cera fría o caliente como vehículo para darles más consistencia. Ahora bien, su particular manera de utilizarla –con el soplete quema la superficie–, les atribuye una calidad textural y matérica muy particular. Estas piezas plasman figuras aisladas, en primer término y ampliadas de escala, que casi se manifiestan como una aparición: cuanto mayor sea la distancia del espectador al cuadro, más nítida aparecerá la forma. Interesa destacar que no se trata de aquel concepto de pintura como ventana abierta; las pinturas que se muestran son un homenaje al objeto y a la materia/textura entre el Pop y el expresionismo abstracto. Los dibujos, un mundo espiritual diferente al de las pinturas, denotan gran espontaneidad; son pura fragilidad y puro lirismo, de una rara intensidad poética. J.V.O.

Baleares

Centro Cultural Sa Nostra

Concepció, 12 • 07012 Palma de Mallorca

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

Marzo - abril

Del Realismo al Modernismo. Pintura catalana del Museo Nacional de Cuba

Mayo - junio

Marc Chagall

Etapa rusa

Museo Nacional de San Petersburgo

Galería Maior

Plaça Major, 4 • 07460 Pollença (Mallorca)

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

Abril

Alberto García Alix

Desde 13 mayo

Victoria Civera

Málaga

Sala de la Sociedad Económica de amigos del País

Avda. de Andalucía, 10-12 • 29007 Málaga

Tel.: 952 22 93 96

19 mayo a 18 junio

Joaquín Mir

Mayte Vieta:
Silenci, 1999.
Papel de color
sobre gomaespuma
de 1 cm sobre
marco de aluminio,
180 x 180 cm.



MAYTE VIETA

SALAS MUNICIPALES DE EXPOSICIÓN.

FUNDACIÓN CAIXA CATALUNYA

RAMBLA DE LIBERTAD, 1. GIRONA

5 MAYO AL 25 JUNIO

En el catálogo de su primera exposición individual en Madrid (1999), **Mayte Vieta** (Blanes, Girona, 1971) apuntaba: “He pretendido siempre dar la vuelta a la realidad, tal vez porque sólo así podremos llegar a contemplarla en su apariencia más cruda y descarnada. No es de extrañar que en mis trabajos se den cita elementos dispares en forma, origen y esencia, sin duda hay en mí una atracción por la disección y el ensamblaje de materiales naturales casi sin transformar, objetos de gran carga espacial y temporal que me permiten llegar a representar pequeños instantes, a veces en forma de presencias –como los desnudos en la oscuridad o elementos como el agua– de alguna manera retienen la realidad, pero siempre a través de una lente deformante hasta llegar a percibirlos como si se tratara de sueños”. En efecto, Mayte Vieta trabaja con materiales y

procedimientos muy diversos: fotografía, instalaciones, objetos/escultura; sin embargo, la riqueza y diversidad de experiencias, así como la investigación sobre los materiales deviene de una voluntad expresiva, porque el arte de Mayte Vieta es una experiencia de lo profundo, un instrumento de autoconocimiento, una relación con el interior y lo desconocido. No sabemos explicar exactamente el porqué de Mayte Vieta, pero intuimos dos aspectos importantes: el primero es que la creadora recurre a una especie de dramatización, ya sean materiales, ya sean elementos que al confrontarse cara a cara provocan una especie de chispa poética, una chispa que nos permite un ir más allá de lo conocido y lo trivial, una chispa que nos provoca disonancias y asociaciones –tal es el caso de piezas como *Arpía* (1992), *Cicatrices* (1998), *Mujer raíz* (1999). El otro aspecto es que los objetos e intervenciones de Mayte Vieta, son objetos como mentales (¿talismanes?) que incitan la imaginación y que perduran en la mente después de su contemplación; aquella realidad a la que alude la misma artista como vista en la oscuridad o bajo el agua, es como la niebla o la noche para los románticos: un estímulo para la imaginación, una especie de llave para explorar el alma. En fin, chispa poética, el arte como instrumento de exploración interior son elementos puntuales pero que no acaban de definir la capacidad de seducción de Mayte Vieta, la suya es una obra densa que escapa a la definición y a la simple reseña. J.V.O.

JAVIER LÓPEZ

Manuel González Longoria, 7 • 28010 Madrid • Tel. 91 593 21 84 • Fax 91 591 26 48 • gjl@galeriajavierlopez.com

5 abril a 31 mayo

TATSUO MIYAJIMA

SOLEDAD LORENZO

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

30 marzo a 6 mayo

HERNÁNDEZ PIJUAN

10 mayo a 10 junio

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA

GALERÍA GEMA LAZCANO

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

23 marzo a 22 mayo

ESCULTURA FIGURATIVA CONTEMPORÁNEA. COLECTIVA

26 mayo a 15 julio

DANIEL BILBAO

pinturas

MARLBOROUGH

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

Hasta 6 mayo

JUAN NAVARRO BALDEWEG
O. KOKOSCHKA

(obra gráfica)

Desde 10 mayo

GENOVÉS

retrospectiva

HELGA DE ALVEAR

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

Hasta 30 abril
ESTUDIO HELGA DE ALVEAR

KAZUO KATASE
JUUL KRAIJER, SUSAN TURCOT

"Casa de golondrinas"
Dibujos
Comisario Pablo Llorca

5 mayo a 30 junio

TRACEY MOFFATT

"Invocations"

MAY MORÉ

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

Hasta 27 abril

JAVIER RIERA

Desde 4 mayo

ÁNGEL MARCOS



*Bodys Isek
Kingelez: La ville
fantôme, 1996.
Papel, cartón y
plástico,
120 x 570 x 240 cm.*

CONTRA LA ARQUITECTURA

ESPAI D'ART CONTEMPORANI DE CASTELLÓ

PRIM, S/N. CASTELLÓN

25 ABRIL AL 18 JUNIO

Ésta es una muy loable iniciativa de José Miguel G. Cortés que une arquitectos y artistas en la reflexión de la problemática de la ciudad de hoy en día y del futuro, teniendo en cuenta los grandes cambios que en las últimas décadas hemos podido comprobar tanto en la fisonomía urbanística como en el tejido de las ciudades. Las actuales condiciones de liberalización en las vías migratorias y de comercio han favorecido concentraciones humanas en núcleos urbanos sin precedentes que han ido modificando la estructura convencional de la ciudad. Por ser este crecimiento difícil de controlar y en general desmesurado y agresivo, por la especulación del suelo urbano, la ciudad de hoy en día corre los peligros de la despersonalización y en general de la agresión por las fuerzas de la especulación y por los sectores que controlan el poder, al mismo tiempo que se convierte en campo de

batalla de diferentes grupos sociales o políticos. Las macro-urbes del nuevo milenio se van configurando con estructura de satélites interconectados, aunque el proceso actual de crecimiento sea caótico y conflictivo: “grandes aglomeraciones desigualmente repartidas y difusamente organizadas en torno a una infraestructura discontinua”. Ante este panorama, se ha desarrollado el planteamiento de esta exposición. Al hablar de arquitectura se quiere incidir en su vertiente social, ya que es en lo social donde la arquitectura influye de una manera más drástica, a pesar de sus manifestaciones formales, estilísticas y estructurales. Por lo que, a la hora de debatir sobre la ciudad, en última instancia y de una manera intrínseca, se debate sobre cómo corregir y proyectar el tejido social del futuro en las nuevas metrópolis. En este contexto se han querido reunir trabajos heterogéneos que manifiestan la complejidad de la ciudad de hoy en día. Absalon, Archigram, Archizoom, Melvin Charney, Dan Graham, Bodys Isek Kingelez, Rem Koolhaas, Guillermo Kuitka, Gordon Mata-Clark, Metápolis, Matt Mullican e Isidoro Valcárcel Medina demuestran la versatilidad del diálogo y la importancia de la ciudad en la reflexión de los artistas y de los arquitectos, éstos primeros, los artistas, en muchos casos marginados a la hora de construir la ciudad. Tanto artistas como arquitectos expresan de manera visual sus ideas sobre la ciudad desde diferentes planteamientos, provocando un continuo debate, desde una mirada estimulante y generosa. J.C.R.

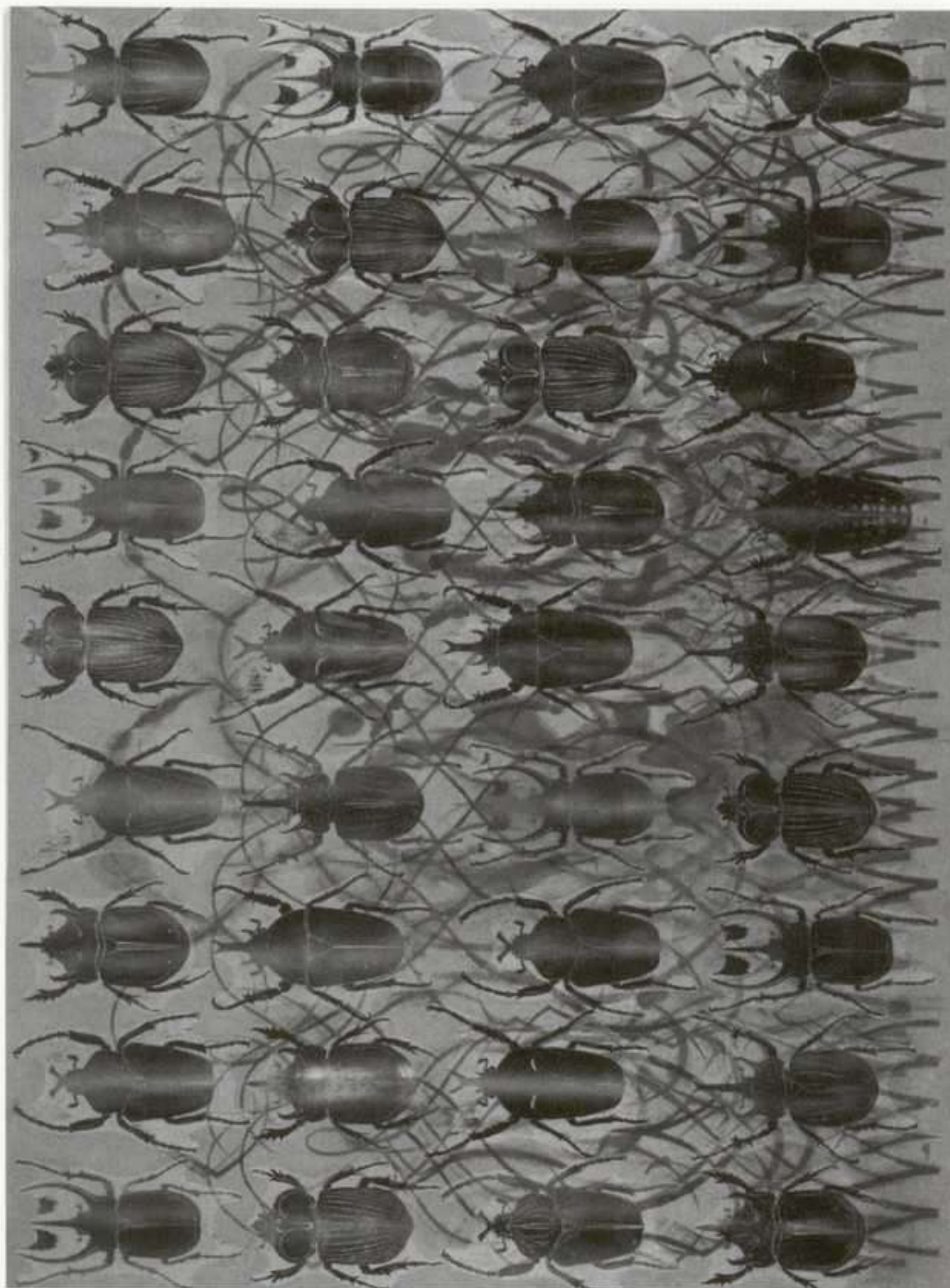
PHILIP TAAFFE

IVAM-CENTRE DEL CARME

MUSEO, 2. VALENCIA

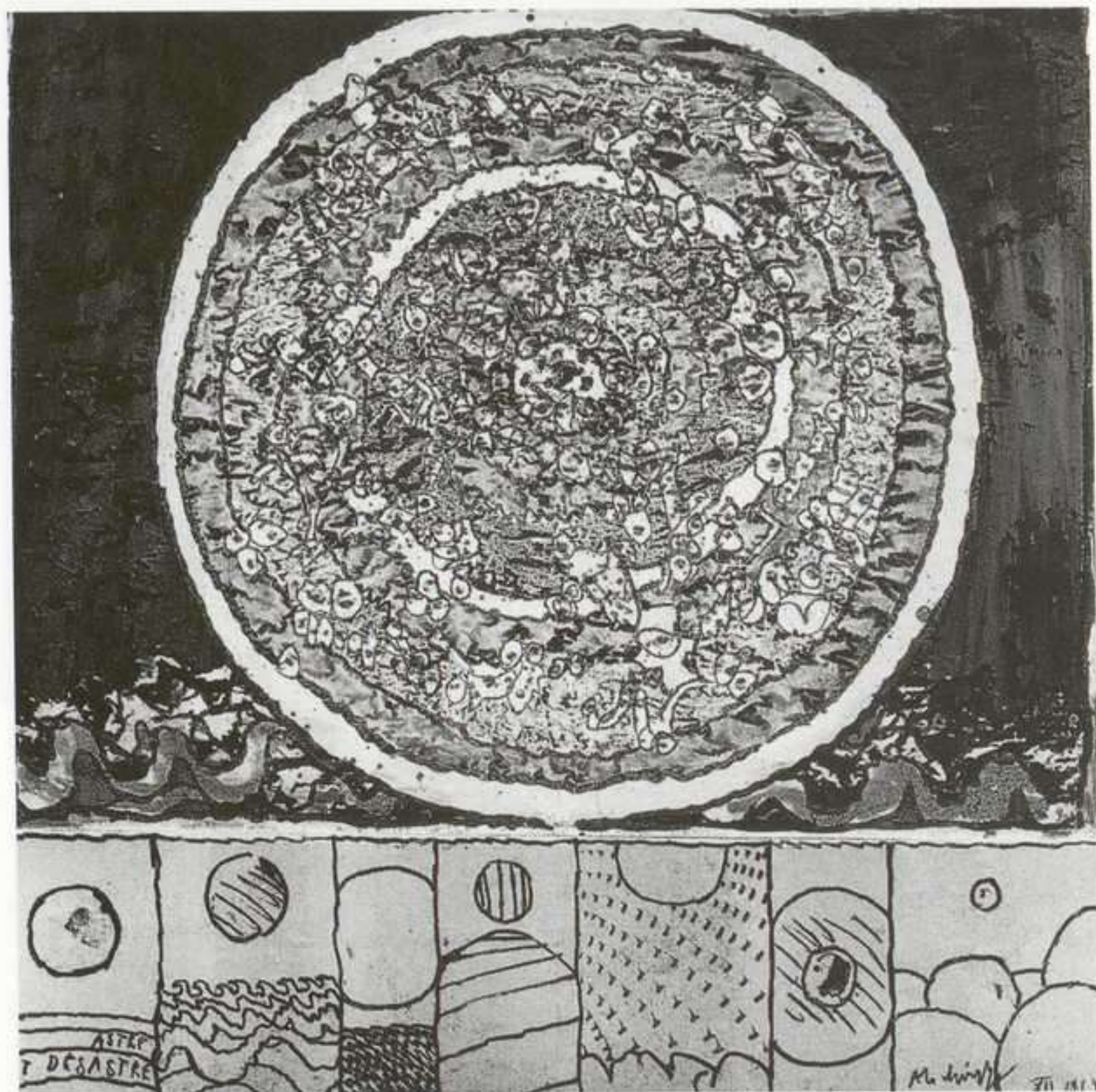
19 ABRIL AL 2 JULIO

Una cincuentena de pinturas de gran formato, realizadas desde 1980 hasta la actualidad, permiten, de la mano de Enrique Juncosa, un acercamiento a la obra de Philip Taaffe en lo que constituye su primera muestra retrospectiva en Europa. Desde los inicios de su trayectoria, **Philip Taaffe** (Nueva Jersey, 1955) entró en contacto y colaboró con numerosos artistas y escritores como William Burroughs, Mohamed Mrabet y Robert Creeley, muestra de su agitada creatividad. Discípulo de Hans Haacke, pronto se alejó de los planteamientos artísticos más abiertamente conceptuales para poner en práctica un tipo de pintura que, a lo largo de la década de los años ochenta, fue asociada al grupo Neo-geo, en el que se incluía la obra realizada por Ross Bleckner, Peter Hally, así como al apropiacionismo cultivado por Mike Bidlo y Sherry Levine en aquel momento. Desde sus comienzos, Philip Taaffe fue incorporando a sus obras todo tipo de imágenes encontradas. De esta práctica se derivó la incorporación a su pintura de referencias culturales de muy diversa procedencia, entre las que se conjugan desde evocaciones de la arquitectura islámica y formas que remiten a los manuscritos iluminados celtas, hasta jeroglíficos egipcios, diseños gráficos y tradicionales motivos ornamentales textiles. En



Philip Taaffe:
Scarabesque, 1994.

esta misma línea de actuaciones, esta exposición muestra el interés reciente del artista por incorporar elementos representacionales en lugar de símbolos. Elementos naturales como son hojas de árboles, estrellas de mar o insectos, son concebidos como ingredientes abstractos, presentados como signos flotantes sobre fondos gestuales. Desde esta perspectiva, la pintura de Philip Taaffe propone un viaje emocional y mental conducido por la constelación de elementos simbióticos de muy variada fisonomía. Como una evocación existencial, su pintura va provocando, en este sentido, estímulos dispuestos para escrutar los huecos ocultos de la realidad. J.L.C.



Pierre Alechinsky:
Astre et désastre,
1969.

PIERRE ALECHINSKY

IVAM-CENTRE JULIO GONZÁLEZ

GUILLEM DE CASTRO, 118. VALENCIA

HASTA 28 MAYO

ESTIARTE

ALMAGRO, 44. MADRID

HASTA 15 ABRIL

Unas ochenta obras, incluyendo óleos, acuarelas, tintas y acrílicos, fechadas entre 1948 y 1997, componen la retrospectiva que el IVAM dedica a revisar la figura de **Pierre Alechinsky** (Bruselas, 1927), cuya singular aportación en el contexto de la plástica europea de posguerra resulta del máximo interés para el desarrollo del arte contemporáneo. El arranque de la pintura de Alechinsky hay que situarlo en su participación en el grupo COBRA (CO de Copenhage, BR de Bruselas, A de Amsterdam), fundado por los belgas Christian Dotremont y Joseph Noiret, el danés Asger Jorn y los ho-

landeses Karel Appel, Constant y Corneille, al que se adhiere en 1949, y cuyas experiencias definió como “espontaneidad, búsquedas experimentales, libertad, ligazón flexible entre un cierto surrealismo y una cierta abstracción, pintura al margen de las grandes corrientes estéticas”. Su punto de partida es, por tanto, la encrucijada entre el surrealismo –frecuentó el Atelier 17 de Hayter y trató a Miró, Lam, Matta o Breton– y el expresionismo abstracto, en una tercera vía que intenta superar el dogmatismo filocomunista del surrealismo de los 50, dominado por la figura de Bretón, hacia un automatismo liberador en la línea de la abstracción americana de un Pollock, pero sin renunciar a la representación, es decir, sin llegar al punto sin retorno de un Rothko o de un Newman. Los instrumentos de esta renovación son el uso de la caligrafía, influido por el arte japonés, que le permite una expresión cercana al lenguaje; el dibujo, como técnica más próxima al inmediato pensar; el grabado, cuyo hacer asemeja las creaciones naturales; el uso del acrílico y el papel, y una manera de extender la pintura *all over*, inmerso en el fondo, transgrediendo sus límites. A esto se añade una filiación nórdica de ascendencia romántica que recoge, a través de los modelos expresionistas de James Ensor y de Emil Nolde, una representación simbólica del mundo, que en Alechinsky aúna motivos occidentales y orientales, personales y ancestrales, que no pretende una visión absoluta, sino parcial, a lo que responde su idea de los “comentarios marginales”. R.G.

TXOMIN BADIOLA

LA GALLERA

ALUDERS, 7. VALENCIA

HASTA 30 ABRIL

Bajo el título *Bed Song/Visitantes*, Txomin Badiola presenta una doble instalación. *Bed Song* lleva al espectador hasta un recinto que, elevado sobre una plataforma, proclama de manera nítida su carácter artificioso. El espectador sólo tiene la opción de mirar hacia el interior a través de una serie de aberturas, entendidas como puertas y ventanas. En la soledad de la habitación, intenta dar cabida al onanismo y a la violencia, entendidos como rasgos que personalizan el periodo de la adolescencia. De esta manera, se muestra la cama como escenario privilegiado en el que actúan por igual el drama y el placer. De otro lado, en la parte superior de la sala, Badiola presenta una serie de nueve fotografías de gran formato, que conforman *Visitantes*, en la que se muestra a diferentes personajes, cuya identidad queda velada. Con el rostro oculto, estos personajes aparecen rodeados de objetos, frases, colores, formas y espacios, dispuestos según un guión narrativo en el que se cruzan las lecturas. Si en *Bed Song* el objetivo estaba puesto en captar la ausencia en un espacio concreto, las fotografías de esta serie ponen en escena la presencia de aquellos personajes que, como sujetos fantasmales, pueblan los huecos de la indefinición. Son visitantes sin rostro, personificados con una identidad difusa engendrada alrededor de ellos mismos. J.L.C.

Línea Abierta

la "Caixa",
donde
usted quiera



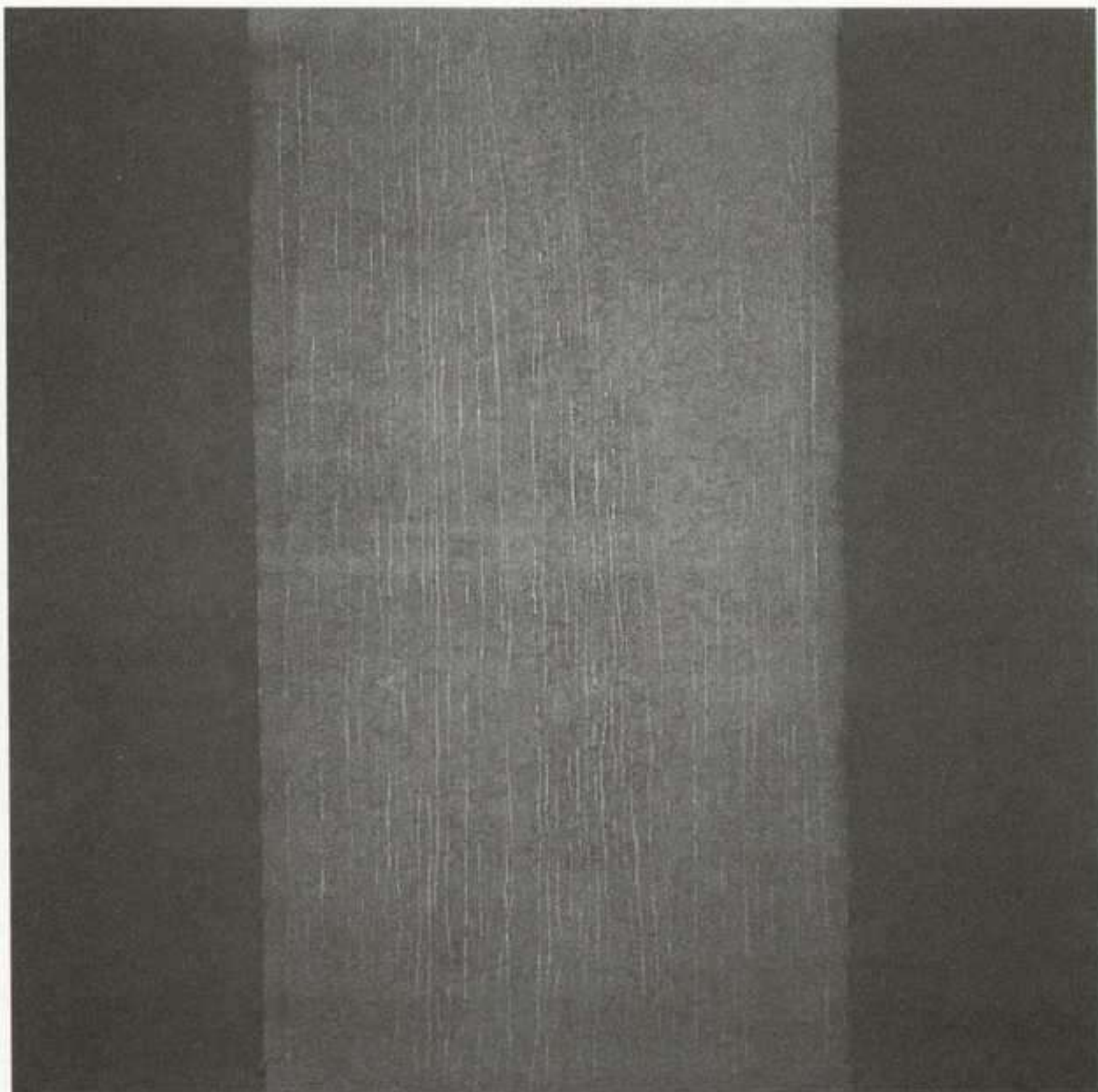
902 200 202

www.lacaixa.es

 "la Caixa"

113

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



Ana Peters: Verde abeto, 1997. Óleo V.G. Lienzo belga, 175 x 175 cm.

ANA PETERS

MUSEO DE LA CIUDAD

PLAZA DEL ARZOBISPO, 1. VALENCIA

12 ABRIL AL 14 MAYO

Iniciada como artista a principios de los años sesenta, **Ana Peters** (Bremen, Alemania, 1932) fue sumándose al grupo Estampa Popular de Valencia en numerosas muestras colectivas realizadas en esta época. El comienzo de la pintura de Ana Peters se dio a conocer poco a poco inscrita en el realismo formulado por el movimiento Crónica de la Realidad, concebido a partir de la utilización de elementos y motivos extraídos de los medios de comunicación de masas, con el fin de establecer un discurso crítico en el que mediaba la situación de la mujer, representada como objeto de la sociedad de consumo. Tras un largo paréntesis de inactividad expositiva, volvió a mos-

trar su obra a comienzos de los años noventa con una propuesta pictórica alejada definitivamente de la figuración crítica de corte Pop que practicó hasta mitad de la década de los años sesenta. La evolución de su trayectoria culmina en la práctica de la abstracción, definida como racional, y en la que el gesto se reduce prácticamente a la insinuación, en tanto el color adquiere el máximo protagonismo. Inmersa en superficies cromáticas esenciales, los óleos de Ana Peters se esparcen pulcros, proyectando un espacio infinito en que todo parece estar sometido al rigor de una racionalidad extrema; rigor que, sin embargo, deja el justo espacio para que tenga lugar el ademán de una acción apenas esbozada. Con ello, la artista tensa un equilibrio a todas luces imperceptible, ofreciendo un espacio en el que el color campa a sus anchas y, desde las sombras ocultas, surge al exterior haciendo visible una consonancia de sorprendente lirismo. Sus óleos se disponen para ser observados con calma, obligan a ser recorridos con lentitud, a ser mirados desde distintos puntos de vista. Cuando todo ello sucede, el color acaba invadiendo el espacio perceptivo del espectador, sumergiéndolo en acontecimientos que escapan a toda especificación. La presente exposición, para la que Fernando Huici ha seleccionado una serie de lienzos y papeles realizados en los años noventa, permite abordar un período fecundo y silencioso de la artista, desde una casi obsesiva experimentación abstracta. J.L.C.

PATRICIO CABRERA

TOMÀS MARCH

APARISI I GUIJARRO, 7. VALENCIA

12 MAYO AL 15 JUNIO

Se ha destacado a menudo la vinculación de **Patricio Cabrera** (Ginés, Sevilla, 1958) con aquel movimiento de pujanza a que se vio sometida la pintura sevillana por parte de su generación más joven durante la segunda mitad de los años ochenta. En ese sentido la aparición de la revista *Figura* fue un aglutinante de ese conjunto de fuerzas emergentes que encontraron en sus páginas un núcleo de expresión del que participó Cabrera. Tras una primera etapa en la que afrontó el paisaje a través de algunos recursos tomados del surrealismo pasó, a finales de la década de los ochenta, a elaborar una pintura equidistante entre la figuración y la abstracción donde, superpuestos a planos trabajados uniformemente en su textura, a veces organizados en forma de mallas o recortes que parecen investigar las posibilidades ornamentales, se iban sobreponiendo pintados los desinhibidos esquemas de unas piezas aplanadas y gruesas, como bloques o lápidas, que aparecían rotos y estriados en su su-



Patricio Cabrera: Sin título, 1988. Acrílico sobre lienzo, 180 x 180 cm.

perficie y sin una anécdota determinada. A este respecto, el artista ha explicado el mecanismo de formación de sus imágenes a través de dibujos: “no son obras pensadas de antemano utilizando el dibujo como medio. Vendrían a ser el germen de muchas elaboraciones posteriores. Simplemente cojo el papel y comienzo a dar rienda suelta a formas abstractas, letras, representaciones de objetos que me rodean... y voy ‘anotando’ todo lo que mecánicamente va surgiendo”. Ó.A.M.

IMÁGENES YUXTAPUESTAS

Diálogo entre la abstracción y la figuración
en la
COLECCIÓN BBVA

MUSEO PABLO SERRANO
Mayo - Junio de 2000

Paseo María Agustín, 20. Zaragoza. Horario: lunes a sábados de 10 a 14 horas y de 17 a 20 horas. Domingos y festivos de 10 a 14 horas. Martes cerrado.



MUSEO PABLO SERRANO
SISTEMA
DE MUSEOS
DE ARAGÓN

GOBIERNO
DE ARAGÓN



FUNDACION
ARGENTERIA



Eva Lootz: Las ventanas todo lo ven venir. Fotografía en blanco y negro, 90 x 120 cm.

EVA LOOTZ

LUIS ADELANTADO

BONAIRE, 6. VALENCIA

17 MAYO AL 25 JUNIO

Acertaba en su definición Juan Manuel Bonet cuando señalaba cómo en **Eva Lootz** (Viena, 1940), lo sorprendente es su manera de trastocarlo todo, de utilizar oscuridad, hermetismo, tensión dramática, humor, espíritu analítico, construcción, tan sólo como marcos de referencia. Su poética es siempre lo suficientemente poderosa como para que terminen importando poco los ingredientes o los estilos que integran su obra. Cada exposición suya constituye una prueba de que su indagación prosigue y de que sabe

anexionar nuevos territorios de una realidad ante la que se interroga como pocos artistas saben hacerlo. Y es que, en efecto, se desenvuelve con enorme soltura por los terrenos experimentales y más resbaladizos de la escultura, a menudo creando instalaciones específicas para espacios concretos. Quizás debido a su amplia formación multidisciplinar (estudios de filosofía, musicología, teatro, dirección de cine y televisión), sus lecturas infatigables de filosofía y poesía, consigue amalgamar en piezas de una concreta fisicidad, a veces incluso de imponente presencia, un sutil abanico de experiencias sensibles pertenecientes a los más recónditos ámbitos de la sensibilidad humana. Se ha definido a este personal territorio como un mundo de los "subsentidos", por el evocador empleo de los más diversos materiales, así como su versatilidad formal puesta al servicio de la memoria, el trabajo y la naturaleza; esto, junto con sus orígenes cercanos al conceptual (junto con Juan Navarro Baldeweg y Alberto Schlosser formaría en el Madrid de los setenta el grupo más cercano a esta poética) le ha llevado a ser reivindicada como precursora y referente por una parte del arte femenino realizado en nuestro país en las décadas de los ochenta y de los noventa. Eva Lootz encuentra en el empleo inédito de materiales heterogéneos (hielo seco, mercurio, arena, carbonilla, lana, lacre, plomo...) uno de los campos más fecundos donde los objetos cotidianos se emancipan de su función y se ponen al servicio de una poesía de "nuevas temperaturas". Ó.A.M.

LA FOTOGRAFÍA EN EXTREMADURA (1847-1951)

MUSEO EXTREMEÑO E IBEROAMERICANO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

VIRGEN DE GUADALUPE, 7. BADAJOZ

ABRIL A OCTUBRE

En la línea de los trabajos de Publio López Mondéjar (*Historia de la fotografía en España*, Lunwerg, 1997), la comisaria de la muestra, Matilde Muro Castillo, ha llevado a cabo una importante investigación documental que ha dado como resultado esta exposición que presenta en el MEIAC, **La fotografía en Extremadura (1847-1951)**, cuyo propósito es “la recuperación de la fisonomía histórica de Extremadura, argumentada con los hechos que han sacudido el devenir cotidiano, los momentos de abandono, los de éxito fugaz, los de integración en la historia propia del país, y los de aislamiento provocado por el desconocimiento de lo que aquí se vivía, en absoluto alejado del exterior, sino, todo lo contrario, con el mismo vigor que ocurría fuera”. Este recorrido por la historia gráfica de la región se inicia a mediados del XIX con las imágenes de Clifford, Laurent, el conde de Lipa, entre los más afamados, fotógrafos viajeros que recorren España tomando vistas del paisaje y de sus gentes, o de los profesionales autóctonos, pintores que transforman sus estudios en gabinetes fotográficos donde se retrata lo más granado de la sociedad extremeña. La muestra pretende precisamente recuperar la memoria de estos fotógrafos de provincias, profesionales modestos que registraron con sus cámaras el vivir cotidiano, los sucesos insólitos, las fiestas y las gentes, las revueltas populares, las visitas reales, y también... la tragedia de la guerra. Estos dramáticos hechos, como la luz de la tierra extremeña, atraieron a fotógrafos extranjeros como Capa, Gerda Taro, Seymour o Eugène Smith, que nos dejaron el legado de su maestría. Hombres y mujeres que construyeron con sus imágenes la memoria colectiva del lugar, y que, como expresa su comisaria, abrieron “la imagen de Extremadura al exterior, sin estereotipos, sólo con imágenes, que nunca volverán a repetirse, porque la fotografía es eso: lo efímero de la vida, que nunca vuelve, recogida en la memoria sólo en blanco y negro. Donde el color deja de tener sentido”. R.G.

PREMIO DE PINTURA

L'ORÉAL

OTOÑO 2000

XVI EDICIÓN

El plazo de admisión de las obras será entre los días 1 y 15 de Junio de 2000, ambos inclusive, en la calle Adelfas núm. 26, 28007 Madrid.

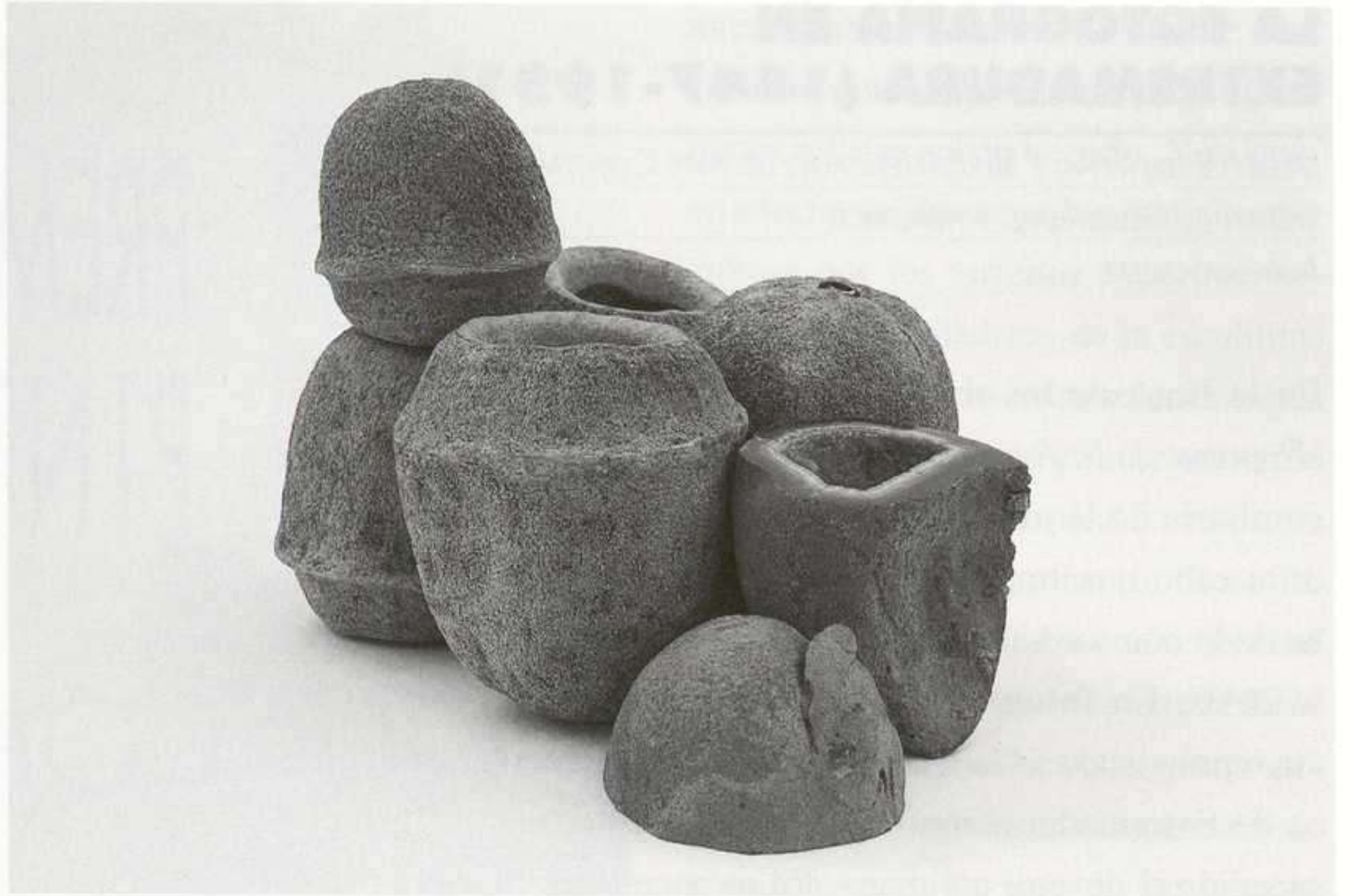
Para solicitar las bases ó cualquier información del Premio, llamar al Teléfono

91 364 84 00

117

E
X
T
R
E
M
A
D
U
R
A

*Fernando Casás:
Côcos+Ametista,
1968. Cinco cocos
cachopa y piedra
amatista cortada
y pulida,
24 x 35,5 x 24,5 cm.*



FERNANDO CASÁS

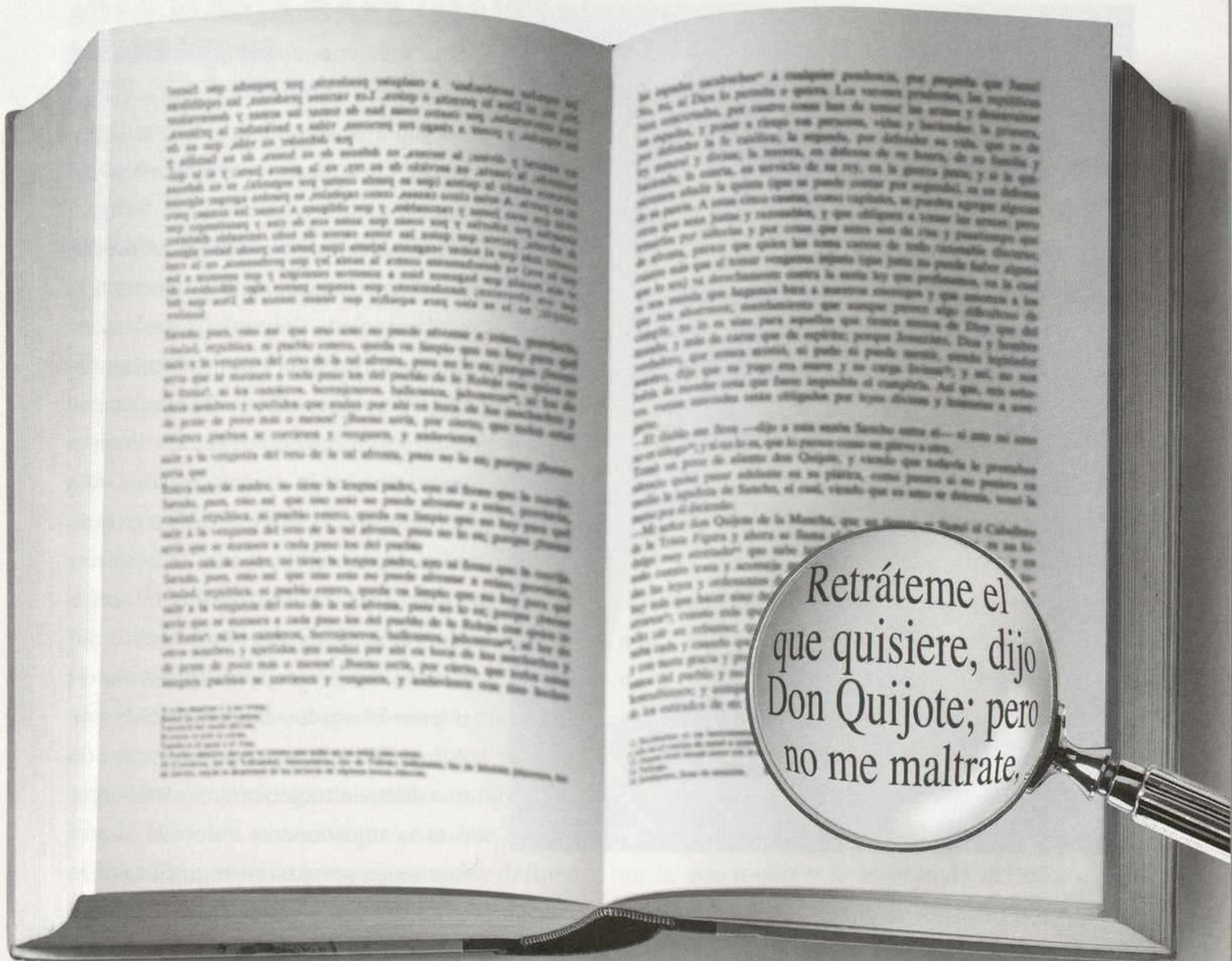
FUNDACIÓN LUIS SEOANE

DURÁN LORIGA, S/N. LA CORUÑA

ABRIL A MAYO

Fernando Casás (Gondomar, Pontevedra, 1946) mira a su alrededor y se lamenta de cómo la virginal naturaleza es arrasada por el vertiginoso avance del mundo urbano, hasta el punto de hacer peligrar su existencia. Esto le llevó a trasladar sus vivencias al campo de la plástica, posicionándose ante una naturaleza a la que considera plataforma perfecta para estrechar las distancias existentes entre el hombre y el cosmos, un universo activo en continuo movimiento, un útil instrumento de aprendizaje, una nueva vida procedente del interior. “Cuando me asocié a lo *cupins* como metáfora de la destrucción de la sociedad que se instaló en Brasil como dictadura, estaba sintiendo que los sueños del pensamiento más puntero están ligados a los procesos más sim-

ples de la vida”. Esta intimidad y profundo sentir sobre lo vital se aprecia claramente en su etapa brasileña, de la que ahora se establece una selección de sus creaciones entre los años 1967 y 1979. Estos trabajos, que se muestran por vez primera, son pequeñas e íntimas manifestaciones de su entonces deseo de huir de la realidad, pero no del mundo, sino del papel que le estaba tocando jugar. “Me ilusionaba crear ambientes que actuaran como un cosmos, algo fuera de este planeta, un renacer de la propia vida como una semilla que gravita por el espacio”. En Casás lo ético prima sobre lo estético y lo orgánico es sentido como último ejemplo de supervivencia. Sus testimonios naturales se presentan como unos de los más interesantes proyectos de arte y naturaleza, máxime cuando nos enfrentamos a la parte menos conocida de su producción, que nos permite así el gozar de una visión global de la energía creadora de Fernando Casás. D.B.



No fotocopies sin permiso.
Puede ser delito. Exige la licencia.

CEDRO
Centro Español de Derechos Reprográficos

Entidad de Autores y Editores

<http://www.cedro.org>

El Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual de 1996, en su artículo 17, reconoce al autor el ejercicio exclusivo del derecho de reproducción de sus obras, por lo que éstas no pueden ser reproducidas sin autorización, so pena de incurrir en un delito tipificado en el Código Penal (artículo 270).



Alvin Langdon Coburn:
Vortografía de Ezra Pound, 1917. Papel gelatino-plata. Donación de Alvin Langdon Coburn. Cortesía George Eastman House Collections. Fundación Pedro Barrié de la Maza.

ALVIN LANGDON COBURN

FUNDACIÓN BARRIÉ DE LA MAZA
CANTÓN GRANDE, 9. LA CORUÑA
HASTA 4 JUNIO

Un total de ciento cuarenta y siete fotografías de **Alvin Langdon Coburn** (Boston, EE.UU., 1882-Gales, 1966) conforman una significativa y extensa selección de su obra, reuniendo en esta exposición que organiza la Fundación Barrié de la Maza de La Coruña, una muestra de sus paisajes (Nueva York, Gran Cañón del Colorado, Londres o París) y de sus retratos de artistas (George Bernard Shaw, Henri Matisse o Auguste Rodin),

además de varios ejemplos de su faceta más conocida y estudiada, sus estudios vortográficos. Esta visión conjunta de su trabajo reafirma la posición clave de este creador en el reconocimiento artístico de la fotografía, en ese giro estético que se produjo a principios de siglo y que significó la escalada definitiva para la consideración de los estudios fotográficos como una más de las tendencias estéticas contemporáneas. Pronto aparecerá en la escena artística –un año clave será el de 1903 en el que, además de celebrar una exposición individual en el Camera Club de Nueva York, es elegido miembro del Linked Ring y del prestigioso movimiento Photo-Secession fundado por Alfred Skieglitz–, siendo ejemplo de una dilatada trayectoria; sin embargo, ésta es injustamente valorada al primar sus atrevidas vortografías sobre el resto de su producción. Éstas se revelan como precursoras del modernismo de la vanguardia fotográfica y, sin duda, son su credencial a la hora de valorar su aportación. Para Gerardo F. Kurt es de los pocos fotógrafos que logran transcender con firmeza las limitaciones que imponen la sintaxis del medio en las primeras décadas del siglo XX, y lo hace “además de una manera en que simultanea la sintaxis pictorialista general –casi impresionista, o simplemente postimpresionista– con la invención propia. La inclusión de un alto y afortunado nivel de abstracción en su propia dialéctica pictorialista es consustancial de la obra Coburn, y es en sí mismo un logro doble”. D.B.

JOSÉ MARÍA BAEZ/MANU MUNIATEGI

MARISA MARIMÓN

CARDENAL QUIROGA, 4. OURENSE

ABRIL A MAYO

José María Baez fusiona la palabra y la pintura en unas obras que deben ser leídas pero que sobre todo deben ser observadas, porque su obra es ante todo pintura y la escritura participa enteramente de ésta. Baez juega con las citas, recoge diferentes fragmentos poéticos, pero esto no impide ni vela la calidad plástica de su pintura y el preciso uso del color y de la geometría. Sus propósitos quedan suficientemente claros en un texto realizado por el propio artista para el Museo de Navarra: “entre las cosas y las imágenes pintadas tiende a establecerse una densa carga afectiva, pues a lo que se ve se une lo que se sabe. Igual vínculo se constata entre lo que la palabra nombra con lo que la visión evoca: habla para que te vea, porque las razones tienen apariencia, definen el curso de los actos sentimientos y temores”. Bajo otras premisas muy diferentes se mueve el trabajo de **Manu Muniategiandikoetxea** (Bergara, Guipúzcoa, 1966), quien se integra

rápidamente en el circuito del arte vasco, como becario de la Diputación de Guipúzcoa y debido a su estrecha vinculación con los cursos de Arteleku. Planteando una pintura figurativa de marcado carácter geométrico, Manu Muniategi busca la esencia de lo representado para terminar concluyendo en unos cuadros de líneas muy esbeltas y sutiles que lo aproximan a conceptos muy cercanos a la abstracción, pero que lo separan de ésta gracias a la representación de una realidad muy constructiva que le permite recurrir a medios perspectivos y volumétricos a partir de objetos muebles e incluso de formas humanas. El resultado de todo ello es una pintura dinámica, preocupada por los efectos del color y claramente estructurada a partir de gruesas bandas que semejan diluirse para traernos a la memoria a figuras como Henri Matisse o Paul Klee, un recuerdo a la historia del arte contemporáneo que tornó más explícito en su comparecencia conjunta con José Ramón Amondarain en la Sala Rekalde, en la que a partir de la portada del disco *The Alman Band*, del conjunto formado por Martin Kippenberger y Albert Oehlen, interpretaban y reflexionaban sobre las obras de arte pasadas y presentes de nuestra plástica. D.B.

121

G
A
L
I
C
I
A

Centro **Torrente Ballester**



■ **VIRXILIO VIEITEZ. 1955 - 1965**

Do 7 de abril ó 14 de maio

■ **CARMEN CHACON. Painful Fact.**

Do 7 de abril ó 7 de maio

■ **ROBERTO GONZALEZ. 5x5**

Do 7 de abril ó 7 de maio

LUNS
Pechado

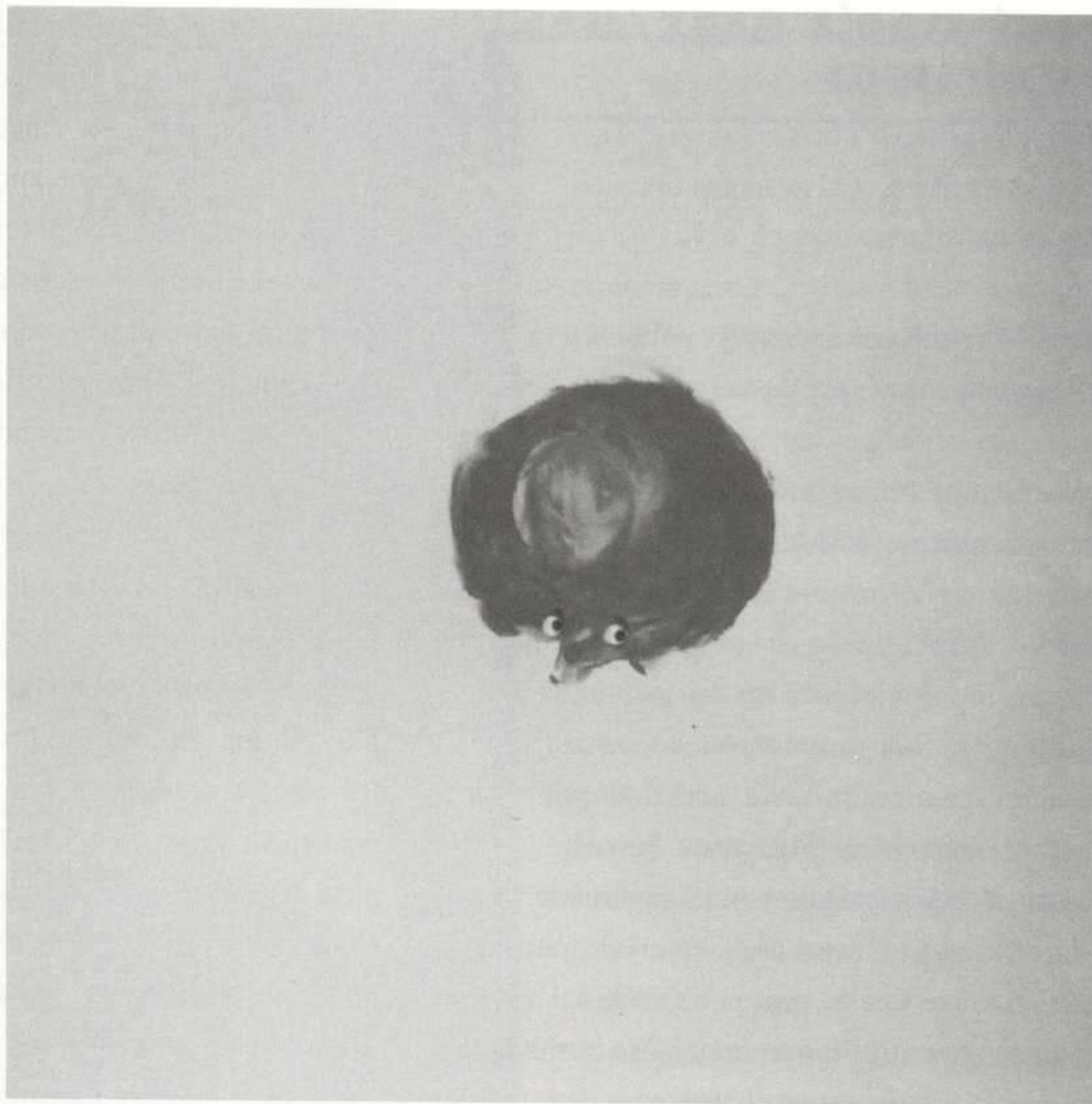
MARTES A SABADO
De 11 a 13:30
De 17 a 21

Rúa Concepción Arenal. 15401 Ferrol



Concello de Ferrol
C U L T U R A

Chelo Matesanz:
Cacas, 1998.
Gouache sobre
papel y ojos de
plástico,
70 x 50 cm.



CHELO MATESANZ

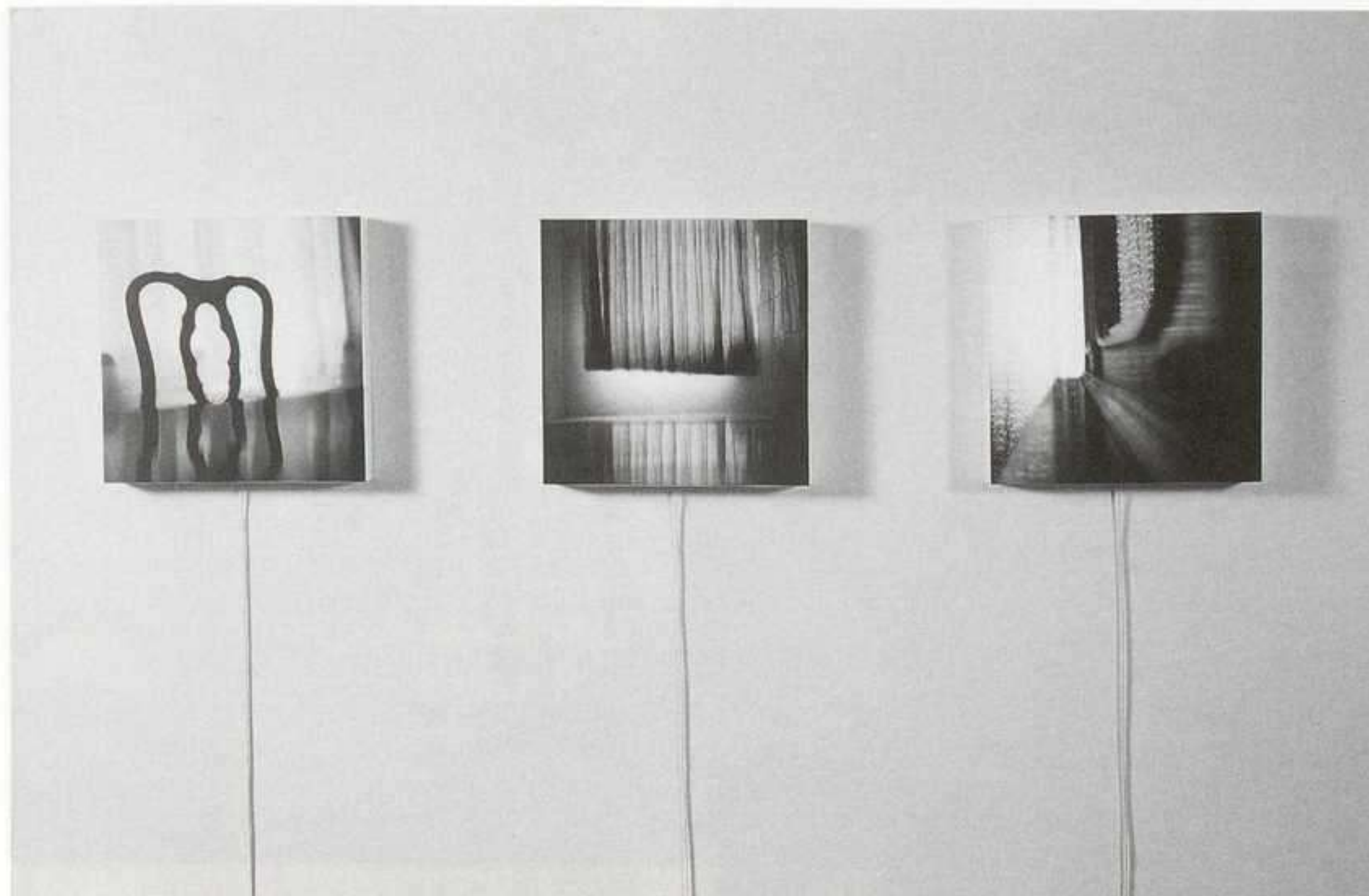
ANEXO

CHARINO, 10. PONTEVEDRA

HASTA 17 ABRIL

Chelo Matesanz (Reinosa, Cantabria, 1964) continúa dirigiendo su mirada hacia lo inmediato, en un continuo equilibrio entre diferentes sentidos e interpretaciones que facultan su particular humor e ingenua ironía. Rescatando aspectos del Pop, establece un arte irreverente y ácido que revela lo paradójico de nuestra sociedad. Esta exposición, *Desde el suelo mirando al cielo*, surge a partir de un cuadro en el que recrea la escultura de Ulrich Rückriem, sita en la Isla de las Esculturas, y las pintadas que sobre ella reclaman:

“¡Arte por y para el pueblo!, ¡ya está bien, jodidos modernos!”. Este totémico mirar, en el que de las nubes emergen los sprays y aparecen encapuchados como metáforas de los terroristas del arte, le sirve para reflexionar sobre esa confluencia de extremos de pensamientos y diálogos, además de sobre la pintura. “Los verdaderos discursos sobre arte los encuentro en los sitios más insospechados, saliendo muchas veces de los labios más bobos, de las mentes más obtusas, de entre los necios más inocentes. El arte no mira lo que hace, es como un ciego nervioso, yo por lo menos me lo encuentro dando tumbos, como vaca sin cercero, pero siempre a la búsqueda de sentido”. D.B.



Elisa Sighicelli:
Santiago: chair,
2000. Santiago:
kitchen curtain,
2000. Santiago:
trumeau, 2000.
*Fotografía en
color,*
50 x 50 x 7 cm c.u.

ELISA SIGHICELLI

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA
VALLE INCLÁN, S/N. SANTIAGO DE
COMPOSTELA
HASTA 28 MAYO

En la primera individual en España de **Elisa Sighicelli** (Turín, Italia, 1968) se pueden ver obras que, generadas en una visita anterior a Santiago, nos acercan a su particular percepción de la ciudad. Por un lado, fotografía los interiores de los pisos de estudiantes y por otro las ventanas iluminadas vistas desde la calle al anochecer. Así, canaliza su mirada hacia lo cotidiano, capturando espacios reconocibles pero que resultan misteriosos y ajenos debido a la iluminación. Todo se reduce a una cuestión de equilibrio: “Si los detalles específicos son demasiado escasos las imágenes serán anónimas; si son demasiado abundantes dejan de estar abiertas al espectador. Lo que intento es generar una imagen que dé la sensación de estar muy próxima al es-

pectador, pero que a la vez sea distante”. Una de sus recientes aportaciones es la desnaturalización de los efectos perspectivos, cambiando el punto de vista al situar la cámara en el suelo para lograr así un ficticio horizonte que divide en dos mitades —una desenfocada y otra nítida, una en movimiento y otra estática— la imagen. Omite la información oponiéndose así a toda tentación voyeurística, porque “la obra hace creer al espectador que le está mostrando algo sobre la vida del otro, pero en realidad lo único que hace es confrontarlo con su propia imaginación, su memoria o su experiencia”. En sus dos paisajes de los alrededores de Santiago, que recuerdan en su atmósfera a Friedrich, conserva el “horizonte” divisor y esa alteración de la escala que hace contrastar lo íntimo de sus bosques y la rotunda austeridad de sus interiores. Y es que para ella “lo sublime está relacionado con la insinuación de algo que está más allá y no se puede ver”. D.B.

Loris Cecchini: No casting, 1998-99.
Caja de luz,
impresión
duratrans,
185 x 275 x 40 cm.



LORIS CECCHINI

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

VALLE INCLÁN, S/N. SANTIAGO DE

COMPOSTELA

ABRIL A MAYO

MAX ESTRELLA

SANTO TOMÉ, 6. MADRID

4 MAYO AL 10 JUNIO

Tras su presencia en Arco, **Loris Cecchini** (Milán, 1969) muestra su trabajo en el espacio gallego, en la que supone su primera individual en España. Combinando acciones manuales y digitales, se plantea cuestiones acerca de lo natural y artificial, bien construyendo maquetas que reproducen un mundo inventado a partir de un modelo real, bien sustituyendo ese referente por unas blandas esculturas de goma de aspecto fantasmal que recuerdan ligeramente el hacer de Oldenburg, que agrupó bajo el epígrafe *Stage Evidence*. Así como Picasso, Gris o Braque iniciaron investigaciones de configuración plástica espacial apoyados en montajes esculturales a base de pape-

les plegados, él hace lo propio en la serie *No Casting*, incrustando fotografías de personajes humanos capturados del mundo real, inmersos en acciones diferentes, para acabar colocándolas en maquetas mediante un cuidadoso proceso de digitalización. Estos collages electrónicos recrean espacios de ciencia ficción que otorgan nuevas formas de comportamiento social, provocan un proceso de desfamiliarización de la realidad para edificar otra nueva, encajando así con lo que Frederic Jameson bautiza –en su ensayo *Progress Versus Utopia*– como “estrategia indirecta”. En lo referente al hilo temático de esta serie, Cecchini recoge el término *casting* en su acepción cinematográfica, con ese mismo juego de selección de actores a partir de si sus características encajan con lo que demanda el guión. Reconstruye en el estudio espacios exteriores a través de dioramas para introducir posteriormente pequeños objetos procedentes del modelismo que semejan ser reales tras la primera mirada. D.B.

MÓNICA ALONSO

SCQ

XENERAL PARDIÑAS, 10-12. SANTIAGO DE
COMPOSTELA

27 ABRIL AL 23 MAYO

Mónica Alonso (Fonsagrada, Lugo, 1970) se centra en el ámbito del espacio doméstico para deliberar y especular sobre la vida y la existencia sin que advirtamos nunca en él presencia humana alguna. De sólida formación teórica, imposible de separar de su labor plástica, sorprende el nivel conseguido por sus piezas, unas maquetas con un fuerte contenido interior y de marcada intensidad poética. Concibe la casa como metáfora de nuestra historia más cercana, más íntima. Para ella la construcción de cualquier ambiente es posible gracias a la libertad de la escala. Por esta razón reduce ésta, para permitir una visión total del espacio. De este modo, omite datos, borra lo prescindible y parcela el dominio doméstico hasta materializar su propio universo mental, su particular mundo de obsesiones. En este sentido, la escultora gallega no duda en utilizar los colores como cebo para cautivar nuestra atención, para despertar en nosotros distintas sensaciones, como un juego que nos atrae o que nos repele, que nos aviva o que nos hipnotiza. Se trata de espacios violados, controlados, que actúan a modo de fragmentos de una sociedad que necesita tener el control, que demanda ser domesticada. Por eso Mónica Alonso continúa construyendo "sin parar para meter cualquier experiencia en un cuarto". D.B.

Galerías de Arte **MADRID**

Antonio Machón

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

Hasta 22 abril

María Gómez

Desde 25 abril

Juan Barjola

Almirante

Almirante, 5. 1º • 28004 Madrid
Tel.: 91 532 74 74 • Fax: 91 532 32 61

Hasta 30 abril

Mon Montoya

Desde 4 mayo

Juan Vida

Garaje Regium

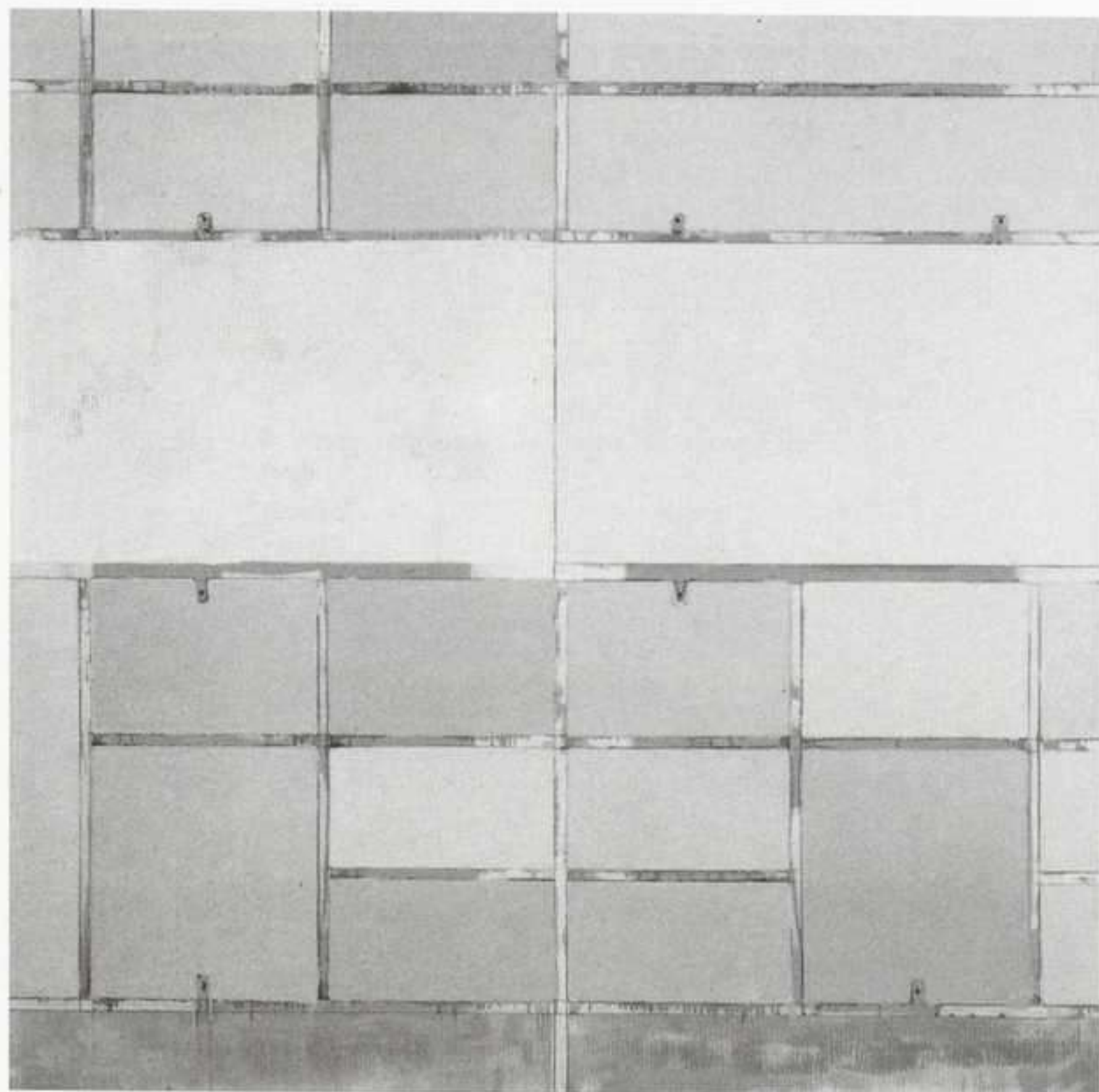
Pradillo, 5 • 28002 Madrid
Tel. 91 411 05 99

Abril

Javier Fernández-Lizán

Abril - mayo

Marta Serna



Clay Ketter: Trace
Painting No. 9,
1997. Pintura
de interior
sobre tabla,
180 x 180 cm.

PINTURA EUROPEA ACTUAL. UN ENCUENTRO ENTRE EL NORTE Y EL SUR

SALA AMÓS SALVADOR

ONCE DE JUNIO, 11. LOGROÑO

18 ABRIL AL 21 MAYO

La Sala Amós Salvador de Logroño acoge ahora, de la mano de Ibercaja, la colección de Tore A. Holm, un ejemplo de selección “emotiva”, guiada por el gusto personal y el amor por la pintura, lo que la hace *a priori* más atractiva frente a los coleccionistas que “la revista *Art News* acaba de calificar como los de ‘uno de cada’, es decir, los que tan sólo desean poseer un ejemplar de cada artista conocido, sancionado ya por la sociedad” (Victoria Combalía). El coleccionista noruego comenzó adquiriendo obras de artistas de su país, ampliándose pronto su interés hacia otros creadores nórdicos y

también centroeuropeos, fundamentalmente franceses –Debré, por el que siente una especial debilidad– y alemanes, e incluyendo últimamente pintores del sur, fascinado sobre todo por la cultura española. Sus gustos reflejan una tensión entre un arte transcendente, de filiación romántica, que se expresa de una manera simbólica o en un gesto individualista y extremo, que Holm asocia a la pintura del norte, y una pasión por la forma y la materia, que identifica con el sur. De este modo, la colección es un reflejo del arte europeo de las últimas décadas a través de la confrontación y también de las concomitancias entre el norte y el sur y de su oposición al arte americano, que ha derivado hacia un conceptualismo y objetualismo que rechaza Holm, enamorado de la pintura pintura. Lo fundamental de la colección lo forman los artistas noruegos –como Ekeland, Widerberg, Carlsen, Bleken u Olsen–, lo que supone un aliciente para el observador español, que tiene ahora la oportunidad de acercarse a un país y a un arte tan ajeno y distante, aunque para esta exhibición se ha destacado la parte española, que resulta especialmente interesante por el criterio adoptado en su selección. En ella se incluye tanto la tendencia matérica de un Tàpies, un Sicilia o un Barceló, como la espiritualidad de un Ràfols, un Broto o un Urzay, entre el gesto expresivo y la contención introspectiva, lo que da muestra del carácter del coleccionista y de su particular visión del arte español. R.G.

GEORG HEROLD

JUANA DE AIZPURU

BARQUILLO, 44. MADRID

MAYO

Al año 1988 se remonta la primera exposición española de **Georg Herold** (Jena, R.D.A., 1947), en el mismo espacio, la sede madrileña de la galería Juana de Aizpuru, en el que ha ido presentando después con cierta periodicidad su obra y que también ahora acogerá sus últimos trabajos. Herold, tras realizar estudios artísticos en Halle durante el periodo 1969-73, se trasladó a Munich donde se matriculó en su Academia de Bellas Artes hasta el año 76, formación que completó hasta 1983 la Facultad de Bellas Artes de Hamburgo. El artista, quien en la actualidad reside y trabaja en la ciudad de Colonia, prosigue desde hace décadas con una obra de difícil calificación a través de un concepto renovado de la escultura que participa en buena medida de la asunción de las premisas y conquistas del arte conceptual de los setenta. Así, durante las dos últimas décadas Herold ha desarrollado en su obra una libertad notable en cuanto a los materiales utilizados, la manera de combinarlos, los emplazamientos elegidos para

la construcción de sus piezas (en alguna ocasión eligió forrar en parte con tejido de calceta de lana una gran piedra de parque o jardín), etc., manteniendo una cierta preferencia por el material bruto y de escaso valor, de acabados pre-tecnológicos sin excesivos refinamientos donde la madera en forma de tablones y listones, los trapos, las medias de nylon, el cartón, ladrillos, alambre y la basura industrial, los objetos de uso doméstico (cubos, escaleras de mano, estanterías, borriquetas, salvamanteles, maletas...) se alejan del mundo sofisticado y artificioso de los plásticos y los chips, con una ascendencia povera y en la que no es imposible rastrear la concomitancia con el trabajo de Beuys, no sólo en cuanto a lo formal, sino en cuanto al valor aurático de lo cotidiano y a que la materia, incluso la más banal, se vea sometida siempre a la "presión" de una idea. En este sentido, José Ramón Danvila manifestó que "el trabajo de Herold debe ser calificado de lúcido por querer mostrar siempre irónicamente una serie de metáforas sobre lo trascendente del pensamiento, efectuando a través de las frecuentes alegorías, sutiles preocupaciones íntimas que se adaptan a un lenguaje asiduamente áspero y rudimentario". Ó.A.M.

127

M
A
D
R
I
D



**Nordstern
ART**

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

AXA Nordstern ART, Seguros y Reaseguros S. A.

Plaza de la Independencia, 8. 28001 MADRID

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



María Gómez: Sin título, 1999. Óleo sobre lienzo, 50 x 50 cm.

MARÍA GÓMEZ

ANTONIO MACHÓN

CONDE DE XIQUEÑA, 8. MADRID

HASTA 22 ABRIL

Tras su paso por la Escuela de Artes y Oficios de Salamanca y las Facultades de Bellas Artes de Madrid y Barcelona, **María Gómez** (Salamanca, 1953) centró su actividad en torno a la pintura y el dibujo, disciplinas a las que se mantiene fiel desde sus inicios, aunque en ocasiones haga alguna intervención tridimensional, como se ha podido comprobar en sus últimas muestras en solitario, si bien ahora en la muestra que presenta en la galería Antonio Machón vuelve a exhibir su obra pictórica. También desde sus comienzos ha mantenido la artista castellana esa fidelidad al universo figurativo con el que continúa trabajando en la actualidad y en el que, a mediados

de la década de los ochenta, la presencia de las figuras humanas, que hasta entonces habían protagonizado sus pinturas a través de personajes solitarios inmersos en una naturaleza idealizada, se vio progresivamente desplazada por ésta a un segundo plano en importancia. Sin embargo, en sus últimos cuadros, ambos planos de referencias, el paisaje y la figura, conviven en una inquietante armonía en la pintura de María Gómez. En una obra de inefable atmósfera metafísica, en paisajes abiertos a esquemáticas líneas de horizonte, salpicados de construcciones simplificadas, de formas netas, cerradas y cúbicas, se asientan las figuras de hombres y mujeres de edad indefinida, de contornos precisos y remarcados, que ayudan a subrayar una aprehensión táctil por parte del ojo del espectador y que se mantienen en una sosegada espera, oteando el horizonte, en silencio, con los ojos cerrados o entretenidos en actividades pausadas. Una laxitud que se amplía al duermevela en el que parecen vistas las escenas en su conjunto, al ambiente sutilmente inquietante que recorre estos trabajos que Vicente Llorca intentó definir con sus palabras: "Una nueva pintura es lo que todavía no hemos arribado... Todo esto cuenta y, sin embargo, la música y el instante manifiestan que hay un lugar preciso, un relato exacto al que es posible acceder. Que existen las figuras exactas, los nombres certeros de la narración, del relato: la denominación única del único momento." Ó.A.M.

Exposiciones abril-mayo 2000

Leiro

31 de marzo - 28 de mayo 2000

Comisario: Miguel Fernández-Cid

Elisa Sighicelli

Santiago

31 de marzo - 28 de mayo 2000

Comisaria: Cecilia Pereira

Loris Cecchini

Stage Evidence

31 de marzo - 28 de mayo 2000

Servicio Pedagógico

Actividades para familias

Enero - junio 2000

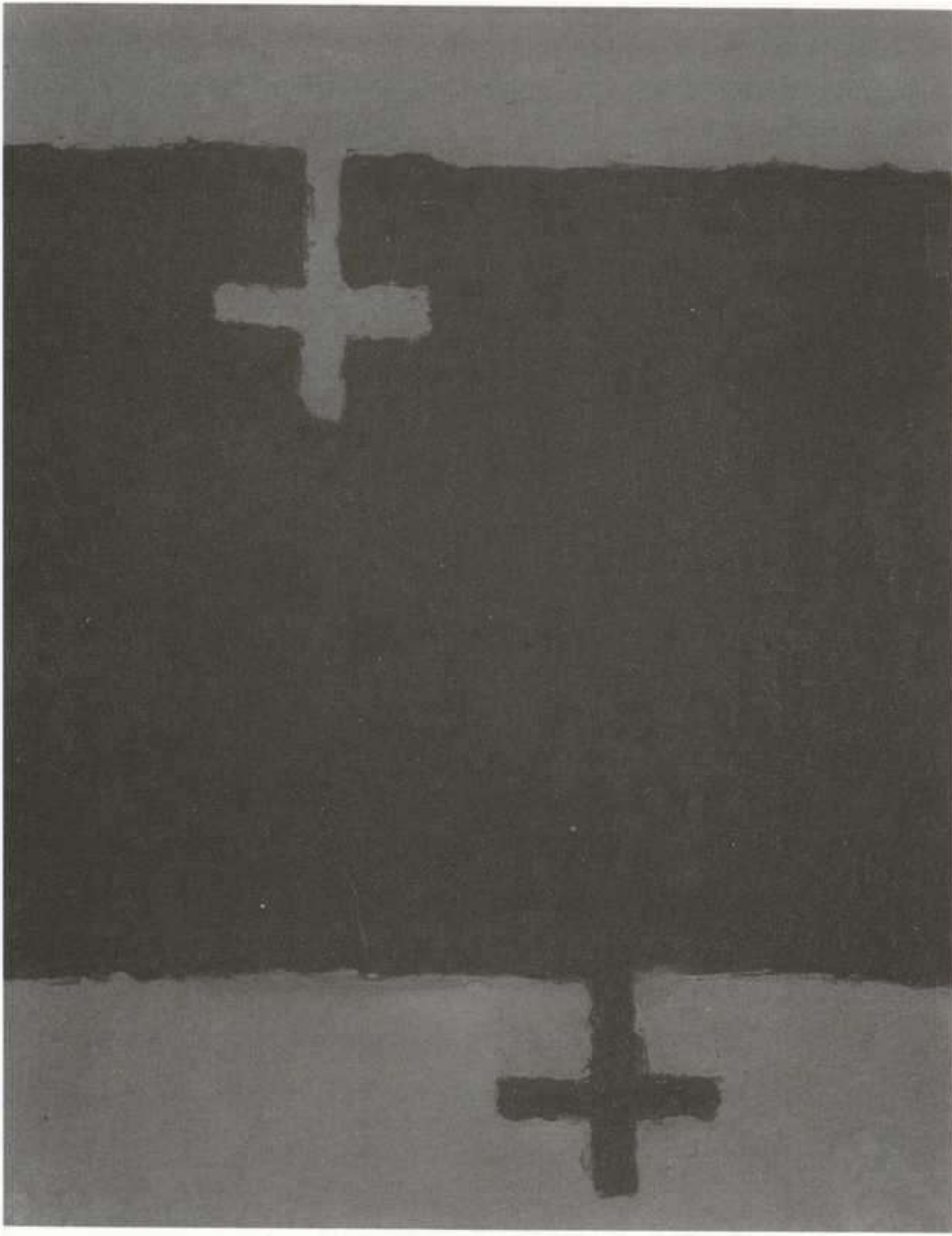
Taller didáctico Francisco Leiro

Abril - mayo 2000

Seminario de formación permanente

El arte una herramienta educativa

Enero - junio 2000



Víctor Mira:
Bachcantata, 1989.
Óleo sobre lienzo,
146 x 114 cm.

VÍCTOR MIRA

ARSNova XXI

ZURBANO, 11. MADRID

10 ABRIL AL 10 JUNIO

“No soy un pintor que se vende más o menos bien en el mercado del arte. Yo soy una fuerza que se manifiesta”, ha dicho en alguna ocasión **Víctor Mira** (Zaragoza, 1949). Y, de alguna manera, ésta podría ser una buena definición sintética de su ser en el quehacer plástico de este polifacético artista que se ha manejado en la pintura, el grabado, la escultura y la escritura desde que realizara su primera exposición individual con poco menos de veinte años, mostrando obras que ya entonces presentaban ciertos paralelismos con los procedimientos del au-

tomatismo psíquico y gráfico de raigambre surrealista pero que en su caso particular prematuramente adoptó las manifestaciones más potentes de corte neo-expresionista que tanta vigencia tuvieron en la década de los ochenta. Francisco Calvo Serraller señalaba en 1984 al respecto cómo “Mira es un auténtico precursor en los años setenta de las maneras y el ritmo expresionistas hoy de moda que ha tenido que esperar años a que se reconociera su incuestionable valía”. Sin embargo, la compleja diversidad en el trabajo del pintor aragonés le hace escapar de clasificaciones sencillas y seguras, no sólo por la diversidad de medios y materiales utilizados en su obra, sino también, y sobre todo, por la riqueza y el campo casi ilimitado de sus recursos temáticos y estilísticos en los que, como única constante mantenida, y no siempre de fácil definición, se mantiene un lenguaje bronco y de profunda intensidad dramática con que Mira cerca lo espiritual y religioso a través de sus imágenes. Atmosferas donde la locura, el suicidio, la autopurificación, el castigo gravitan sobre temas más concretos como la crucifixión, el San Sebastián, el descendimiento, tratados con una personal fusión de pintura densa, contrastada, que no es difícil poner en relación con las manifestaciones plásticas arcaicas y primitivas, con el Barroco español y la vertiente más goyesca de nuestra tradición, junto con el romanticismo del norte de Europa en toda la amplitud de su banda (de Friedrich y Novalis a Beuys), o figuras singulares como Paul Klee y Miró. Ó.A.M.

MIREIA SENTÍS

MORIARTY

ALMIRANTE, 5. MADRID

ABRIL A MAYO

Sobre si su obra se concentra siempre en trabajos seriales como algunos de sus más conocidos, *Máxima audiencia* o *Joyas*, la fotógrafa **Mireia Sentís** (Barcelona, 1947) contestaba: “Aunque tengo lo que llamo ‘piezas sueltas’, suelo, en efecto, trabajar por series. Esto se debe a mi forma de concebir las ideas. Por regla general, no me interesan las imágenes en sí mismas. Sólo me interesan las que comentan, sugieren o se adentran en una idea. Aunque a veces una sola foto cumple ese requisito, la mayor parte de las veces me gusta trabajar y experimentar con el desarrollo de una idea. Me gustan las cosas con cierta continuidad. Me interesa no sólo ser transportada de un golpe de azar, sino forzar el azar. Alguna vez una sola imagen proporciona los elementos

suficientes para un breve comentario, para un cuento corto y, de hecho, cuido mucho que cada foto de mis series funcione por sí sola. Pero prefiero, quizás porque requiera más esfuerzo, aventurarme con una novela”. Esta vez Sentís se ha decidido a mostrar una selección de esas “piezas sueltas” que dan título a la exposición por no haber sido nunca proyectadas como parte de una de sus series. Un conjunto de fotografías recogidas entre 1977 y 1999, donde el color se mezcla con el blanco y negro, los grandes formatos con los más íntimos, y los retratos con el desnudo o los rodajes de coches. En la muestra la artista presentará dos piezas formadas por la agrupación de siete y ocho fotografías. *Huellas*, de 1996, adquiere una dimensión escultórica al estar las imágenes serigrafiadas sobre antiguas piedras litográficas con una técnica inventada por la propia artista, y *Alfombra* presenta la fotografía de una esterilla con objetos sobre ella y que podrá ser pisada gracias a un plastificado especial. Ó.A.M.

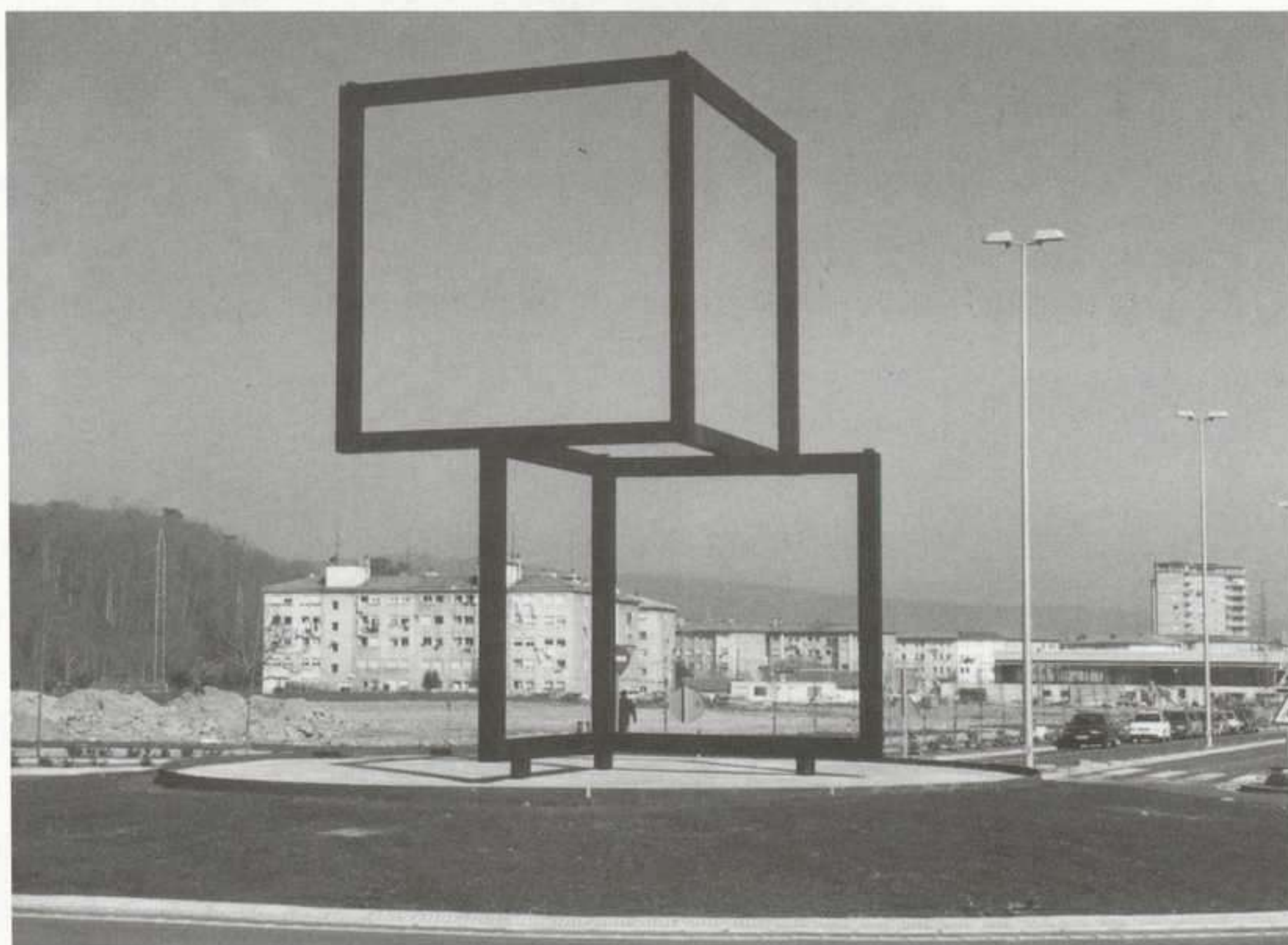
131

M
A
D
R
I
D

PROGRAMA DE ESCULTURA PÚBLICA

Chema Alvargonzález
"Cuatro cuadros"
900 x 400 x 400 cm

Situación:
Ronda. Avda. de Palencia
Bº Cavadonga



AYUNTAMIENTO  TORRELAVEGA

ARTE Y PARTE



Manolo Moldes:
Vieiros do moucho,
2000. Óleo mixto
sobre tela,
100 x 81 cm.

MANOLO MOLDES

EDURNE

JUSTINIANO, 3. MADRID

HASTA ABRIL

Bajo el título de *MM@vieiros.es*, **Manolo Moldes** (Pontevedra, 1949) presenta una selección de su producción reciente en la madrileña galería Edurne, lo que supone para su público la ocasión de poder acercarse a la obra de este artista que ha mantenido su presencia expositiva circunscrita, fundamentalmente, y en lo que a exposiciones individuales se refiere, a los límites geográficos de su tierra, con esporádicas incursiones en el país vecino o en el resto de la Península. De hecho, hay que remontarse al año 1985 para poder haber visto, también en Edurne, obra suya en nuestra capi-

tal. De formación autodidacta como pintor, Manolo Moldes es en la actualidad profesor asociado en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, después de haber realizado estudios de arquitectura a finales de los años sesenta y, en la década siguiente, trabajar en el taller de forja en hierro de la Escuela de Bellas Artes y Oficios de Madrid. Al inicio de su carrera, su pintura se mantuvo en unas coordenadas figurativas de corte expresionista, donde la ejecución inmediata de la forma y sus intenciones de reducir al mínimo los controles intelectuales de elegancia y buen gusto convencionales, así como la mediación cognoscitiva, le acercaban a planteamientos del *Art Brut* y a esa idea de Jean Dubuffet de “un arte, por tanto, donde se manifiesta tan sólo la función de la invención, y no las propias, tan recurrentes en el arte cultura, de los camaleones y los monos”. Manolo Moldes pudo integrar esta estética desde el año 1980 en el seno del Grupo Atlántica, que perseguía una renovación de la plástica gallega, pero sin dejar de lado los elementos autóctonos regionales y entroncando, en buena medida, con el imperante neo-expresionismo del momento. En la actualidad la pintura de Moldes se organiza bajo las premisas de una abstracción colorista, donde las retículas de líneas sinuosas, a veces a modo de garabatos reiterados y ampliados en su unidad rítmica, estrían la superficie del cuadro con una despreocupación tan sólo aparente por la estructura de la imagen, dando lugar a pinturas y dibujos de estratos superpuestos y apretados. Ó.A.M.

Del 30 de marzo al 2 de abril.
Meliá Confort~Hotel Inglés. Marqués de Dos Aguas, 6.

Art
a l'Hotel
VALENCIA
2000





Tracey Moffatt:
Laudanum, 1998.
Fotograbado en
papel rag de
250 g., 76 x 54 cm.
Cortesía de la
galería Helga de
Alvear, Madrid.

TRACEY MOFFATT

HELGA DE ALVEAR

DOCTOR FOURQUET, 12. MADRID

5 MAYO AL 30 JUNIO

Repartiendo su residencia y lugar de trabajo entre Sidney y Nueva York, **Tracey Moffatt** (Brisbane, Australia, 1960) realiza sus obras en vídeo y sus fotografías participando en buena medida de ese gusto compartido por muchos de los componentes de su generación, atraídos por el carácter artificial de gran parte de la representación artística contemporánea, que exacerbaron el anti-realismo de su trabajo y se vieron seducidos por la naturaleza artificial, el kitsch, las identidades inventadas, etc. Así, Régis Durand destaca cómo “las ficciones ‘visten’ nuestros fantasmas, des-

viando la atención de lo que pueden tener de demasiado crudo, de demasiado brutal. Una de las fuerzas de Tracey Moffatt es dejar percibir, tras una elaboración muy refinada, algo de estas estrategias ásperas. Una de las cosas más destacables en ella es la condensación de los diferentes estratos temporales que recuerdos, sueños y fantasmas ponen en juego”. Para lograr sus objetivos, que a menudo son presentados bajo una apariencia documental que desvela su inautenticidad al ser analizados más detenidamente, la premisa a la que esta artista se sujeta es que el único nexo o relación con la forma que elige sea una cámara, ya inmóvil o en movimiento, y que en cualquiera de los dos casos las imágenes acaben en una pared. Al respecto, Moffatt ha manifestado: “nunca hago ‘instalaciones’ o apilo monitores de vídeo uno encima de otro de forma escultórica como hace Nam June Paik: eso me resultaría ajeno a mí misma”. Ahora, bajo el título de *Invocations*, la artista presenta una serie de 13 foto-serigrafías impresas con tintas ultra-violeta sobre papel Somerset texturado. A diferencia de otros trabajos fotográficos anteriores en los que la organización serial permitía al espectador crear una secuencia narrativa, aunque fuera discontinua, en esta ocasión la artista prefiere que sean descritas como foto-dramas dentro de cada una de las cuales algo acontece con influencias visuales de un turbador universo infantil con referencias a la historia de la propia pintura, la literatura y la poesía. Ó.A.M.

TATSUO MIYAJIMA

JAVIER LÓPEZ

MANUEL GONZÁLEZ LONGORIA, 7. MADRID

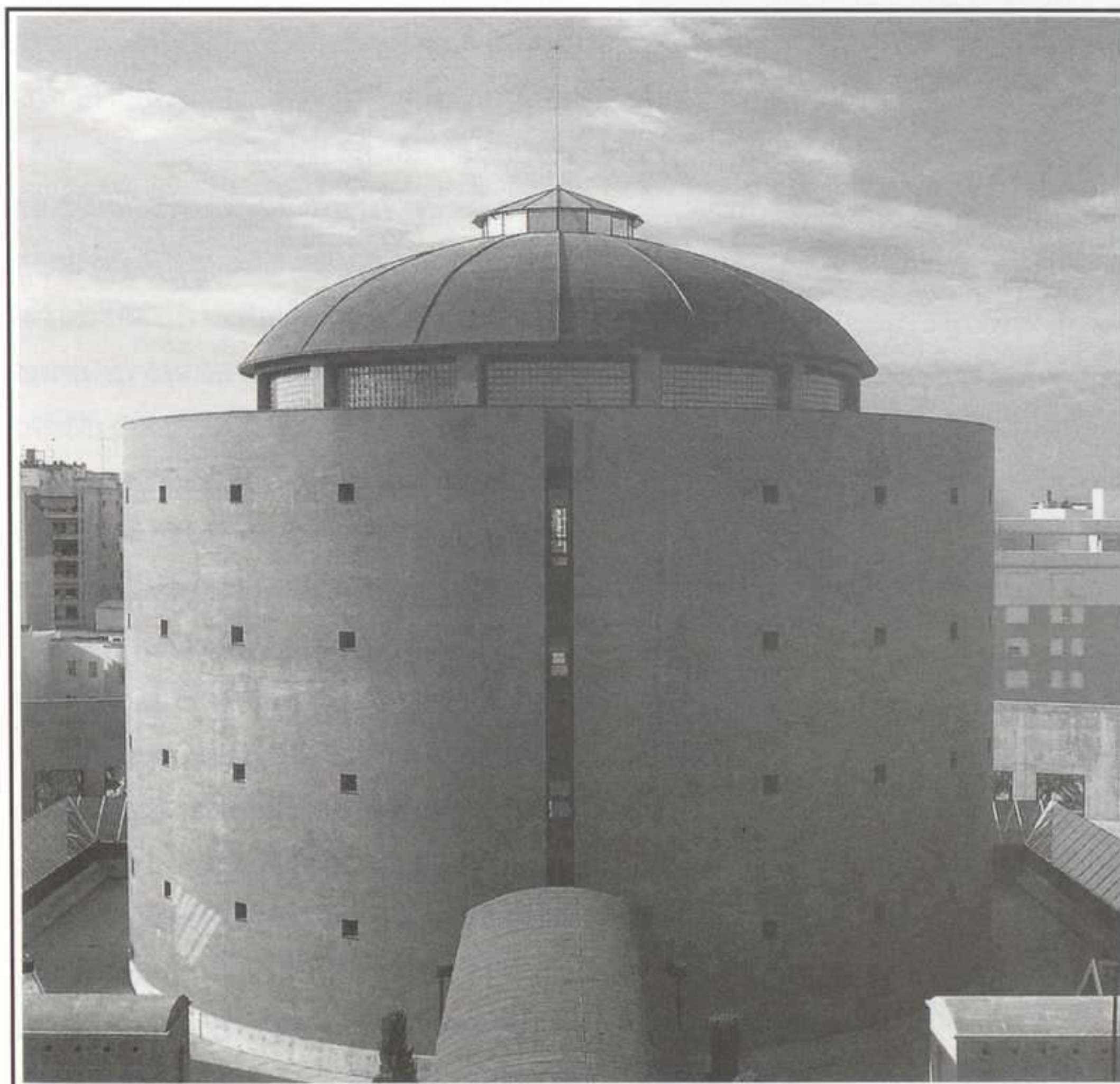
5 ABRIL AL 21 MAYO

Tatsuo Miyajima (Yokio, 1957) presenta trabajos de los 90: desde obra sobre papel (dibujos a lápiz, tintas sobre papeles estampados en relieve, grabados sobre dólares americanos) hasta sus célebres esculturas de contadores digitales, la mayoría de pequeño formato. Miyajima, tras completar sus estudios de posgrado en la Universidad Nacional de Bellas Artes y Música de Tokio en 1986, obtuvo un reconocimiento inmediato del mundo artístico y tan sólo dos años después tomó parte del Aperto de la Bienal de Venecia para volver, en 1999, a representar a su país en el pabellón japonés. Su interés en el tiempo, el cambio continuo, el concepto de infinito y sus posibilidades de conexión, ordenación y contabilidad, ha ido germinando gradualmente. Durante

los 80, se servía de material eléctrico desechado (viejos televisores, transistores) para crear lo que constituían virtuales sistemas nerviosos electrónicos, mezclando sonido, imagen, movimiento, a la vez que desarrollaba los principios básicos que todavía hoy rigen su trabajo cercanos a esa idea aristotélica de que “el infinito no es aquello fuera de lo cual no hay nada, sino aquello fuera de lo cual siempre hay algo”. Su primer contador, sobre el que es posible aplicar un amplio abanico de interpretaciones metafóricas, es de 1987 e iba, escuetamente, del uno al nueve para volver a empezar. La mayor parte de la crítica ha interpretado estas obras, de complejidad progresiva, como elementos de visualización del paso del tiempo que exploran las infinitas relaciones simbólicas de lo numérico, posiblemente para llegar al mismo punto que Borges cuando decía: “hay un concepto que es el corruptor y el desatinador de los otros. No hablo del Mal cuyo limitado imperio es la ética; hablo del Infinito.”. Ó.A.M.

135

M
A
D
R
I
D



M E I A C
Museo Extremeño e Iberoamericano
de Arte Contemporáneo

Virgen de Guadalupe, 7. 06003 Badajoz (España)
Tel. 924 26 03 84. Fax 924 26 06 40
E-mail meiac@extremanet.com
www.meiac.org

JUNTA DE EXTREMADURA
Consejería de Cultura



Pablo Ruiz
Picasso:
Naturaleza muerta
con paisaje, 1915.
Óleo sobre lienzo,
62,3 x 75,5 cm.
Colección
Meadows, Dallas
(Texas).

COLECCIÓN MEADOWS

MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA

PASEO DEL PRADO, 8. MADRID

9 MAYO AL 27 AGOSTO

Como primera etapa antes de recalar en el Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, se inaugura en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid la **Colección Meadows**, considerada el conjunto más importante de arte español del sur de los Estados Unidos. La exposición ha sido comisariada por Tomás Lloréns y organizada por ambos museos, junto con el Meadows Museum de Texas. Éste museo se abrió en 1965 con la donación de la colección particular de Algur Hurtle Meadows (1899-1978), fundador de la *American Oil Company of Texas*, quien, asesorado por destacados tres de los grandes especialistas en nuestra pintura (William B. Jordan, José López Rey y Diego Angulo), reunió, fundamentalmente en la década de los sesenta y setenta, esta notable colec-

ción tras verse impresionado por sus visitas al Museo del Prado de Madrid, capital que visitó con frecuencia desde los años cincuenta por motivos profesionales. En la Galería de Villahermosa, situada en la segunda planta del Museo, se podrán contemplar un conjunto seleccionado de veintisiete pinturas firmadas por algunos de los principales nombres de la historia del arte español y que recorre desde finales del siglo XV hasta las primeras décadas del XX. Algunas de las piezas constituyen verdaderas rarezas para el público de nuestro país y éste ha sido, junto con la calidad intrínseca de cada obra, el criterio manejado a la hora de realizar el sesgo de la muestra. Así, se podrán contemplar, entre otras, obras de Claudio Coello como *Santa Catalina de Alejandría dominando al Emperador Majecio*; tres goyas, como *El corral de locos*, *Estudiantes de la Academia Pestalozzi* y *Bodegón con Chochaperdices*; un paisaje cubista del año 1917 de Juan Gris; obras de Madrazo, Maino o Miró (el célebre *Retrato de la reina Luisa de Prusia*); de Antonio Moro su *Retrato de Alejandro Farnesio*; una *Piedad* de Morales; varios Murillo (*La Inmaculada Concepción*, *Santa Justa* y *Santa Rufina*); Antonio de Pereda (*San José y el Niño Jesús*); la *Naturaleza muerta en un paisaje* de Picasso; piezas de José de Ribera, Juan de Sevilla e, incluso, de Velázquez (el magnífico *Una Sibila* y el retrato de la Reina Mariana); o *El Segoviano* de Ignacio de Zuloaga. Ó.A.M.

OSKAR KOKOSCHKA/JUAN NAVARRO BALDEWEG

MARLBOROUGH

ORFILA, 5. MADRID

ABRIL A MAYO

En *Mi vida*, Oskar Kokoschka (Pöchlarn, 1886-Villeneuve, 1980) declaraba: "Soy un artista creativo, y nunca he sentido el menor anhelo de desvelar los principios rectores del universo, por los cuales se interesan hoy tan apasionadamente las ciencias exactas, como la física y la química. También el arte contemporáneo está sujeto al influjo de esas ciencias". Para contrarrestar esta tendencia científica en el arte, dedicó toda su vida a dotar sus pinturas de una potente penetración psicológica mediante la violencia del color y el expresionismo radical de sus obras visionarias. **Juan Navarro Baldeweg** (Santander, 1936), reparte su tiempo entre la arquitectura, la escultura y la pintura, dedicando a ésta, desde los 80, su principal interés. Con un trabajo refinado y de amplitud de miras humanista inusual en estos tiempos, mantiene desde aquellos collages en los que sobre un fondo estructurado geométricamente superponía el recorte de figuras humanas como en un escenario arquitectónico, un compromiso con la pintura figurativa que ha ido complicando su reinterpretación de algunos momentos ineludibles de la tradición clásica, o de Matisse, Picasso, Brancusi, o los kuroi griegos, sin menoscabo de su transparencia. Ó.A.M.



HUESCA **imagen**

Exposiciones

31 marzo - 1 mayo

Paisajes

COLECCIÓN MÉLIZ. 1855-1868

Capa: cara a cara

The american way of life

JOSEP RENAU

Travelling

JEAN PIERRE SUDRE

Las fuentes de la memoria III

Mario Giacomelli

RETROSPECTIVA

Itineraries

ELLA MAILLART

El brindis

PULQUE, TEQUILA, MEZCAL, CERVEZA.
CUATRO BEBIDAS EN MÉXICO

Jacques-Henri Lartigue

RETROSPECTIVA

IV Feria

Material fotográfico
de ocasión y colección

1 mayo. 10,00 - 19 horas

DIPUTACION



DE HUESCA



iberCaja

137

M
A
D
R
I
D

Isidro Nonell:
Estudio de gitana,
1906. Óleo sobre
lienzo,
185 x 110 cm.



ISIDRO NONELL

FUNDACIÓN MAPFRE VIDA

AVENIDA GENERAL PERÓN, 40. MADRID

12 ABRIL AL 18 JUNIO

La exposición **Nonell (1872-1911)**, organizada conjuntamente por la Fundación Cultural Mapfre junto con el Museo de Arte Moderno de Barcelona, y comisariada por Cristina Mendoza y Mercé Doñate, reúne un conjunto de 104 obras, de las cuales 59 son pinturas y el resto dibujos. Esta presencia casi equiparable de ambas disciplinas viene justificada por el hecho de que en la trayectoria de Nonell tan importante es la faceta de pintor como la de dibujante y que, incluso, en determinados momentos, la práctica gráfica predominó por encima de las demás. En la muestra, las organizadoras han optado por mostrar ambas vertientes de forma conjunta si-

guiendo un riguroso y didáctico orden de ejecución organizado en torno a una serie de ejes cronológicos. El primero de ellos recoge las primeras obras del artista catalán realizadas en los alrededores de Barcelona e inmersas en un concepto naturalista, entre las que destacan, como uno de sus primeros acercamientos al dibujo, aquellos que, hechos sobre el terreno en el valle del Boi, reproducen escenas protagonizadas por seres deformes afectados de cretinismo. El segundo bloque se inicia con las estancias de Nonell en París, en 1897, junto con su amigo Ricardo Canals, y más tarde en 1900, donde el predominio de lo dibujístico deja entrever apuntadas, en algunos de sus paisajes postimpresionistas, las características de su obra futura. El tercer apartado, dedicado a las gitanas, corresponde a una etapa de regreso a Barcelona donde el artista se presenta ya pleno de sus recursos habituales que se afianzan en el apartado siguiente en el que, ante el fracaso absoluto de su obra ante el público y la crítica, Nonell se refugió en la soledad del taller a la vez que el ambiente desolado de su pintura anterior desaparece paulatinamente, los formatos se vuelven más íntimos, la paleta se aclara dejando que el color modele las formas más plenamente y la pincelada se suelte. Los dibujos de la revista *Papitu*, la exposición de las Galerías Faiang Català en 1909, que supuso el reconocimiento exitoso de su trabajo, y el giro radical de su producción última hacia el bodegón después de entonces, completan la exposición. Ó.A.M.

CONCURSO DE CARTELES SAN FERMIN 2000



INFORMACIÓN Y SOLICITUD DE BASES

Area de Cultura

Ayuntamiento de Pamplona
c/ Descalzos, 72.
31002 Pamplona.
Tfno.: 948-222008
Fax.: 948-226663

e-mail: b.arrastia@ayto-pamplona.es

PAMPLONA / IRUÑA SAN FERMIN 2000 6 al 14 de Julio / Uztailaren 6tik 14ra

PAMPLONA / IRUÑA SAN FERMIN 2000 6 al 14 de Julio / Uztailaren 6tik 14ra

PAMPLONA / IRUÑA **SAN FERMIN 2000** 6 al 14 de Julio / Uztailaren 6tik 14ra

PAMPLONA / IRUÑA SAN FERMIN 2000 6 al 14 de Julio / Uztailaren 6tik 14ra

PAMPLONA / IRUÑA **SAN FERMIN 2000** 6 al 14 de Julio / Uztailaren 6tik 14ra

PAMPLONA / IRUÑA SAN FERMIN 2000 6 al 14 de Julio / Uztailaren 6tik 14ra

PAMPLONA / IRUÑA SAN FERMIN 2000 6 al 14 de Julio / Uztailaren 6tik 14ra



Luis Seoane: Cartel
"Cinzano", 1965

SIGNOS DEL SIGLO. 100 AÑOS DE DISEÑO GRÁFICO EN ESPAÑA

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA
SOFÍA

SANTA ISABEL, 52. MADRID

HASTA 29 MAYO

Primera en su género, la muestra **Signos del siglo. 100 años de diseño gráfico en España** pretende acercar a profesionales, empresas y público en general una imagen de lo que ha sido el trabajo creativo realizado en el campo del diseño en este siglo. Organizada por la Sociedad Estatal para el Desarrollo del Diseño y la Innovación, la exposición se plantea de una manera didáctica, estructurada en tres grandes áreas y acompañada de unas jornadas de debate y un catálogo razonado. El primer apartado, *Diseño y vida cotidiana*, instalado en el patio del museo, reconstruye una jornada cualquiera de veinticuatro horas, incluyendo los objetos cotidianos relacionados con las actividades diarias y enfatizando el diseño gráfico que

acompaña a éstos y en el que normalmente no reparamos. Al levantarnos, encontramos elementos de baño, desayuno, periódicos; a la hora de ir al trabajo nos topamos con señales viales, signos callejeros, mapas de transporte, horarios, moneda; la jornada laboral transcurre entre rótulos de establecimientos comerciales, organigramas y gráficos, calendarios, tarjetas de crédito; durante la comida nos servimos de alimentos y bebidas; en el tiempo de ocio, de ir de tiendas, al cine o al teatro encontramos publicidad, folletos, carteles; al ir a dormir o trasnochar nos topamos con libros y revistas, discos, bares y discotecas. Los otros dos apartados se albergarán en la tercera planta del centro, bajo el título de *100 Signos del Siglo* y *Los lenguajes del diseño* respectivamente. El primero recoge cien obras originales dispuestas cronológicamente, una por año, en un recorrido, que no pretende ser exhaustivo, por la cultura gráfica de un siglo a partir de sus signos más representativos. El menú diseñado por Picasso para *Els 4 Gats*, las primeras ediciones del *El País* o el *ABC*, el toro de Osborne, la primera botella de lejía Conejo, el primer tomo del *Diccionario Espasa*, los *Cuentos de Calleja*, las cubiertas de Alianza de Bolsillo o los cigarrillos Ideales son algunos de los ejemplos que se proponen. En *Los lenguajes del diseño* se destacan, a lo largo de siete salas monográficas, los diferentes recursos del diseño gráfico: los pictogramas, la tipografía, el blanco y negro, el color, la imagen e ilustración, las formas y texturas y el movimiento. R.G.

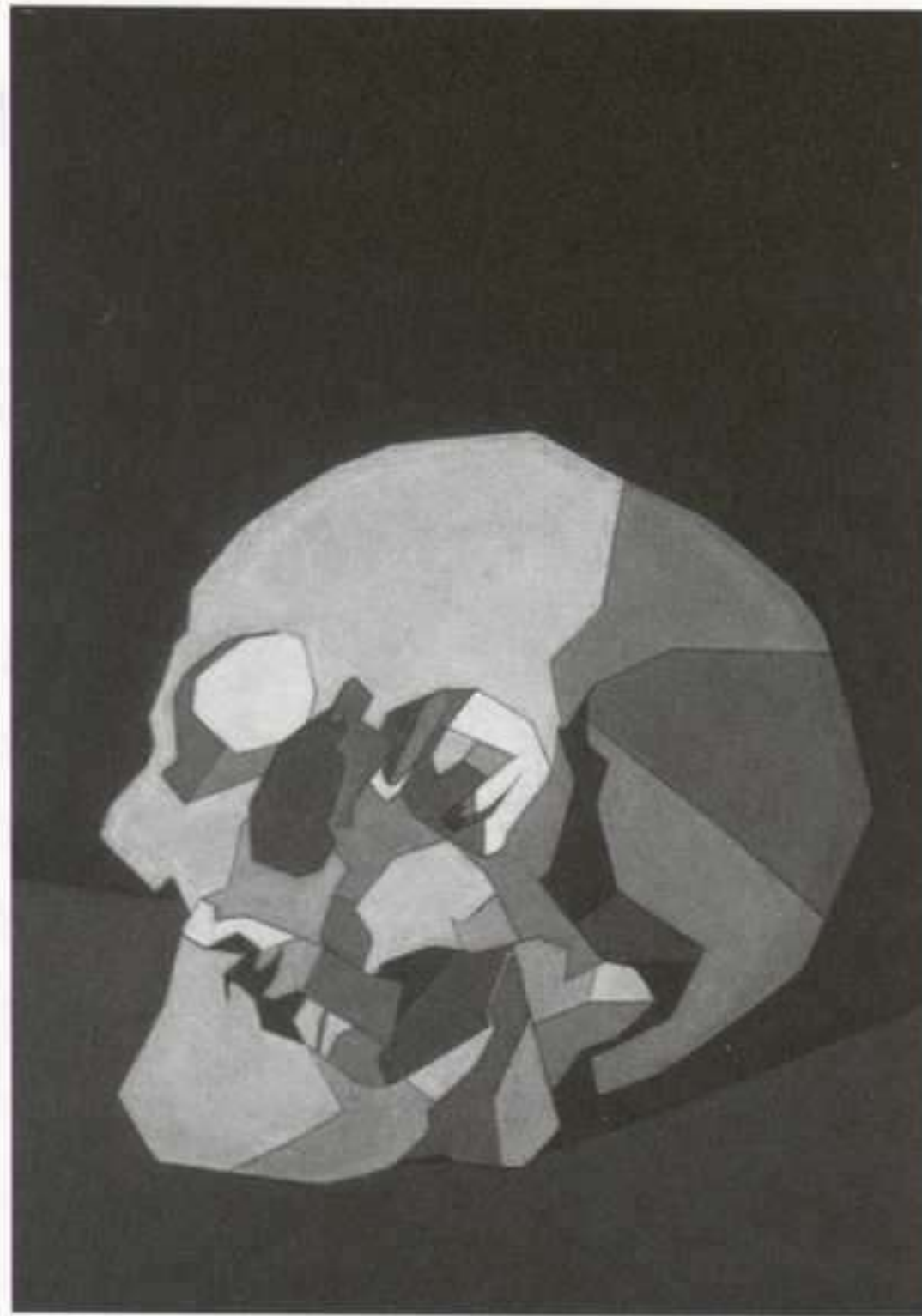
LUIS FERNÁNDEZ

FUNDACIÓN TELEFÓNICA

FUENCARRAL, 3. MADRID

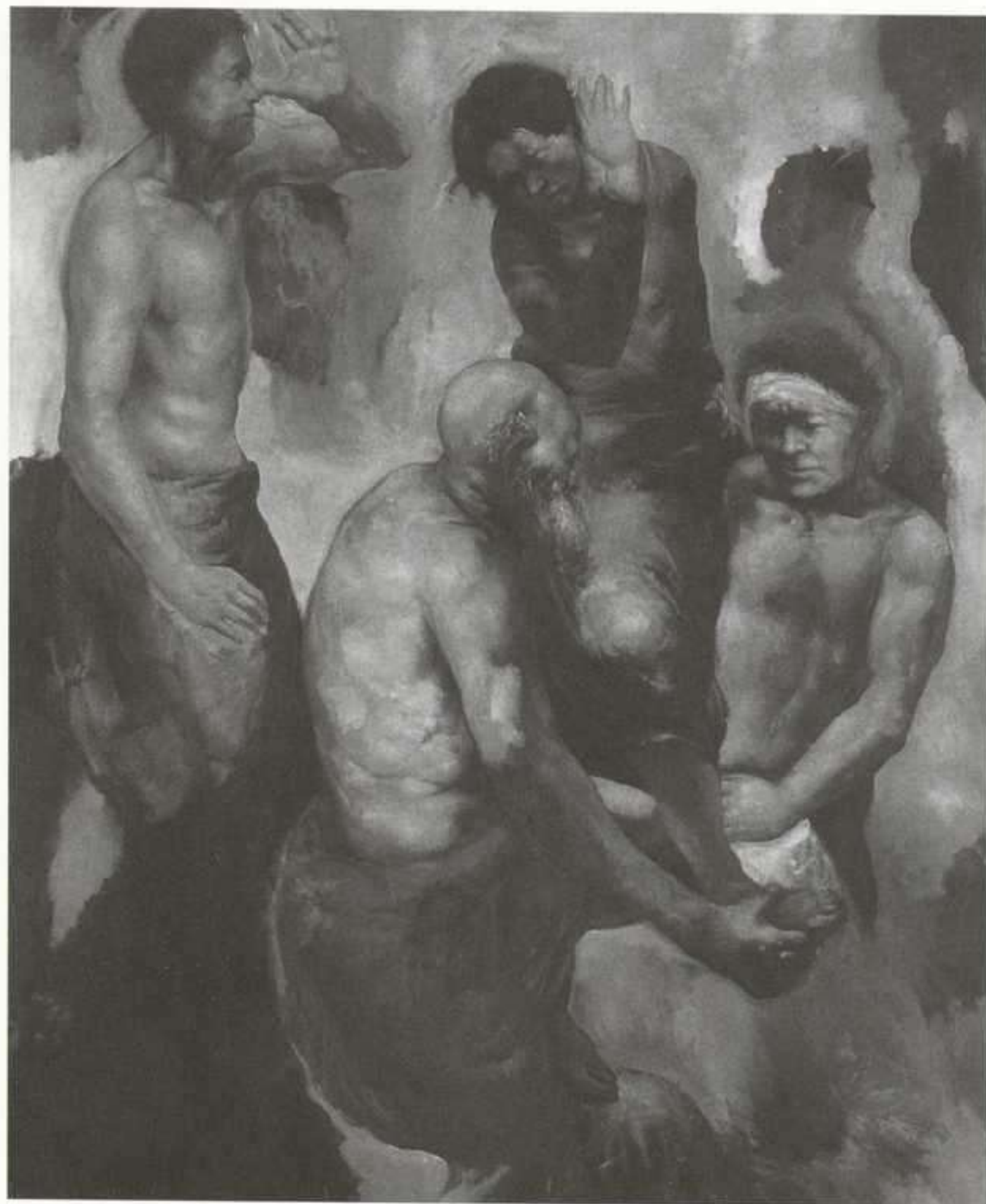
ABRIL A MAYO

La actual exposición de **Luis Fernández** (Oviedo, 1900-París, 1973) es una recopilación antológica de su obra con motivo de la celebración del centenario de su nacimiento, como acto de recuperación de la memoria de uno de los pintores más ocultos, de actividad más callada y prolongada, trabajador obsesivo desde el silencio y sobre el silencio. Se han reunido un total de 90 obras entre óleos, gouaches y dibujos, pertenecientes a todos los periodos significativos de su trayectoria, desde 1926, dos años después de su llegada a París, hasta un cráneo de 1972, poco antes de su muerte: unas 55 del largo periodo de madurez y consolidación de su estilo y unas 35 de las facetas más desconocidas de su obra en el inquieto contexto de las vanguardias. En 1926, se integra en el movimiento purista de Ozenfant y Le Corbusier; en 1928, en el neoplasticista de Piet Mondrian, al que se siente muy vinculado por afinidades espirituales, cercanas a los principios teosóficos; y en 1931, a la abstracción geométrica de Cercle et Carré, liderada por Joaquín Torres García, y al movimiento Abstraction-Création. El año 1934 es el de su ruptura con lo que considera un excesivo purismo abstracto, que hace desaparecer elementos vitales y conduce a la esterilidad, ruptura que le acerca al movimiento surrealista.



*Luis Fernández:
Cráneo, 1958.*

La amistad con Picasso y la influencia de Giacometti y Morandi, le conducen, a partir de los años 40, a su estilo personal, a una síntesis de modernidad y de espiritualidad barroca, en obras intensas, austeras y silenciosas, estrictas y densas. Luis Fernández es masón desde el año 1927, dato que puede servir para interpretar algunas claves secretas de su obra, su utilización obsesiva del dibujo, su trabajo lento y laborioso, sus bocetos reiterados, la pintura demorada, elaborada por capas sucesivas, delgadas y transparentes en las zonas oscuras y densas y opacas en las claras, su mundo simbólico: el cráneo, la rosa solitaria, la vela encendida, las palomas, símbolos del renacimiento místico, de la reencarnación perpetua de la vida. Es un autor que sigue la vía de la espiritualidad reflejada en el aura de elementos materiales trabajados con profunda dedicación, iluminados por una dimensión trascendente. G.R.



Javier Fernández-Lizán: Rapto de Mnenosime, 2000. Óleo sobre tela, 1,60 x 1,30 cm.

JAVIER FERNÁNDEZ-LIZÁN

GARAGE REGIUM

PRADILLO, 5. MADRID

1 AL 25 ABRIL

Con una formación como historiador del arte, en la trayectoria artística de **Javier Fernández-Lizán** (Madrid, 1962), destaca la concesión de la Beca de Roma en 1996-97, así como el haberse erigido ganador del Premio Blanco y Negro de Pintura en 1990, cuyo comisario, Jesús Saíz, prologaba uno de sus últimos catálogos con estas palabras: “La pintura de Javier Fernández-Lizán es un impresionante archivo mental de imágenes. Es una pintura a la que, sello inconfundible de autenticidad, se le reconocen raíces y admiraciones. El valenciano Joan

Massip, Il Guernico, Caravaggio –‘por su arquitectura, por sus planteamientos’, dice el artista–, Ribera –‘por su solidez’–, El Greco, Il Bronzino y Botticelli –‘sin olvidar que lo apolíneo, como copia que es, encorseta un tanto. Hay más expresión en lo diferente que en lo ortodoxo’–, Miguel Ángel, Rubens y Velázquez, Goya y Rosales. Rodin, cuya obra, el bronce que siente, está hecha como la de Javier Fernández-Lizán para contemplarse a sí misma, sin necesitar espectadores. Y por qué no, la exuberancia de Barceló, las composiciones de Arroyo, la fascinación de Miró”. Una impresionante genealogía para una pintura repleta de figuras abordadas por la pasión evidente de un amante de la pintura clásica pero que, en efecto, se recrea en esos momentos donde la diferencia hace presencia y ataca sus cimientos. Un manierismo sintáctico que a veces deja al espectador en la duda de si se encuentra con una verdadera y consciente alteración del lenguaje plástico o si, por el contrario, lo que está presenciando es aquella otra figura que Fernando Marías definió como “solecismo”. Anatomías descoyuntadas y retorcidas sobre sí mismas (*serpentinatas*) ocupando un espacio sin coordenadas claras que las permite flotar sin dirección gravitatoria; gestos que no se ven correspondidos y que quiebran, así, el orden de la narración; cambios de escalas, desproporciones, anamorfosis y aberraciones ópticas; disolución de cualquier centro que ordene, que unifique, que organice esta permanente suspensión del sentido... ¿quién dijo Barroco? Ó.A.M.

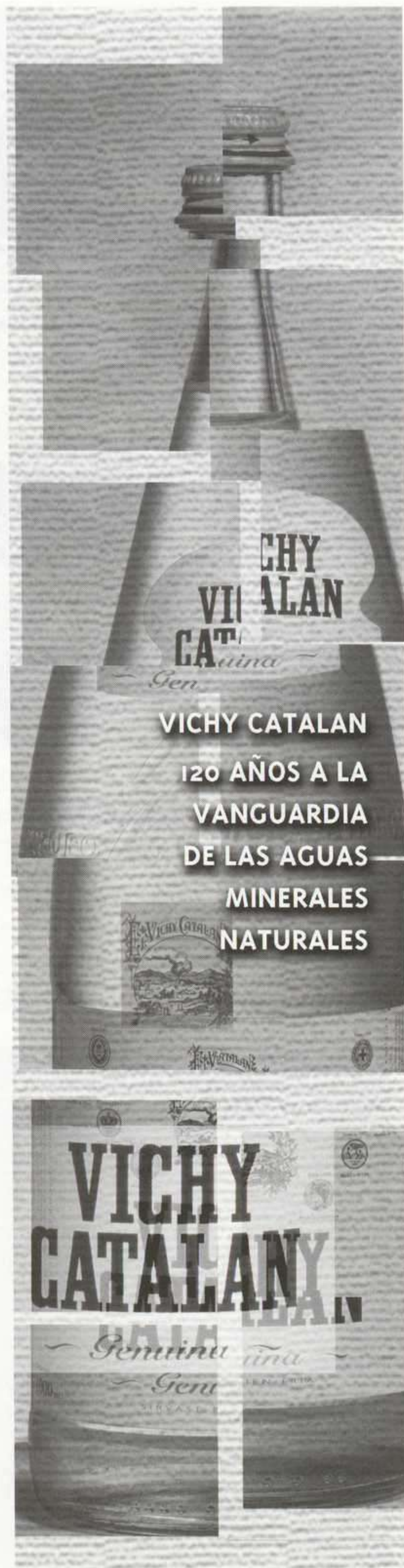
JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN/GUILLERMO PÉREZ VILLALTA

SOLEDAD LORENZO

ORFILA, 5. MADRID.

HASTA 6 MAYO/10 MAYO AL 10 JUNIO

Desde hace ya muchos años la pintura de **Joan Hernández Pijuan** (Barcelona, 1931), se ha caracterizado por la sucesiva acumulación de densas capas de pintura que en sus últimos estratos presentan un acabado uniforme y casi monocromo sobre el que el artista araña y estría dibujos esquemáticos consiguiendo que los fondos afloren a la superficie a través de la incisión. Una labor gráfica que, sostenida por la superficie pictórica, presenta en ocasiones un elemento en solitario, como el árbol, la flor, la nube, la casa, y que en otras, se complica en rítmicas retículas geometrizadas, ordenadas, más complejas, que parecen aludir al movimiento de las aguas, del viento, etcétera. Por otro lado, y cerrando la temporada de la galería madrileña, **Guillermo Pérez Villalta** (Tarifa, Cádiz, 1948), presentará en el mismo espacio sus últimos trabajos, en los que el artista alcanza una nueva etapa en ese tan particular viaje anacrónico suyo, llegando en esta ocasión, a un reencuentro con el arte del Trecento y el Quattrocento, después de que al comienzo de su carrera empezara remitiéndose al universo del arte italiano de los siglos XV y XVI, al Clasicismo y al Manierismo, como fuerzas motores del arte occidental, y de que más tarde, su fascinación por la pintura y la cosmovisión barrocos le llevaran a un nuevo punto en sus trabajos, permitiéndole crearse así, además, un complejo y personalísimo entramado conceptual donde las identificaciones femeninas y masculinas de la pintura y del dibujo, venían encarnadas por las tradiciones veneciana y florentina, respectivamente, dando lugar, incluso, a una diluida escuela de seguidores e imitadores que durante la década de los ochenta proliferaron por doquier. En esta etapa aparece de nuevo su constante preocupación por el ornamento, que en esta ocasión cristaliza con el extraño rigor de la filigrana gótica, junto a sorprendentes fábulas protagonizadas por animales antropomorfizados y las más habituales escenas, pobladas de referencias autobiográficas, densamente alegóricas. Ó.A.M.





Alfonso Albacete:
Doce pinturas
vásicas-5, 1999.
Óleo sobre lienzo,
115 x 95 cm.

ALFONSO ALBACETE

LA AURORA

PLAZA DE AURORA, 7. MURCIA

MAYO

MIGUEL MARCOS

JONQUERES, 10. BARCELONA

ABRIL

Alfonso Albacete presenta su obra reciente de manera casi simultánea en las galerías La Aurora de Murcia y en Miguel Marcos de Barcelona, tras el periplo de su obra por el Palacio de Amudí también de Murcia y el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en donde pudimos contemplar una extensa muestra de su última producción pictórica. Obras en su mayoría en acrílico sobre lienzo, naturalezas muertas, interiores y algunos paisajes. En todas estas obras

Alfonso Albacete demuestra siempre un gran dominio tanto del dibujo como de la pintura. El tema no tiene mayor importancia, aun cuando el artista logra extraer de él sus máximas posibilidades. Como hiciera Paul Cézanne (con su montaña de Sainte Victoire) Albacete reinventa su modelo una y otra vez más en una constante experimentación con la materia, con la estructura y con las cualidades lumínicas, captadas las impresiones del artista, o en aquellas intrínsecas al color, el color como manantial exuberante de luz, de luz lustrosa que invade el lienzo o del contraluz furtivo en sus paisajes nocturnos, casi metafísicos. Alfonso Albacete es un artista de rica paleta y amplios recursos que a veces mide para no avasallar al espectador, para no despistarle de lo esencial. Y en otras ocasiones se resuelve exuberante y gozoso embriagado en su propia pintura. Un artista de la figuración de la escuela de las figuraciones en la interpretación de la realidad y de las realidades redefinidas y captadas de tantas y tan diversas maneras como el ojo y el alma del artista son capaces, siguiendo la lección del impresionismo. En su obra, como indica Miguel Hernández de León en el catálogo editado de su obra reciente por Caja Murcia, Albacete “recoge el color y el aroma de los huertos, así como los ambientes que en otros tiempos formaron parte de la vida cotidiana del Mediterráneo. Albacete los recrea de una forma poética, otorgándoles un carácter intimista e insólito”. J.C.R.

JOAQUÍN MIR

SALA CASTILLO DE MAYA

CASTILLO DE MAYA, 72. PAMPLONA

6 ABRIL AL 14 MAYO

La pintura de **Joaquín Mir** (Barcelona 1873-1940) hay que enmarcarla dentro del movimiento pictórico catalán de finales de siglo, junto a Nonell, Canals, Pitxot o Vallmitjana, con quienes formó la llamada *Colla del Safrà*, pintando al aire libre en los suburbios de Barcelona. Sus primeras obras se enmarcan en esa plástica de la España Negra, en la que lejos de artificios trata de mostrar la realidad tal como es, pero sin caer en el tremendismo pintoresco frecuente a finales del XIX. Pintor asiduo a las tertulias artísticas literarias de la taberna barcelonesa *Els Quatre Gats*, en la que coincidía con Casas, Rusiñol, Utrillo, Hugué, Albéniz, Granados y el joven Picasso, entre otros, de esos años es uno de sus óleos más significativos, *La catedral de los pobres* (1887-88), considerado como uno de los mejores ejemplos de la pintura propia de la *Colla del Safrà*. Joaquín Mir está considerado como uno de los artistas que más contribuyó al cambio de la pintura tradicional en España, por sus paisajes, más vinculados a los movimientos neoimpresio-

nistas. El trabajo de Mir estuvo estrechamente ligado a los lugares en los que residió, (Barcelona, Mallorca, Camp de Tarragona, Monserrat, Torriella de Montgrí y Vilanova i la Geltrú) y en cada etapa se decantó por un tipo de paisaje, ya que la naturaleza fue siempre el motivo central de su trabajo, aunque también pintó retratos siguiendo las corrientes de sus coetáneos. Las obras que se pueden ver en esta retrospectiva son de formato medio o reducido realizadas por Mir a lo largo de sus diferentes etapas y lugares en los que estuvo. En su trayectoria fue decisiva su marcha a Mallorca con Rusiñol. Allí cambió su pintura y abandonó la crítica social de sus paisajes urbanos para centrarse en la vida de la isla y dejarse mecer por las tendencias artísticas mallorquinas que cada vez aglutinaban a más pintores formados en Barcelona. Es en la isla donde se enriquece su paleta y donde descubre la intensidad de la luz y la fuerza de los colores naturales dejando poco a poco que la naturaleza se convierta en el eje central del trabajo, deshumanizando los paisajes. *Palma de Mallorca, La primavera, Puerto de Barcelona, Jardín del pintor, Paisaje de Montserrat, Paisaje de Mallorca o Campos de Tarragona*, son algunos de los óleos que se pueden contemplar en esta exposición A.E.

145

N
A
V
A
R
R
A



KM
kulturunea

1
9
9
9
2
0
0
0

30 Noviembre - 5 Febrero

3 Marzo - 13 Mayo

15 Junio - 15 Septiembre

10 Octubre - 22 Noviembre

KOLDO MITXELENA
Kulturunea

Urdaneta, 9
20006 Donostia - San Sebastián
Tf.: 943 482750 - Fax: 943 482755
E-mail: sala@kultura.gipuzkoa.net
www.gipuzkoa.net/kultura

JUAN LUIS MORAZA
Interpasividad

SOLEDAD SEVILLA
Lur

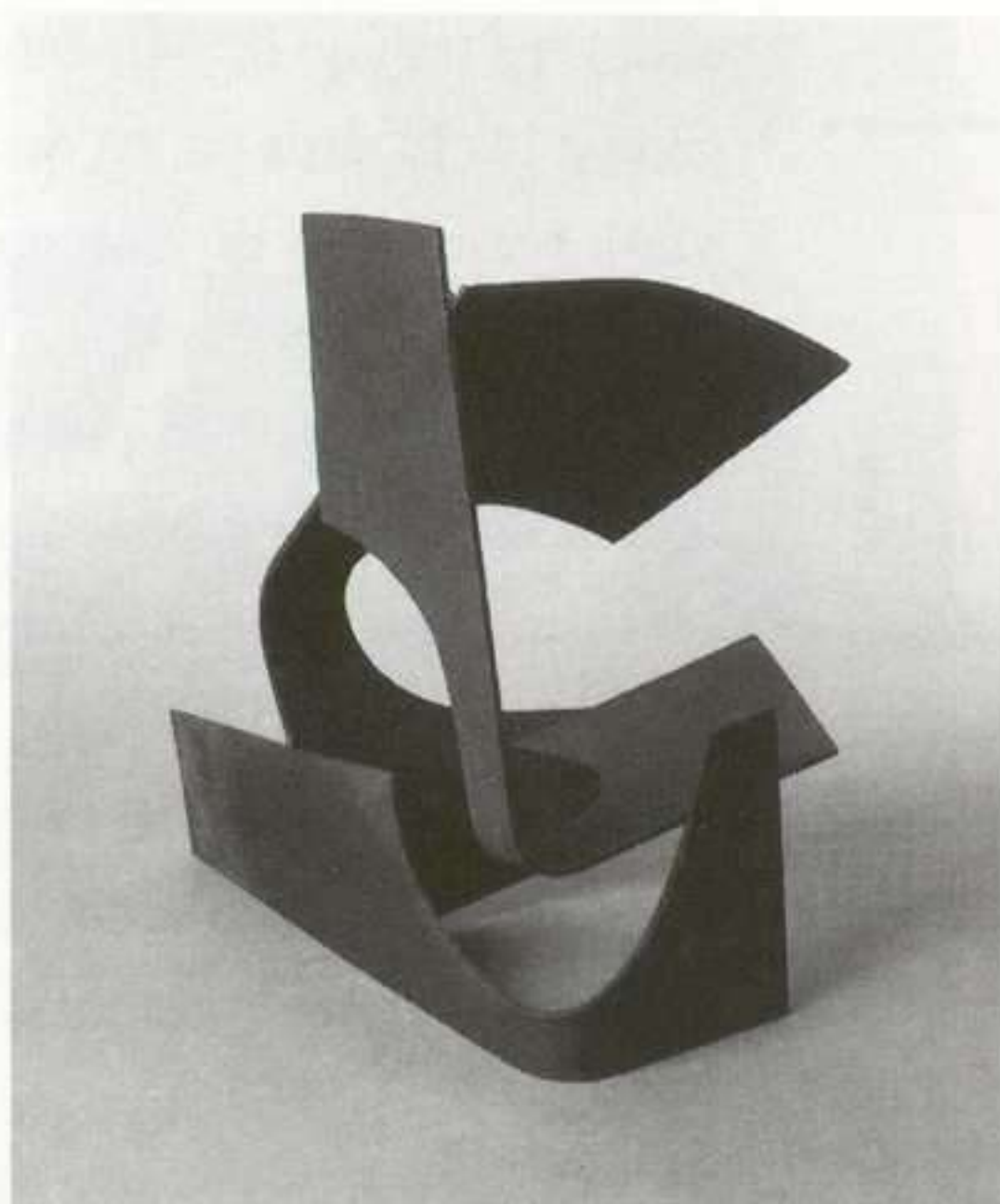
RESISTENCIAS

GURE ARTEA 2000



Gipuzkoako Foru Aldundia
Diputación Foral de Gipuzkoa

Jorge Oteiza:
Concurrencia
vacía, 1956-57.
Hierro,
38,5 x 45 x 36 m.



JORGE OTEIZA

SALA GARCÍA CASTAÑÓN. CAJA PAMPLONA

GARCÍA CASTAÑÓN, 1. PAMPLONA

HASTA 23 ABRIL

La relación entre **Jorge Oteiza** (Orío, 1908) y el espacio, la manera en que éste fue creando sus esculturas en un ejercicio de desocupación, en un tratar de dar forma al vacío, son las líneas sobre las que se construye la exposición *Espacialato*, un juego de palabras a modo de fórmula plástica inventada por el escultor. En total se exponen 45 obras: 30 esculturas de su etapa conclusiva y 15 maquetas del llamado laboratorio de tizas, procesos experimentales en miniatura, ambas unidas en la muestra, lo que permite apreciar el complejo proceso creativo de Oteiza. Entre las esculturas se pueden ver las distintas familias con un marcado carácter espacialista: hiperboloides, en las que el vacío se consigue por la fusión de elementos livianos; perforaciones o espacios vacíos entre sólidos; relieves murales, en los que la luz cobra un protagonis-

mo especial; maquetas de hormigón con módulos de luz; desocupación del cilindro; desocupación de la esfera; apertura de poliedros; maclas, esculturas que recuerdan las estructuras cristalinas abiertas al espacio por fusión de varios elementos; desocupación espacial interna de los poliedros; piedras díscales, poliedros a los que se aplican cortes de disco; cajas de piedra; construcciones vacías y poliedros vacíos. Para el comisario, Carlos Catalán, *Espacialato* se centra en uno de los aspectos más relevantes de la investigación estética de Oteiza, el espacialismo, un concepto que él calificó como “la no ocupación del espacio por la masa”: “Oteiza convirtió el espacio en escenario de sus ideas, de sus experiencias, de sus obsesiones y de sus angustias y persigue una tensión abstracta, un espacio silencioso. Apoyándose en principios constructivistas es Oteiza quien establece y consolida el principio de la no ocupación del espacio por la masa. Por eso, las formas escultóricas que surgen de su laboratorio no ocupan ya ese espacio sino que lo delimitan, pone en evidencia el vacío como elemento plástico y como verdadera materia escultórica”. En su opinión, el escultor, “con preocupaciones más espirituales y trascendentales que formales” es “uno de los fenómenos más portentosos de la plástica contemporánea y por ello ante su escultura no cabe hablar de forma y contenido, ni tan siquiera de significativo y significado, sino de resultado dialéctico entre el hombre y su esencia, entre el hombre y su realidad”. A.E.

ANA BUSTO

SALA REKALDE

ALAMEDA REKALDE, 30. BILBAO

HASTA 1 MAYO

La artista multimedia nacida en Yurre (Vizcaya) **Ana Busto** presenta *Night Fights*, el trabajo realizado durante más de tres años acerca del boxeo profesional y amateur en los Estados Unidos. Se trata de fotografías en dípticos de gran formato, vídeo y sonido grabado en directo durante los combates de boxeo. “He fotografiado a boxeadores en gimnasios, ruedas de prensa, campos de entrenamiento y rings profesionales de diversos casinos como Las Vegas (Nevada) o Atlantic City (New Jersey). Asimismo, los he seguido en teatros y plazas de toros de Méjico, centros deportivos, como el Madison Square Garden, y teatros locales de la ciudad de Nueva York. Me he inspirado en el aspecto de las caras y manos de los púgiles, lo que me ha ayudado a entenderlos mejor”. *Night Fights* incluye además una velada de boxeo celebrada en la misma sala. Ana Busto pretende con sus imágenes “indagar algunas cuestiones de esta politizada profesión –cruzada y definida por corrientes de racismo y clase–, para trasladarlas a un contexto estético, porque el mundo del arte y del boxeo participan de alguna manera de los mismos problemas y de una dimensión existencial que los acerca”. “¿Por qué no traer el mundo del boxeo al espacio de una galería o de un museo? Que son dos espacios de expectación, imaginación, aburrimiento y sorpresa”. A.F.



art expo

Feria de Arte de Barcelona

18 - 22 de mayo del 2000
Recinto Ferial Montjuïc 1

CONJUNTAMENTE
SE CELEBRA
TECNOART



Fira de Barcelona

LA VANGUARDIA



147

P
A
I
S
V
A
S
C
O



Marta Cárdenas:
Viento frío de la
sierra, primavera
junto a la caseta de
las rocas, 1993.
Óleo sobre lienzo,
130 x 98 cm

MARTA CÁRDENAS

DIECISÉIS

PZA. DEL BUEN PASTOR, 16. SAN SEBASTIÁN

MAYO

Inquieta y vital, **Marta Cárdenas** (San Sebastián, 1944) no para de buscar temas y asuntos que le motiven y le impulsen en su pintura. Por eso esta vez, y como si se tratase de una nueva pintora, presenta un conjunto de óleos que a primera vista son muy diferentes a los trabajos realizados anteriormente, pero que, sin embargo, son una vuelta de tuerca más dentro de su apasionante investigación del mundo pictórico. Porque para ella “cada filón no explorado me tiene reservado un siempre

imprevisible aprendizaje técnico y, con él, una Marta que aún desconozco”. Lo importante es cómo dirige Cárdenas ese afán de búsqueda hacia la realidad y hacia la naturaleza sencilla de las cosas. “En mi viaje a la India del Sur, en otoño de 1996, me quedé pasmada con el color. Allí me dediqué a registrar por escrito las combinaciones cromáticas de cada vestimenta que llamaba mi atención. Entonces no sabía lo que iba a hacer con ello; simplemente estaba disfrutando y aprendiendo”. Sin embargo, pronto encontró la manera de dar forma a tantas experiencias y comprendió que “quería pintar con ese material”. Para estructurar esas “fastuosas combinaciones de color”, no vio mejor camino que el sustento en formas vegetales y así trabajó en el gran invernadero de Atocha tomando como referencia las plantas tropicales. “Todo era nuevo para mí: los colores, los formatos irregulares y la superposición, en forma de collage, de unos estudios sobre otros. Se abría un camino más que apetitoso para investigar. Y me entregué de hoz y coz”. Los cuadros están elaborados con estructuras o “estampados”, que potencian la belleza de los tonos, y muestran combinaciones diversas según la relación del color con formas curvas o rectas, tensas o relajadas. “Cada combinación precisa un tratamiento a su medida, que a menudo es difícil de descubrir. Son problemas que inicialmente yo no me podía ni imaginar pero que me ofrecen, día a día, nuevas aventuras”. A.F.

Salvador Díaz

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

Abril - mayo
María Zarraga

Ángeles Penche

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

Hasta 4 abril
Margarita Gámez

Desde 26 abril
Ramón Zuriarrain

Fúcares

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

Hasta 29 abril
Javier Baldeón "Plus Ultra"

Desde 5 mayo
Jonathan Hammer

GALERÍAS DE ARTE

M A D R I D



METTA
GALERIA

RECORTABLES

ALCOLEA
CARBALLIDO
LARA
RAFOLS-CASAMADA
ARROYO
CHILLIDA
MOMPÓ
SAURA
BARCALA
GIRALT

NAGEL
TÀPIES
BOFARULL
GRANELL
NAVARRO
TXILLIDA
BOUZO
HERRERO
PAZOS
ZUSH

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

Soledad Sevilla:
Lur, 2000.
Instalación,
medidas variables.



SOLEDAD SEVILLA

KOLDO MITXELENA KULTURENEA
URDANETA, 9. SAN SEBASTIÁN
HASTA 13 MAYO

Lur, tierra, es el título de la exposición que muestra por primera vez en el País Vasco la obra de **Soledad Sevilla** (Valencia, 1944): pinturas de gran formato de muros vegetales y cinco instalaciones, tres de ellas producidas para esta ocasión. Éste es el caso de *Lur*, donde construye sobre el suelo formas semejantes a grandes hojas de árboles con materiales naturales (tierras, arenas, hielo y sal) y artificiales (cobre, plomo y neón), que enuncian la dualidad y el encuentro de los extremos que se produce en la naturaleza. Por su parte, *Música de Agua* consta de dos espacios, oscuros e iguales: en uno el agua de un estanque se refleja en la oscuridad y en el otro se proyectan imágenes diurnas con reflejos de la fachada de la Torre de Comores de la Alhambra. “Cuando hago

una instalación quiero crear una atmósfera determinada. Me interesan los ambientes y los espacios; observo cómo la luz o la música invade una habitación”. La tercera intervención es *Casa para la conciencia* donde dos grandes espejos se enfrentan en horizontal e introducen en su interior al espectador creando situaciones ilusorias, de vértigo e infinidad. El homenaje a La Albufera de *Casas Cocéntricas* y la reflexión sobre el paso del tiempo en *El tiempo vuela*, ya expuesta en Soledad Lorenzo (1998), completan el encuentro con la obra de Soledad Sevilla, una artista que concibe el arte como “una gran pasión”. Por eso sus intervenciones transmiten energía y expresan la potencia espiritual de su universo. “Sin emoción yo no hago nada. Es emoción ante lo real y lo concreto, aunque mi batalla personal es eliminar los elementos figurativos para llegar al fondo de las cosas y captar su esencia. A veces lo consigo y otras no”. A.F.

JULIAN SCHNABEL

FERNANDO SANTOS

RUA MIGUEL BOMBARDA, 526-536. OPORTO

27 MAYO A JUNIO

“Para mí pintar es una respuesta ante el mundo, ya pintes sobre un lienzo en blanco o sobre otra cosa”. El artista **Julian Schnabel** (Brooklyn, Nueva York 1951) siempre hizo gala de su libertad plástica, dejándose llevar por una acertada intuición, por lo atractivo de lo encontrado, lo no buscado, bajo un procedimiento que recuerda a Schwitters, pero que huye de éste bajo una condición más violenta e impertinente. Bajo su densa gestualidad recrea los más diversos ambientes, indefinidos en cuanto abstractos, pero lugares al fin y al cabo. “Odio que una obra parezca una obra. Me gusta que no parezca estudiada, incluso si es un estudio. Encuentro que los dibujos de Matisse, sus dibujos pequeños con sombreado a base de líneas cruzadas, son mucho más interesantes que su pintura. Sus collages tardíos: ¡eso es verdadero dibujo!”. El gusto por los grandes formatos, por los colores vivos y la acumulación de signos, ya sean éstos entendidos como palabras o simples imágenes, provoca que sus obras re-



Julian Schnabel: Untitled (Cy and Olmo) #8, 1994. Óleo y barniz sobre papel con grabado montado sobre lienzo.

sulten incómodas y amenazantes, poseedoras de una enérgica presencia física que resulta inusual. “Yo me considero un pintor, incluso cuando hago esculturas; y creo que mis dibujos son muy físicos, ya sean ligeros o pesados. Pienso que hay algo de exploración en la posibilidad de que presente algo inacabado. Los dibujos de un escultor, incluso si son provisionales en el sentido de que se hacen para un proyecto que aún no se ha llevado a cabo, están acabados, porque son la confirmación de una idea, la materialización de una idea en un hecho acabado”. D.B.

151

O
P
O
R
T
O



CENTROS CULTURALES CAJASTUR

CENTRO CULTURAL PALACIO REVILLAGIGEDO. GIJÓN

47 Salón internacional de fotografía ————— 24 febrero-30 abril

Colectivas: *Bordes inasibles; Luz austral*

Frans Masereel y la estampa contemporánea en Flandes 11 mayo-2 julio

CENTRO CULTURAL SAN FRANCISCO, 4. OVIEDO

Teresa Muñiz. *Pintura.* ————— 18 febrero-23 abril

Ramón Rodríguez. *Pintura.* ————— 9 mayo-25 junio

CENTRO CULTURAL JERÓNIMO IBRÁN, 10. MIERES

Luis M. Doyague. *Ilustración.* ————— 22 marzo-23 abril

SALA CULTURAL ALFONSO VII, 2. AVILÉS

De lo Nuevo. *Arte joven.* ————— 21 marzo-22 abril



2000



Daniel Blaufuks:
Tasso, 1995.
Fujichrome,
100 x 100 cm.

DANIEL BLAUFUKS

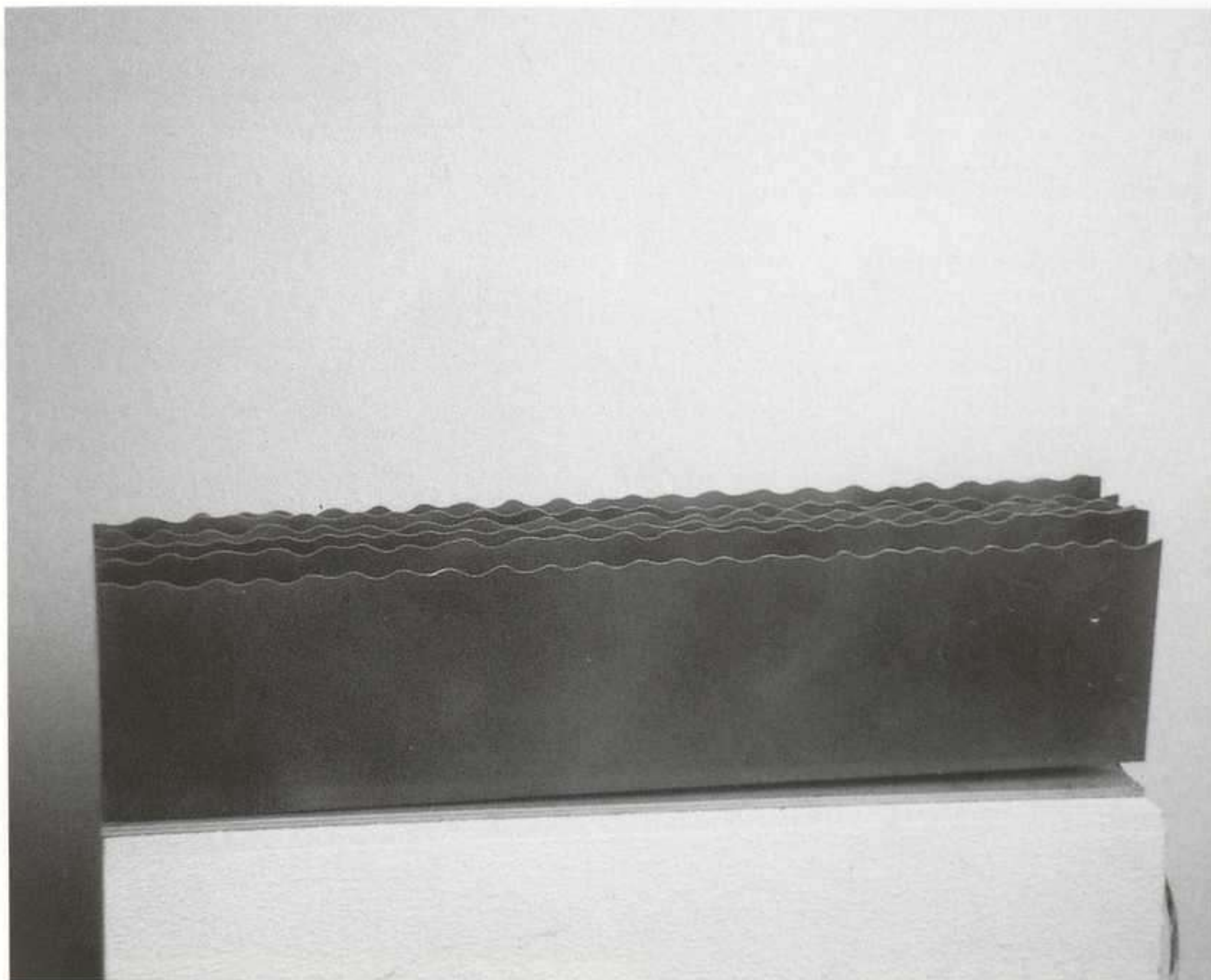
ANDRÉ VIANA

RUA MIGUEL BOMBARDA, 410. OPORTO

27 MAYO A JUNIO

Si en algo se caracteriza el universo plástico portugués de los 90 es en la recuperación de prácticas como la escultura y la fotografía. En este último terreno, la aportación de artistas como Nozolino, Molder o **Daniel Blaufuks** (Lisboa, 1963) resultó decisiva, así como la conciencia inculcada desde exposiciones colectivas como la controvertida *Imágenes para los años noventa*. Allí se sentaban las bases de la hoy abundante fotografía de corte sociopolítico y crítico que domina el

mercado; otros, como Blaufuks, hacían gala de su dominio técnico, rigor compositivo y calidad estética. El gusto por lo fragmentario nos habla de su obsesión por la memoria, clave de su discurso, una memoria que cobija unidad, única capaz de almacenarla; esto se ve en su *Libro do Desassossego* y en la muestra *Flores para Walt. Memorias congeladas*, en la galería de María Martín. En ésta llevó a cabo un proyecto sobre el tiempo congelado, 15 instantáneas para detener el tiempo de las flores, porque “de hecho es la razón por la que fotografío, para congelar mis recuerdos”. Para Blaufuks “el tiempo es el mayor y último enemigo del hombre”. D.B.



*René Bertholo:
La mer, 1971.
Colección
Fundación
Serralves.*

RENÉ BERTHOLO

FUNDACIÓN SERRALVES

RUA DE SERRALVES, 997. OPORTO

7 ABRIL AL 4 JUNIO

Pronto se hizo notar como artista **René Bertholo** (Alhandra, Portugal 1935), ya que tomó parte activa del mundo artístico portugués a finales de los 50. Sus inicios estuvieron marcados por un tono de clara influencia informalista, estilo que abandonó en favor de unos postulados figurativos, construyendo artefactos mecánicos de carácter lúdico. Poseedor de una de las obras más originales que revolucionaron el sistema de entonces, cautivó con unas instalaciones cargadas de humor e ironía, unos objetos y pinturas que lo emparentan con el arte Pop y el mundo del cómic. Se podrían, a su vez, establecer paralelos entre algunas de sus obras y las

de Collins o Lichtenstein, pero quizás quien más se acerque a la obra de René Bertholo sea Fahlström y sus encuadres sucesivos. Significativa fue su participación en 1959 en la revista *KWY*, acompañado de figuras como Christo, Lourdes Castro, Jan Voss o João Vieira, publicación que supuso el florecimiento de un colectivo que permitía actuar con una mayor eficacia en los contextos y ayudar al cambio de visión en las relaciones entre el arte portugués y el arte internacional. Este grupo, vinculado a círculos parisinos, supuso el reconocimiento de algunos de los jóvenes valores lusitanos. Es ésta la primera exposición antológica sobre la figura de René Bertholo, una muestra que, comisariada por João Fernandes, reúne obras procedentes de colecciones portuguesas, francesas, alemanas y sudamericanas. D.B.

Efrain de Almeida:
A casa que virou
árvore, 2000.
Cedro,
25 x 27 x 35 cm.
Colección
Fundación ARCO.
Foto: Vicente de
Mello.



EFRAIN DE ALMEIDA

CANVAS & COMPANHIA

RUA MIGUEL BOMBARDA, 552. OPORTO

6 AL 20 MAYO

Efrain de Almeida (Boa Viagem, Brasil, 1964) derrumba las fronteras entre el arte culto y el popular mediante pequeñas esculturas y relieves de carácter intimista que funcionan como tímidas evocaciones de lo religioso, rescatando nuestras más antiguas referencias estéticas. Sus obras sugieren una intensa sensación de levedad, como *Pajaritos*, que parecen expandirse por la pared con un ritmo calculado que no permite adivinar si acaban de posarse en la rama o están a punto de alzar el vuelo. Esta misma ambigüedad aparece en *Para guardar desejos*, donde las manos no se sabe si ofrecen o guardan sus bolsos. Son figuras que fluctúan entre lo religioso y

lo caricaturesco, lo familiar y lo misterioso, lo cotidiano y lo incógnito, algo que consigue a partir de una narrativa basada en la memoria. Lisette Lagnado nos habla del dolor meditativo, de las “silenciosas lamentaciones que emanan de esos muñecos cuyos encajes en las articulaciones, de maneras diferentes, trazan reminiscencias de los maniqués surrealistas”. Almeida cultiva lo figurativo con elementos extraídos de la iconografía cristiana, porque le gusta mirar “imágenes de santos y ver como ellos facturan los objetos, la delicadeza del toque. No es solamente una apropiación del exvoto, intento trascender su idea original. Mis imágenes son figurativas, pero también ambiguas. Ni son meras representaciones ni son objetivas. La relación con la obra de arte es del mismo tipo que la relación con esas imágenes que representan milagros”. D.B.

JOANA VASCONCELOS

PRESENÇA. OPORTO

MIGUEL BOMBARDA, 570

15 ABRIL A MAYO

FUNDACIÓN SERRALVES

RUA DE SERRALVES, 997. OPORTO

8 ABRIL AL 4 JUNIO

Joana Vasconcelos (París, 1971) captura objetos de la vida cotidiana para, después de alejarlos de su contexto, alterar su funcionalidad y sentido, proponiendo irónicos juegos sociales que recuerdan en alguno de sus planteamientos al arte Pop. Presenta sus trabajos en Presença donde hace poco tiempo participaba en la reflexiva colectiva *O Corpo Maior*, una reunión de distintas generaciones de artistas para elaborar un discurso sobre el hoy tan de moda alegato sobre el cuerpo y las relaciones que el individuo con él establece. Vasconcelos mostraba dos piezas con objetos característicos de la sociedad de consumo, objetos que tienen su propia historia por haber tenido una anterior utilidad. Por otro lado, dejará muestras de su labor en el Museo de Serralves, para el que preparó *Punto de Encuentro*. En palabras de João Fernandes, "no se trata de una infancia cualquiera, la que nos sugiere este punto de encuentro. Son los parques infantiles característicos de una generación portuguesa, pesados en sus estructuras de hierro, demasiado serios y domesticados, una infancia condicionada por los tiempos en que la libertad para saltar se encontraba restringida en sus posibilidades". D.B.

Galerías de Arte

Navarra

Museo Gustavo de Maeztu

San Nicolás, 1 • 31200 Estella (Navarra)

Tel.: 948 54 60 37

hasta 23 abril

Sala 1

La mujer en el arte. 1860 - 1950

Sala 2. Instalación

Andrés Santamaría. Bonzo 2000. Show TV

4 mayo a 25 junio

Sala 1

Antología Armando Ruiz. 1904 - 1991

Sala 2

Pedro Osés. "Comics"

Barcelona

René Metras

Consell de cent, 331. 08007 Barcelona

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

Abril - mayo

Joan Descarga

Mirada interior

Art al Rec

Rec, 41. 08003 Barcelona

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

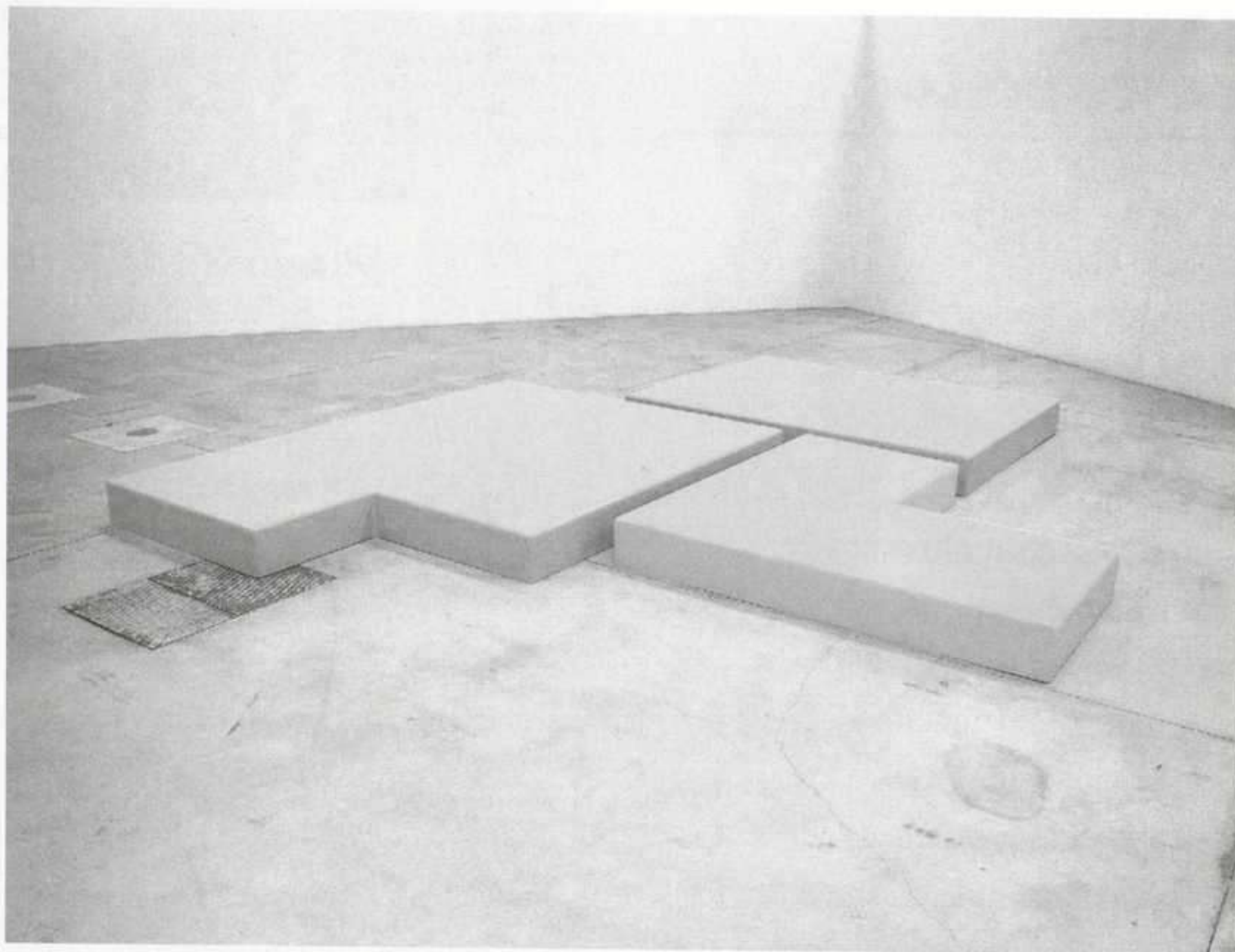
12 abril a 12 mayo

Exposición de pinturas de **Glexis Novoa**

17 mayo a 18 junio

Exposición de pinturas de **Alfonso Alzamora**

Patrícia Garrido:
To azul, 1997. Tres
elementos de
20 x 260 x 183 cm;
20 x 170 x 160 cm,
fibra de vidrio y
poliéster.



PATRÍCIA GARRIDO

DIFERENÇA

RUA SAN FILIPE NERI, 42, CV. LISBOA

HASTA 26 MAYO

La joven artista **Patrícia Garrido** (Lisboa, 1963) entra en el circuito artístico portugués en los 90 y lo hace con preguntas sobre su propia identidad y su condición de mujer. Propugna una obra de alto contenido autobiográfico en la que mezcla lo íntimo con lo público hasta consecuencias insospechadas. Así, en la colectiva *Mais tempo, menos historia* instala un espejo y frente a él una cámara que permite nuestra tentación de *voyeurs*; esparce sus objetos personales por el suelo de la sala y durante la semana de montaje de la exposición se cambia de ropa y se arregla allí mismo; tiempo real que el vídeo registra para su posterior visionado. Otros trabajos conocidos son *Autorretrato con caracoles*

(1995), *Fashion victim* (1995) o *Juego de Damas* (1994) en el que, a partir del ready-made de objetos de uso cotidiano, sugiere interioridades orgánicas sexualmente relacionadas con lo femenino mediante colores y añadidos. Autobiográfica también fue la productiva simbiosis entre arquitectura y escultura que exhibió en Serralves, alejándose de las relaciones convencionales que existen entre ambas prácticas al favorecerse de la arquitectura como soporte de la escultura, es decir, utilizando el espacio para conceptos escultóricos. Su última aparición fue en André Viana con un arriesgado trabajo que tenía por título *Llevó un tiro de un amigo* y para el que cubrió con alfombras y moqueta todo el espacio, marcando las siluetas de los supuestos cadáveres asesinados con la complicidad y presencia de amigos de la propia artista, creando un clima de misterio por el que pasear. D.B.

PAULA SOARES

LUIS SERTA PROYECTOS

TENENTE CASCAIS, 1B. LISBOA

6 MAYO AL 24 JULIO

Paula Soares (Oporto, 1964) se presenta como uno de los ejemplos del cambio de rumbo que experimentó el arte portugués en los 90. Aprovechando sus vivencias como mujer lucha contra los estereotipos tradicionales de autoridad masculina, sustituyendo el artificio por la realidad, a través de fotografías, vídeos y textos de su entorno cotidiano. Así, explora sus fantasías eróticas, los sentimientos, la pasión y todo tipo de inquietudes personales. Este proyecto lleva por título *Inquietudes*, una canción que alberga contenidos privados y psicológicos y que enfrenta a las relaciones del hombre con la mujer, a quien otorga la condición de protagonista para reflejar su papel en la historia del arte y de la mitología. Soares demanda el poder “sentir la totalidad del deseo y la sinceridad de la realidad”, y para ello retoma una serie de posturas rituales que se convierten en interrogaciones sobre uno mismo, sobre la expresividad y el código, oponiendo la concepción del cuerpo nietzchiana a la cartesiana. Como resultado nos encontramos en un terreno confuso, en el que imagen y lenguaje se entremezclan para transformar el cuerpo en icono de la conciencia de vida, de la muerte y del deseo, en una confrontación entre cuerpo expuesto y cuerpo sacrificial, acercándose a la experiencia psicoanalítica en la que “la realidad es el cuerpo”. D.B.

Hacemos realidad todas las ideas



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



JUSTO ROMAN S.L.

Empresa constructora

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

ARTE Y PARTE

157

L
I
S
B
O
A



Ana Hatherly:
Desenhos, 1965-75.
Dibujos con técnicas mixtas sobre papel, dimensiones variables. Colección Fundación Serralves, Oporto.

ANA HATHERLY

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

AVDA. DE BERNA, 45. LISBOA

27 ABRIL AL 4 JUNIO

Es imposible entender la obra plástica de **Ana Hatherly** (Oporto, 1929) si la separamos de su relación con la escritura, o si no tenemos en cuenta el momento en el que nace como artista, unos años sesenta en los que se generan gran cantidad de publicaciones de obras poéticas de fuerte esencia experimental en el que encaja perfectamente su labor de poetisa visual, junto a conocidos personajes como Ernesto de Melo e Castro o Herberto Helder. Ana Hatherly traslada todos sus aromas y prácticas poéticas al mundo gráfico y pictórico, aunque nunca llega a establecerse de manera explícita en el campo de la pintura. Sus creaciones son un verdadero cruce de lenguajes, porque para ella “toda escritura tiene origen en la pintura, la escritura es una pintura de palabras y así como es

posible pensar simplemente en imágenes, es posible pensar simplemente en palabras. Por lo tanto, si la escritura y la pintura son medios de comunicación mental, es en el área de la mente donde poesía y pintura se encuentran primero”. Hatherly demanda la distinción entre las construcciones poéticas y la propia poesía visual, lo deja claro en un artículo reciente firmado al lado de Melo e Castro, en el que aclaran que la poesía visual “usa significantes verbales, tales como letras, palabras, frases, en situaciones no verbales; o, por otro lado, significantes no verbales en situaciones típicas de la retórica verbal. La poesía visual fue siempre abierta y polisémica y, por esa razón, llena de posibilidades de indefinición”. Huyen de las teorías cerradas para buscar objetos nuevos y transgresores. En este contexto no es casualidad que en los años sesenta Hatherly escribiera un poema en el que el poeta es calificado como “calculador de improbabilidades”. D.B.

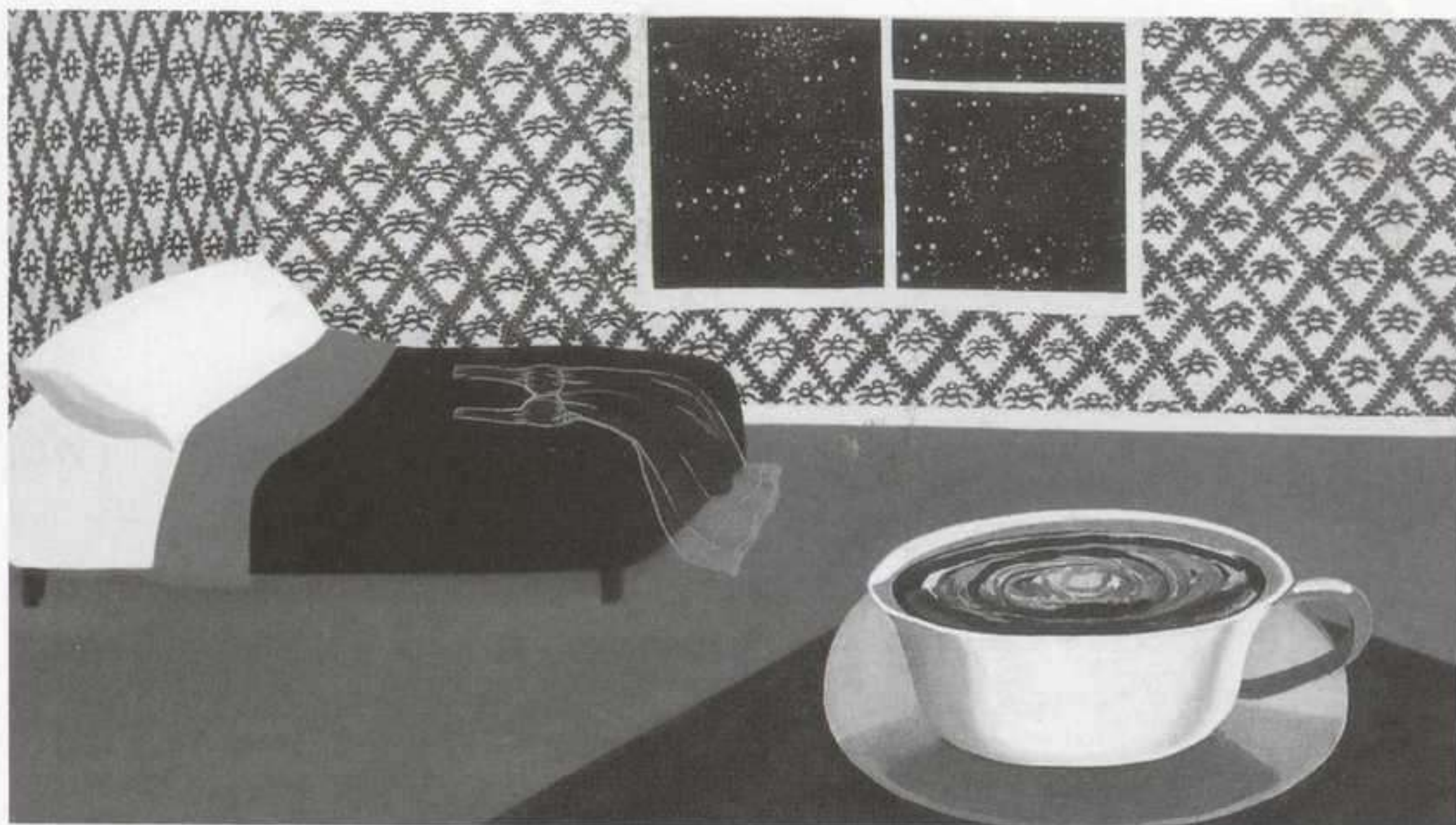
¿Cómo puedo alegrarle hoy el día?



imprenta cervantina, s.l.

Pol. Industrial de Wissocq • C/ Río Miera s/n • Telfs.: 942 33 43 43* - 630 92 16 40 - Fax: 942 33 38 22 • 39011 Santander
E-mail: cervantina@ceoecant.es

Liz Arnold:
Bedtime story,
1997. Acrílico
sobre lienzo,
95 x 268 cm.



LIZ ARNOLD

MÁRIO SEQUEIRA

QUINTA DA IGREJA. BRAGA

ABRIL

Liz Arnold (Perth, Escocia 1964) congela en sus pinturas una vida que se balancea entre lo fantástico y lo real, entre lo cotidiano de un mundo conocido y lo incógnito y oculto que aviva la curiosidad de un espectador que se pierde en una complicada e indescifrable historia. Así, hace algún tiempo sus pinturas mostraban unos escenarios habitados por unos seres antropomórficos, mitad mujeres, mitad animales, y su actual búsqueda continúa caminando pareja a la fantasía, pero se vuelve más sutil, con más matices. Es un tipo de pintura narrativa, si no en su contenido, sí en el modo de acceder a ella, en el propio corazón de la pintura. En estas últimas obras, Liz Arnold se inscribe en la temática paisajística, un mundo imaginario al que no podemos acceder porque procede de su interior y sólo podemos intuirlo. Y

es que en muchos de sus trabajos observamos el paisaje sobre los hombros de sus personajes, es decir, ellos no se dirigen a nosotros y nos dan la espalda, nos sustituyen, como en algunas de las románticas imágenes que nos dejó Caspar David Friedrich. En sus ficticios paisajes queda patente, según Dave Booch, “la ciencia y el trabajo de laboratorio que aquí son representados con gran ambivalencia –sugiriendo en un minuto un futuro utópico, apareciendo en otro como deshumanizador y horrorífico– un drama de costumbres de batas de laboratorio que es todo menos una realidad monótona”. Unas imágenes coloridas que contrastan con la carencia de expresión facial de sus figuras, formas y gestos que, por otro lado, sí tienen sus características pictóricas; un mundo creativo inverosímil, “una pintura narrativa con un contenido político profundamente sentido y deliberadamente intocable por la red de seguridad de no decir lo que se pretende y de no pretender lo que se dice”. D.B.



Juan José Lahuerta
DECIR ANTI ES DECIR PRO.
ESCENAS DE LA VANGUARDIA
EN ESPAÑA

MUSEO DE TERUEL. COLECCIÓN
 LA EDAD DE ORO. TERUEL, 1999
 174 PÁGINAS. 2.000 PESETAS

Por si alguien cree que éste es un libro sobre “Los Orígenes de la Vanguardia en España” o cualquier cosa por el estilo, comenzaré contando lo que no hace mucho un estudiante me contestó en un examen a esa imponente cuestión: “Que no hay orígenes, ni hay vanguardia, ni hay España”... Presumo que era lector de Lahuerta, cuyo modo de hacer historia —o de escribirla más bien— suele ser tan intempestivo y perturbador como esa respuesta estupenda. La sorpresa —y entiéndase aquí en su acepción militar de factor asociado a la velocidad y a la potencia de fuego— es sin duda la virtud principal de sus asombrosos libros y ensayos sobre el arte de este siglo. Ataca desde la primera línea —“in medias res”, como antiguamente se decía— con el fin de desalojar rápidamente al lector de sus prejuicios o falsas creencias sobre el tema e involucrarlo de inmediato en los entresijos y vericuetos de lo que él daba por sabido. Entra,

pues, en materia por donde menos se le espera, como él mismo ha reconocido en el prólogo de este nuevo libro suyo al decir que “no intenta reconstruir ninguna historia, sino meterse por las grietas de esas historias, sin punto fijo y sin eje”. Su fuerte son, en efecto, las “historias”, más que la “historia”, o las “escenas” como él aquí las llama: pequeñas piezas dramáticas que nunca son del todo trágicas ni del todo cómicas, aunque algunas resulten más feroces y otras más benévolas. Y así, por ejemplo, en este mismo libro no tiene Lahuerta la menor piedad con los que en aquellos años de “vanguardia fantasmal” creían saberlo todo de ella, como Sebastián Gasch, o como el pobre José Ortega y Gasset, a quien de una vez pone en su sitio, mientras que no disimula su simpatía por “personajes” candorosos, pero llenos de energía, como entonces lo fueron Salvador Dalí o Federico García Lorca, que sale aquí limpio por una vez de zandajas castizas. Comoquiera que sea, estas “escenas” tragicómicas, o francamente satíricas, que ha escrito Lahuerta, y a mí me recuerdan un poco cierta literatura de los años de entreguerras, como los “saltos de caballo” de Sklovski, los “divertimientos” de Savinio o los “apócrifos” de Capek, no se ocupan de asuntos irrelevantes o caprichosos, sino, muy por el contrario, de algo tan decisivo e inquietante como “la discusión de la autoridad de lo nuevo” a través de las relaciones de Dalí con Gaudí, o con sus amigos de juventud, las revistas “de vanguardia” en Cataluña, la fortuna española del libro de Franz Roh

sobre el “realismo mágico”, las miserias de la arquitectura racionalista de aquella época o el alcance de *La deshumanización del arte* de Ortega. En este último ensayo, Lahuerta propone una formidable interpretación de la secuencia del ojo cortado de *Un perro andaluz* que no sólo vale casi por el resto del libro, sino que afecta además al destino mismo del arte sobre la tierra. Y conste que sé lo que me estoy diciendo.

ÁNGEL GONZÁLEZ GARCÍA



Philippe Nys
LE JARDIN EXPLORÉ.
UNE HERMÉNEUTIQUE DU LIEU
 LES ÉDITIONS DE L'IMPRIMEUR.
 COLLECTION JARDINS ET PAYSAGES.
 BESANÇON, 1999
 248 PÁGINAS. 195 FRANCO

El jardín ha pasado de ser un lugar anatematizado por el pragmatismo de la modernidad a ponerse de moda en los últimos lustros. A la sombra de este éxito social han comenzado a surgir centenares de libros que hablan del jardín o que muestran jardines. La mayoría de ellos son publicaciones, lujosamente editadas, con profusión de planos y fotografías, de entre ellos sólo unos pocos superan el ámbito de lo anecdótico y se constituyen como historias del arte de la jar-

dinería o como antologías críticas, mientras que muy escasos libros logran superar el marco de la historiografía artística para aportar ideas filosóficas o reflexiones estéticas sobre el concepto de jardín o de paisaje, apenas algunas obras de Rosario Assunto y de Massimo Venturi Ferriolo, a las que hay que sumar ahora el último libro del pensador francés Philippe Nys, que comentamos aquí. Philippe Nys, filósofo de formación, es profesor en las universidades de París VIII y de la Sorbona, enseña también en la prestigiosa Escuela de Paisaje de Versalles y en diversas escuelas de arquitectura, estando interesado por los conceptos de lugar y por la idea de jardín desde sus primeros trabajos de reflexión filosófica. El libro que ahora presenta no es un mero estudio en clave hermenéutica para interpretar los elementos y las formas que podemos encontrar en los jardines, como se podría desprender de su título, sino el intento de elaborar y construir una hermenéutica, una fenomenología y una poética sobre el jardín, ese territorio complejo que reclama para su comprensión saberes y técnicas muy diferentes, ese lugar tejido de símbolos y alegorías en el que habitan los dioses y se solazan los sentidos. Este intento teórico es más que necesario ahora, cuando el jardín suele ser contemplado como un problema formal o historiográfico, cuando su construcción física y la evolución de sus formas está en manos de arquitectos y diseñadores, de agrónomos y técnicos de la Administración, corriendo el peligro de perderse como idea, de convertirse en lugar funcional para el esparcimiento recreativo, olvidando las cualidades que hicieron de él, en otra épocas, uno

de los signos culturales más elaborados. Sin duda, el jardín ha depurado un lenguaje estético propio en el que técnica y naturaleza han generado unas relaciones muy ricas, siendo, además, campo de experimentación de categorías como lo bello, lo sublime y lo pintoresco. Este lenguaje puede ser ahora leído e interpretado como un texto literario ya que en él se aprecian un orden del discurso, unas metáforas y unos símbolos. Siguiendo estas pautas, el proyecto interpretativo de Philippe Nys parte de tres elementos diferenciados: el lugar físico, la experiencia del espacio y las representaciones visuales y literarias que sobre ese espacio se han realizado. Pero el jardín pertenece también con autoridad propia al campo de los sentidos, de la experimentación de sensaciones y percepciones, es decir, a los dominios de la estética. Surge así ante el lector un mundo rico y sugerente en el que las descripciones y las imágenes cobran un sentido propio, como representación del mundo. Extiende el autor los dominios de la hermenéutica filosófica fundada por Gadamer al campo del habitar humano, preguntándose por nociones como horizonte, metamorfosis, mimesis, representación o aplicación, en un trabajo que se aleja de las categorizaciones historiográficas y las descripciones visibilistas, inaugurando así un campo de estudio sugestivo que rescata el arte del jardín del mundo de la contemplación sensorial y del recreo diletante para proyectarlo sobre el paisaje y la arquitectura a través de la idea del habitar, de lo que Heidegger denominaría el "ser en la tierra". Los asuntos referentes al jardín y sus signos, en cuanto representaciones metafóricas del

mundo y de sus hábitos culturales, pueden hoy ser extendidos al ámbito más general del paisaje. Así, los distintos parajes de la Tierra, con sus particularidades simbólicas y culturales, deberán ser entendidas y analizadas como los cultivos de un jardín habitado que sufre metamorfosis y transformaciones. ¿Por qué no intentar hacer de este planeta un hermoso jardín en vez de un lugar monstruoso?

JAVIER MADERUELO



Mau Monleón
**LA EXPERIENCIA DE LOS LÍMITES.
 HÍBRIDOS ENTRE ESCULTURA Y
 FOTOGRAFÍA EN LA DÉCADA DE
 LOS OCHENTA**

INSTITUCIÓ ALFONS EL MAGNÀNIM,
 COLECCIÓ FORMAS PLÀSTICAS.

VALENCIA, 1999

174 PÁGINAS. 2.500 PESETAS

Una de las consecuencias de la acción de las vanguardias históricas ha sido la pérdida de la disciplinariedad en las artes. Este fenómeno ha permitido, en un momento posterior, la hibridación entre los géneros artísticos. Pero, donde muy particularmente ha cuajado la idea de hibridación ha sido precisamente en aquella de las artes que más celosamente se había mantenido apegada a los límites disciplinares del clasicismo, es decir, en la escultura, que, enquistada en la práctica de la

estatuaria, apenas había logrado ser “moderna”, desarrollándose muy escasamente como arte vanguardista. A finales de los años 60 una nueva generación de escultores revisará los conceptos sobre los que se basaba la escultura, rompiendo entonces los límites categoriales y consiguiendo lo que, en palabras de Rosalind Krauss, será la “expansión de su espacio”, al reclamar como “escultura” muchas manifestaciones no estatuarias, como acciones, proyecciones, objetos, instalaciones, construcciones, aduciendo para ello sus cualidades volumétricas o la capacidad de ocupar del espacio que estas heterogéneas manifestaciones poseen. Una vez desbordados los límites de los géneros tradicionales, aparecen las hibridaciones que se caracterizan, según analiza la profesora y escultora Mau Monleón en el libro que comentamos, por la heterogeneidad, la utilización de medios mezclados y el carácter múltiple. Sin duda, parte del atractivo de estas obras híbridas radica en la intranquilidad o la sorpresa que provocan, sobre todo si para su análisis y comprensión se pretende utilizar los procedimientos que han destilado la historiografía y la teoría del arte tradicionales. El trabajo de Mau Monleón tiene la virtud de aplicar procedimientos fenomenológicos para estudiar este conjunto difuso de obras y de actitudes artísticas que se apartan de las categorías tradicionales. Para ello toma de la crítica posmoderna el concepto de “híbrido” que aplica a la categoría expandida de escultura, a la cual relaciona con los procedimientos de la imagen fotográfica. El resultado es un libro que afronta un universo de obras delimitando un territorio hasta ahora escuadrado, del que traza un mapa fi-

dedigno. Una de las virtudes de este libro es que al rigor propio de un trabajo académico se une la experiencia personal de su autora como escultora y como artista que se sirve de las imágenes, es decir, como creadora que construye formas con imágenes fotográficas. Esta doble condición de profesora y artista es poco frecuente entre los ensayistas de arte que suelen tender a la especulación retórica, alejándose de la realidad de las obras, por el contrario la experiencia práctica de su autora polariza la visión de los fenómenos sobre los que trata, aportando una visión desde dentro del género. A través de cuatro grandes bloques temáticos Mau Monleón traza una trayectoria que se inicia con aquellas actitudes escultóricas que se pueden apreciar en artistas que trabajan fotográficamente, como Bernd y Hilda Becher, Gilbert & George, Boltanski o Fischli & Weiss, continúa analizando los nuevos fotomontajes que aparecen en “esculturas fotográficas” e instalaciones, como las de Jan Dibbets, Robert Rauschenberg, John Baldessari o Geneviève Cadieux; pasa después a estudiar las cajas y construcciones, desde el minimalismo hasta las imágenes de denuncia social de Alfredo Jaar, y, por último, analiza la ocupación del espacio de la ciudad por medio del arte público, mostrando este género a través del arte de denuncia de Krzysztof Wodiczko y de la ambigua funcionalidad de las obras de Dennis Adams. Se trata, por lo tanto, de un periplo por algunos de los ejemplos creativos más interesantes de los años 80, lo que convierte a este ensayo en un libro necesario en el panorama español, tan pródigo en monografías como escaso en el análisis temáticos. La forma en que se

afrontan en este libro las relaciones entre la imagen fotográfica y las construcciones escultóricas va más allá de la mera enumeración y descripción de las obras, ya que Mau Monleón consigue articular algunos de los temas teóricos más importantes del momento, como la crisis de la realidad, los problemas de la representación, la crítica social, las estrategias de la escultura, el valor de las instalaciones o el arte público.

JAVIER MADERUELO



VV.AA.

**PANORAMA ARTE PORTUGUESA
NO SÉCULO XX**

CAMPO DAS LETRAS/FUNDAÇÃO
SERRALVES. OPORTO, 1999
487 PÁGINAS. 15.000 PESETAS

Es indudable que el arte portugués hoy vive un momento de despegue, de búsqueda de sus propios límites, por eso surgen las infraestructuras necesarias y por eso se presenta como vital el nacimiento de publicaciones que difundan su historia pasada y reciente. Ahora, en concordancia temporal a la apertura del Museo Serralves nace este compendio de artículos ordenado por décadas que permiten una visión global de todo el siglo. Esta edición, coordinada por Fernando Pernes, con ilustraciones en color y formato enciclopédico,

ofrece tras su fácil lectura, una primera visión, panorámica como indica su título, a modo de visita guiada por los diferentes estilos y tendencias, sin existir en ningún momento afán por la profundización. Se cubre así una carencia informativa, sobre todo en las últimas décadas, por lo necesario y, hasta ahora inexistente, de una revisión crítica. La distancia temporal que nos separa de los albores de este siglo, hace que prácticamente todo esté descubierto, por lo que menor interés tienen los encargados de darnos cuenta de lo sucedido en las primeras décadas; José Augusto França nos esboza las tres primeras, Raquel Henriques da Silva aborda los años 30 a través de algunas obras de sus artistas más relevantes o la fractura de los 40 con la II Guerra Mundial y los realismos y abstracciones que conviven en los 50, descritos por Rui Mário Gonçalves. Así nos situamos en la considerada década de ruptura, los sesenta, que no lo es tanto para Bernardo Pinto de Almeida, quien afirma que si algo nuevo aconteció fue la desligación con el ámbito ideológico del discurso modernista, el paso de una idea y de una estética de la forma a una idea y una estética de la actitud; analizando los acontecimientos y los artistas que emergen en este contexto según un desarrollo cronológico. Silvia Chicó carga su relato de sentido político, refiriéndose a ese inevitable milagro pacifista que supuso la Revolución del 25 de abril de 1974. Situando un antes y un después de este acontecimiento, narra como los artistas funcionaban fuera de las áreas del poder y la búsqueda de unos referentes exteriores. El siguiente artículo corresponde a Alexandre Melo quien, bajo el título de *Los años*

80 nunca existieron, advierte sobre la carencia de corrientes o tendencias estéticas específicas de la época, un momento en el que se impusieron con contundencia una serie de afirmaciones individuales. Melo ofrece un artículo original que divide en dos partes. Una primera que supone más un ejercicio filosófico, que quizás confunde más de lo que aclara, pero que poco a poco se apodera de un sentido propiamente crítico al analizar más en concreto los problemas y soluciones del momento. Y una segunda que, tras hacer un repaso de los artistas ya activos en otras épocas, analiza las obras de una serie de creadores, una lista certera y acertada pero que resulta corta y, en su carácter reductivo, un poco injusta. En los noventa, Miguel Von Hafe, omite cualquier tipo de mención a los artistas cuya trayectoria esté claramente definida, para rescatar los que todavía sufren cambios significativos y descubrir los jóvenes valores. Tomando como punto de partida los principales objetivos temáticos, nos sumerge en los nuevos soportes provocados por el avance técnico y en la recomposición de la estructura institucional con la creación de nuevos espacios, unas mudanzas estéticas personalizadas en muestras colectivas como *Imágenes para los años noventa*. Así, esboza las fisuras e inquietudes producidas, con el consumado riesgo de analizar cualquier hecho reciente. El libro se cierra con la visión de Carlos S. Duarte sobre la arquitectura. Un ensayo no crítico sino de referencias y esbozos sobre una serie de proyectos que renovaron la actividad constructiva, desde los primeros empeños modernistas hasta el óptimo momento presente, donde descubri-

mos, además de la indiscutible figura de Álvaro Siza, excelentes arquitectos como Vítor Figueirido, João Luis Carrilho o Souto de Moura.

DAVID BARRO



E.H. Gombrich
**ARTE E ILUSIÓN. ESTUDIO SOBRE
 LA PSICOLOGÍA DE LA
 REPRESENTACIÓN PICTÓRICA.**

DEBATE. MADRID, 1998

386 PÁGINAS. 3.990 PESETAS

E.H. Gombrich (Viena, 1909) comienza el prefacio a *Arte e Ilusión* diciendo que "los misteriosos modos con que puede lograrse que formas y trazos signifiquen cosas que ellos mismos no son, me habían intrigado desde mis días de estudiante". De esta declaración aparentemente tan sencilla e inocente parte uno de los más conocidos e influyentes estudios sobre el problema de la representación artística. Como ocurre siempre en los libros de Gombrich, la claridad de expresión corre pareja al estudio de problemas culturales de gran envergadura, lo que tradicionalmente ha hecho que sus escritos alcancen una difusión y popularidad absolutamente inusuales, desbordando el campo de la historiografía artística. En este caso, el problema planteado por Gombrich es, ni más ni menos, el de la relación del arte con la realidad. Pero no se trata tanto

de una revisión histórica de la tradición artística en torno al concepto de la mimesis, sino de nuestra propia visión de esa "mimesis" a través del "estilo". Es decir, no se trata de pensar en la relación entre dos niveles de objetos: los de la realidad y los objetos artísticos. Por el contrario, se trata más bien de examinar nuestra posición, la del espectador, como intermediario imprescindible en esa relación que se establece a través de la percepción entre la realidad observada y la realidad representada: una relación basada, por tanto, en la ilusión. Para ello, Gombrich se adentra en el campo de la psicología de la representación pictórica, manteniendo la tesis de la imposibilidad de una mirada completamente inocente y asumiendo la dificultad de separar "lo que se sabe" de "lo que se ve" a la hora de hacer como de ver arte. Discípulo de J. Von Schlosser en Viena, Gombrich se trasladó a Inglaterra en 1936, enseñando historia de la tradición clásica en el Warburg Institute de la Universidad de Londres, del que fue director. Allí publicó sus estudios sobre iconología, especialmente del Renacimiento, en *Norma y Forma* (1966) e *Imágenes Simbólicas* (1972). Posteriormente confrontó la relación entre arte y psicoanálisis en *Freud y la psicología del arte* (1965), y publicó también otros libros de gran trascendencia como *El sentido del orden* (1979) y *la imagen y el ojo* (1985). En 1956, siendo ya un historiador del arte de prestigio internacional, fue invitado a pronunciar un conjunto de conferencias A.W. Mellon en la National Gallery de Washington. Bajo el título genérico de *El mundo visible y el lenguaje del arte*, aquellas sesiones constitu-

yeron el germen del libro que ahora comentamos. En el casi medio siglo que media entre aquella fecha y nuestros días muchas cosas han cambiado: se han producido otros estudios sobre estos temas, los métodos de la psicología experimental han evolucionado, y el propio desarrollo artístico de las últimas décadas ha hecho cada vez más difícil definir el propio concepto no sólo de representación sino también, y sobre todo, de arte. Todo ello, junto con determinadas posiciones del propio Gombrich, que nunca ha ocultado su perplejidad ante algunas de las corrientes artísticas de nuestro siglo, han hecho que en ocasiones se le considerase, con cierto desdén crítico, como algo trasnochado y excesivamente popular. Sin embargo, *Arte e Ilusión* sigue manteniendo todo el valor de un libro clásico, que ha ejercido una considerable influencia en generaciones de críticos, historiadores y artistas de todo el mundo, por apuntar al enigma de la propia esencia del arte interrogándose sobre la imitación de la naturaleza, la función de la tradición, el problema de la abstracción o el arte como expresión. De hecho, todo el conjunto de la obra de Gombrich sigue gozando de ese mismo valor de clásico, como lo demuestran las innumerables ediciones de su celebrísima *Historia del Arte*, publicada por primera vez en 1950 y todavía hoy "best-seller". Por ello, merece la pena reseñar que la editorial Debate, junto a *Arte e Ilusión*, haya decidido emprender la reedición de algunos otros de los más conocidos títulos de Gombrich, cuya presencia en el mercado español desaparecida la colección Alianza Forma, era prácticamente inexistente.

M^a DOLORES JIMÉNEZ-BLANCO



165

L
I
B
R
O
S

CONSULTE
EN
NUESTRAS
PÁGINAS
LA
AGENDA
DE
EXPOSICIONES
MÁS
COMPLETA

**ARTE Y
PARTE**

ARTE Y PARTE

ESPAÑA

ANDALUCÍA

ALGECIRAS (CÁDIZ)

MAGDA BELLOTTI
Fray Tomás del Valle, 7
Tel: 956660204

LIDÓ RICO AL 12 ABR
PALOMA GÁMEZ 14 ABR/17 MAY

UFCA
Avda. Fuerzas Armadas, 26
Tel: 956633428

WOLFHATER 7/28 ABR
PABLO SANJUÁN 12/31 MAY

ALMERÍA

CENTRO CULTURAL CAJA DE AHORROS
DE GRANADA
Avda. García Lorca, 25
Tel: 950262696

LOS SECRETOS DEL DESNUDO
AL 15 ABR
ANTONIO ALCÁZAR
18 MAY/30 JUN

MUSEO MUNICIPAL
Pza. de Barcelona, s/n
Tel: 950266112
EMILIO ZURITA ÁLVAREZ ABR
PARRA URIBE MAY

CÁDIZ

BENOT
Valverde, 5
Tel: 956228681
MANUEL CANO AL 20 ABR
HASSAN BENCIAMAR ABR/MAY
PEDRO ESCALONA MAY/JUN

CENTRO DE EXPOSICIONES DE LA
DIPUTACIÓN. PALACIO PROVINCIAL
Pza. de España, s/n
Tel: 956240100
CÁDIZ Y EL MAR
AL 7 MAY
EDUARDO SANZ
25 MAY/2 JUL

MUSEO DE CÁDIZ
Pza. de Mina, s/n
Tel: 956212281
LAURO MONTERO ABR

SALA RIVADAVIA
Presidente Rivadavia, 3
Tel: 956225122

GALERÍA CRUZ HERRERA
AL 26 ABR
CARMEN BUSTAMANTE
3 MAY/9 JUN

SALA CAJA SAN FERNANDO
Avda. Ramón de Carranza, 26
Tel: 956272966

FOTOGRAFÍAS AGENCIA EFE 99
4/30 ABR

CÓRDOBA

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

**ARTE CONTEMPORÁNEO CORDOBÉS/
IMÁGENES DE LA VIRGEN** A JUN

SALA COBALTO
José M Martorell, 28
Tel: 957238570

NIEVES GALIOT AL 23 ABR
J. M^a GARCÍA PARODY
28 ABR/23 MAY
J. GARCÍA MORENO
26 MAY/JUN

GRANADA

CENTRO CULTURAL MANUEL DE
FALLA
Pº de los Mártires, s/n, Alhambra
Tel: 958228318
EDUARDO CHILLIDA MAY

CENTRO CULTURAL "LA GENERAL".
CAJA DE AHORROS DE GRANADA
Acera del Casino, 9
Tel: 958220043
IGNACIO ZULOAGA AL 20 ABR
CARLOS V MAY/JUN

CENTRO DE INVESTIGACIONES
ETNOLÓGICAS ÁNGEL GANIVET
Cuesta de los Molinos, s/n
Tel: 958220157
PLENITUD AFRICANISTA AL 19 ABR

MUTUA DE SEGUROS PELAYO
Neptuno, 1 esq. Camino de Ronda
Tel: 958261530
LUIS MARCO 13 ABR/12 MAY
GONZALO GULLÓN 18 MAY/15 JUN

PALACIO DE LOS CONDES DE GABIA
Pza. de los Girones, 1
Tel: 958 247375

OTHONIEL/A. MONTEAGUDO AL 26 ABR
J. USLÉ/MARÍA CARO 5 MAY/25 JUN

SALA TRIUNFO. CAJA GRANADA
Avda. Divina Pastora, 3
Tel: 958293650

ROSADO 6/29 ABR
ANTONIO REQUENA 4/31 MAY

SANDUNGA
Arteaga, 3
Tel: 958273665

JUAN MAESTRE 1 ABR/3 MAY
JAIME GOROSPE 6 MAY/7 JUN

HUELVA

MUSEO PROVINCIAL DE HUELVA
Alameda Sundhein, 13
Tel: 959259300

EL ARTE DE MIRAR/TARÁNTULA ABR

JAÉN
MUSEO PROVINCIAL
Pº de la Estación, 27
Tel: 953250600

LA IMAGEN DE PRINCIPIOS DE SIGLO ABR
FOTOGRAFÍAS DE LAURENT Y CIA. MAY

SALA JAÉN
Paseo de la Estación, 6
FOTOGRAFÍA SEMANA SANTA 10/19 ABR
MANUEL JÓDAR IBÁÑEZ 26 ABR/16 MAY
SÁNCHEZ DOMÍNGUEZ 18 MAY/8 JUN

JEREZ DE LA FRONTERA (CÁDIZ)

CARMEN DE LA CALLE
Medina, 1, 1ª planta
Tel: 956337511
MAGDALENA MURCIANO AL 15 ABR
ROSALÍA BANET 15 ABR/MAY

PESCADERÍA VIEJA
Pozuelo, s/n
Tel: 956337306
ESCUPTURA ANDALUZA AL 15 ABR
FOTOGRAFÍA DEL FLAMENCO 27 ABR/MAY

SALA CAJA SAN FERNANDO
Larga, 56
HE PERDIDO MI SOMBRA 15/30 ABR
CHUMI CHÚMEZ MAY

MÁLAGA

FUNDACIÓN PABLO RUIZ PICASSO
Pza. de la Merced, 15
Tel: 952060215
ANDY WARHOL 12 ABR/31 MAY

MARIN GALY
Duquesa de Parcent, 12
Tel: 952216592
EDUARDO ARROYO AL 13 MAY

MUSEO MUNICIPAL
Paseo de Reding, 1
Tel: 952225106
ÁGATHA RUIZ DE LA PRADA AL 14 ABR
JAUME PLENSA 26 ABR/28 MAY

PALACIO EPISCOPAL
Pza. del Obispo, s/n
Tel: 952602722
ARTISTAS FUNDACIÓN "LA CAIXA" ABR

REDING
Avenida de Pries, 32
Tel: 952609697
GRABADO MALAGUEÑO 7 ABR/10 MAY
MARÍA GARCÍA OREA 12 MAY/14 JUN

SALA DE LA SOCIEDAD ECONÓMICA
DE AMIGOS DEL PAÍS
Avda. de Andalucía, 10-12
Tel: 952229396
JOAQUÍN MIR 19 MAY/18 JUN

MARBELLA (MÁLAGA)

MUSEO DEL GRABADO ESPAÑOL
CONTEMPORÁNEO
Hospital Bazán, s/n
Tel: 952825035
MANUEL RIVERA
AL 7 MAY
JOSÉ VÁZQUEZ CEREIJO
12 MAY/18 JUN

MOTRIL (GRANADA)

MUSEO CASA DE LOS TIROS
Pavanera, 19
Tel: 958221072
MANOLO RIVERA AL 15 ABR
SACROMONTE 25 ABR/15 MAY

SEVILLA

CAVECANEM
San José, 10
Tel: 954564271
JOAQUÍN IVAR 8 ABR/13 MAY
LAYLA D'ANGELO 19 MAY/20 JUN

CENTRO ANDALUZ DE ARTE
CONTEMPORÁNEO
Monasterio de Sta. M^a de las Cuevas
Avda. Américo Vespucio, 2
Tel: 955037070

TETE ÁLVAREZ ABR
NÚCLEO FUNDACIONAL FIGURA
AL 23 ABR
MAURA SHEEHAN MAY/JUL

FÉLIX GÓMEZ
Morería, 6
Tel: 954225320
CARLOS MONTAÑO AL 10 ABR

FUNDACIÓN EL MONTE.
SALA VILLASIS
Pasaje Francisco Molina, 1
Tel: 954213028
ARGANTONIO AL 14 ABR

JUANA DE AIZPURU
Zaragoza, 26
Tel: 954228501
RAFAEL AGREDANO ABR

MUSEO DE BELLAS ARTES
Plaza del Museo, 9
Tel: 954220790
IGNACIO ZULOAGA 9 MAY/30 JUN

RAFAEL ORTIZ
Mármoles, 12
Tel: 954214874
ANTONIO MURADO AL 19 ABR
LUIS MAYO 25 ABR/3 JUN

SALA. CHICARREROS.
CAJA. SAN FERNANDO
Chicarreros s/n
JULIO GONZÁLEZ 5/30 ABR
PICASSO 11 MAY/JUN

SALA IMAGEN.
CAJA SAN FERNANDO
Imagen, 2
GUILLERMO PÉREZ VILLALTA
11/30 ABR
FOTOGRAFÍAS AGENCIA EFE 1999
15/31 MAY

ARAGÓN**HUESCA**

SALA DE EXPOSICIONES DEL
AYUNTAMIENTO
Coso Alto, 58
Tel: 974243721
HUESCA IMAGEN ABR
VICENTE BADENES MAY

SALA DE LA DIPUTACIÓN
Porches de Galicia, 4
Tel: 974227311
HUESCA IMAGEN 1 ABR/1 MAY
RAMÓN Y CAJAL 11 MAY/31 MAY

TERUEL

CENTRO CULTURAL IBERCAJA
Carretera de Alcañiz, 14
Tel: 978601437
LOS PIRINEOS EN ARAGÓN 2/31 MAY

MUSEO DE TERUEL
Pza. Fray Anselmo Polanco, 3
Tel: 978600150
FOTOPRESS 99 AL 23 ABR
SALVADOR VICTORIA 28 ABR/28 MAY

ZARAGOZA

BANCO ZARAGOZANO
4 de agosto, 42
Tel: 976470303
LUIS GORDILLO ABR/MAY

CENTRO CULTURAL IBERCAJA
Antón García Abril, 1
Tel: 976767676
ENRIQUE BLANCO LAC AL 18 ABR
ACUARELAS DE ARAGÓN 27 ABR/27 MAY

CENTRO DE EXPOSICIONES
Y CONGRESOS IBERCAJA
San Ignacio de Loyola, 16
Tel: 976767676
ÁFRICA NEGRA 4 ABR/24 JUN

ESPACIO PARA EL ARTE CAJA
CANTABRIA
Pza de Aragón, 4
Tel: 976239262
MATILDE GARCÍA MONZÓN 1/15 ABR
ASPANOVA 25 ABR/7 MAY

FERNANDO LATORRE
Gascón de Gotor, 12
Tel: 976385050
ANDRE MARTUS ABR

LAUSIN & BLASCO
Paseo Sagasta, 64
Tel: 976 252444
CARLOS VIDAL AL 13 MAY
NOCIONES DE ESPACIO 25 MAY/10 JUN

MUSEO CAMÓN AZNAR
Espoz y Mina, 23
Tel: 976397328
GINÉS LIÉBANA ABR
IGNACIO FORTÚN MAY/15 JUN

PALACIO DE SÁSTAGO
Coso, 44
Tel: 976288800
YOKO ONO AL 23 ABR

SALA DE IBERCAJA TORRE NUEVA.
Torre Nueva, 35
Tel: 976767676
GABRIEL SALDAÑA 13 ABR/13 MAY
ESTHER INESTAL 18 MAY/17 JUN

SALA JUANA FRANCÉS
D. Juan de Aragón, 2
Tel: 976391116

ESTHER OLONDRIZ ABR
M^{ra} CARMEN HERNÁNDEZ MAY

SALA BARBASÁN
Don Jaime I, 33
Tel: 976718102
SEMANA SANTA 17/23 ABR
RAQUEL GARÍN 27 ABR/11 MAY

SALA LUZÁN. CAI
Paseo de la Independencia, 10
Tel: 976718102
FERNANDO ALMELA AL 11 ABR
GLORIA ALCAHUD 25 ABR/25 MAY

URBAN GALLERY
Arcedianos, 1
Tel: 976399894
FOGUÉ ABR
MARIANO VIEJO MAY

ZARAGOZA GRÁFICA
Paseo Constitución, 33, Ppal-izda
Tel: 976221076
ZUSH ABR/MAY

ASTURIAS

AVILÉS

AMAGA
José Manuel Pedregal, 4
Tel: 985569433
CRISTINA CUESTA 11 ABR/6 MAY

OBRA SOCIAL Y CULTURAL CAJASTUR
Alfonso VII, s/n
Tel: 985567339
DE LO NUEVO 2000 AL 22 ABR
TERESA MUÑIZ 26 ABR/27 MAY

GIJÓN

ATENEOS DE LA CALZADA
Ateneo Obrero de la Calzada, 1
Tel: 985328011
LA TRANSICIÓN EN ASTURIAS 10/28 ABR

ARTE Y PARTE

CENTRO CULTURAL ANTIGUO
INSTUTO DE JOVELLANOS
Jovellanos, 21
Tel: 985348498
MARIANO MATARRANZ AL 18 ABR
PINTURA ESPAÑOLA 27 ABR/31 MAY
CARLOS SUÁREZ AL 23 ABR
PEPA G. PARDO 27 ABR/18 MAY

CENTRO CULTURAL CAJASTUR.
PALACIO DE REVILLAGIGEDO
Pza. del Marqués, 2
Tel: 985346921
47 SALÓN INTERNACIONAL DE FOTOGRAFÍA AL 30 ABR

CORNIÓN
De la Merced, 45
Tel: 985342507
PABLO MAJO ABR
FERNANDO PELÁEZ MAY

MUSEO CASA NATAL DE JOVELLANOS
Pza. de Jovellanos, s/n
Tel: 985346313
GRUPO KULA MAY/JUN

MUSEO DEL PUEBLO DE ASTURIAS
La Güelga, s/n
Tel: 985308575
FOTOGRAFÍA FERROVIARIA MAY/DIC

MUSEO JUAN BARJOLA
Trinidad, 17
Tel: 985357939
AGUSTÍN IBARROLA 14 ABR/14 MAY

MIERES

CENTRO CULTURAL CAJASTUR
Jeornimo Ibrán, 10
Tel: 985456014
LUIS M. DOYAGUE AL 23 ABR
TERESA MUÑIZ 1 JUN/2 JUL

OVIEDO

MUSEO DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS. PALACIO VELARDE
Santa Ana, 1
Tel: 985213061
CHARLES CLIFFORD AL 15 ABR
ESTAMPACIONES ABR/MAY
LUIS FERNÁNDEZ MAY/JUN

OBRA SOCIAL Y CULTURAL CAJASTUR
San Francisco, 4
Tel: 985102228
TERESA MUÑIZ AL 23 ABR

SALA BORRÓN
Calvo Sotelo, 5
Tel: 985231112
B. CIMADEVILLA ALONSO 13 ABR/4 MAY
S. FERNÁNDEZ SARASOLA 8/25 MAY
R. GÓNZÁLEZ PRIETO 29 MAY/16 JUN

SALA EXPOSICIONES DEL BANCO HERRERO
Suárez de la Riva, 4
Tel: 985968015
ESPAÑOLES EN PARÍS AL 14 MAY

VÉRTICE
Marqués de Santa Cruz, 10
Tel: 985218482
SANTIAGO MAYO AL 8 ABR
SUITE 6 13 ABR/6 MAY

BALEARES

FELANITX (MALLORCA)

PELAIRES
Pza. España, 3
Tel: 971581255
COLECTIVA ABR/MAY

IBIZA

MUSEU D'ART CONTEMPORANI
Ronda Pintor Narciso Puget, s/n
Tel: 971302723
FONDOS DEL MUSEO AL 22 ABR
EGON NEUBAVER 5 MAY/30 JUN
MARÍA CATALÁN 21 ABR/31 MAY

PALMA DE MALLORCA

ALTAIR
Sant Jaume, 23
Tel: 971716282
EUGENIO LÓPEZ ABR

ANDREAS GRIMM
Sant Jaume, 7
Tel: 971725252
CINCO CHICAS 20 ABR/26 JUN

ANTONIO CAMBA
San Juan, 5-A
Tel: 971717835
ALMUDENA MORA AL 20 ABR
JOAQUÍN GARRIDO 18 ABR/13 MAY
EVA HIERNAUX 16 MAY/6 JUN

BINIART
Carrer del Port Fangos, 1
Tel: 971712968
LUCIO MUÑOZ AL 27 ABR

CASAL BALAGUER
Unió, 3
Tel: 971722092
SAHLEKAMP AL 25 MAY

CASAL SOLLERIC
Passeig del Born, 27
Tel: 971722092
REALITAT SOTA SOSPITA/Achie GITES
ABR/MAY
BENJAMÍN PALENCIA 5 ABR/28 MAY

CENTRO CULTURAL SA NOSTRA
Concepció, 12
Tel: 971725210
PINTURA CATALANA DEL SIGLO XIX
AL 29 ABR
MARC CHAGALL MAY/JUN

FERRÁN CANO
Carrer de la Pau, 3
Tel: 971714067
MIGUEL MONT ABR
MIGUEL ÀNGEL PASCUAL MAY

FUNDACIÓN PILAR I JOAN MIRÓ
Joan de Saridakis, 29
Tel: 971701420
HOMENAJE A P. JUNCOSA AL 15 ABR
SANTOS MONTES AL 7 MAY

JOAN OLIVER MANEU
Montcades, 2
Tel: 971721342
XAVIER ANDREU AL 17 ABR
JERÓNIMA RAMIS 18 ABR/15 MAY
ADOLF GIL 16 MAY/15 JUN

MUSEO DE ARTE ESPAÑOL
CONTEMPORÁNEO FUNDACIÓN
JUAN MARCH
San Miguel, 11
Tel: 971712601
NOLDE: VISIONES ABR
ZÓBEL: OBRA GRÁFICA
16 MAY/18 OCT
VICTOR VASARELY
31 MAY/16 JUL

SA LLONJA
Pza. Sa Llonja, 5
Tel: 971711705
VIÇENT TORRES 6/30 ABR
RAMON CANET 4/20 MAY

SALA PELAIRES
Pelaires, 5
Tel: 971723696
JUAN SOTOMAYOR ABR
GUILLEM NADAL ABR/MAY
PEDRO TXILLIDA MAY/JUN

XAVIER FIOL
Montenegro, 4
Tel: 971718914
JOAN SEGURA ABR

POLLENSA (MALLORCA)
MAIOR
Pza. Mayor, 4
Tel: 971530095
ALBERTO GARCÍA-ALIX ABR
VICTORIA CIVERA MAY

CANARIAS

LANZAROTE
FUNDACIÓN CÉSAR MANRIQUE
Taro de Tachine, 35
Tel: 928843138
SIAH ARMAJANI AL 18 JUN

MUSEO INTERNACIONAL DE ARTE
CONTEMPORÁNEO CASTILLO DE SAN
JOSÉ
Puerto Naos, s/n
Tel: 928812321
AIRES AL 13 MAY
CRISTINO DE VERA 31 MAY/31 JUL

LAS PALMAS DE GRAN
CANARIA

CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO
Los Balcones, 9 y 11
Tel: 928311824
PLÁCIDO FLEITAS AL 14 MAY

MANUEL OJEDA
Buenos Aires, 3
Tel: 928361119
RAY SMITH 7 ABR/26 MAY

SALAS CICCA CAJA CANARIAS
Alameda de Colón, 1
Tel: 928368687
EGIPTO: MAGIA Y PODER AL 14 ABR
MARTA MARIÑO 25 ABR/12 MAY
ARTE Y CIENCIA 26 ABR/12 MAY

TENERIFE

LA GRANJA
Comodoro Rolín, 21
Tel: 922202202
LUIS PALMERO AL 27 ABR

LEYENDECKER
Rambla Gral. Franco, 86
Tel: 922280053
ANDREAS SCHULZE ABR/MAY

CANTABRIA

PATROCINADOR DE LA
AGENDA DE CANTABRIA



**Banco
Santander**

CARTES

LOS TORREONES
Camino Real, 36
PANCHO COSSIO AL 16 ABR

ESCALANTE

GALERÍA DE ARTE SAN ROMÁN DE
ESCALANTE
Car. de Escalante a Castillo, km. 2
Tel: 942677745
ABRAHAM COLÁS
15 ABR/17 MAY

SANTANDER

CENTRO DE EXPOSICIONES CAJA
CANTABRIA "MODESTO TAPIA"
Tantín, 25
Tel: 942204300
MARTÍN CARRAL ABR
MARIO REY 11 MAY/4 JUN

EL CANTIL
Andrés del Río, 7
Tel: 942364811
ÚBEDA AL 28 ABR
VILLATORO MAY

FERNANDO SILIÓ
Eduardo Benot, 8
Tel: 942216257
CARLOS DE PAZ ABR
COLECTIVA MAY

FUNDACIÓN MARCELINO BOTÍN
Pedrueca, 1
Tel: 942226072
LAS CRIATURAS DE PROMETEO ABR
ESCU LTURA EN CANTABRIA MAY

GALERÍA CERVANTES
Cádiz, 14
Tel: 942311672
B. MUÑOZ BAENA ABR

MUSEO DE BELLAS ARTES
Rubio, 6
Tel: 942239485
EL PUENTE DE LA VISIÓN IV AL 14 MAY

PALACETE DEL EMBARCADERO

Muelle de Gamazo, s/n

Tel: 942314060

AENA AL 9 ABR**JOSÉ PEDRO CROFT**

14 ABR/21 MAY

POVERA 26 MAY/JUN

PARANINFO DE LA UNIVERSIDAD

Sevilla, 6

Tel: 942219666

VII PREMIO GRABADO

13 ABR/13 MAY

SALA DE EXPOSICIONES

LUZ NORTE

Ed. Simeón. Pasaje de Peña, 2

Tel: 942207403

PINTANDO ADREDE AL 27 ABR/MAY

SANTIAGO CASAR

Daoíz y Velarde, 26

Tel: 942364089

SALVADOR MONTÓ ABR**ALEJANDRO QUINCOCES** MAY

SIBONEY

Castelar, 7

Tel: 942311003

LUIS CRUZ HERNÁNDEZ

7 ABR/2 MAY

EDUARDO GRUBER

5/30 MAY

TRAZOS TRES

Magallanes, 3

Tel: 942371789

ELENA ASINS ABR**MARTIN ASSIG** MAY

SANTOÑA

CASA DE CULTURA DE SANTOÑA

Pº Camilo José Cela, 1

Tel: 942671849

ECUADOR 7/21 ABR**RAFAEL ALBERTI** 23/30 ABR**TERESA HERRERO ZUBIARRE** 2/15 MAY**CERTAMEN PINTURA** 17/30 MAY

TORRELAVEGA

SALA MAURO MURIEDAS

Pedro Alonso Revuelta, s/n

Tel: 942890350

MUJERES NOVELES AL 9 ABR

SALA DE EXPOSICIONES CAJA

CANTABRIA

PLATERÍA RELIGIOSA 6/30 ABR**PANCHO COSSÍO** 18 MAY/11 JUN

ARTE Y PARTE

CASTILLA LA MANCHA

ALBACETE

CENTRO CULTURAL LA ASUNCIÓN

De las Monjas, s/n

Tel: 967523042

JUAN LOSADA JAVEGA 13 ABR/6 MAY**S. PÉREZ TOBARRA** 11 MAY/3 JUN

MUSEO DE ALBACETE

Parque Abelardo Sánchez, s/n

Tel: 967228307

BENJAMÍN PALENCIA 7 ABR/7 MAY

SALA DE PELAYO SEGUROS

San Agustín, 14

Tel: 9672246502

GONZALO GULLÓN ABR

ALMAGRO (CIUDAD REAL)

FÚCARES

San Francisco, 3

Tel: 926860902

ISIDRE MANILS AL 15 ABR**ABRAHAM LACALLE** 29 ABR/31 MAY

CIUDAD REAL

ESPACIO PARA EL ARTE

CAJA MADRID

Calatrava, 7-9

Tel: 926250271

GRABADO ESPAÑOL 11/29 ABR

MUSEO PROVINCIAL

Prado, 4

Tel: 926226896

150 AÑOS DE FOTOGRAFÍA ABR**MUSEOS DE LA PROVINCIA**

16/21 MAY

CUENCA

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO

Casas Colgadas, s/n

Tel: 969212983

FERNANDO ZÓBEL

AL 2 MAY

NOLDE: VISIONES

19 MAY/3 SEPT

GUADALAJARA

MUSEO PROVINCIAL. PALACIO

DEL INFANTADO

Pza. de los Caídos, 1

Tel: 949212773

DIBUJOS AL NATURAL ABR**FONDOS MUSEO DE GUADALAJARA** MAY

SALA DE EXPOSICIONES IBERCAJA

Doctor Fleming, 2

Tel: 949254284

NUEVO MILENIO AL 29 ABR**EDUARDO ARMIÑAN** 4/27 MAY**ROSADO** 6/29 ABR

MANZANARES

(CIUDAD REAL)

ESPACIO PARA DE ARTE CAJA MADRID

Toledo, 9

Tel: 926613185

JUAN MIGUEL REDONDO AL 15 ABR**J. M. LEÓN BALLESTEROS** 18 ABR/5 MAY

TOLEDO

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL

Trinidad, 12

Tel: 925267700

DIBUJOS AL NATURAL MAY

CASTILLA Y LEÓN

ÁVILA

MONASTERIO DE SANTA ANA

Pasaje del Císter, 1

Tel: 920355001

GONZÁLEZ FEBRERO AL 12 ABR**ÁNGEL PÉREZ DIMAS** 5 ABR/6 MAY**JUAN IGNACIO DE BLAS** 16 MAY/4 JUN

BURGO DE OSMA

(SORIA)

HOSPITAL DE SAN AGUSTÍN

Mayor, 6

Tel: 975340107

ELOISA SANZ ALDEA/MODESTO**CIRUELOS** 7 ABR/28 MAY

BURGOS

CASA DEL CORDÓN

Santander, 2

Tel: 947258100

FIGURACIÓN 5 MAY/18 JUN

ESPACIO CAJA DE BURGOS

Avda. General Sanjurjo, s/n

Tel: 947258113

VALENTÍN VALLHONRAT 6 ABR/13 MAY**TOM CARR** 18 MAY/25 JUN

LOURDES CARCEDO

Avda. General Yagüe, 3

Tel: 947268138

BONIFACIO ALONSO 6 ABR/18 MAY**RUFO CRIADO** 18 MAY/22 JUN

MUSEO DE BURGOS
Calera, 25
Tel: 947265875
GONZÁLEZ FEBRERO 26 ABR/14 MAY
LUIS CRUZ HERNÁNDEZ 24 MAY/25 JUN

LEÓN

CASA DE LAS CARNICERÍAS
Plaza San Martín, 1
MIGUEL BERMEJO 13/30 ABR

INSTITUTO LEONÉS DE CULTURA
Puerta de la Reina
Tel: 987262423
ALBERTO GARCÍA-ALIX A ABR

TRÁFICO DE ARTE
Serranos, 2
Tel: 987271305
MELQUIADES RANILLA AL 11 ABR
G. JOHANNA SPEIDEL AL 15 ABR
C. ÁLVAREZ CUEÑAS 17 ABR/18 MAY

MEDINACELI (SORIA)

GALERÍA ARCO ROMANO
Barranco, 2
Tel: 975326130
DAMIÁN FLORES 15 ABR/31 MAY

PALENCIA

BIBLIOTECA PÚBLICA
Eduardo Dato, 4
Tel: 979706222
M^a EUGENIA HERNANZ 1/15 ABR
PINTURA Y FOTOGRAFÍA 16/30 ABR
M^a ÁNGELES RUIZ 1/15 MAY
ALFONSO PRADO 16/30 MAY

FUNDACIÓN DÍAZ-CANEJA
Lope de Vega, 2
Tel: 979747392
JOSÉ LUIS PAJARES 19 MAY/4 JUN

SALA DEL SERVICIO TERRITORIAL
Onésimo Redondo, 8
Tel: 979706222
EZEQUIEL GARCÍA MENESES 1/15 ABR
TRABAJOS DE LA MORALEJA 16/30 ABR
FOTOGRAFÍA 1/15 MAY
AULAS DE LA TERCERA EDAD 16/30 MAY

SALAMANCA

ARTIS
Zamora, 44-46
Tel: 923217171
PABLO MUÑOZ 3/26 ABR
SAULO MERCADER 3/26 MAY

CASA DE LAS CONCHAS
Compañía, 2
Tel: 923269317
PREMIO SAN MARCOS 2/31 MAY

MUSEO DE SALAMANCA
Patio de Escuelas, 2
Tel: 923212235
FRANCISCO JAVIER NÚÑEZ GASCO ABR
TAMARA DÍAZ MAY

PALACIO DE ABRANTES
San Pablo, s/n
Tel: 923294636
PER BARCLAY AL 7 MAY
AZTLÁN HOY 11 MAY/11 JUN

PALACIO DE LA SALINA
San Pablo, s/n
Tel: 923293100
PLÁSTICAS JÓVENES 6/23 ABR
PREMIO SAN MARCOS 2/16 MAY
M^a CECILIA MARTÍN 19 MAY/11 JUN

RAYAPUNTO
Pza. de San Cristóbal, 1
Tel: 923264659
ANGIOLA BONANI ABR

SALA DE EXPOSICIONES DE LA
UNIVERSIDAD
Patio de las Escuelas Menores, 1
Tel: 923294480
LYNNE COHEN AL 16 ABR
PAUL SEAWRIGHT 27 ABR/11 JUN

SALA UNAMUNO
Cuesta del Carmen, 24
Tel: 923212792
JESÚS GARCÍA QUINTAS 3/14 ABR
TAMARA DÍAZ GARCÍA 17/28 ABR
LI-CHANG-KUO 2/12 MAY
ANA BAYANO/REBECA PORRAS/M^a
LUISA CEJUDO GUADUÑO 15/26 MAY

VARRON
Pasaje Azafranal, s/n
Tel: 923214285
JOSÉ FUENTES
7 ABR/3 MAY
MANOLO BELVER
5 MAY/2 JUN

SEGOVIA

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO
ESTEBAN VICENTE
Plazuela de Bellas Artes, s/n
Tel: 921462010
RAFAEL BAIXERAS AL 23 ABR
UN BOSQUE EN OBRAS 30 MAY/10 SEPT

TORREÓN DE LOZOYA. CAJA SEGOVIA
Pl. San Martín, 5
Tel: 921415096
CECILIO PLA 4 MAY/2 JUL

SILOS (BURGOS)

MONASTERIO DE SILOS
Pza. Mayor, s/n
Tel: 947390049
ANTONI TÀPIES AL 15 ABR

VALLADOLID

GALERÍA RAFAEL
Miguel Iscar, 11
Tel: 983355097
SAN GREGORIO AL 15 ABR
DOMINGO CRIADO 2/20 MAY
PEQUEÑO FORMATO 23 MAY/17 JUN

LORENZO COLOMO
Marcías Picavea, 7
Tel: 983217890
JULIO MARTÍNEZ 7/27 ABR
JOSÉ PORTILLA 28 ABR/17 MAY
JERÓNIMO PRIETO 18 MAY/6 JUN

MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA.
Cadenas de San Gregorio, s/n
Tel: 983254083/983265760
PASOS RESTAURADOS AL 9 ABR

SALA TEATRO CALDERÓN
Leopoldo Cano, s/n
Tel: 983307422
COLECCIÓN S.C. CHENG 5/30 ABR

ZAMORA

IGLESIA DE LA ENCARNACIÓN
Plaza de Viriato, s/n
Tel: 980559300
PINTORES DE CASTILLA Y LEÓN ABR

CATALUÑA

AGRAMUNT (LLEIDA)

ESPAI GUINOVART
Pza. del Mercat, s/n
Tel: 973390904
JOVAN HORVATH 9 ABR/16 MAY
GUINOVART 21 MAY/22 JUN

BARCELONA

44.PRETEXTO D'ART
Flassaders, 44 Bajo
Tel: 933100182
WILL SHANK 6/30 ABR

ALEJANDRO SALES
Julián Romea, 16
Tel: 934152054
GALERÍA SOLEDAD LORENZO
AL 8 ABR

ÀMBIT
Consell de Cent, 282
Tel: 934881800
MIQUEL VIDAL 4/25 ABR
JOSEP M. CABANÉ 25 ABR/30 MAY

ART AL REC
Rec, 41
Tel: 933196647
GLEXIS NOVOA 11 ABR/13 MAY
ALFONSO ZAMORA 18 MAY/24 JUN

ASPECTOS
Rec, 28
Tel: 933195285
KAREL CUDÍN 6 ABR/MAY

CAPELLA DE L'ANTIC HOSPITAL DE LA SANTA CREU
Hospital, 56
Tel: 933017775
ALUMNOS DE LA ESCOLA MASSANA MAY
INTER-ROM ZONE AL 31 JUL

CARLES TACHÉ
Consell de Cent, 290
Tel: 934878836
SEAN SCULLY ABR
BROTO MAY

CENTRE CÍVIC CAN BASTÉ
Passeig de Fabra i Puig, 274
Tel: 934206651
J. BERNADÓ/I. FLORES 6 ABR/14 MAY

CENTRE DE CULTURA
CONTEMPORÀNIA DE BARCELONA
Montealegre, 5
Tel: 933064100
FUNDACIÓN DE LA CIUDAD
6 ABR/23 JUL
CULTURAS DEL TRABAJO
23 MAY/17 SEP

CERCLE 22
Marqués de Barberà, 8
Tel: 934420783
RAMÓN GATO 8 ABR/31 MAY

COLEGIO DE APAREJADORES Y ARQUITECTOS TÉCNICOS DE BARCELONA
Bon Pastor, 5
Tel: 932402060
ARQUITECTURA ILUMINADA 6 ABR/5 MAY

ARTE Y PARTE

COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE CATALUÑA
Pza. Nova, 5
Tel: 933015000
PROUVÉ/BARBA CORSINI AL 18 ABR
DOMÈNECH I MONTANER 23 ABR/11 JUN
ESTEVE BONELL/JOSEP MA. GIL
28 ABR/11 JUN

COTTHEM GALLERY
Dr. Dou, 15
Tel: 932701669
RONNY CUTRONE AL 29 ABR

ESPACIO PARA EL ARTE CAJA MADRID
Pza. Cataluña, 9
Tel: 933014494
BARCELONA EN EL S.XX 4 ABR/6 MAY

ESPAI BLANC
Antic de Sant Joan, 1
Tel: 933100171

LIBROS DE ARTISTAS ABR
CHICHORRO 1/15 MAY
MANUEL CARMO 15/30 MAY

ESPAI DE FOTOGRAFÍA FRANCESC CATALÀ-ROCA
Gran Vía, 491
Tel: 933237790
FOTOGRAFÍA 11/29 ABR
A LA SOMBRA DEL BARÇA 4/20 MAY
CLÁSICOS CONTEMPORÁNEOS 25 MAY/JUN

ESTRANY DE LA MOTA
Passatge Mercader, 18
Tel: 932157340
DANIEL CANOGAR ABR
ESKO MÄNNIKKÖ MAY

EUDE
Consell de Cent, 278
Tel: 934879386
PILAR AYMERICH ABR
RICHARD HAMILTON MAY

FORMA LIBERA
Pau Claris, 89
Tel: 934121496
LUIGI CHIRRI 14 ABR/31 MAY

FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES
Aragó, 255
Tel: 934870315
RAINER OLDENDORF 6 ABR/25 JUN

FUNDACIÓN CAIXA CATALUNYA
LA PEDRERA
Provença, 261-265
Tel: 934845900
ALBERTO GIACOMETTI AL 28 MAY

FUNDACIÓN JOAN MIRÓ
Parc de Montjuïc
Tel: 933291909
SIGMAR POLKE AL 1 MAY
CATALÁ ROCA 12 MAY/9 JUL

FUNDACIÓN JOAN MIRÓ
ESPACIO 13
Avda. Miramar, 71
Tel: 933291908
CHEMI ROSADO AL 24 ABR
DHARA RIVERA 5 MAY/4 JUN

FUNDACIÓN "LA CAIXA"
Pº San Juan, 108
Tel: 932077475
MIRADAS IMPÚDICAS 12 ABR/25 JUN
GARY HUME 12 ABR/25 JUN

GALERÍA DELS ÀNGELS
Àngels, 16
Tel: 934125454
RAMÓN ROIG 16 ABR/MAY

GALERÍA METROPOLITANA
Torrijos, 44
Tel: 932843183
MANOLO GÓMEZ AL 28 ABR
JÜRGEN KLAUKE 3 MAY/16 JUN

GRISART
Còrsega, 415
Tel: 934579733
JOAN VIVES ARUMI AL 27 ABR

H20
Verdi, 152
Tel: 934151801
ALBERTO GARCÍA ALIX ABR
DONA ANN McADAMS MAY

JOAN GASPAR
Pza. Doctor Letamendi, 1
Tel: 933230748
COLECTIVA ABR

JOAN PRATS
Rambla Catalunya, 54
Tel: 932160290
EULALIA VALLDOSERA AL 15 ABR
SUE WILLIAMS 18 ABR/MAY

JOAN PRATS-ARTGRÀFIC
Balmes, 54
Tel: 934881398
RICARDO CALERO ABR/MAY

KOWASA
Mallorca, 235
Tel: 934873588
FOTOGRAMAS 4 ABR/ 27 MAY

LAVANDERÍA FUNDACIÓN

Ramelles, 15
Tel: 934120699

WU YU-CHIEN ABR
DAVID SHAPIRO MAY/JUN

LAXINA A.R.T

Doctor Dou, 4
Tel: 933016703

XESCO MARCÉ
4 ABR/6 MAY

MARÍA JOSÉ CASTELLVÍ

Consell de Cent, 278
Tel: 932160482

LEOPOLDO POMES 11 ABR/20 MAY
PHILIP STANTON 25 MAY/JUN

METRÒNOM

Fusina, 9
Tel: 932684298

SONNTAG/ISARRUALDE AL 20 ABR
ENRIC RUIZ 4 MAY/2 JUN

MIGUEL MARCOS

Jonqueres, 10
Tel: 933192627

ALFONSO ALBACETE ABR
SANTIAGO SERRANO MAY/JUN

MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA-MACBA

Pza. dels Àngels, 1
Tel: 934120810

CAMPOS DE FUERZA AL 18 JUN
PEP AGUT 13 ABR/14 JUN

MUSEU DE CERÀMICA

Avda. Diagonal, 686
Tel: 932801621

MIQUEL BARCELÓ AL 23 ABR

MUSEU FREDERIC MARÈS

Pza. de Sant Lu, 5-6
Tel: 933105800

EMILI FONTBONA AL 12 MAR

MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA

Palau Nacional. Parc de Montjuïc
Tel: 934265386

FOTOGRAFÍA EN CATALUÑA
4 ABR/2 JUL

EGIPTO 13 ABR/25 JUN

LA MEDALLA MODERNISTA
18 MAY/SEPT

MUSEU PICASSO

Montcada, 15 y 19
Tel: 933196310

STEINLEN Y LA ÉPOCA DEL 1900 A MAY

MUTUA DE SEGUROS PELAYO

Travessera de Gracia, 32
Tel: 932002283

DIS BERLIN 6/30 ABR
GONZALO BULLÓN 11 MAY/15 JUN

PALAU DE LA VIRREINA

La Rambla, 99
Tel: 933017775

INTER-ROM ZONE MAY

RENÉ METRÁS

Consell de Cent, 331
Tel: 934875874

JOAN DESCARGA ABR/MAY

RAS-ACTAR

Dr. Dou, 10
Tel: 934127199

GOLDBECK 4 ABR/15 MAY

SALA DALMAU

Consell de Cent, 349
Tel: 932154592

JOSÉ GURVICH AL 20 ABR
JOSÉ M^a GARCÍA-LLORT 25 ABR/19 MAY
JUAN CALONGE 23 MAY/23 JUN

SALA DE ARTE JOVEN DE LA GENERALITAT

Calàbria, 147
Tel: 934838413

MERCÈ BESSÓ AL 14 ABR

SALA DEL BBVA

Pza. Catalunya, 5
Tel: 934014468

PRIMAVERA FOTOGRÁFICA
6/28 ABR

SALA MONTCADA FUNDACIÓN "LA CAIXA"

Montcada, 14
Tel: 933100699

ANTONIO ORTEGA
6 ABR/21 MAY

SALA PARÉS

Petritxol, 5
Tel: 933187020

LLUÍS VENTOS AL 16 ABR
PINTORES DE FAMA 7/26 ABR
MANUEL CAPDEVILA 11 ABR/8 MAY
GLORIA MUÑOZ 27 ABR/22 MAY
MIGUEL MACAYA 9/31 MAY

SALA ROVIRA

Rambla de Catalunya, 62
Tel: 932152092

DAVID DE MORAGAS AL 19 ABR
ISABEL GARRIGA 27 ABR/27 MAY

SENDA

Consell de Cent, 337
Tel: 934876759

ROQUÉ 13 ABR/20 MAY
MATEO CHARRIS 25 MAY/24 JUN

SERRAHIMA

Consell de Cent, 325
Tel: 932152210

PEP CARRIÓ AL 27 ABR
RAMÓN ENRICH 4 MAY/8 JUN

S292

Consell de Cent, 292
Tel: 934875711

RAMÓN ROCH 13 ABR/20 MAY
HOWARD LONN 25 MAY/24 JUN

TONI TÀPIES-EDICIONS T

Consell de Cent, 282
Tel: 934876402

CRISTHINE BORLAND ABR/MAY

TRAMA

Detritxol, 8
Tel: 933174877

LUIS VENTÓS AL 12 ABR
AGUSTÍ PUIG 14 ABR/13 MAY
MIQUEL VILÀ 16 MAY/13 JUN

GIRONA**CENTRO CULTURAL LA MERCÈ**

Pujada de la Mercè, 12
Tel: 972223305

TALLER DE VELÁZQUEZ 26 ABR/26 MAY
ISRAEL-CATALUÑA 31 MAY/23 JUN
JOSEP M. CALLEJA AL 13 ABR
ESPIGOLÉ-ORIOI MOLAS AL 20 MAY

CENTRE FUNDACIÓN "LA CAIXA"

Sèquia, 5
Tel: 972215408

JOAN REBULL AL 7 MAY

ESPÀIS. C. DE ARTE CONTEMPORÀNEO

Bisbe Lorenzana, 31-33
Tel: 972202364

JORDI MARTORELL ABR/MAY

MUSEU D'ART DE GIRONA

Pujada de la Catedral, 12
Tel: 972203834

SOTA LA BOIRA AL 23 ABR

SALAS MUNICIPALES DE EXPOSICIÓN.

FUNDACIÓN CAIXA DE CATALUNYA
Rambla de la Llibertat, 1

Tel: 972223305

MONTSE LAO ABR
MAYTE VIETA 5 MAY/25 JUN

GRANOLLERS (BARCELONA)

CENTRE CULTURAL "LA CAIXA"

Joan Camps, 1

Tel: 938706467

LA VIDRIERA AL 30 ABR**DIARIOS ÍNTIMOS** 10 MAY/2 JUL

MUSEU DE GRANOLLERS

Anselm Clavé, 40-42

Tel: 938706508

ARQUEOLOGÍA VALLESANA AL 7 MAY**DIBUJO NATURALISTA** 19 MAY/9 JUN**HOSPITALET****DE LLOBREGAT (BARCELONA)**

CENTRO CULTURAL TECLA SALA

Avda. Josép Tarradellas, 44

Tel: 933385771

FRANCESC TORRES 11 ABR/2 JUL**LLEIDA**

CENTRE FUNDACIÓN "LA CAIXA"

Avda. Blondel, 3

Tel: 973270788

DANIEL STEEGMANN 5 ABR/14 MAY**OLOT**

MUSEO COMARCAL DE LA GARROTXA

Calle de l'Hospici, 8

Tel: 972279130

MIQUEL NOGUERA AL 9 ABR**LAURA AUBERT** 5/21 MAY**ANNA PELLICER** 21 MAY/11 JUN**BEGOÑA SÁNCHEZ** 21 MAY/11 JUN**SABADELL (BARCELONA)**

MUSEU D'ART DE SABADELL

Dr. Puig, 16

Tel: 937257144

ARTE EN SABADELL 1939-1959 A MAY**TARRAGONA**

MUSEU D'ART MODERNE

Santa Anna, 8

Tel: 977235032

ANTONI ALCACER/PRIMAVERA**FOTOGRAFÍA** ABR

SALA DE ARTE ARIMANY

Rambla Nova, 20

Tel: 977237841

JOSÉ MARTÍ-BOZARULL 7/20 ABR**JOAN BATISTA PLANA** 21 ABR/4 MAY**CARMEN MASSANA** 5/18 MAY**ISMAEL LOPERENA** 19 MAY/1 JUN**ARTE Y PARTE****VILAFRANCA DEL PENEDÉS
(BARCELONA)**

PALMA DOTZE

La Palma, 12

Tel: 938180618

MARTÍ GUIXÉ AL 7 MAY

ESPAI 2

OFF POTLACTH 12 MAY/25 JUN**COMUNIDAD VALENCIANA****ALFAFAR (VALENCIA)**

SALA EDGAR NEVILLE

Pza. País Valenciano, 1

Tel: 963756051

COLECTIVA AL 23 ABR**JUAN OLIVARES DUQUE** 9 MAY/4 JUN**ALICANTE**

ESTACIÓN DE ALICANTE

Av. Salamanca, s/n

Tel: 963942100

JULIA VIVAR ABR**CASTELLÓN**

CÀNEM

Antonio Maura, 6

Tel: 964228879

AMPARA DOLS AL 15 ABR**ISABEL TRISTÁN** A 15 ABR/15 MAY

CENTRO CULTURAL LA MERCÉ

Pza. de la Mercé, s/n

Tel: 964510010

HOMENAJE A VELÁZQUEZ 7 ABR/7 MAY**ARRABAL** 10 ABR/7 MAY**ANA PETERS** 22 MAY/30 JUN**T. MARTÍ DE VICIANA** 23 MAY/30 JUN

ESPAI D'ART CONTEMPORANI

DE CASTELLÓ

Prim, s/n

Tel: 964723540

ZONA F AL 9 ABR**CONTRA ARQUITECTURA** 25 ABR/18 JUN**VALENCIA**

ALMUDÍN

Plaza San Luis Beltrán, 1

Tel: 963525478

RODIN 11 ABR/4 JUN

CASA-MUSEO BENLLIURE

Blanquerías, s/n

Tel: 963911662

PREMIO SENYERA ABR/MAY

CENTRE DEL CARME-IVAM

Museo, 2

Tel: 963863000

PHILIP TAAFFE 19 ABR/2 JUL

CHARPA

Tapinería, 11

Tel: 963915782

MIGUEL COPÓN MAY

CLUB DIARIO LEVANTE

Traginers, 7

Tel: 963992225

TERESA MORO AL 25 ABR**PINTURA METARREALISTA** 26 ABR/MAY

ESPAI LUCAS

Jofrens, 6

Tel: 963915655

BEAT ZODERER AL 20 ABR

GALERÍA ALBA CARRERA

En Sala, 9

Tel: 963511400

BEATRIZ VARO AL 15 ABR**COLECTIVA OBRA GRÁFICA** 15 ABR/MAY

GALERÍA DEL PALAU

Palau, 10

Tel: 963917248

RAFA PENADÉS/SENDRA NULL ABR**M^ª DOLORES CASANOVA** MAY

I LEONARTE

Aparisi i Guijarro, 8

Tel: 963918797

FUENMAYOR ABR**MARTÍN CABALLERO** MAY/JUN

INSTITUTO VALENCIANO DE ARTE

MODERNO

Guillem de Castro, 118

Tel: 963863000

PIERRE ALECHINSKY AL 28 MAY**JEAN-ÉMILE LABOUREUR** 6 ABR/25 JUN**COL. THYSSEN-BORNEMISZA** AL 28 MAY**RAMÓN GAYA** 4 MAY/2 JUL**LUCEBERT** 18 MAY/3 SEPT

LA BENEFICENCIA. SALA PARPALLÓ

Corona, 36

Tel: 963883579

DESDE LAS DOS ORILLAS AL 7 MAY**ENCRUJADAS** 18 ABR/18 JUN**FOTOGRAFÍA** 9 MAY/18 JUN

LA GALLERA

Aluders, 7

Tel: 963521437

TXOMÍN BADIOLA AL 30 ABR**VICTORIA CIVERA** 29 MAY/30 JUN

LUIS ADELANTADO
Bonaire, 6
Tel: 963510179
SERGIO BARRERA AL 5 ABR
MILAGROS DE LA TORRE 11 ABR/14 MAY
EVA LOOTZ 17 MAY/25 JUN

MUSEO DE BELLAS ARTES
San Pío V, 9
Tel: 963693088
MAX AUB 21 MAY

MUSEO DE LA CIUDAD
Plaza del Arzobispo, 1
Tel: 963525478
ANA PETERS 13 ABR/14 MAY

MUSEO DEL S.XIX
Calle del Museo
Tel: 963883579
DE COROT A MANET AL 21 MAY

MUSEO DE PREHISTORIA Y DE LAS
CULTURAS DE VALENCIA
Corona, 36
Tel: 963883579
EL CID: MITO Y REALIDAD AL 30 ABR

NADIR
Pza. de San Nicolás, 3
Tel: 963924238
PACO CORELL/NATALIA MOLINS ABR
ALBERT AGULLÓ 5 MAY/5 JUN

NAVE 10
Nave, 10
Tel: 963523345
JOSÉ ARROYO 6 ABR/13 MAY
PACO ARACIL 18 MAY/23 JUN

PUNTO
Avda. Barón de Cárcer, 37
Tel: 963510724
CRISTINA ALABAU MAY

RAILOWSKY
Grabador Esteve, 34
Tel: 963517218
ALBERTO ADSUARA AL 2 MAY
HUMOR Y FOTOGRAFÍA 4 MAY/13 JUL

RAY GUN
Bretón de los Herreros, 4
Tel: 963523293
LARA ALMARCEGUI ABR

SALA DE EXPOSICIONES DE IBERCAJA
Avda. Barón Cárcer, 17
Tel: 963510159
ESCUELA BB.AA. 6/28 ABR
PASCUAL GÓMEZ 4/26 MAY

SALA DE EXPOSICIONES DE LA
UNIVERSIDAD POLITÉCNICA
Camino de Vera, s/n
Tel: 963877005
ANTONIO TOMÁS SANMARTÍN 4 /28 ABR
ARTE JOVEN 9/26 MAY

TOMÀS MARCH
Aparisi i Guijarro, 7
Tel: 963922095
MABEL PALACÍN 6 ABR/8 MAY
PATRICIO CABRERA 12 MAY/15 JUN

VISOR
Corretgería, 26
Tel: 963922399
GABRIELE BASILISCO AL 3 MAY
LYNNE COHEN 5 MAY/14 JUN

EXTREMADURA

BADAJOS

MUSEO EXTREMEÑO E
IBEROAMERICANO DE ARTE
CONTEMPORÁNEO
Del Museo, s/n
Tel: 924260384
JOSÉ MANUEL CIRIA ABR
LA FOTOGRAFÍA EN EXTREMADURA
ABR/OCT

CÁCERES

BORES & MALLO
Trav. Alfonso XI, 4
Tel: 927238329
ANDRÉ GOMES ABR
SALUSTIANO GARCÍA MAY/JUN

MUSEO DE CÁCERES. CASA DE LOS
CABALLOS
Pza. de las veletas, s/n
Tel: 927242939
EBERHARD HIRSCH AL 9 ABR

GALICIA

PATROCINADOR DE LA
AGENDA DE GALICIA



Caixavigo e Ourense

A CORUÑA

FUNDACIÓN BARRIÉ DE LA MAZA
Cantón Grande, 9
Tel: 981221525
ROY LICHTENSTEIN AL 23 ABR
ALVIN LANGDON COBURN AL 4 JUN

FUNDACIÓN CAIXA GALICIA
Médico Rodríguez, 2
Tel: 981275350
LEOPOLDO NOVOA AL 23 ABR

FUNDACIÓN LUIS SEOANE. CASA DE
CULTURA SALVADOR MADARIAGA
Durán Lóriga, s/n
Tel: 981227355
FERNANDO CASÁS ABR/MAY

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO
UNIÓN FENOSA
Avda. Arteixo, s/n
Tel 981178700
IV EXPO BECARIOS ABR

MUSEO DE BELLAS ARTES
Pza. de Zalaeta, s/n
Tel: 981223723
ISLAS DEL PACIFICO
AL 15 MAY

VELÁQUEZ
15 ABR/15 JUN
EMMANUELE SOUGEZ
15 MAY/15 JUL

PALACIO MUNICIPAL DE
EXPOSICIONES KIOSKO ALFONSO
Jardines de Méndez Núñez
Tel: 981220000
EL SUEÑO DE VENUS AL 23 ABR

FERROL

CENTRO CULTURAL TORRENTE
BALLESTER
Hospital, s/n
Tel: 981359000
VIRXILIO VIEITEZ AL 12 MAY

LUGO

FUNDACIÓN CAIXA GALICIA
Pza. Mayor, 16
Tel: 981275350
RICK DÁVILA AL 14 ABR

OURENSE

MARISA MARIMÓN
Cardenal Quiroga, 4
Tel: 988244887
JOSÉ M^º BAEZ ABR
MANU MUNIATEGI MAY

VISOL
Santo Domingo, 23
Tel: 988232837
JOSÉ CARLOS SEOANE ABR
ALEJANDRO GONZÁLEZ CAPORALA MAY

PONTEVEDRA

ANEXO
Charino, 10
Tel: 986896803

CHELO MATESANZ AL 17 ABR
MANUEL VILARIÑO 17 ABR/20 MAY

ESPACIO PARA EL ARTE CAJA MADRID
Palacete Méndez-Núñez Mendoza
Avda. Santa María, s/n
Tel: 986864604

QUE INVENTEN ELLAS 1/27 ABR

CASTELO DE SOUTOMAIOR
Arcade
Tel: 986705105

NIEVES ALONSO 6 AL 22 ABR
EXPOSICIÓN GALAICO-PORTUGUESA
11/27 MAY
CARMEN HERMO 30 MAY/17 JUN

PAZO DA CULTURA
Rua Alexandre Bóveda, s/n
Tel: 986833061

LOSIDO AL 7 ABR
ÓLEOS ACRÍLICOS 17/27 ABR

PILAR PARRA
Av. del Muelle, 6
Tel: 986691743
MIGUEL VILLARINO ABR
EUGENIO GRANELL MAY/JUN

SANTIAGO DE COMPOSTELA (A CORUÑA)

AUDITORIO DE GALICIA
Avda. do Burgo das Nacións, s/n
Tel: 981573855
EDUARDO CHILLIDA AL 11 JUN

CENTRO GALEGO DE ARTE
CONTEMPORÁNEA
Valle Inclán, s/n
Tel: 981546632
FUNDACIÓN ARCO-CGAC A MAY
ELISA SIGHICELLI/FRANCISCO
LEIRO/LORIS CECCHINI ABR/MAY

FUNDACIÓN EUGENIO GRANELL
Pza. do Toural
Tel: 981576394
FONDOS DE LA FUNDACIÓN MORO
MUZA/AMPARO SEGARRA/
EUGENIO GRANELL 12 ABR/9 JUL

FUNDACIÓN CAIXA GALICIA
Carrera del Conde, 18
Tel: 981953080
PROPUESTA 99 AL 7 MAY

ARTE Y PARTE

MUSEO DO POBO GALEGO
San Domingos de Bonaval
Tel: 981583620
COMUNICACIÓN AL 3 JUN

PALOMA PINTOS.
Xelmirez, 23
Tel: 981576239
PANCHO RODIÑO ABR
ALEJANDRO CARRO MAY

SCQ
Xeneral Pardiñas, 10-12
Tel: 981596122
XURXO MARTÍÑO AL 19 ABR
MÓNICA ALONSO 27 ABR/23 MAY

TRINTA
Rúa Nova, 30
Tel: 981584623
ZUSH ABR
ANA VILARRASA/MIQUEL MONT MAY

VIGO (PONTEVEDRA)

ABEL LEPINA
Pza. da Constitución, 3
Tel: 986226580
LOLA SOYA 7/29 ABR
MANUEL MOLDES 5/27 MAY

AD HOC
García Barbón, 71
Tel: 986228656
NORBERTO OLMEDO
AL 10 ABR
CONCHA GARCÍA ABR
MARISA CASADO MAY

CENTRO CULTURAL
CAIXA VIGO E OURENSE
Policarpo Sanz, 13
Tel: 986828200
ORTIZ PERNÍA ABR

VGO
López de Neira, 3
Tel: 986434333
CARLOS RIAL 6/28 ABR
MENCHU LAMAS 3/31 MAY

LA RIOJA**LOGROÑO**

CENTRO CULTURAL IBERCAJA
San Antón, 3
Tel: 941270059
FOTOGRAFÍA PUBLICITARIA Y DISEÑO
INDUSTRIAL 1/15 ABR
ISABEL CADARSO DÍEZ 15/30 ABR

FUNDACIÓN CAJA RIOJA
Gran Vía, 2
Tel: 941270155
MIGUEL ÁNGEL SÁINZ 10/29 ABR
JUAN JOSÉ ORTEGA 8/27 MAY

MUSEO DE LA RIOJA
Pza. de San Agustín, s/n
Tel: 941291259
ANTONIO HIDALGO SERRALVO
7/27 ABR
CRISTINA GIL IMAZ 28/17 MAY

SALA AMÓS SALVADOR
Once de Junio, 11
Tel: 941207688
PINTURA ESPAÑOLA EN CHILE AL 9 ABR
PINTURA EUROPEA 18 ABR/21 MAY

MADRID**ALCALÁ DE HENARES**

CASA DE LA ENTREVISTA
San Juan, 1
Tel: 918813934
ANA FRANK 13 ABR/2 MAY
FUND. COLEGIO DEL REY 11 MAY/25 JUN

CAPILLA DEL OIDOR
Pza de Cervantes, s/n
Tel: 918819902
JUAN BORDES AL 23 ABR
FONDOS DE LA FUNDACIÓN COLEGIO DEL
REY 11 MAY/25 JUN

ESPACIO PARA EL ARTE
CAJA MADRID
Libreros, 10 y 12
Tel: 918812838
ANTONIO FERRÁNDIZ/TERESA
ROBLES/PAQUITA TEBAR 3/15 ABR
ANTONIO CASARES/MARK STANLEY
25 ABR/10 MAY

ARANJUEZ

ESPACIO PARA EL ARTE
CAJA MADRID
San Antonio, 49
Tel: 918920697
ADOLFO GUERRERO 3/15 ABR

MORATA DE TAJUÑA

ESPACIO PARA EL ARTE
CAJA MADRID
Pza de Cultura, 5
Tel: 918739006
GRUPO ARTE 17 1/15 ABR
MUJERES DE MORATA 24 ABR/9 MAY

MADRID

ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE
SAN FERNANDO

Alcalá, 13

Tel: 915321546

MARIANO BERTUCHI 15 MAR/ABR

ALFAMA

Serrano, 7

Tel: 915760088

JUSTO SANFELICES ABR

DIEGO GADIR MAY

ALMIRANTE

Almirante, 5

Tel: 915327474

MON MONTOYA ABR

JUAN VIDA MAY

AMADOR DE LOS RÍOS

Fernando el Santo, 24

Tel: 913100541

FONDOS GALERÍA ABR

CEES MORSCH 2/15 MAY

NATURALEZAS VIVAS 16 MAY/24 JUN

ÁNGEL ROMERO

San Pedro, 5

Tel: 914293208

OMAR/DUVIER ABR/MAY

ANSORENA

Alcalá, 54

Tel: 915231451

ÁLVARO TOLEDO AL 15 ABR

GUILLERMO OYAGÜEZ 25 ABR/20 MAY

ANTONIO MACHÓN

Conde de Xiquena, 8

Tel: 915324093

MARÍA GÓMEZ AL 22 ABR

JUAN BARJOLA 25 ABR/10 JUN

ARLÉS

Alberto Bosch, 14

Tel: 914295665

GLORIA PRIETO AL 13 ABR

FRANCISCO SEGOVIA 26 ABR/13 MAY

THEO 16 MAY/5 JUN

ARNOVA XXI

Zurbano, 11

Tel: 913198989

PICASSO NOT PICASSO AL 8 ABR

VÍCTOR MIRA 10 ABR/10 JUN

ARTEARA

Pº del Pintor Rosales, 8

Tel: 915480353

ARTURO REVUELTA ABR/MAY

ARTE XXI

Lagasca, 105

Tel: 915642262

TERESA FUNES AL 14 ABR

PEPE CASTELLANOS 12/28 MAY

ASTARTÉ

Monte Esquinza, 8

Tel: 913194290

RAFAEL CANALES

AL 15 ABR

ÁNGEL GARRAZA

20 ABR/27 MAY

BAT. ALBERTO CORNEJO

Ríos Rosas, 54

Tel: 915544810

MARIANA LAÍN AL 29 ABR

BIBLIOTECA NACIONAL

Pº de Recoletos, 20

Tel: 915807800

MONSTRUOS Y SERES IMAGINARIOS EN LA

BIBLIOTECA NACIONAL ABR/MAY

BLANQUERNA

Serrano, 1

Tel: 914310022

ARTE JOVEN DE CATALUÑA

10 MAY/6 JUN

BRITA PRINZ

Alfonso XII, 8

Tel: 915221821

AMADEO GABINO AL 8 ABR

GRÁFICA ALEMANA 12 ABR/6 MAY

ALMUDENA MORA 9/30 MAY

GRÁFICA 99-00 31 MAY/10 JUN

BUADES

Gran Vía, 16

Tel: 915222562

JAIME LORENTE ABR

CALCOGRAFÍA NACIONAL

Alcalá, 13

Tel: 915321543

LITOGRAFÍA VIÑA AL 16 ABR

CANAL DE ISABEL II

Santa Engracia, 125

Tel: 915802625

IMAGEN COMUNIDAD DE MADRID

ABR

CARMEN DE LA GUERRA

San Pedro, 6

Tel: 914200355

AUGUSTO CANEDO AL 6 MAY

ISA RUIZ DE LA PRADA 10 MAY/10 JUN

ANA DE ALVEAR 7 ABR/10 JUN

CASA DE AMÉRICA

Pº de Recoletos, 2

Tel: 915954835

LO COTIDIANO 12 ABR/11 JUN

FRANCISCO TOLEDO 5 MAY/4 JUN

CASA DE GALICIA

Casado del Alisal, 8

Tel: 915954200

Y. FERRER/C. PÉREZ RUBIDO MAY

CASA DE VELÁZQUEZ

Paul Guinard, 8

Tel: 915433605

ISABELLE GEOFFROY-DECHAUME/DANIEL

CHALLE AL 12 ABR

CASTELLÓ 120

Castelló, 120

Tel: 915644806

ROMÁN FRANCÉS ABR

MIGUE ACEBEDO ABR/MAY

MODESTO TRIGO ABR/MAY

CATARSIS

Santa María, 15

Tel: 913693580

A. MARTÍN BURGUILLO AL 19 ABR

CRISTINA DUMAS 25 ABR/14 MAY

MANUEL VARA 16 MAY/2 JUN

CENTRO DE ARTE JOVEN

Avda. de América, 13

Tel: 915642129

D. NICOLÁS/J. MELGUISO 3/22 ABR

FIGURACIONES 3/31 MAY

CENTRO CULTURAL CONDE DUQUE

Conde Duque, 11

Tel: 915885834

ÁNGEL MATEO CHARRIS/CARLOS

FRANCO AL 23 ABR

JOSÉ ABAD 11 ABR/4 JUN

C. GANGUTIA/PÉREZ VILADECANS

MAY

CENTRO CULTURAL DE LA VILLA

Pza. del Descubrimiento, s/n

Tel: 915764551

ARAGÓN 3 ABR/15 JUN

CÍRCULO DE BELLAS ARTES

Alcalá, 42

Tel: 913605400

SALA DE EXPOSICIONES

SER/MADAME YEBLONDE AL 23 ABR

CORAL VALENTE 4 ABR/7 MAY

CALDERÓN DE LA BARCA 10 ABR/4 JUN

CARLOS FUENTES 26 ABR/28 MAY

MARGA GIL ROSET 27 ABR/11 JUN

ANN MORÍN 11 MAY/11 JUN

CRUCE
Argumosa, 28
Tel: 915287783

TRES D/DOS D ABR
GINKGO MAY

CUATRO DIECISIETE
Príncipe de Vergara, 17
Tel: 914358546

JOSÉ M. CASANOVA AL 22 ABR
S. ERLAND MAY/JUN

DIONIS BENASSAR
San Lorenzo, 15
Tel: 913196972

ÁNGEL HERNÁN SÁEZ
6/30 ABR

DURÁN
Serrano, 30
Tel: 914316605

MARTA DURÁN AL 15 ABR

EDICIONES DE ARTE 10
Sánchez Bustillo, 7
Tel: 915302133

TÀPIES AL 8 MAY

EDURNE
Justiniano, 3
Tel: 913100651

MANOLO MOLDES ABR

EEGEE-3
Pelayo, 31 bajo
Tel: 915230841

MELA AL 8 ABR

EGAM
Villanueva, 29
Tel: 914353161
ÁLVARO DE LA ROSA 5/29 ABR

ELVIRA GONZÁLEZ
General Castaños, 9
Tel: 913195900
ESTEBAN VICENTE AL 17 ABR
ADOLFO SCHLOSSER ABR/MAY

ESPACIO PARA EL ARTE BARQUILLO.
Barquillo, 17
Tel: 915210701
ACUARELAS 1/15 MAY
AMANDA PÉREZ 24 ABR/6 MAY

ESPACIO PARA EL ARTE BLASCO DE
GARAY
Blasco de Garay, 38
Tel: 915933881
A. GONZÁLEZ/F. J. VALERO 3/15 ABR
DIANA DANAILOVA 1/15 MAY

ESTAMPA
Justiniano, 3
Tel: 913083030

RAMIRO FERNÁNDEZ SAUS
AL 29 ABR

LUIS MAYO
3 MAY/17 JUN

ESTIARTE
Almagro, 44
Tel: 913081569

PIERRE ALECHINSKY AL 15 ABR
PEPE YAGÜES 18 ABR/10 MAY
JOSÉ M^a SICILIA 11 MAY/20 JUN

ESTUDIO FUENTES
Zorrilla, 21
Tel: 915328854

IMELDA FERRER ABR

FAUNA'S
Montalbán, 11
Tel: 915226002

GUIJARRO AL 19 ABR
SUCASAS 25 ABR/25 MAY
RAFAEL BUÑUEL 27/MAY JUN

FÚCARES
Conde de Xiquena, 12
Tel: 913080191
JAVIER BALDEÓN AL 29 ABR
JONATHAN HAMMER 4 MAY/10 JUN

FUNDACIÓN BSCH
Marqués de Villamagna, 3
Tel: 913377433
MODERNISMO CATALÁN ABR
DE COROT A BARCELÓ 8 MAY/JUL

FUNDACIÓN JUAN MARCH
Castelló, 77
Tel: 914354240
VICTOR VASARELY AL 19 ABR
EXPRESIONISMO ABSTRACTO
9 MAY/2 JUL

FUNDACIÓN "LA CAIXA"
Serrano, 60
Tel: 914355143
ETTORE SPALLETTI 13 ABR/4 JUN

FUNDACIÓN MAPFRE VIDA
Avda. General Perón, 40
Tel: 915811596
SIMBOLISMO AL 11 ABR
NONELL 12 ABR/18 JUN

FUNDACIÓN TELEFÓNICA
Fuencarral, 3
Tel: 915840878
LUIS FERNÁNDEZ ABR/MAY

GALERÍA GRÁFICA LA CAJA NEGRA
Fernando VI, 17
Tel: 913104360
JUAN M. MORO AL 17 ABR

GARAGE PEMASA
General Díaz Polier, 35
Tel: 915211134
VICTORIA ENCINAS AL 18 ABR

GARAGE REGIUM
Pradillo, 5
Tel: 914110599
JAVIER FERNÁNDEZ-LIZÁN AL 24 ABR
MARTA SERNA 25 ABR/15 MAY
EL ÚLTIMO GRITO 15 MAY/JUN

GEMA LAZCANO
Conde de Aranda, 10
Tel: 915780801
ESCULTURA FIGURATIVA AL 22 MAY

GUILLERMO DE OSMA
Claudio Coello, 4
Tel: 914355936
GABRIEL CELAYA AL 28 ABR

HELGA DE ALVEAR
Doctor Fourquet, 12
Tel: 914680506
KAZUO KATASE/JUUL KRAIJER/
SUSAN TURCOT ABR
TRACEY MOFFATT 5 MAY/30 JUN

INSTITUTO DE LA JUVENTUD
SALA AMADÍS
José Ortega y gasset, 71
Tel: 913477700
TOY STORY 13 ABR/20 MAY

INSTITUTO ALEMÁN
Zurbarán, 21
Tel: 913913944
HERBERT LIST AL 28 ABR

JAVIER LÓPEZ
Manuel González Longoria, 7
Tel: 915932184
TATSUO MIYAJIMA 5 ABR/21 MAY

JUAN GRIS
Villanueva, 22
Tel: 915750427
MATÍAS QUETGLÁS AL 19 ABR
GRAU SANTOS 25 ABR/3 JUN

JUANA DE AIZPURU
Barquillo, 44
Tel: 913105561
JORDI COLOMER ABR
GEORG HEROLD MAY

LA FÁBRICA. PHOTOGALERÍA
Alameda, 9
Tel: 913601320
ANTONIO TABERERO
3 ABR/3 MAY

LEANDRO NAVARRO
Amor de Dios, 1
Tel: 914298955
JOSÉ HERNÁNDEZ ABR

LEVY
López de Hoyos, 38
Tel: 915610016
MAN RAY/M. OPPENHEIMER
ABR/MAY

MARÍA MARTÍN
Pelayo, 52
Tel: 913196873
DENMARK ABR
MIGUEL ÁNGEL BLANCO MAY

MARÍA DE OLIVER
Quintana, 26
Tel: 915423275
LUIS MUÑOZ AL 15 ABR
DELIA PÉREZ LAGUÍA 26 ABR/17 MAY
JAVIER RUSCALLEDA 19 MAY/6 JUN

MARLBOROUGH
Orfila, 5
Tel: 913191414
JUAN GENOVÉS/OSKAR KOKOSCHKA
ABR
NAVARRO BALDEWEG/MIQUEL BARCELÓ
MAY/JUN

MARTA CERVERA. ROJO Y NEGRO
Pza. de las Salesas, 2
Tel: 913081332
JORGE PARDO ABR
ISIDRO BLASCO ABR/MAY

MAX ESTRELLA
Santo Tomé, 6 Patio
Tel: 913195517
MANUEL SARO AL 30 ABR
LORIS CECCHINI 4 MAY/12 JUN

MAY MORÉ
General Pardiñas, 50
Tel: 914028090
JAVIER RIERA AL 28 ABR
ÁNGEL MARCOS 4 MAY/10 JUN

METTA
Marqués de la Ensenada, 2
Tel: 913190230
RECORTABLES ABR
LARRY POONS MAY

MORIARTY
Almirante, 5
Tel: 915314365
MIREIA SENTÍS ABR/MAY

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL
Serrano, 13
Tel: 915777912
LOS GRIEGOS EN ESPAÑA AL 30 ABR

MUSEO NACIONAL DE ARTES
DECORATIVAS
Montalbán, 12
Tel: 915326499
ENCUADERNACIÓN ABR/MAY

MUSEO NACIONAL CENTRO
DE ARTE REINA SOFÍA
Santa Isabel, 52
Tel: 914675062
TRADICIÓN Y MODERNIDAD AL 3 MAY
ANTONI TÀPIES AL 8 MAY
SIGNOS DEL SIGLO AL 29 MAY
UN SIGLO DE ESPAÑA 23 MAY/4 SEP

MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA
Pº del Prado, 8
Tel: 913690151
MIRADA SIN TIEMPO AL 14 MAY
COL. MEADOWS 9 MAY/27 AGO

ORFILA
Orfila, 3
Tel: 913198864
JOSECHU SANTOS AL 14 ABR
JUAN ANTONIO DÍAZ 24 ABR/13 MAY

PALACIO DE CRISTAL
Parque del Retiro
Tel: 914675062
KCHO AL 7 MAY

PALACIO DE VELÁZQUEZ
Parque del Retiro
Tel: 915746614
JAUME PLENSA AL 30 ABR
JIRI GEORG DOKOUPIL
23 MAY/20 AGO

PASARTE
Conde de Xiquena, 14
Tel: 913080287
BERNARD PLOSSU AL 18 ABR
MIREILLE FOMBRUN 25 ABR/14 MAY
JAVIER VICÉN 16 MAY/5 JUN

PEIRONCELY
Don Ramón de la Cruz, 17
Tel: 914354610
MARÍA ROBLES AL 5 MAY
PABLO ROMERO 11 MAY/3 JUN

PILAR PARRA
Conde de Aranda, 2
Tel: 915762813
PEDRO MUIÑO AL 23 ABR

RAFAEL GARCÍA
Pza. de la Independencia, 10
Tel: 915215412
LURECIA OTEIZ 4 ABR/31 MAY

RAQUEL PONCE
General Pardiñas, 35
Tel: 915768321
JOSÉ MARÍA UTANDE ABR/MAY

RINA BOUWEN
Augusto Figueroa, 17
Tel: 915222989
FERNANDO ARJONA CANO ABR
RAQUELDE PRADA MAY/10 JUN

SALA DE CULTURA JUAN BRAVO.
CAJA DE AHORROS DE NAVARRA
Juan Bravo, 3
Tel: 914356645
ARTURO GRACIA AL 16 ABR
FLORENCIO ALONSO 26 ABR/21 MAY

SALA DE LAS ALHAJAS
CAJA DE MADRID
Pza. de San Martín, 1
Tel: 913792461
UN BOSQUE EN OBRAS AL 14 MAY

SALA PLAZA DE ESPAÑA
Pza. de España, 8
Tel: 915802625
CONFINES 12 ABR/4 JUN

SALVADOR DÍAZ
Sánchez Bustillo, 7
Tel: 915274000
MARÍA ZÁRRAGA ABR/MAY

SOLEDAD LORENZO
Orfila, 5
Tel: 913082887
HERNÁNDEZ PIJUAN AL 6 MAY
PÉREZ VILLALTA 10 MAY/10 JUN

TÓRCULO
Claudio Coello, 17
Tel: 915758686
BEATRIZ PUJADOS 4 ABR/7 MAY
ANTÚNEZ 9 MAY/4 JUN

UTOPIA PARKWAY
Augusto Figueroa, 5
Tel: 915328844
CARLOS COSTA/
P. GARCÍA BARCOS ABR

VALLE QUINTANA
Campoamor, 17
Tel: 913105444
LIBRES PARA SIEMPRE ABR/MAY

MURCIA

CARTAGENA

PALACIO AGUIRRE
Plaza de la Merced, 16
Tel: 968501607

EMILIO PASCUAL/ATTONITUS ABR
NICOLÁS MUNUERA ABR/MAY

MURCIA

LA AURORA
Pza. de Aurora, 7
Tel: 968234865

ÁNGEL ALONSO ABR
ALFONSO ALBACETE MAY

CLAVE
Del Pilar, 9
Tel: 968211986

AMANCIO GONZÁLEZ AL 14 ABR
GINÉS VICENTE 19 MAY/30 JUN

ESPACIO MÍNIMO
Calejón Burruezo, 3, 1º B
Tel: 968297372
SANDRA CINTO AL 12 ABR
LILIANA PORTER 14 ABR/24 MAY

PALACIO DE ALMUDÍ
Glorieta de España, 1
Tel: 968221933
CONTRAPARADA XXI ABR/MAY

SALA "LAS CLARAS". CAJA MURCIA
Dirección
Tel: 968361600
ELOGIO DE LO VISIBLE AL 27 ABR

SALA DE VERÓNICAS
Verónicas, s/n
Tel: 968215142
ÁNGEL HARO AL 16 ABR
GERMINAL 26 ABR/28 MAY

SALA SAN ESTEBAN
Acísclo Díaz, s/n
Tel: 968365119
PINTURA ANTIGUA AL 17 ABR
CIENCIA Y CORTE 17 MAY/JUN

T 20 ARTE CONTEMPORÁNEO
Trapería, 20
Tel: 968215801
GARCÍA PFRETSCHNER 6 ABR/9 MAY

ARTE Y PARTE

NAVARRA

ESTELLA

MUSEO GUSTAVO MAEZTU
San Nicolás, 1
Tel: 948546037

LA MUJER EN EL ARTE AL 21 ABR
ANDRÉS SANTAMARÍA AL 23 ABR
ARMANDO RUIZ 4 MAY/25 JUN

ISABA

MUSEO ETNOGRÁFICO
Izarjentea, 28
Tel: 948893307

FÉLIX ANAUT ABR

PAMPLONA

LA CIUDADELA
Avda. del Ejército, s/n
Tel: 948228237

POLVORÍN
PILAR LARA 7 ABR/7 MAY

SALA DE ARMAS
ARTE CONTEMPORÁNEO AL 17 MAY

LEKUNE
Palacio de Irazuri
Tel: 666447970
VÍDEO INSTALACIÓN 4 MAY/30 JUN

MUSEO DE NAVARRA
Sto. Domingo, s/n
Tel: 948426492

II PREMIO NAVARRA 6/30 ABR
NICOLÁS ARDANAZ MAY/JUN

SALA CASTILLO DE MAYA
Castillo de Maya, 72
Tel: 948237254

JOAQUÍN MIR
6 ABR/14 MAY

SALA GARCÍA CASTAÑÓN.
CAJA PAMPLONA
García Castañón, 1
Tel: 948425262
JORGE OTEIZA AL 23 ABR

PAIS VASCO

BARAKALDO (VIZCAYA)

SALA MUNICIPAL DE EXPOSICIONES
Parque Antonio Trueba, s/n
Tel: 944381202

EZKERRALDEA PLASTIKA 10 AL 25 ABR
PRESENCIAS 27 ABR/12 MAY
ERTIBIL 17/30 MAY

BILBAO

AMASTÉ
Juan de Ajuriaguerra, 18
Tel: 944244902
SANTIAGO MAYO AL 28 ABR

ARITZA
Marqués del Puerto, 14
Tel: 944159410
JOSÉ IBARROLA ABR
BILBAO MAY

AULA DE CULTURA BBK
Elcano, 20
Tel: 944220683
IÑAKI MINGEGI
10/30 ABR

BAY SALA
Licenciado Poza, 14
Tel: 944435447
MARIBEL FREAGUAS 4/15 ABR
ULPIANO CARRASCO 2/13 MAY
SANSALVADOR 16/27 MAY

BERTA BELAZA
Pza. Arriquirar, 5
Tel: 944440779
RAFAEL LAFUENTE AL 14 ABR

BILBAO ARTE
Urazurrutia, 32
Tel: 944155097
RAFAEL LAFUENTE AL 14 ABR

CALEDONIA
Henao, 9
Tel: 944239340
M^º DOLORES ORTEGA 2/16 MAY
CRISTINA AMANN 18/31 MAY

COLÓN XVI
Colón de Larreategui, 16
Tel: 944234725
JAUME PLENSA ABR
JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN MAY

EDERTI
Alameda Rekalde, 37
Tel: 944430844
AURORA GÓMEZ TEJEDOR ABR
BILBAO 700 MAY

MUSEO DE BELLAS ARTES
Pza. del Museo, 2
Tel: 944419536
EL BODEGÓN ESPAÑOL AL 19 ABR
LOS DUBUFFET DE DUBUFFET AL 23 ABR
LA ICONOGRAFÍA DE SAN PEDRO EN LA PINTURA CLÁSICA ESPAÑOLA 16/28 MAY

MUSEO GUGGENHEIM-BILBAO

Abandoibarra, 2

Tel: 944232799

EL ARTE DE LA MOTOCICLETA AL 23 ABR**D. SALLE/LA TORRE HERIDA ...** AL 7 MAY**CLEMENTE** AL 4 JUN**MUSEO VASCO**

La Cruz, 4

Tel: 944155423

ESTAMPAS DE BILBAO A JUN**SALA BBK**

Gran Vía, 32

Tel: 944877904

MAQUETAS NAVALES AL 15 ABR**SALA REKALDE**

Alameda Rekalde, 30

Tel: 944208755

ANA BUSTO. FLIGHT NIGHTS A MAY**7 x 7 x 7** MAY/JUN**TAVIRA**

Ada. Rekalde, 25

Tel: 944246150

JOAQUÍN VAQUERO TURCIOS AL 8 ABR**RICHARD** 2/19 MAY**VANGUARDIA**

Alameda Mazarredo, 19

Tel: 944237691

ELENA ASINS AL 25 ABR**WINDSOR KULTURGINTZA**

Juan Ajuriagerra, 14

Tel: 944238989

SONIA RUEDA 7 ABR/7 MAY**MANOLO PAZ** 9 MAY/11 JUN**DURANGO (VIZCAYA)****MUSEO DE ARTE E HISTORIA**

San Agustinalde, 16

Tel: 946030020

JOSÉ ÁGEL UBERUAGA 7/30 ABR**ERTIBIL** 16/28 MAY**SAN SEBASTIÁN****ALTXERRI**

Reina Regente, 2

Tel: 943424046

JESÚS MARI CORMAN ABR**TEO SABANDO** MAY**ART. CO**

Secundino Esnaola, 3

Tel: 943281199

MUJERES SOBRE MUJERES ABR**IMPRESIONES DE PAPEL** 12 MAY/12 JUN**ARTELEKU**

Kristobaldegi, 14

Tel: 943453662

ASIER MENDIZABAL AL 15 ABR**D.V.**

San Martín, 5

Tel: 943429111

IÑIGO ROYO ABR/MAY**DIECISÉIS**

Pza. del Buen Pastor, 16

Tel: 943466916

COLECTIVA ABR**MARTA CÁRDENAS** MAY**DIGITEX-ARTE**

Usandizaga, 5

Tel: 943291788

ARTE DIGITAL ABR**FERNANDO ARENAZA** MAY**FUNDACIÓN GIPUZKOA DONOSTIA****KUTXA.****SALA BOULEVARD**

Alameda del Boulevard, 1

Tel: 943429966

CRISTINA MENDILUCE/ERRAMUN LANDA**MENDIBE/CARLOS BIZCARRONDO** ABR**KOLDO MITXELENA KULTURENEA**

Urdueta, 9

Tel: 943482750

SOLEDAD SEVILLA AL 13 MAY**VITORIA-GASTEIZ****GALERÍA AITOR URDANGARÍN**

Florida, 23

Tel: 945148043

LUIS XUBERTO 6 ABR/3 MAY**JUAN FERNÁNDEZ** 4/24 MAY**SALA AMÉRICA**

Pza. América, 4

Tel: 945181977

REMIRADA AL 23 ABR**P O R T U G A L****BRAGA****GALERÍA DOS COIMBRAS**

Largo de Santa Cruz, 506

Tel: 253-272143

FERNANDO GASPAR AL 14 ABR**MANUEL AMADO** 15 ABR/12 MAY**COLECTIVA DE VERANO** 13 MAY/SEP**MÁRIO SEQUEIRA**

Quinta da Igreja. Parada de Tibães

Tel: 253-621517

LIZ ARNOLD ABR**JEAN BATISTE** MAY**FUNCHAL****PORTA 33**

Rua do Quebra Costas, 33

Tel: 291-743038

JOÃO PENALVA ABR/MAY**LISBOA**1991/ **JOÃO GRAÇA**

Rua de Santiago, 15 A

Tel: 21-8874323

UNA GENERACIÓN ÚNICA AL 29 ABR**ANTÓNIO PRATES**

Travessa do Pasteleiro, 22

Tel: 21-3968996

LINDSTRÖM ABR/MAY**LUIS LEMOS** MAY/JUN**ARA**

Joly Braga Santos, Lt-E, c/v

Tel: 21-7261831

MÓNICA CAPUCHO AL 28 ABR**EMERENCIANO** 6 MAY/23 JUN**CENTRO CULTURAL DE BELÉM**

Praça do Império, Lj 8

Tel: 21-3019606

ARTE ALEMÁN DE POSGUERRA AL 16 ABR**COLECCIÓN BERARDO** AL 30 ABR**JORGE GUERRA** AL 23 ABR**CULTURGEST**

Edifício Caixa Gral. de Depósitos

Rua Arco do Cego

Tel: 21-7953000

BRASIL 3 MAY/30 JUN**DIFERENÇA**

Rua San Filipe Neri, 42, cv

Tel: 21-3832193

M. VALENTE ALVES/F. SOUSA AL 29 ABR**P. GARRIDO/A. SOUSA** 6 MAY/24 JUN

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

Avda. de Berna, 45

Tel: 21-7823000

JULIÃO SARMENTO AL 14 MAY**ANA HATHERLY** 27 ABR/4 JUN**LOS ÚLTIMOS DÍAS** 25 MAY/27 AGO

GALERIA 111

Campo Grande, 113

Tel: 21-7977418

JULIO POMAR ABR/MAY

LUIS SERPA PROJECTOS

Rúa Tenente Raul Cascais, 1 B

Tel: 21-3977794

PAULO BERNARDINO AL 29 ABR**PAULA SOARES** 6 MAY/24 JUL

MIRON-TREMA

Rua do Mirante, 14

Tel: 21-8130523

PAPÉIS AL 22 ABR

MÓDULO

Cç. Mestres, 34 A-B

Tel: 21-3885570

BEAT STREULI ABR**SERSE** MAY

MUSEU DO CHIADO

Rua Serpa Pinto, 6

Tel: 21-3432148

JOÃO CRISTINO DA SILVA/JOÃO**TABARRA** 16 ABR/18 JUN

PALMIRA,SUSO

Rua das Flores, 109

Tel: 21-3427242

LUIS CAMACHO AL 29 ABR**GONÇALO RUIVO** 6 MAY/24 JUN

QUADRUM

Alberto Oliveira

Palácio dos Coruchéus, 52

Tel: 21-7979723

ZHOU TIEHAI AL 29 ABR

SÃO FRANCISCO

Rua Ivens, 40

Tel: 21-3463460

MARGARIDA CUNHA BELÉM AL 29 ABR

SÃO BENTO

Rua do Machadinho, 1

Tel: 21-3974325

NUNO MEDEIROS AL 16 ABR

VÉRTICE

Rue de CAmplide, 193

Tel: 21-3877385

PEDRO CUNHA AL 22 ABR

ARTE Y PARTE

YGREGO

Avenida António Augusto de

Aguilar, 13-Lojas York, 8

Tel: 21-3553965

ANTÓNIO VIANA AL 29 ABR

OPORTO

ÁLVAREZ

Avda. Boavista, 707

Tel: 22-6065771

HELGE LEIBERG AL 5 MAY

Rua da Alegria, 117

Tel: 22-3320249

ISABEL PADRÃO AL 27 ABR**TUCHO MOLINA** 28 ABR/11 JUN

ANDRÉ VIANA

Miguel Bombarda, 410-A

Tel: 22-3395090

DANIEL BLAUFUKS

27 MAY/JUN

CANVAS & COMPANHIA

Rua Miguel Bombarda, 552

Tel: 22-6093930

R. AZEVEDO/N. PACHECO

1/22 ABR

EFRAIN ALMEIDA

MAY

CENTRO PORTUGUÉS DE FOTOGRAFÍA

Rua Antonio Cardoso, 175

Tel: 22-6064284

JOEL-PETER WITKIN

AL 28 MAY

FERNANDO SANTOS

Rua Miguel Bombarda, 526-536

Tel: 22-6061090

CRISTINA BALADAS AL 15 ABR**JULIAN SNABEL** 15 ABR/27 MAY

FUNDACIÓN DE SERRALVES

Rua de Serralves, 997

Tel: 22-6180057

ANDY WARHOL ABR**RENÉ BERTHOLO** 7 ABR/4 JUN**JOANA VASCONCELOS** 8 ABR/4 JUN**ARTE EN BERLÍN, S. XX** 12 MAY/9 JUL

GALERIA 111

Rua D. Manuel II, 246

Tel: 22-6093279

ANA VIDIGAL ABR/MAY

MINIMAL

Rua do Rosário, 125

Tel: 22-2086252

JORGE CURVAL AL 12 ABR**ALEXANDRE CABRITA** 15 ABR/25 MAY

MÓDULO

Avda. Boavista, 854

Tel: 22-6094742

M. ANGELO ROCHA AL 8 ABR**PEDRO MAIA** 8 ABR/6 MAY**NUOVOS AUTORES** 6 MAY/17 JUN

PEDRO OLIVEIRA

Calçada de Monchique, 3 y 7

Tel: 22-2002334

ALEXANDRE SOARES AL 22 ABR

POR AMOR Á ARTE

Rua Miguel Bombarda, 572

Tel: 22-6063699

RUI AGUIAR/JOÃO MONTEIRO AL 13 ABR**EVA DAVIDOVA/CATARINA MACHADO**

15 ABR/24 MAY

FRANCIS NARANJO/CHARLIE

27 MAY/5 JUN

PRESENÇA

Rua Miguel Bombarda, 570

Tel: 22-6060188

JOANA VASCONCELOS 15 ABR/MAY

QUADRADO AZUL

Rual Miguel Bonvarda, 435

Tel: 22-6097313

AVELINO SÁ AL 15 ABR**CARLOS VELILLA** 15 ABR/MAY

SERPENTE

Rua Anibal Cunha, 84

Tel: 22-2080368

JOÃO CARLOS PEREIRA AL 8 ABR**RAFAEL NAVARRO** 15 ABR/20 MAY**TAMARGA** 20 MAY/1 JUN

VILA NOVA DE CERVEIRA

PROJECTO

Praça da Galiza

Tel: 251-794633

SEARA AL 26 ABR**HELDER MENDES** 29 ABR/31 MAY

La información recogida en esta agenda, cerrada el 20 de marzo, está sujeta a posibles cambios de última hora ajenos a nuestra voluntad —



sumarios

1 André Derain Balthus Ana Mendieta Louise Bourgeois Miquel Barceló Pierre Roy Jürgen Partenheimer Arte y poder - **2** Siglo XIX Carmen Thyssen-Bornemisza James Ensor Julio González Postrimerías Realistas Hernández-Piñan Primavera Fotográfica Joseph Cornell - **3** Arquitectura: Rafael Moneo Congreso Internacional de Arquitectos Gerardo Rueda Rafael Canogar Alfredo Alcáin Isabel Baquedano Cristina Iglesias Fotografía: Hannah Collins Ciudades, libros, fotografías Ediciones - **4** Palabras para el arte: La Biblia Poe Elizondo Balzac Monterroso Yourcenar Auster Borges Gómez de la Serna Böll Proust Calvino Flaubert Diderot Wilde Baudelaire D'Ors Valle-Inclán Arroyo - **5** Robert Motherwell Pintar para sí mismos, últimas obras Francisco Leiro Cuba Siglo XX Hermann Nitsch Edward Kienholz Manuel Saiz Ramón Herreros - **6** Alex Katz Miró y los surrealistas La Muerte del Arte Miquel Navarro América Prehispánica Pompeya Palabras para el arte: Maupassant Denevi - **7** Luis Gordillo Giorgio Morandi Marcel Duchamp Juan Soriano Rachel Whiteread Durero Grabador Palabras para el arte: Nerval Monterroso - **8** Darío Villalba Martin Kippenberger Los años 30 Vicente Rojo Jordi Teixidor Palabras para el arte: Vargas Llosa - **9** Carmen Calvo Bienal Whitney Città Natura Joan Brossa George Grosz Juan Hidalgo Mirosław Balka Colección Cambó Elie Faure Palabras para el arte: Yorgos Seferis - **10** Palabras para el arte: Chejov Wackenroder Beckford Poe James Yourcenar Bierce Papini - **11** Philip Guston Guggenheim Kassel y Münster Goya Tàpies Saura Palabras para el arte: Strindberg - **12** Martin Puryear Hergé y Tintín Léger Felipe II DiCorcia Palabras para el arte: Foscolo - **13** Adolfo Schlosser Gerardo Burmester Carlos Alcolea Morris Louis y Rico Lebrun Tony Oursler Xavier Veilhan Souza Cardoso Palabras para el arte: Giovanni Papini - **14** Arte y confección Meier Graefe contra Velázquez Henri Michaux R.B. Kitaj Palabras para el arte: Roberto Arlt - **15** Shirin Neshat Ferran García Sevilla Bernard Plossu y Humberto Rivas - **16** Palabras para el arte: Sterne Andersen Poe Hawthorne Papini O'Hara Apollinaire

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

SUSCRIPCIONES POR CORREO: Tres de Noviembre, 13-15. 39010 Santander/ FAX: 942 373130/ E-mail: revista@arteyparte.com ○ LLAMANDO AL TEL: 942 373131.
www.arteyparte.com

6 NÚMEROS: **9.000 pesetas (España)** 12.000 pesetas (Europa) 15.000 pesetas (América)

A

Nombre y Apellidos: _____

P

Empresa / Institución: _____ Nif: _____

R

Calle / Plaza: _____

A

Código Postal / Población: _____

T

Teléfono: _____ Fax: _____

R

Forma de Pago:

Cheque a nombre de ARTE Y PARTE, S. L., adjunto al boletín de suscripción.

Tarjeta de Crédito: Visa nº _____ Caduca: _____

T

Transferencia a nombre de Editorial Arte y Parte S. L. "la Caixa" nº C/C: 2100.2346.71.0200062227

Domiciliación Bancaria: Banco / Caja

E

_____ ENTIDAD _____ OFICINA _____ CTRL _____ NÚM. CUENTA _____

Desde el Número: _____ Fecha: ____ - ____ - ____

Firma: _____

NÚMEROS ATRASADOS

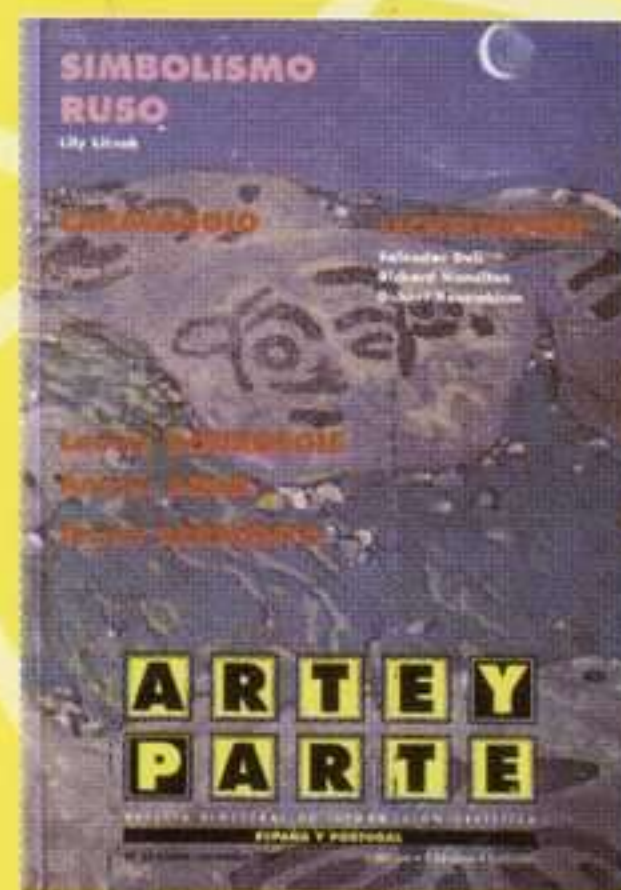
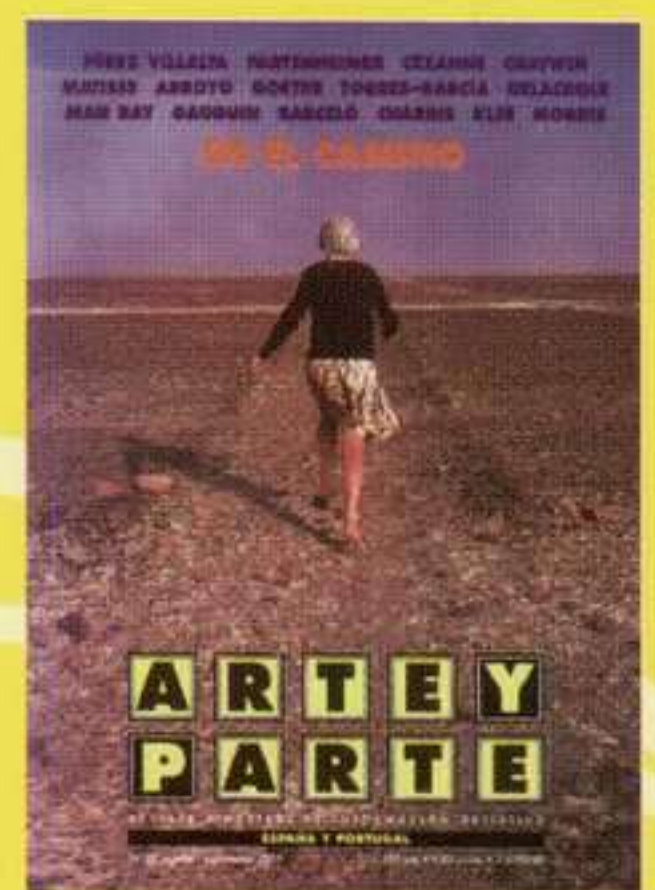
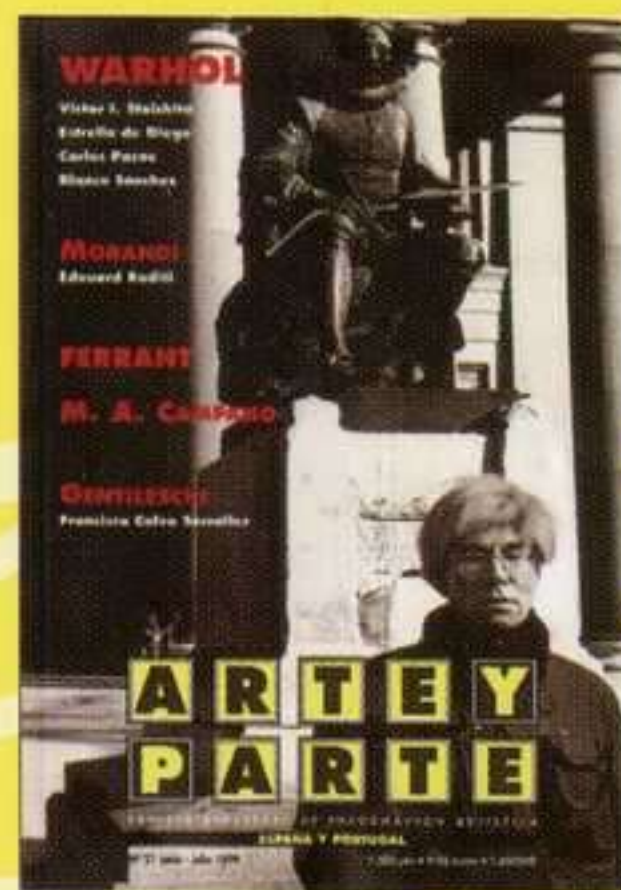
Número: **1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25**

● TOTAL PTA _____ ● 1.200 PTA CADA UNO

POR FAVOR, MARQUE CON UN CÍRCULO LOS NÚMEROS QUE DESEA RECIBIR

Tanizaki Foscolo Leopardi - **17** Sensation Hans Hemmert Arte y Acción Terry Winters Arte y Tecnología Elena del Rivero
18 Tracey Moffatt Valldosera Robert Longo Bernini Octubre en un vagón Palabras para el arte: Papini - **19** Giuseppe
Penone Mario Merz Marijke van Warmerdam James Casebere Michel François El taller del artista Snapshots Premios
Turner Grecia y el Ultraismo - **20** Ernst H. Gombrich Walter Benjamin Palabras para el arte Julio Cortázar - **21** Andy
Warhol Orazio Gentileschi Georgio Morandi Ángel Ferrant Miguel Ángel Campano - **22** Pérez Villalta Delacroix
Cézanne Chatwin Arroyo Goethe Torres-García Partenheimer Gauguin Man Ray Barceló Charris Morris Klee - **23**
Caravaggio Simbolismo ruso Roy Lichtenstein Antoni Abad Louise Bourgeois Julião Sarmiento - **24** Naturalezas muertas
Chardin La naturaleza muerta contemporánea Arroyo-Gordillo Octavio Paz Rafael Pérez Mínguez Peter Halley - **25**
Tàpies Dubuffet Heinrich Anton Müller Henry Darger Artaud Polke Leiro Alcaín Plensa Clemente - **26** Ettore Spalletti
Avigdor Arikha John Berger Mircea Eliade José Pedro Croft Gary Hume

www.arteyparte.com





reg
garage arte diseño cocina botánica 1914110599
ium