

ART E Y PARTE

REVISTA DE INFORMACIÓN ARTÍSTICA DE ESPAÑA Y PORTUGAL
Nº 29 octubre - noviembre 2000 1.800 pta • 10,82 euros • 2.195\$00

ROTHKO

Z-698

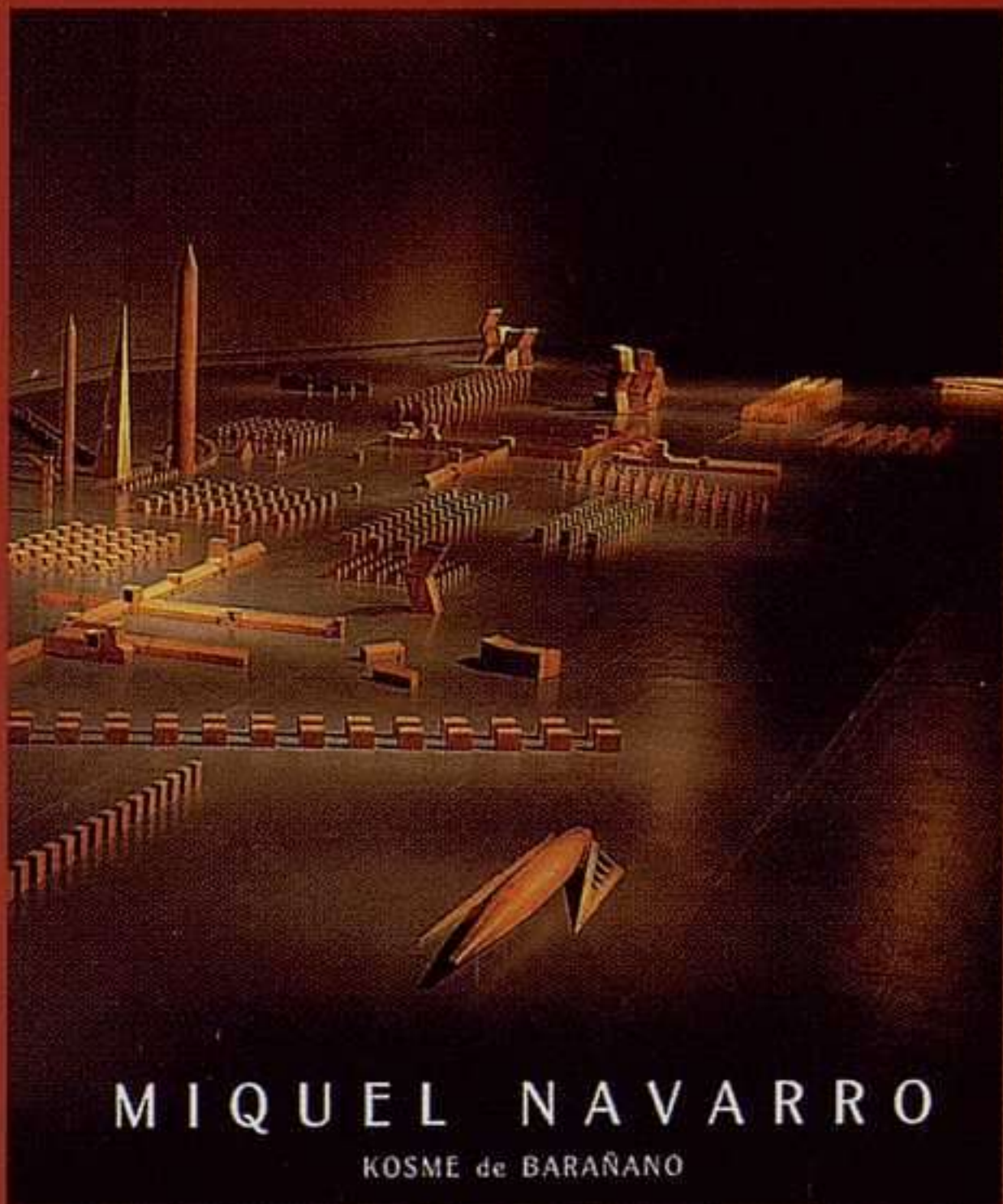
**DUCHAMP
CRAIG-MARTIN
MÁQUINAS
SONIA DELAUNAY**

PHARMACIE . MARCEL DUCHAMP

1944

Colección de monografías de artistas contemporáneos

En la línea emprendida por la Generalitat Valenciana de dar a conocer la obra de figuras destacadas del arte contemporáneo se sitúa una nueva colección de monografías diferenciadas de los catálogos de exposiciones. Los dos primeros títulos están dedicados a dos de los artistas valencianos de mayor proyección internacional, Miquel Navarro y Sanleón, cuya obra es analizada extensamente y en profundidad por prestigiosos ensayistas.



Miquel Navarro

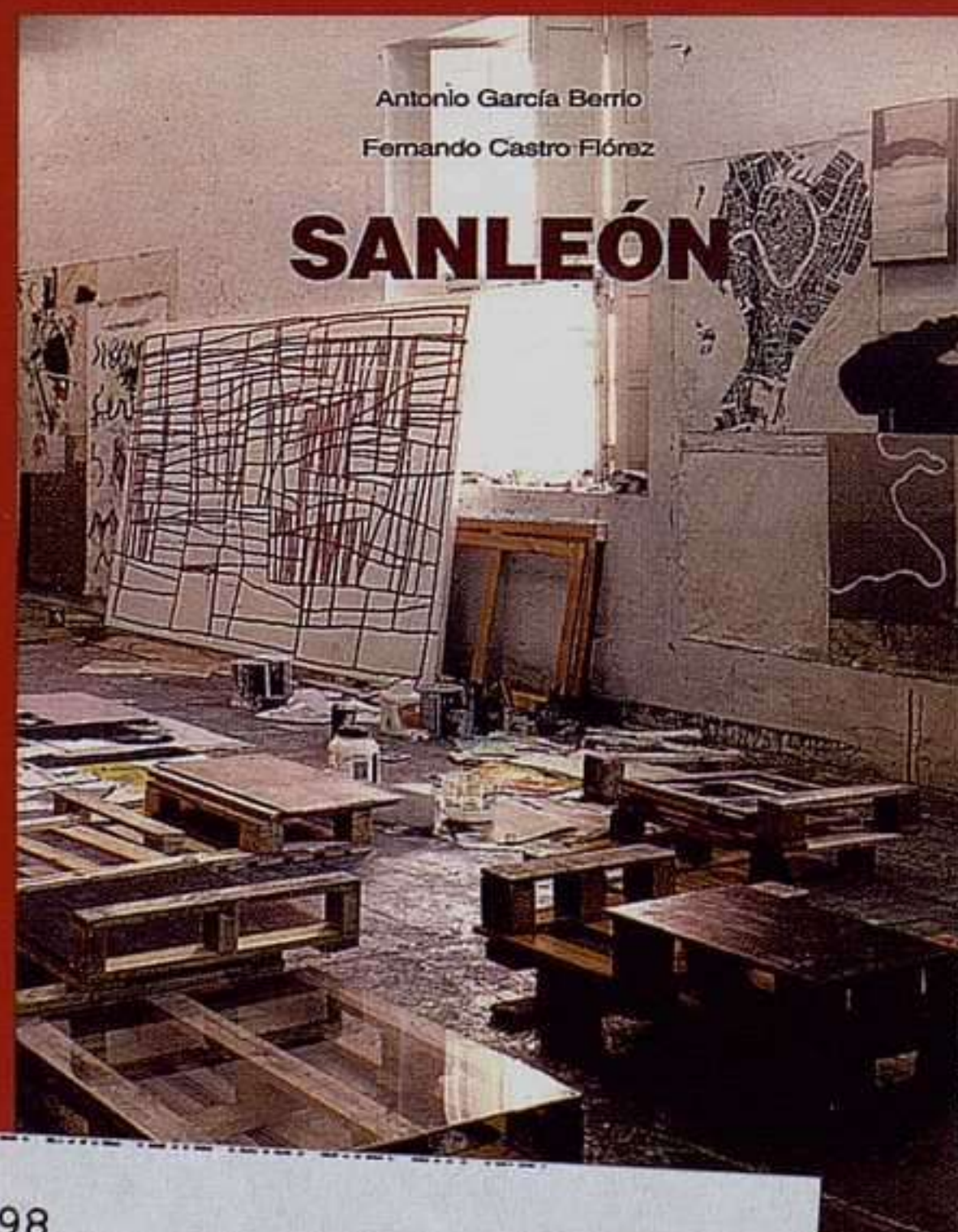
Texto de Kosme de Barañano.
224 páginas. Ilustraciones en color.

El libro contiene un largo, sugestivo y esclarecedor ensayo de Kosme de Barañano sobre el artista valenciano, cuyas ciudades nos incitan a viajar por su propia realidad, a realizar un recorrido subjetivo por la memoria, un mundo que poetiza –en escultura– lo que es prosaico en el urbanismo de la ciudad. La obra de Miquel Navarro, cada vez más rica y compleja, en evolución, transita a través de una clave que tiene por sentido espacial la ciudad, aunque no toda su escultura se reduce a este tema, desde la escultura y para la escultura. Las ilustraciones representan la intensidad poética del artista, su evolución y la riqueza de sugestivas referencias.

Sanleón

Textos de Antonio García Berrio y
Fernando Castro Flórez
304 páginas. Ilustraciones a color.

Se recoge en este libro la trayectoria artística de José Sanleón, una aventura que tiene su base e impulso en la duda y en el amor a la pintura, en la que pueden reconocerse series fundamentales como las que dedicó a la imagen del laberinto, a fijar su obsesión por Manhattan, los homenajes a distintos personajes, o la geometría del paisaje, todo ello ilustrado con una amplia muestra de imágenes, de gran belleza y capacidad de sugereencia. Sanleón ha trabajado con lonas, cultivado una estética ampliada del collage, y ha realizado piezas escultóricas e instalaciones. Los profesores Antonio García Berrio y Fernando Castro Flórez escriben aquí textos definitorios sobre el artista



Sig.: Z 698
Tít.: Arte y parte : revista bimestra
Aut.:
Cód.: 1059958



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSELLERIA DE CULTURA I EDUCACIÓ
DIRECCIÓ GENERAL DE PROMOCIÓ CULTURAL I PATRIMONI ARTÍSTIC

MUSEU
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA

ARTE Y PARTE

ESPAÑA Y PORTUGAL

Número 29 octubre - noviembre 2000



Marcel Duchamp: Pharmacie, 1914-45.

ARTE Y

EDITOR
Fernando Francés

DIRECTOR
Fernando Huici

REDACTORA JEFE
Rosa Gutiérrez

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

AGENDA Y EXPOSICIONES
Lidia Gil

SUSCRIPCIONES Y ADMINISTRACIÓN
Beatriz Casanueva

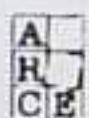
PUBLICIDAD
Lola Rodríguez-Jalón

DISEÑO
Xesús Vázquez

IMPRESIÓN
Imprenta Cervantina

FOTOMECÁNICA
Fotomecánica Camus

COLABORAN EN ESTE NÚMERO
Dore Ashton, David Barro, María Escribano, Ignacio Gómez de Liaño, Emmanuel Guigon, Lola Jiménez-Blanco, Simón Marchán Fiz, Robert Rosenblum



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

© de las reproducciones autorizadas:

VEGAP, Santander 2000

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

REDACCIÓN, PUBLICIDAD Y SUSCRIPCIONES:

Tres de Noviembre, 13-15.

39010 Santander

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

e-mail: revista@arteyparte.com

www.arteyparte.com

ISSN: 1136-2006

DEP. LEGAL: M-3085-1996

PARTE

5 OPUESTOS TÉRMICOS

Fernando Huici

TEXTOS

14 MARK ROTHKO

15 NOTAS SOBRE ROTHKO Y LA TRADICIÓN

Robert Rosenblum

31 ROTHKO, OBRA EN PAPEL

Dore Ashton

40 SONIA DELAUNAY

41 LA ESPÍA SIMULTÁNEA

María Escribano

52 A LA VUELTA DEL SIGLO DE LAS VANGUARDIAS

Ignacio Gómez de Liaño

68 MARCEL DUCHAMP

69 LA "FUENTE" Y LA TRANSFIGURACIÓN ARTÍSTICA DE LOS OBJETOS

Simón Marchán Fiz

98 ARTE Y MAQUINISMO, ALGUNOS ASPECTOS

Emmanuel Guigon

112 DESAFIANDO LOS LENGUAJES DE LA PERCEPCIÓN

David Barro



Mark Rothko en la "Icehouse", Yorktown Heights, New York, c. 1949. Fotografía de Consuelo Kanag.

EXPOSICIONES DE ESPAÑA Y PORTUGAL

- 120 ANDALUCÍA
- 123 ARAGÓN
- 124 ASTURIAS
- 126 BALEARES
- 132 CANTABRIA
- 134 CASTILLA Y LEÓN
- 136 CATALUÑA
- 145 COMUNIDAD VALENCIANA
- 152 GALICIA
- 158 MADRID
- 187 MURCIA
- 188 NAVARRA
- 191 PAÍS VASCO
- 197 LISBOA
- 199 OPORTO



Michael Craig-Martin: Long Box, 1969.

3

S
U
M
A
R
I
O

ARTE Y PARTE no mantiene
correspondencia sobre originales
no solicitados

LIBROS

- 201 **Estrella de Diego: QUEDARSE SIN LO EXÓTICO**
Lola Jiménez-Blanco
- 202 **Philippe Ariès: HISTORIA DE LA MUERTE EN OCCIDENTE**
Fernando Huici
- 202 **Henri Michaux: ESCRITOS SOBRE PINTURA**
Gabriel Rodríguez



Frantisek Kupka: El acero bebe,
c. 1927-28. Óleo sobre tela, 59 x 64 cm.

AGENDA DE ESPAÑA Y PORTUGAL

- 204 *Exposiciones de octubre y noviembre en España.*
- 221 *Exposiciones de octubre y noviembre en Portugal.*

ARTE Y PARTE



THE ULTIMATE MEETING PLACE

ARCO 2001 - 20º Aniversario

Feria Internacional de Arte Contemporáneo

Miércoles 14 - Lunes 19, de Febrero

Parque Ferial Juan Carlos I, Madrid



Galerías

250 Galerías de más de 30 países.

Programas comisariados

Reino Unido

Una selección de 24 galerías comisariadas por Charles Esche, Matthew Higgs y Kim Sweet.

Project Rooms

Algunas Islas: Yuko Hasegawa, Rosa Martínez y Octavio Zaya seleccionarán 32 site-specific works presentados por otras tantas galerías.

Cutting Edge Invitationals

- Open Austria. Comisarios: Brigitte Huck, Hedwig Saxenhuber y Peter Weibel.
- From Belgium. Comisario: Bart de Baere.
- Asian Party, Global Game. Comisario: Hou Hanru.
- LA/NY. Comisario: Dan Cameron.
- Crossroads (sección abierta). Comisario: Rafael Doctor.

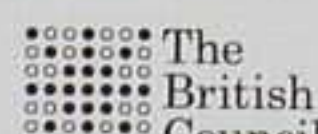
ARCO. Open Spaces / Espacios Abiertos - Intervenciones en el Espacio Público. Obras presentadas por galerías participantes y seleccionadas por Alicia Murriá y Mariano Navarro.

Mesas de debate

- On Art in the UK. Now.
- Coleccionismo en el Reino Unido.
- Open Austria.
- The Art of Collecting Art.
- Biennial Panels.
- ARCO. Open Spaces / Espacios Abiertos - Esculturas e Intervenciones en el Espacio Público.
- The New Media Collection Forum.
- Política Actual de Adquisiciones y Proyectos Expositivos para Museos de Arte Contemporáneo.
- Foro de Fotografía.

Programas de apoyo

Major Collectors at ARCO.





Marcel Duchamp en la casa de los Arensberg. Hollywood, 1936.

OPUESTOS TÉRMICOS

Comienza una nueva temporada artística y, con ella, habrá de quedar definitivamente zanjada la cuestión que tanto ha enfrentado a puristas y a la legión de seducidos por las cifras redondas, en torno a la llegada del Milenio. Sea como fuere, al finalizar el trimestre, estaremos ya sin discusión posible embarcados en las rutinas de una nueva centuria y habremos dejado definitivamente atrás los avatares de ese ajetreado siglo al que asociamos las fascinaciones y paradojas del legado de la modernidad. Como hemos venido haciendo, de manera intermitente, en números anteriores a lo largo de este año, con estimulantes reflexiones, a la postre tan opuestas, como las de Peter Halley o Avigdor Arikha, la revista incorpora en

esta ocasión un nuevo balance de ese tiempo que se cierra, el que el escritor y profesor de estética Ignacio Gómez de Liaño dedica al siglo de las vanguardias. Texto de aristas polémicas, como en definitiva los que le han precedido, no hace sino avivar el debate al que habremos de sumar, y desde perspectivas, esperamos, bien dispares, otras voces sucesivas.

En todo caso, nuestro número de otoño incluye a su vez, entre sus contenidos de mayor fuste, temas asimismo vinculados a referentes clave de ese legado secular que, bien mirado, encarnan dentro de la geografía de ese paisaje retrospectivo, dos de sus polos térmicos más radicalmente contrapuestos. Uno es el de la pintura de Rothko,



Sonia Delaunay: Bailarina, 1916-7.

en la que alcanza su más depurada vibración sonora ese punto de fuga de la tradición de lo sublime que, en el tiempo de las vanguardias, disuelve toda huella espectral del mundo objetivo. En su honor, hemos convocado aquí, una vez más, *palabras cómplices*, con sendos textos fundamentales, inéditos hasta ahora en nuestra lengua, de dos de los analistas más incisivos de la obra del pintor americano y que son, a su vez, firmas bien conocidas ya por nuestros lectores: Dore Ashton y Robert Rosenblum.

El segundo de esos polos, por el contrario, pone en el centro de la escena, en su formulación más fríamente descarnada, al objeto, y anula toda

sombra de resonancia mística mediante la despiadada erosión de la ironía. Me refiero, por supuesto, a esa estirpe de la apropiación objetual fundada por los *ready made* de Marcel Duchamp, cuya alargada sombra ha constituido uno de los ejes más influyentes en las modas creativas del fin de siglo. La naturaleza de los *ready made* duchampianos ha sido ejemplarmente diseccionada, en las páginas que siguen, por un extenso análisis de Simón Marchán.

Dos de los temas restantes que incluimos en el presente número de la revista se asocian, en un grado u otro, a la estela definida por ese segundo polo térmico. Así es, desde luego, en la evocación que Emanuel Guigon hace del rastro laberíntico que, desde la arrebatada exaltación épica a la subversión mordaz, la fascinación por las máquinas ha dibujado todo a lo largo del arte del siglo. Por su parte, la obra de Michael Craig-Martin, uno de los nombres claves de la escultura británica del tramo finisecular, acerca ya a nuestro estricto presente la suerte de esa vocación distanciadora que se asocia a una de las estrategias vertebrales de la modernidad.

Asociada también en parte a esa cadencia dinámica que la máquina impone al escenario de lo contemporáneo, pero excéntricamente emancipada, a su vez, de sus ritmos y disciplinas más gélidas, la figura de Sonia Delaunay incorpora un factor de orden bien distinto a la ecuación, que es, por su parte, otro de los signos distintivos en el relato de las vanguardias seculares, aquel que convierte a la pintora y diseñadora ucraniana en una de las pioneras que rescatan al fin para la mujer, en el tejido de la creación de nuestro tiempo, un territorio de identidad en verdad propio.

FERNANDO HUICI



PAISAJE AMERICANO DEL SIGLO XIX

EXPLORAR EL EDÉN

del 29 de septiembre de 2000 al 14 de enero de 2001

Patrocinado por:

BANCAJA

Caja de Ahorros de Valencia, Castellón y Alicante

**MUSEO
THYSSEN-
BORNEMISZA**

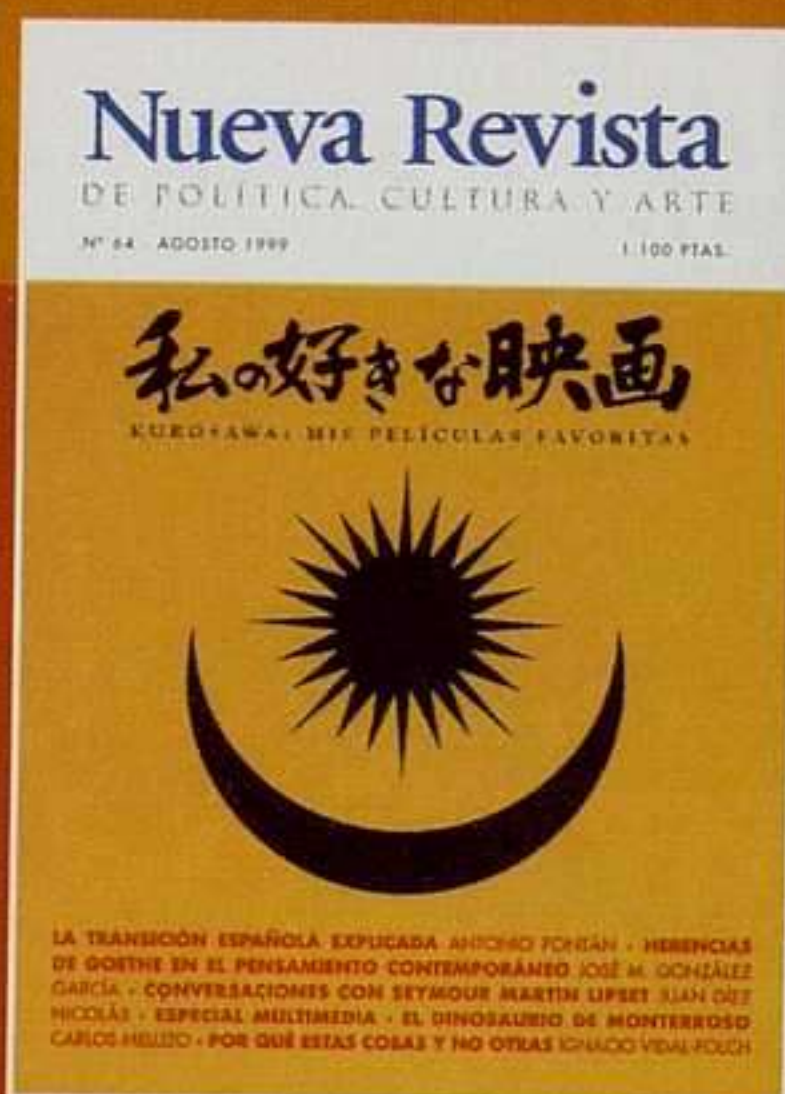
P^o del Prado, 8, 28014 Madrid

www.museothyssen.org

Nueva Revista

DE POLÍTICA, CULTURA Y ARTE

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



PRESIDENTE Y EDITOR

Antonio Fontán

DIRECTOR

Rafael Llano

SECRETARIA EJECUTIVA
Pilar Soldevilla Fragero

DISEÑO
María José Subiela Bernat

NUEVA REVISTA DE POLÍTICA, CULTURA Y ARTE
Javier Ferrero, 2. 28002 Madrid Tel.: 91 519 97 56 Fax: 91 415 12 54
nuevarevista@tst.es www.tst.es/nuevarevista

el arte en la época de su expansión tecnológica (de lo fílmico a las redes electrónicas)

3^{as} jornadas de arte actual



14 noviembre 2000

"Rarezas fotográficas. del proceso documental a la ventana indiscreta"

FERNANDO CASTRO. / NURIA ENGUITA. / FRANCISCO BAENA. / MESA REDONDA: "HIBRIDACIONES DEL CAMPO FOTOGRAFICO", MODERA: JORGE DIEZ. / ARTISTA INVITADO: DIONISIO GONZALEZ.

15 noviembre 2000

"Extasis fílmico. Más allá de la retórica de la videoinstalaciones"

JOSE LUIS BREA. / MANUEL CLOT. / TXOMIN BADIOLA. / MESA REDONDA: "LA METAMORFOSIS DE LA ESCULTURA CONTEMPORANEA. COTIDIANEIDAD Y ESPACIO PUBLICO", MODERA: JOSE LUIS CIENFUEGOS. / ARTISTA INVITADO: ANTONIO ABAD.

16 noviembre 2000

"Vértigo Cibernético. Para una cartografía (provisional del net-art)"

JOSE LEBRERO STÄLS. / CLAUDIA GIANNETTI. / RICARDO BADIOLA. / MESA REDONDA: "APOCALIPTICOS E INTEGRADOS EN TELEPOLIS", MODERA: JUAN CARLOS GEA. / ARTISTA INVITADO: AVELINO SALA.



GOBIERNO DEL
PRINCIPADO DE ASTURIAS

CONSEJERIA DE EDUCACION
Y CULTURA

INSTITUTO ASTURIANO
DE LA JUVENTUD



FUNDACION MUNICIPAL DE CULTURA,
EDUCACION Y UNIVERSIDAD POPULAR
Ayuntamiento de Gijón

cajAstur 



injuve

1 al 5
noviembre
de 2000

12:00 a 21:00 horas

Pabellón 11, La Pipa.
Avda de Portugal s/n
recinto ferial
Casa de Campo
Madrid

info@estampacon.com
www.estampacon.com
información: 91 543 17 02

Galerías de arte de Europa, América y Marruecos.

Exposiciones: **Julío González,**
Juan González,
Roberta González.

Luís Feito
Las tentaciones de Estampa

arte contemporáneo al alcance de todos

VIII edición **estampa** 
salón internacional del grabado
y ediciones de arte contemporáneo



FAC

feira de arte contemporânea

lisboa
2000

FIL 23 | 28 novembro



Feira
Internacional
de Lisboa

ASSOCIAÇÃO INDUSTRIAL PORTUGUESA
CCI / CÂMARA COMÉRCIO E INDÚSTRIA



ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE GALERIAS DE ARTE



PINTURA ESCULTURA MOBILIARIO JOYAS
TALLAS TAPICES Y CERÁMICAS BRONCE RETABLOS
PLATA RELOJES ARQUEOLOGÍA



FERIARTE

XXIV FERIA INTERNACIONAL DE ARTE Y ANTIGÜEDADES
MADRID, 25 NOVIEMBRE - 3 DICIEMBRE 2000 / de 11,30 h. a 21,30 h.

ARTE EN TODA SU EXTENSIÓN

Pintura, escultura, muebles, joyas, plata, relojes, arqueología, porcelana y cristal, ... Arte y tradición, historia y modernidad.
FERIARTE es una manifestación única y una oportunidad para adquirir piezas de gran valor artístico y cultural.

VENTA DIRECTA



Parque Ferial Juan Carlos I • 28042 Madrid • Apdo. de Correos 67.067 • 28080 Madrid
Tel: 91 722 50 53 / 50 00 • Fax: 91 722 57 87 • e-mail: feriarTE@ifema.es • www.feriarTE.ifema.es



Hotel y Arte Sevilla 2000

19, 20, 21 y 22 de Octubre
Hotel Inglaterra. Sevilla

*¿Cómo identificar los pañuelos
más resistentes y suaves del mercado,
y con una perfecta unión
entre capas?*

Por su decoración.



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

MARK ROTHKO



La Fundació Joan Miró presentarà en Barcelona, del 25 de novembre de 2000 al 28 de gener de 2001, una exposició de pintures y obres sobre paper de Mark Rothko, organitzada conjuntament amb la Fondation Beyeler de Basilea.

Mark Rothko el dia de su cumpleaños, 1960. Fotografia de Regina Bogat.

NOTAS SOBRE ROTHKO Y LA TRADICIÓN

ROBERT ROSENBLUM

TRADUCCIÓN: SIRK TRADUCCIONES

Aún hoy recuerdo muy bien cómo, en los años 50, miembros cultos e inteligentes del escenario artístico neoyorquino discutían apasionada e incluso agriamente los pros y los contras del expresionismo abstracto. Por muy increíble que parezca hoy en día, ahora que a aquellos maestros se les reconoce la misma autoridad que a Matisse o Picasso, hace treinta años, incluso en la ciudad que les inspiró, figuras como Pollock o De Kooning, Rothko o Newman eran sumamente controvertidas. Los antiguos amigos se convertían en adversarios, y así se fue generando una gran polémica entre los fieles entusiastas, convencidos de que en la Isla de Manhattan acababa de acaecer una mutación de la que surgirían una nueva verdad pictórica y una nueva belleza, y los incrédulos tercos cuyos ojos aún permanecían cubiertos por un velo. Las luchas llegaron a ser airadas, sin que existiera el menor matiz entre unas posiciones estéticas radicalizadas. Para algunos, los cuadros de Pollock eran un ejemplo ridículo de caos coagulado, un auténtico atentado contra el arte, mientras que otros veían en ellos una liberación angélica, una evocación fiel y emocionante de una energía disociada del cuerpo. Para a, las austeras reducciones de Newman a una sencilla o doble cremallera vertical sobre fondo monocromo eran un insulto a todos los estándares de enriquecimiento visual, si bien que para otros se trataba de destilaciones energéticas de la estructura pictórica puesta al desnudo. Para otros más, los contornos irregulares y las pinceladas rabiosas de De Kooning o Kline no eran más que garabatos de simios o pura y simple violencia indisciplinada, mientras que para algunos eran el vehículo de la espontaneidad y el sentimiento más auténticos.



Mark Rothko: Número 10, 1952. Óleo sobre lienzo, 207 x 107 cm.



Mark Rothko: Autorretrato, 1936. Óleo sobre lienzo, 82 x 66 cm.

Y para unos cuantos, los luminosos velos de color de Rothko eran fraudes vacuos, cuya insignificancia desafiaba todo lo que se podía razonablemente esperar de un rectángulo de lienzo pintado, mientras que otros vislumbraban en ellos un silencio misterioso, una belleza radiante. Ya inspiraran admiración o rechazo, en los años 50 aquellas pinturas encarnaban nuevas formas de arte pictórico. Surgidas en Nueva York tras el desenlace apocalíptico de la Segunda Guerra Mundial, parecían mostrar una ruptura drástica con las tradiciones prebélicas de la pintura europea y americana. Uno puede encontrarlas magníficas u horribosas, pero lo cierto es que pertenecen a un arte completa-

mente extraño que muy poco tiene que ver con lo que se había hecho hasta entonces.

Incluso la imaginería de la mayoría de los expresionistas abstractos contribuyó a crear la sensación de que la coordinación histórica entre el tiempo y el espacio había quedado aniquilada, para dejarnos ante una visión más cercana al Libro del Génesis –el caos, la forma y la luz primigenias– que de un tipo de pintura digno de proclamarse creado en el Nueva York de la década de posguerra. E incluso hoy en día, sigue siendo sorprendente comprobar que algunas pinturas de Rothko de los años treinta presentan al propio artista bajo los rasgos de un hombre de carne y hueso vestido como se vestía entonces, o una estación de metro en Brooklyn, que evoca de inmediato, con sus pasillos, sus taquillas y sus pasajeros, los años de la Gran Depresión. Se diría que seguimos esperando que Rothko nos ofrezca una imagen trascendental que nos conduzca más allá de la historia.

Sin embargo todo cambió con lentitud, a veces imperceptiblemente. De forma sorprendente, Rothko, al igual que sus compañeros, ya no parece hoy un artista tan radicalmente nuevo cuyo arte sólo mira hacia delante; es más bien un artista que se adentró tan concienzudamente en las primeras tradiciones de la pintura occidental que su arte parece mirar hacia atrás: más resumen y

conclusión que inicio. Ya en los años 50, y sobre todo cuando, con toda su autoridad, Clement Greenberg quiso situar el expresionismo abstracto en la línea de la tradición vanguardista de la mejor pintura parisina anterior a la guerra, muchos de los admiradores de Rothko empezaron a pensar que aquellos densos océanos de color quizás no hubiesen existido sin el ejemplo de Matisse, algo que el propio artista reconoció en 1954, al titular uno de sus cuadros *Homenaje a Matisse*. No hay duda que la exposición en el MoMA de obras maestras de Matisse como *La ventana azul* y *El estudio rojo*, fue un paso clave, hermoso y afirmativo para todo artista, deseoso de explorar la posibilidad de crear cuadros exclusivamente a partir de las resonancias de color. (Quizás fue más que una simple coincidencia el hecho de que el MoMA comprara *El estudio rojo* en 1949, el



Mark Rothko: Golden composition (Composición dorada), 1949.

mismo año en que Rothko alcanzó lo que iba a convertirse en su formato característico: las series de nubes de color magnetizadas ante el impulso simétrico de los ejes vertical y horizontal). Efectivamente, la conexión entre Matisse y Rothko, al igual que la que las críticas de Greenberg habían empezado a establecer entre el último Monet y Pollock, reafirma la teoría evolucionista darwiniana que acabaría abocando al gran árbol genealógico de la modernidad, cuyas semillas se sembraron en el MoMA antes de la Segunda Guerra Mundial, en gozosa fruición con las nuevas especies generadas en el Nueva York de la posguerra.

Sin embargo, si no necesariamente en la forma, aunque sí al menos en el sentimiento, Rothko no siempre cumplió su papel putativo de descendiente de Matisse. Pues pronto se pudo comprobar que en la obra de Rothko, el elemento místico y ascético, el de las aso-

ciaciones oscuras y apartadas del mundo cotidiano, no tenía nada que ver con los placeres terrestres que materializó Matisse. No menos enigmático es el hecho de que las emociones que inspiraban las pinturas de Rothko en muchos espectadores, jóvenes o menos jóvenes, no las suscitaba en modo alguno un artista mucho más veterano, como Josef Albers. En los años 50, este antiguo estudiante de la Bauhaus, en su serie *Homenaje al Cuadrado*, también creó imágenes icónicas flotando, de colores inmateriales que vibraban hacia delante y hacia atrás en espacios inconmensurables. Efectivamente, la comparación entre Albers y Rothko, dos artistas cuyas obras se podrían describir objetivamente con las mismas palabras, muestra una clara diferencia en la respuesta subjetiva suscitada por las pinturas de Rothko. Según parece, estos cuadros crean para los espectadores más sensibles un ambiente vivo, solemne, extraño, incluso trágico, mientras que las pinturas de Albers contienen más bien un aura de intensidad escasa, incluso exigua, producto de un experimento didáctico en el campo de la teoría del color y la proporción geométrica.

Por supuesto, los artistas son seres humanos y su obra sabe reflejar, como cualquier personalidad humana, impulsos muy variados, incluso opuestos. En el caso de Rothko, está claro que hay un potencial definitivamente epicúreo, que se manifiesta instantáneamente en cualquiera de sus exposiciones, por la recurrencia de los colores y los acordes de color, tan singulares que las palabras con las que definimos los colores primarios y secundarios –azul o rojo o verde– y con las que van titulados sus cuadros, resultan más bien inadecuadas para describir sensaciones cromáticas más cercanas al mandarina, al marrón rojizo o al carmesí. En esto, Rothko se singulariza como un hombre voluptuoso, que sabía saborear y aun refinar los tonos elusivos asociados con los días de gloria de la gran tradición hedonista francesa que va de Monet y Renoir a Bonnard y Matisse. Sin embargo, siempre hay una actitud ascética, en oposición a esta fachada de sensaciones. Y buena parte de la densidad emocional de estas pinturas radica en lo que es casi un conflicto entre el placer y su negación, entre la inmediatez de los tonos capaces de brillar como una salida de sol, y su inevitable extinción.

En este diálogo, la amplia gama de valores tonales de Rothko funciona como una curva constante, ya que en su obra los colores más radiantes suelen verse eclipsados por la más oscura de las nubes tormentosas, o evaporados en una casi invisibilidad por una capa invasora de atmósfera blanca, como si la vida de los sentidos fuera asaltada o expulsada hasta alguna zona remota de la memoria. Contemplado desde la perspectiva cronológica que permite una exposición retrospectiva, el arte de Rothko, en lo referente a las variantes que ofrece este elemento de renuncia, ofrece un recorrido intensamente dramático en el que las frecuentes tonalidades marrones o grisáceas más oscuras que dominan muchos de los motivos de inspiración cristiana de 1945-1946 (es decir, las variaciones sobre el tema del Santo Sepulcro o del Huerto de Getsemaní) desaparecieron en los años 50 para resurgir después, con una gran fuerza persuasiva, en los años 60, la última década de una carrera truncada por el suicidio del

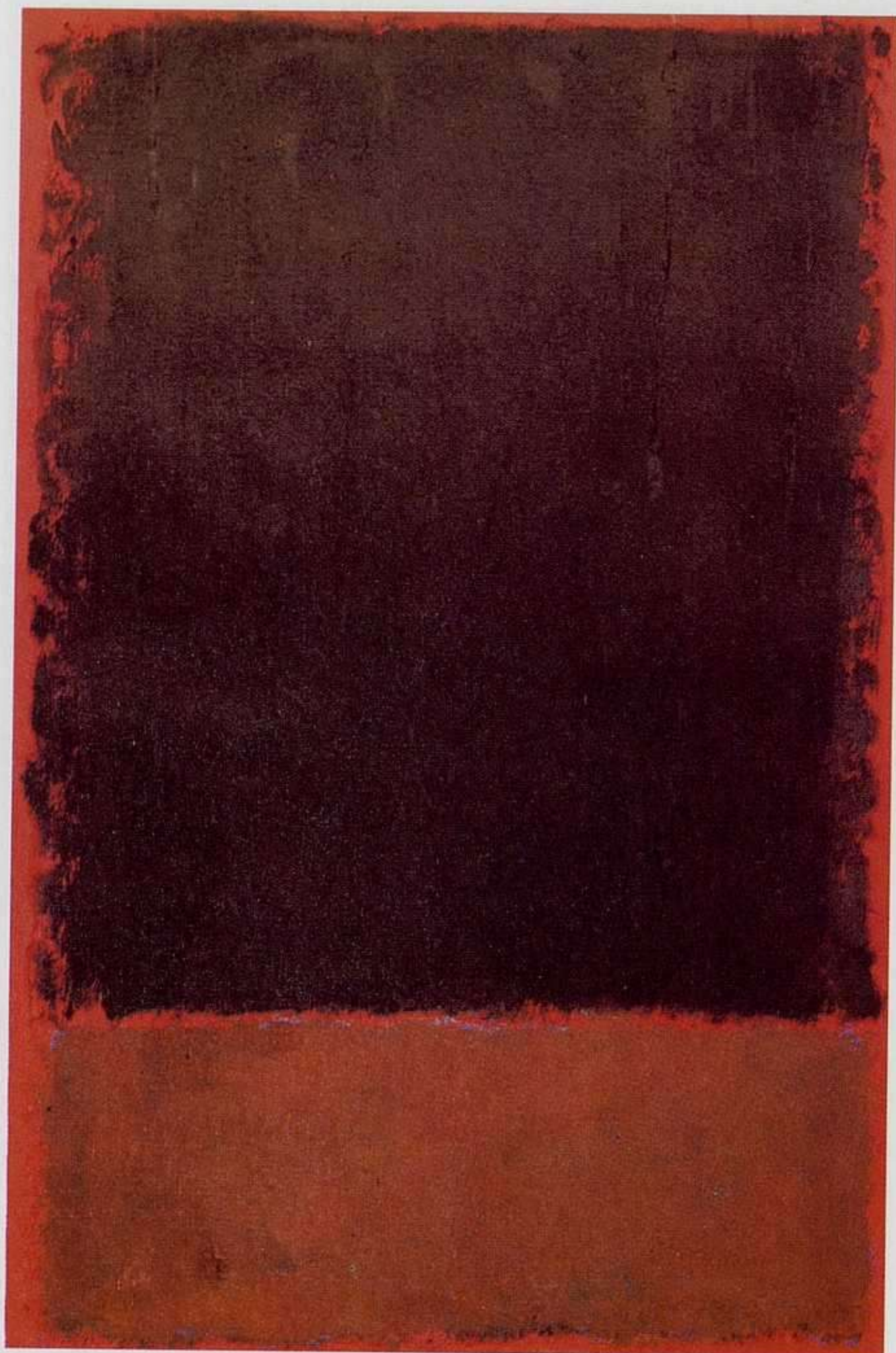
artista el 23 de febrero de 1970. Obviamente, esta interpretación simplificada de los cuadros como el triunfo progresivo de la muerte sobre la vida presenta innumerables excepciones, ya que en los años 60 el artista pintó obras tan abiertamente seductoras y vitalistas como cualquier otra de la década anterior. Pero aun así, el motivo global, con su impulso creciente hacia una visión de aniquilación final de la luz y del color, sigue siendo inconfundible.

Al considerar retrospectivamente el trágico final de Rothko y el desesperado aislamiento en el que aparentemente vivió sus últimos años, resulta tentador leer su paleta cada vez más oscura como si fuera la proyección directa de su propia percepción del destino. Pero cabe añadir que en esta evolución, el arte de Rothko, escindido de su vida personal, también sigue las pautas de los grandes maestros que le precedieron. Se ha dicho en

varias ocasiones que el estilo tardío de muchos de los más grandes artistas de la tradición occidental revela el asalto final de la sustancia por la sombra, el del color local por amplias veladuras atmosféricas, el del mundo de la materia y objetos tangibles por el ámbito del espíritu. En cuanto a los pintores del siglo XIX, son evidentes casos como los de Turner y Monet; pero antes de ellos Tiziano y Rembrandt resultan los mejores ejemplos de esta última obliteración del mundo palpable, y sensual en un ambiente de oscuridad abismal donde tan sólo se filtran algunos parpadeos de luz dorada. Efectivamente, los marrones oscuros que empiezan a dominar los cuadros de Rothko de los años 60 casi sugieren la propia respuesta del artista, en el lenguaje del



Mark Rothko: Sin título, 1949.



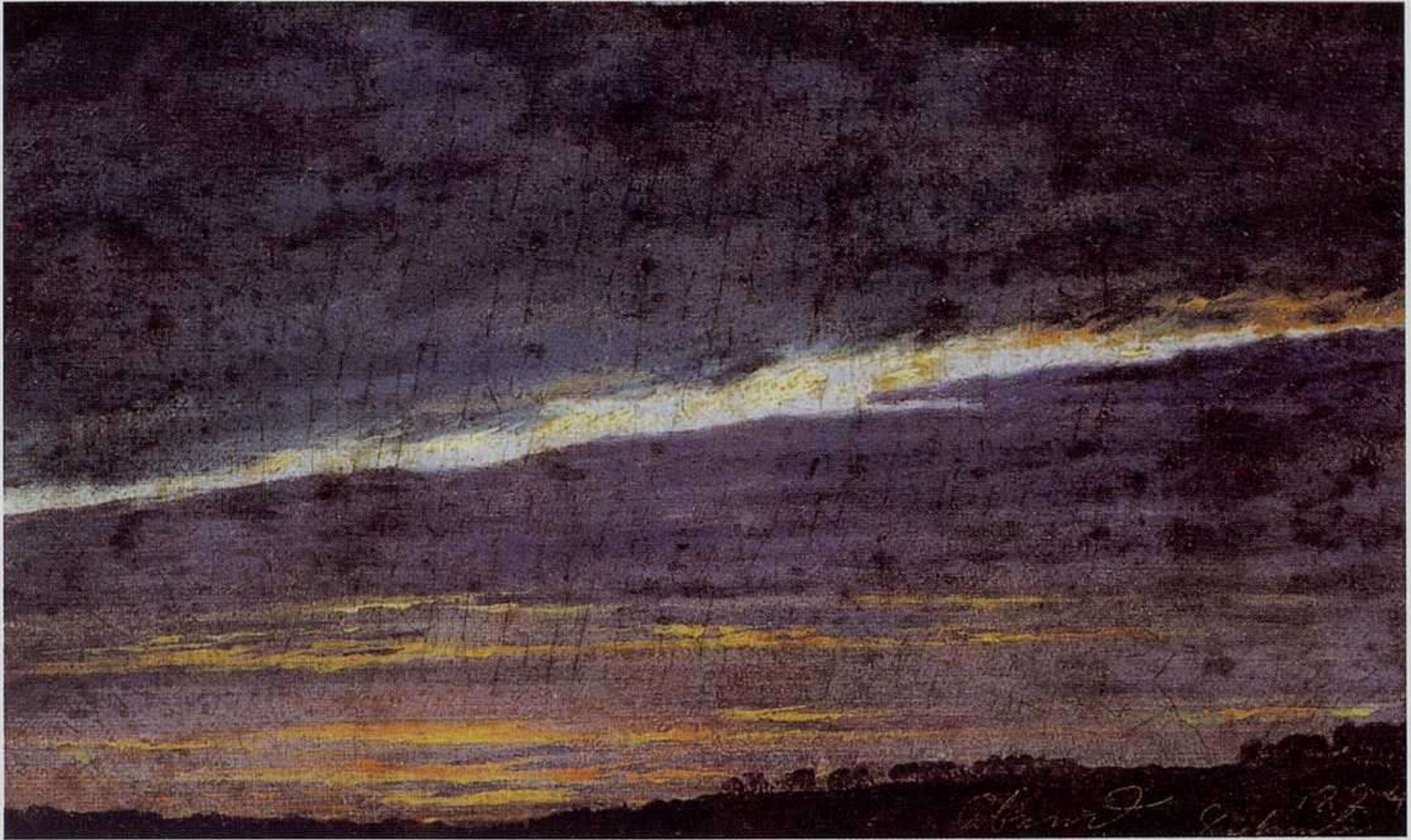
Mark Rothko: Sin título, 1959. Acrílico sobre papel, 97 x 63,5 cm.

arte abstracto, al drama de un claroscuro que va apagándose de forma evidente en los años finales de esos grandes maestros.

Incluso sin las constantes referencias que hallamos en las propias declaraciones de Rothko al drama, la tragedia, la inmovilidad ensimismada, o la preocupación por la muerte, las propias pinturas no tardaron en evidenciar que sus medios pictóricos, con independencia de la posible influencia de las lecciones de la tradición moderna francesa, así como su territorio emocional, se encuadraban en un legado bien distinto. Ya en 1961, habiendo observado las afinidades de sentimiento y estructura que Rothko compartía con dos de los más grandes paisajistas románticos, Friedrich y Turner, propuse en un artículo, “El sublime abstracto”, que la ambición y los logros del arte

de Rothko eran la continuación de los esfuerzos de aquellos maestros del siglo XIX por retratar la imponente infinidad del mundo natural, como una metáfora del mundo del más allá. Elaboré más ampliamente esta interpretación en un libro publicado en 1975, *La pintura moderna y la tradición romántica del norte: De Friedrich a Rothko*. Todavía hoy, un cuarto de siglo después de mis primeras intuiciones al respecto, estas resonancias artístico-históricas, me siguen pareciendo válidas.

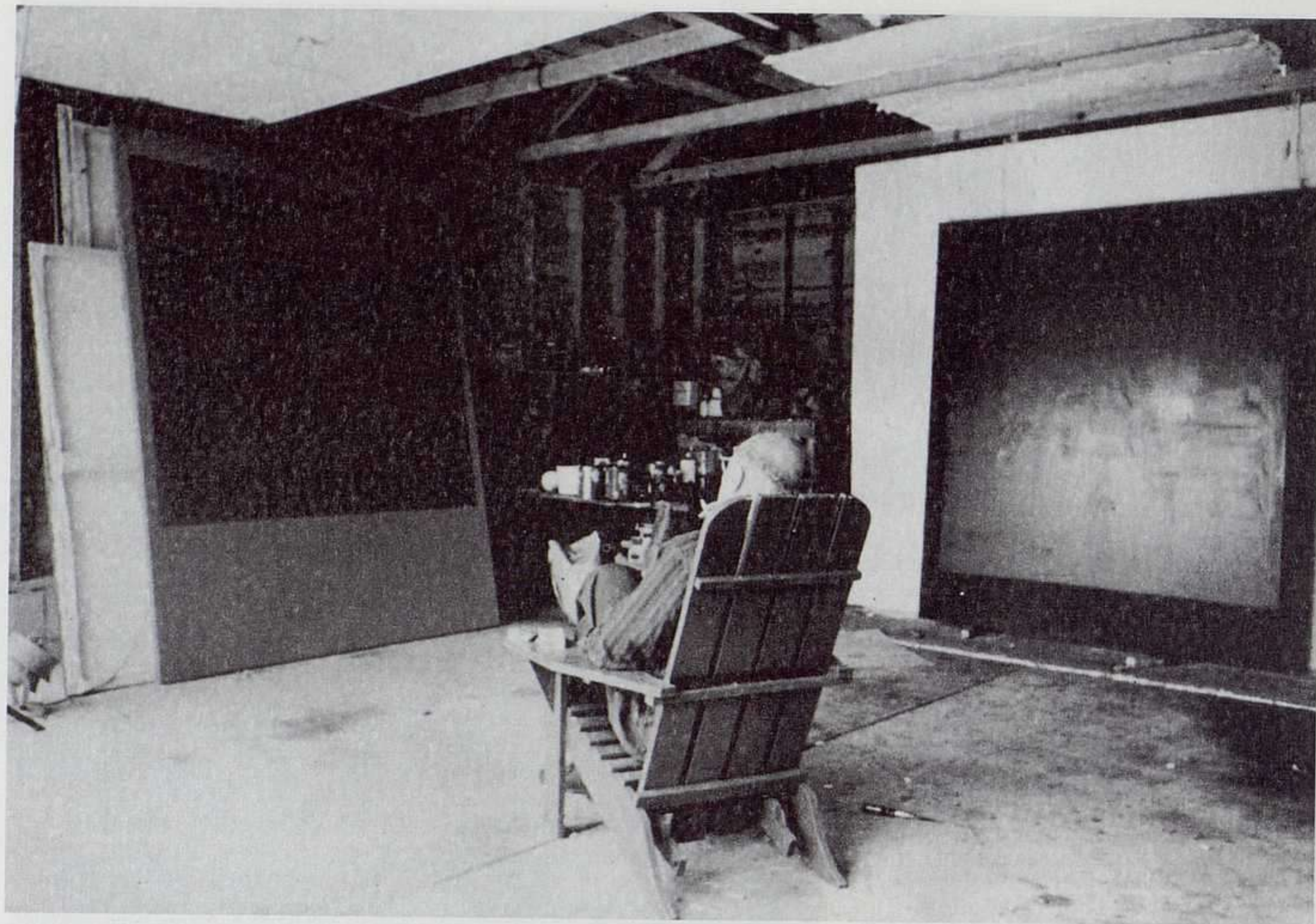
Son sin duda Friedrich y Turner los primeros que persiguieron con más pasión y mayor éxito la creación de un mundo pictórico sin tema, expresado por lo común mediante una visión de paisajes de mar o cielo que nos liberaría de la gravedad terrestre y nos sumergiría, sin reglas ni brújula, en algún elemento primordial de agua, nube, color o luz, o en una fusión de todos esos misterios insondables de la naturaleza. Este reino de pureza, en el que la propia línea del horizonte lle-



Caspar David Friedrich: Atardecer, 1824. Óleo sobre lienzo, 14 x 21,2 cm.

ga a desaparecer para siempre de la vista, acaba convertido en catarsis espiritual, liberación de los hechos prosaicos de las realidades urbanas, tan a menudo sórdidas, en las que aquellas obras se pintaron y de hecho se expusieron. Implícitamente, este reino casi sagrado de la naturaleza podía estar habitado por los fantasmas de aquellas tradiciones cristianas tan maltrechas al final del siglo XVIII. De hecho, Friedrich y Turner, en sus visiones de la naturaleza, solían evocar, o invadir, el viejo territorio cristiano: un ángel aparece en medio de una luz celestial y dorada; una forma cruciforme santifica un paisaje; una figura solitaria se queda inmóvil, como si rezara en el altar de una iglesia, mientras permanece de pie ante un paisaje en medio de una naturaleza que podría conducirnos a regiones sin nombre, inexploradas: la muerte, la resurrección, la propia deidad. Pero sin las convenciones del lenguaje fácilmente inteligible del simbolismo cristiano, estos mensajes suelen verse emborronados, más sugeridos que literalmente legibles, y presentan una serie más amplia e imprecisa de asociaciones que, en el mundo moderno, puede encontrar respuestas en un público secular más fácilmente que en la ortodoxia de la religión tradicional. Las pinturas de Rothko también solían inspirar estas emociones trascendentales a los espectadores; y si bien es lícito preguntarse cómo una pintura abstracta puede llegar a tener carácter religioso, también se ha de recordar que ya los contemporáneos de Friedrich encontraron que el esfuerzo del maestro por crear una pintura paisajística capaz de usurpar el lugar que en el altar le corresponde a la Cruz era incomprensible, incluso blasfemo.

En cuanto al carácter religioso de las pinturas de Rothko, su impacto frontal y simétrico radical, equivalente al signo icónico de un culto religioso, tiene también fuertes raíces en la tradición mo-

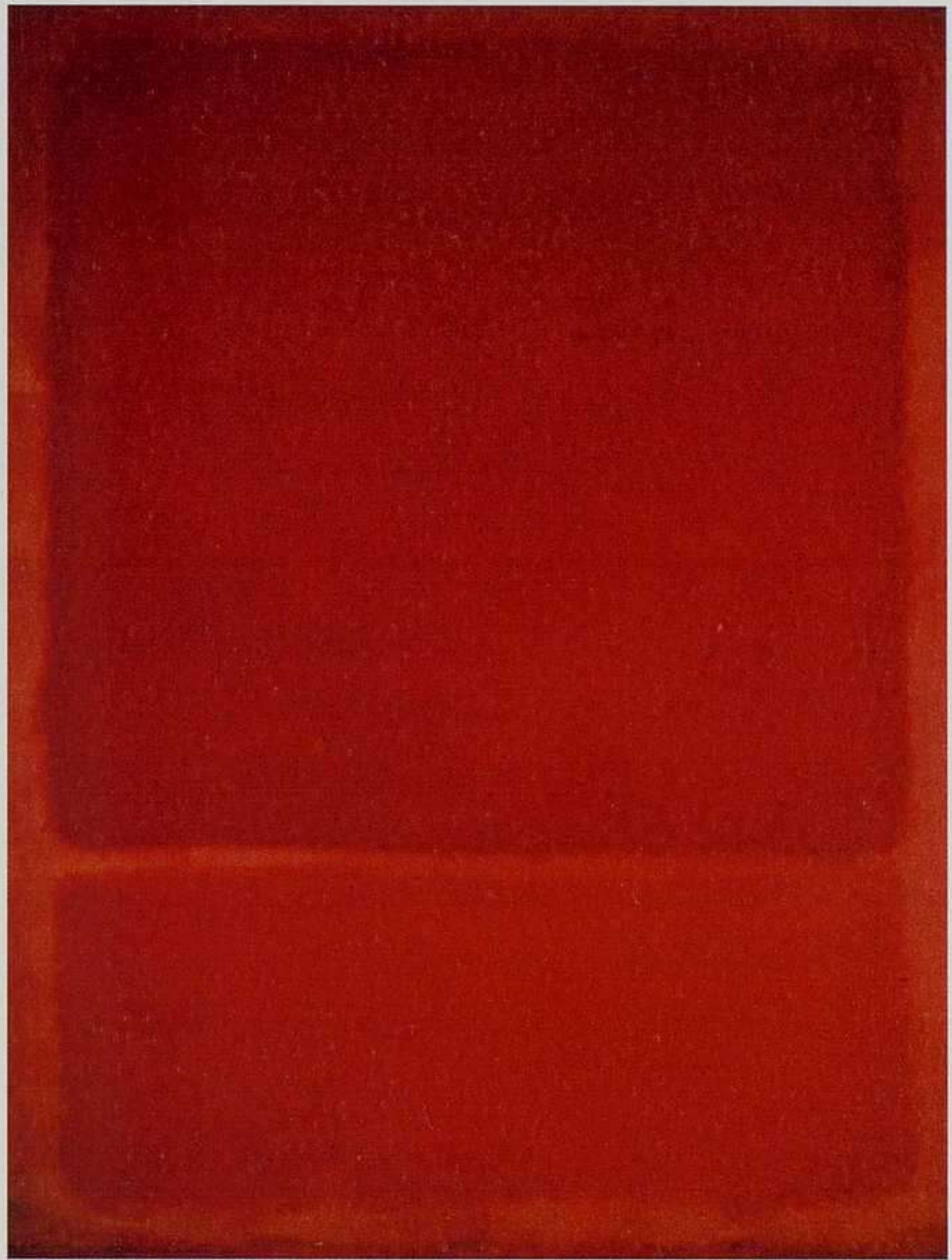


Mark Rothko en su estudio, 1964. Fotografía de Hans Namuth.

derna, conformando una estructura que el propio Friedrich, por no mencionar a Blake y Runge, había utilizado para evocar un sentido de verdad sobrenatural y de permanencia. Cabe notar que quizás los paralelos visuales más cercanos a la pintura de Rothko en la tradición moderna se encuentran en los paisajes de montaña del simbolista suizo Ferdinand Hodler, que exploró conscientemente una estructura pictórica de simetría frugal, reducida casi a lo esquelético, y capaz de transformar no solamente sus composiciones figurativas sino también sus vistas alpinas en lo que acaban siendo virtualmente altares seculares. En su pintura del Lago de Ginebra coronado por los Alpes saboyanos (1906-1907) se diría que hemos alcanzado el Santo Grial de la naturaleza. La cumbre de la montaña es tan grandiosa, tan pura, tan alejada de nosotros y de la fuerza de gravedad, que parece estar hecha de la misma sustancia inmaterial que el lago a sus pies y las nubes que se elevan por encima, una visión flotante, inaccesible por tierra. Además, las sugerencias de un halo atmosférico que enmarca la imagen vertical en su totalidad, con sus bandas horizontales en suspensión, recuerdan la aureola marginal de color que se suele aparecer en los linderos de las nubes intangibles de Rothko. Tanto en Hodler como en Rothko, estas visiones se interpretan como emblemas de la verdad final, sorprendentemente estática y distante. Por su carácter frontal y simétrico, imponen al espectador una confrontación íntima, individual. Contemplar estas obras desde un ángulo oblicuo sería como eludir la consigna que nos transmiten de permanecer inmóvi-

les, alineadas con su eje central, en pro de una comprensión total.

En los años 50 y 60, era habitual en Nueva York celebrar con chauvinismo el triunfo de Rothko y sus compañeros expresionistas abstractos sobre el arte europeo y en particular el arte francés. Además, el rápido reconocimiento internacional de estas nuevas obras puso en evidencia –o eso es lo que parecía entonces– que el centro de la vitalidad artística había cruzado el Atlántico tras la guerra. Una deducción menos retórica de toda aquella euforia era que aquellos artistas, cuyas imágenes eran de carácter tan voluntariamente universal y se situaban mucho más allá de cualquier especificidad de tiempo o de lugar, habían superado al menos el carácter



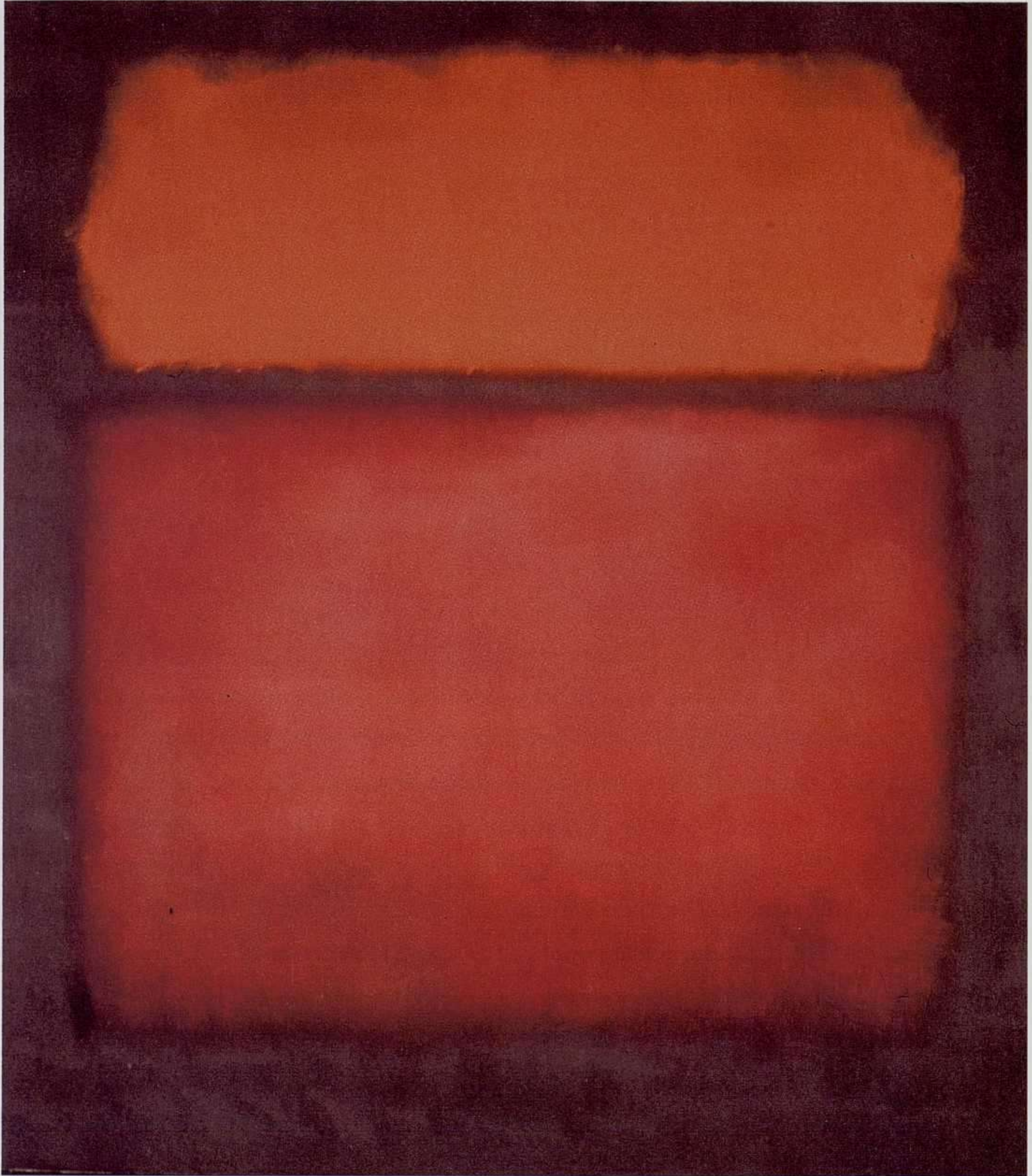
Mark Rothko: Rojo (Naranja), 1968.

provinciano y autóctono de la pintura americana. Al fin se podía proclamar que al menos con ellos el arte americano pertenecía al mundo entero, con lo que se podían dar por terminadas las tradiciones parroquiales de la América de preguerra. Pero este punto de vista también se iba a ver alterado poco a poco. A medida que se iba adoptando una mayor visión retrospectiva, Rothko, en los años 1980, aparecía encuadrado no sólo en las tradiciones europeas, sino también enraizado en las tradiciones más propiamente americanas. De forma más precisa, había empezado a ser considerado el heredero de un movimiento que se definió y se denominó, en los años 40, como *luminismo*. El *luminismo* se refiere a un estilo de fotografía y de pintura paisajísticas que floreció en el tercer cuarto del siglo XIX, y que obviamente está relacionado con el dominio de la luz. Seguramente, los numerosos pintores americanos que practicaron esta técnica presentan fuertes afinidades con la pintura europea anterior, en especial con la obra de Friedrich y Turner; pero no hay duda que la abundancia y la intensidad de aquellas visiones, apelan, por su importancia, a una experiencia específicamente americana.

La pintura *luminista* nos confronta a un paisaje natural vacío (con frecuencia una vista del

mar y del cielo desde la orilla) que consiste más en luz y atmósfera que en materia terrestre. Si hay algún movimiento en estas solitarias contemplaciones de una infinitud plácida y radiante, que supera incluso las vastas dimensiones del continente norteamericano, es el movimiento derivado del poder de la luz, que lenta pero inexorablemente pulveriza cualquier materia, como si el mundo entero se dispusiera a ser desintegrado y absorbido por esta fuente primigenia de energía y de luz. Aquí también encontramos una forma sustitutiva de religión de sustitución, y los estudiosos del *luminismo* no tardaron en destacar las analogías existentes entre esta percepción de una luz natural americana y el pensamiento sobrenatural y trascendental de Emerson y Thoreau, que también buscaron una inmersión mística en el poder de la naturaleza. El entusiasmo por el *luminismo* propio de los últimos veinte años ha suscitado numerosos estudios, libros y exposiciones, y ha colocado al movimiento en las historias canónicas del arte americano, con lo que se ha demostrado fehacientemente su importancia en la tradición visual y cultural americana. Teniendo esto en cuenta, el arte de Rothko puede ser considerado como una resurrección, en un registro abstracto, de la tradición *luminista*. Aunque en su fidelidad a la descripción literal de una línea de costa irregular –por poner un ejemplo–, muchas pinturas *luministas* soslayan la confrontación simétrica y frontal con la fuente de luz, algunos pintores se aventuran en este temible territorio con resultados asombrosos. Por ejemplo, en *Sunset by the Sea* de John Frederick Kensett (1872) el sol aparece como el centro neurálgico de la pintura y de toda la naturaleza. Situado en un eje central encima de una línea de horizonte continua que se extiende hasta el borde del lienzo (y, de manera implícita, infinitamente más allá), el sol, su forma circular oscurecida por el oro cegador del calor y de la luz, irradia en todas las direcciones su resplandor, como un halo casi sobrenatural: lugar de nacimiento de una deidad imposible de identificar, que transforma el mar que se ve debajo en un espejismo ingrávito, y las nubes que corren por el cielo en el prelude etéreo a un paraíso invisible. Ante una pintura como ésta, es difícil no pensar en Rothko, para el que la luz y el color sin encuadre también son potentes metáforas de un mundo de espíritu y destino desconocidos. Incluso la estructura icónica y el aura de silencio presentan intensas afinidades.

También resulta fascinante observar cómo el motivo familiar de la contemplación al borde del mar, cuyo mensaje encubierto nos conduce a reinos visionarios, puede llevar a otros artistas americanos a plasmar visiones cuya evidencia acaba convirtiendo la mirada introspectiva en un motivo ridículamente explícito. Así ocurre en *Memory* (1870), un cuadro del original Elihu Vedder, que suele ser considerado como un proto-simbolista: aquí persiste la localización *luminista* al borde del mar, pero desde esta vista frontal de la costa, del mar y del cielo (un formato que evoca las ya familiares trinitades de Rothko), aparece en las nubes oscuras, como si de una sesión de espiritismo se tratara, la cabeza fantasmal de una mujer, tal vez el recuerdo de un amor o de un afecto perdido. La aparición demuestra con toda claridad al espectador cómo una meditación sobre el ámbito infinito de la naturaleza



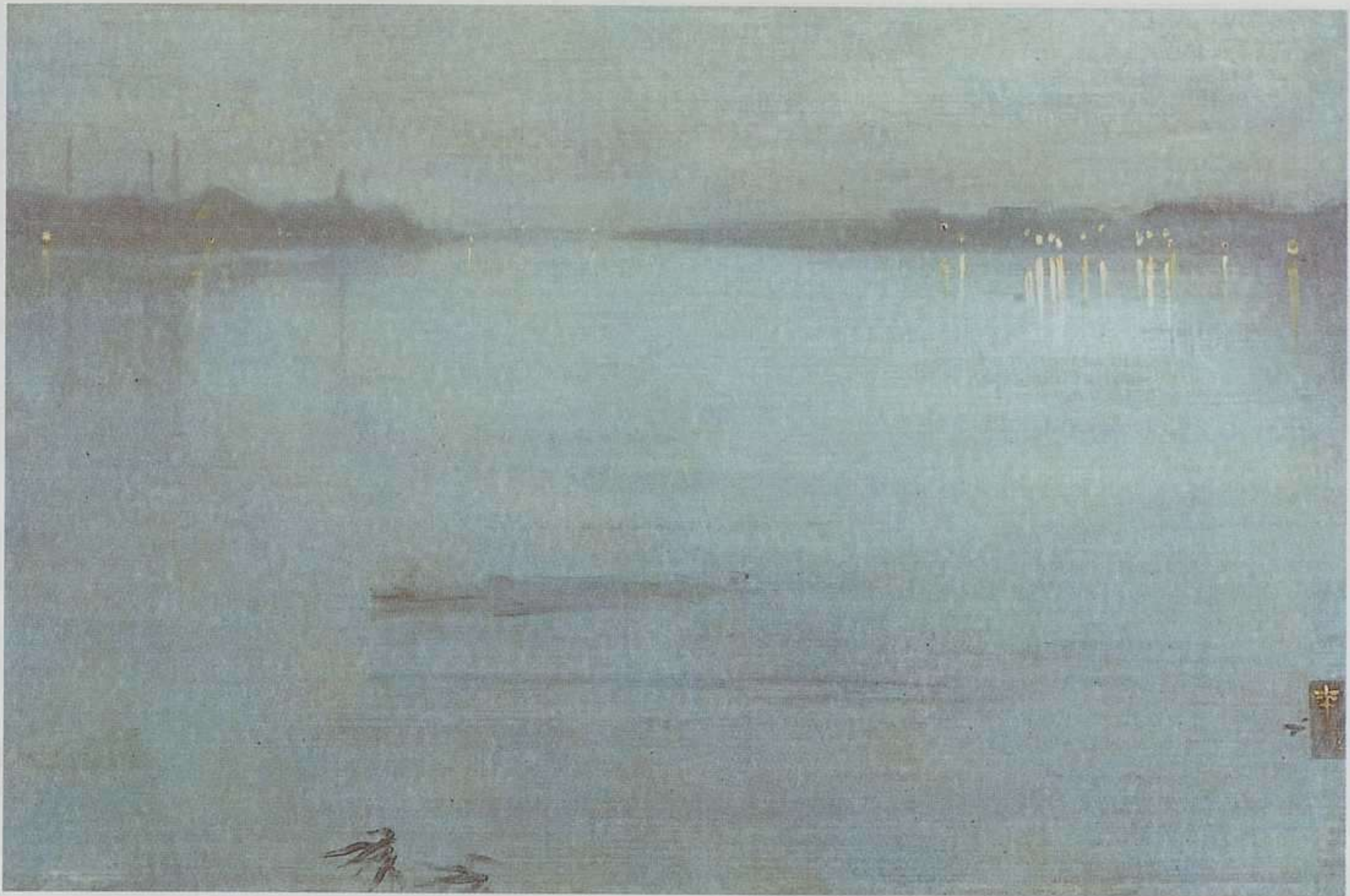
Mark Rothko: Sin título, 1962.

nos conduce directamente a un mundo espiritual.

Pinturas de esta índole se pueden encontrar, claro está, en innumerables variaciones, desde la autenticidad visionaria a la postal kitsch, y los estudiosos del arte americano pueden establecer la continuidad desde finales del siglo XIX hasta la generación de Rothko. Para citar una sola prueba de cómo dicho motivo llegó a cobrar tintes más audazmente modernos, podemos referirnos a la serie de tres acuarelas tempranas, de 1917, de Georgia O'Keeffe titulada *Light Coming on the Plains* que perpetúa, con sutiles variaciones, esta visión frontal y simétrica de una

luz primordial, ahora incluso todavía más reducida a un emblema plácidamente vibrante del eje horizontal de la tierra enfrentado a las radiaciones concéntricas de la luz distante de un sol naciente (¿o poniente?) situado justo encima. La imagen de O'Keeffe es tan condensada, que aunque se inspirara en las purezas austeras y abrasadas del desértico paisaje del oeste de Texas, donde estaba viviendo aquel año, parece, como en muchas pinturas luministas, que trasciende la especificidad documental de una localización geográfica y nos lleva hasta el borde de una fuente de luz universal. A tan sólo un paso, en el mismísimo borde de un vacío místico, puede haber nacido la visión de Rothko.

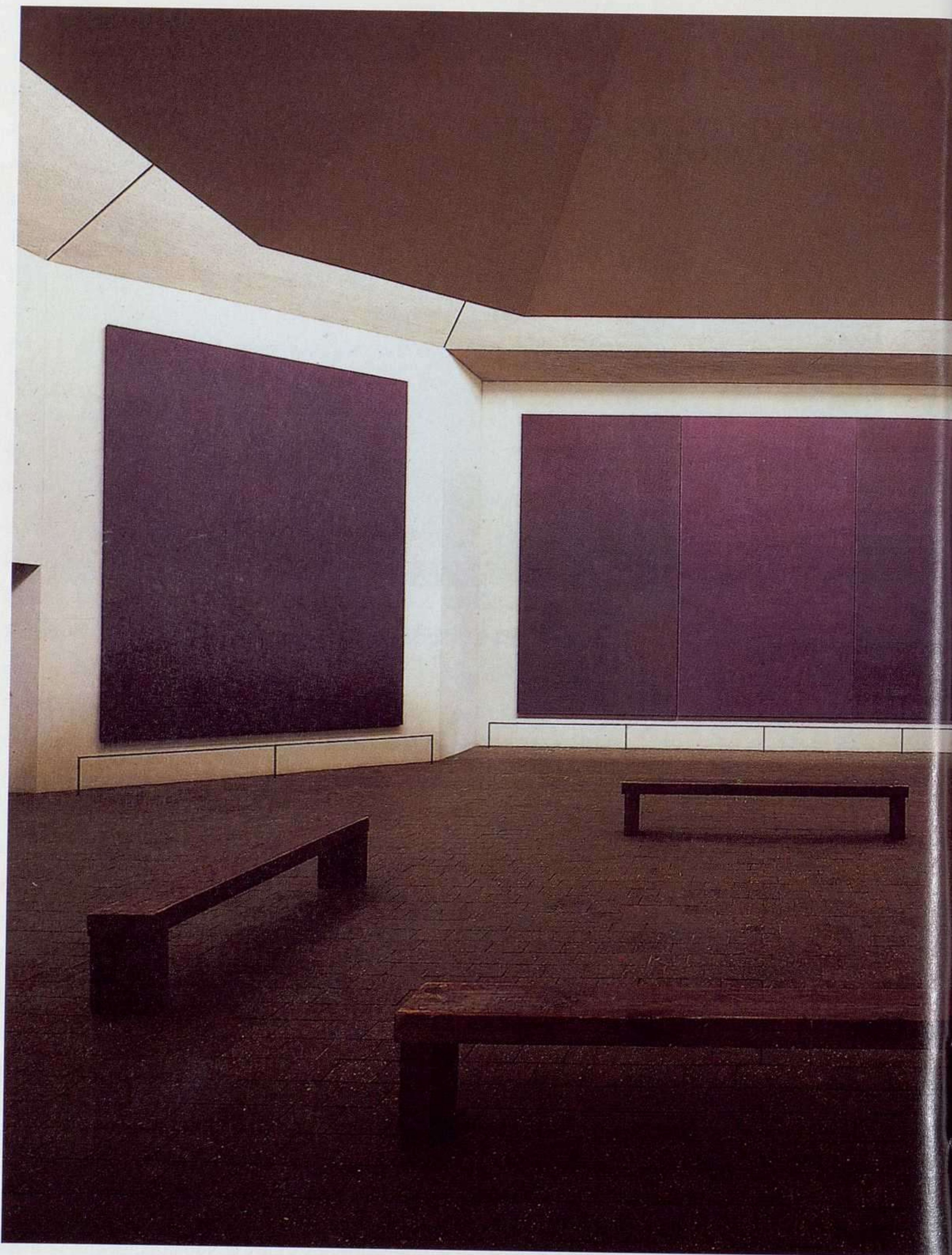
Aunque estas ambiciones trascendentales, ya sea en su estado europeo original o en sus posteriores variaciones americanas, resulten evidentes en su obra, Rothko no era sólo un hombre en busca de una verdad espiritual sino también, y ante todo, un artista que gustaba de pintar bellos cuadros. A lo largo de su obra, se advierte con frecuencia la lucha entre el deseo de crear pinturas seductoras, en la tradición del siglo XIX que acabó convirtiendo el culto de la belleza en una auténtica religión, y la necesidad de confrontar estos impulsos sensuales con los propios de un artista-asceta, que hubiera pronunciado un voto de castidad pictórica. Pero incluso cuando predomina su espíritu ascético, Rothko sigue siendo un maestro del matiz exquisito, con pleno dominio de las refinadas tonalidades veladas practicadas por Whistler. Relacionado, al igual que Rothko, con las culturas americana y europea, Whistler podía crear en sus pinturas de figuras y en sus paisajes una suerte de esteticismo puritano cuyo objetivo fundamental era una superficie pictórica gustosa para la mirada, pero capaz de reducir su potencial hedonista por una mutación permanente de la sensación. Sobre todo en sus paisajes marinos, la visión de Whistler evoca la de Rothko, como ocurre en las vistas de orillas del Támesis con sus misteriosos toques de luz sutilmente filtrada. Es probable que sean un efecto del exotismo remoto del Japón, mucho más que de la deidad oculta tras aquellas visitas imaginarias a una esfera asequible para cualquier sensibilidad culta, incluso en el Londres victoriano, pero son los medios pictóricos de Whistler, mucho más que cualquier otro objetivo espiritual, los que sientan los cimientos de algunos de los efectos evocadores que Rothko exploraría más adelante. En *Nocturne: Blue and Silver-Cremorne Lights* (1872), la vista prosaica sobre el Támesis desde un famoso jardín se ha transformado en un espejismo fantasmagórico, incluidos los edificios industriales de la parte superior, tan ingravidos como el reflejo evanescente de la luz artificial en el agua. El motivo, la gravedad y la perspectiva han sido suprimidos en favor de un mundo espectral de franjas y planos flotantes que parecen tan inmediatos como la superficie de la propia imagen y tan lejanos como algo que se contemplara con los ojos cerrados. Incluso el formato favorito de Whistler, dos o tres franjas anchas de tonalidades nebulosas fundidas y separadas a la vez por el resplandor de una línea de horizonte, anuncia la combinación estructural de la claridad elemental y de la sutileza infinitamente variada que Rothko se apropiaría más tarde. (También se ha de mencionar que, en cuanto a la afinidad entre Whistler y



James McNeil Whistler: Nocturne: Blue and Silver-Cremorne Lights (Nocturno: Azul y plata-Luces de Cremorne), 1872. Óleo sobre lienzo, 50,2 x 74,3 cm.

Rothko, el pintor americano Milton Avery, que expuso junto a Rothko en 1928 y cuya influencia suele considerarse importante en su formación, pertenece también a esta tradición whistleriana angloamericana de estética puritana, que reduce el color ya reductor de Matisse y sus dibujos a una austeridad que acaba socavando la sensualidad de su prototipo francés).

En su búsqueda de variaciones infinitamente refinadas sobre un tema único y sencillo, Rothko, al igual que Whistler, abrazó una fe profunda en nombre de la estética. Teniendo en cuenta esta preferencia, y en busca de una sutileza cada vez mayor en el tratamiento de los mismos motivos, vuelve de nuevo la mirada hacia el siglo XIX. Monet había abierto la posibilidad de escoger un motivo –un pajar de heno, una hilera de álamos, una curva del Sena– y explorar sistemáticamente un número potencialmente ilimitado de variaciones en las que las infinitas sensaciones elusivas de luz coloreada velan y revelan nuevos aspectos de un motivo elemental. Como en las variaciones cromáticas y de tonalidades de Rothko sobre su propia estructura arquetípica, las series de pinturas de Monet ofrecen la más amplia gama posible de discriminaciones estéticas, desde las devastadoras intensidades de los rojos y naranjas del sol con sus reflejos azul-malva, hasta la casi invisibilidad de los tonos pálidos que oculta la niebla del atardecer. En Monet, al igual que en Rothko, la inmersión total en el fenómeno evanescente de la luz coloreada y la atmósfera puede conducir, a través del cristal de la percep-



Pinturas de la Capilla Rothko, 1965-66. Houston, Texas.

ción, hasta el mundo más subjetivo del ensueño y la meditación; y este ensueño podría incluso extenderse físicamente hasta crear un entorno visual completo, capaz de convertirse en un mausoleo absorbente, un santuario ajeno al mundo exterior. Este potencial fue realizado por Monet no sólo en el hermético feudo de la casa, el estudio y los jardines de agua que creó en Giverny desde 1890 hasta su muerte en 1926, sino también en los paisajes acuáticos de los murales panorámicos que pintó en los años 1920 y que se expondrían en la Orangerie de París en dos salas ovaladas que le fueron oficialmente dedicadas en 1927, un año después de su muerte. Para Monet, y luego para el público, su visión de un reino acuático inmaterial que era a la vez una superficie maravillosamente pintada y un viaje introspectivo hacia un mundo fluido y flotante sin sustancia ni dirección, se convirtió así en una experiencia envolvente, un santuario casi religioso o, como dijo André Masson en 1952, en “la Capilla Sixtina del Impresionismo”.

Es lógico que el arte de Rothko evocara y en más de una ocasión cumpliera aquel potencial de en-simismamiento meditativo. En 1960, en la Phillips Collection de Washington, D.C., Duncan Philips había instalado en una sala aislada



Mark Rothko: Amarillo, azul sobre naranja, 1955.
Óleo sobre lienzo, 260 x 170 cm.

más sobrecogedor de este potencial fue resultado de un inteligente encargo de Dominique y John deMenil para una capilla interecuménica levantada en Houston, Texas, que por desgracia sólo fue terminada e inaugurada los días 27 y 28 de febrero de 1971, un año después del suicidio del artista. Como las salas ovales de Monet en la Orangerie, la Capilla de Houston oscila entre el santuario artístico y el santuario espiritual, el voto hecho por un gran pintor de dedicar todo su ser a la religión del arte: un objetivo cuyo éxito, como santuario y museo, queda corroborado por los innumerables visitantes que emprenden el peregrinaje hasta aquel remoto lugar, tan sólo para contemplar y meditar en un mundo secularizado. En la Capilla de Houston, al igual que en presencia de todos los lienzos de Rothko, tenemos la sensación de que el artista que décadas atrás parecía sólo mirar hacia delante, desafiando e incluso destruyendo las premisas de la pintura moderna, ahora parece mirar únicamente hacia atrás, como en una síntesis evocadora, quizás incluso la conclusión de la tradición más venerable del arte occidental

sus tres rothkos, a los que vino a añadirse un cuarto en 1964; y así es como quedó sugerida, en un contexto galerístico, la atmósfera de aislamiento y santidad que caracterizaría la construcción de una capilla especial para la obra de Rothko. Pero como en el caso de las series de Monet, este tipo de agrupamiento llevaba a imaginar un espacio arquitectónico aún mayor. En 1958, antes incluso de la instalación Phillips, Rothko recibió el encargo de pintar una serie de murales para el Restaurante The Four Seasons del Edificio Seagram, unos lienzos que el artista consideró luego demasiado serios para aquel local y que acabó donando a la Tate Gallery en 1969, con la condición de que se expusieran solos en una sala reservada. Entre 1961 y 1963 trabajó en un encargo mural para la Universidad de Harvard. Pero el fruto

ROTHKO, OBRA EN PAPEL

DORE ASHTON

TRADUCCIÓN: SIRK TRADUCCIONES

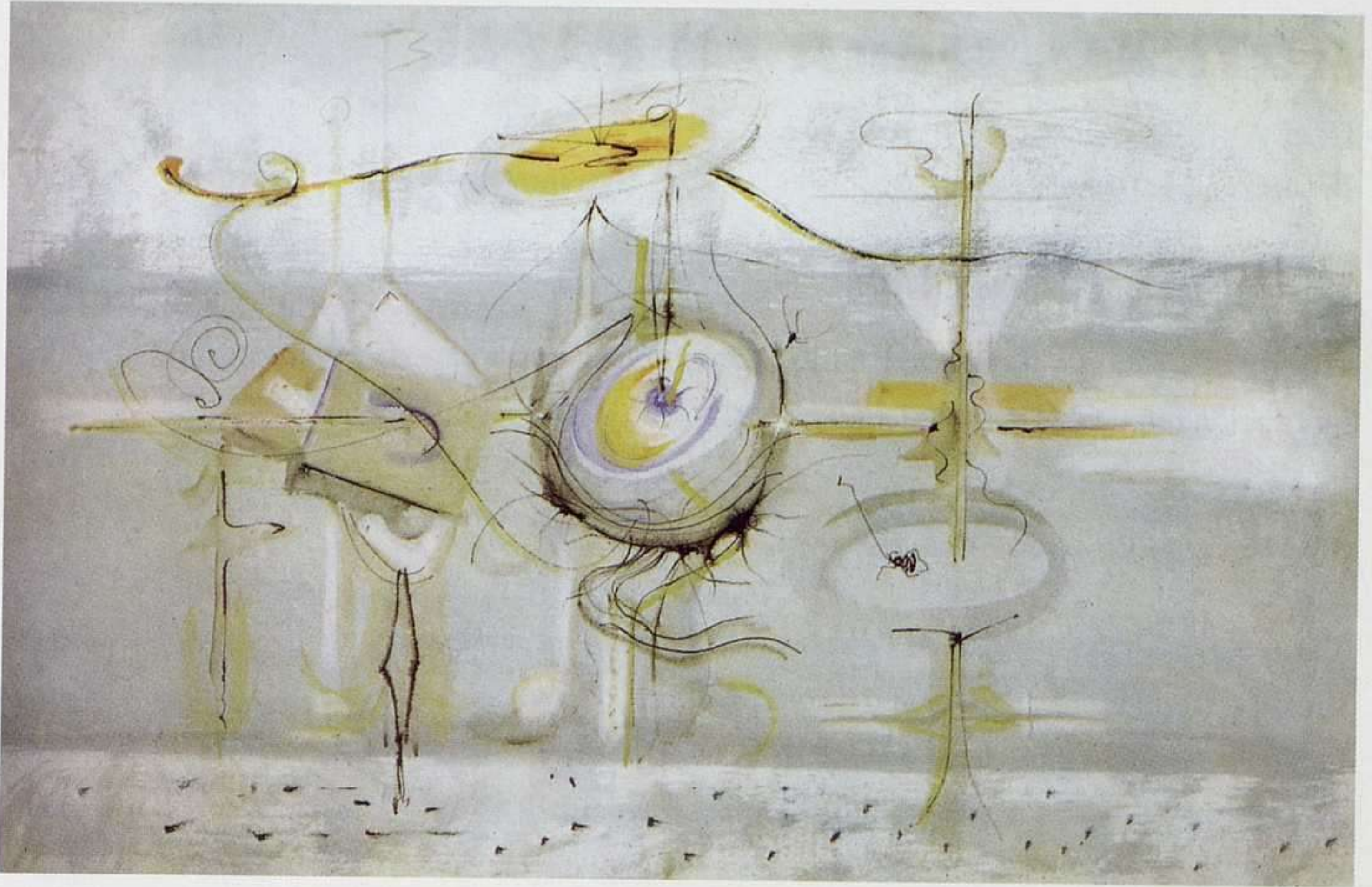
A Rothko siempre le atrajo el estilo bizantino. Me gusta pensar que leyó esta maravillosa inscripción (en verdad sorprendente) en la Capilla Arzobispal de Ravena:

Aquí la luz nació o, capturada, reina aquí en libertad
Aut lux nata est aut capta hic libera regnat

Paradoja y esplendor –los dos polos sobre los que gira la obra de toda su vida– están ahí resumidas. Rothko, más que ningún otro artista que yo haya conocido, sucumbió al encanto de la luz, una luz que, como dice el autor de la inscripción bizantina, puede llegar a ser contenida pero nunca capturada del todo; la luz que nos envuelve y es todo lo que no somos. En su trayecto hacia ese faro inefable, era natural que Rothko encontrara su camino en la luz del papel, el más sutil de los faros reflectores de luz, y que sus obras en papel formen parte de su visión global al mismo título que sus pinturas murales y de caballete. Fue, casi con toda certidumbre, su experiencia de la naturaleza paradójica del papel –absorbente y reflectante a la vez– lo que le puso sobre la pista de esa gran purificación que representa la obra de toda su vida.

Para él, la supresión de cualquier acontecimiento incidental constituía un imperativo temperamental. Así lo fue asumiendo, y a medida que despertaba el entendimiento de su propio deseo, fue tomando las medidas drásticas que le liberarían de las convenciones hostiles a su temperamento. En la historia de su arte, hubo otros que supieron de esa misma necesidad. Rothko, por ejemplo, admiraba las últimas obras de Fra Angelico, en especial las pinturas de las celdas del monasterio de San Marco. Fra Angelico había simplificado drásticamente sus motivos. La luz había dejado de ser una función de lujosos materiales como el pan de oro o el lapislázuli para convertirse en una sustancia brumosa, difusa, aérea, cuya fuente permanece velada. Cada pintura presenta sólo dos o tres o cuatro figuras, casi siempre subordinadas a la peculiar naturaleza de la luz envolvente. Fra Angelico había eliminado las flores, los ángeles en adoración, los cielos resplandecientes y los instrumentos de música, para revelar la visión de una experiencia más exaltante y mucho menos definida, propicia a la meditación. De vez en cuando, la historia del arte hace este recorrido tan dramático: creo que el impulso de rechazar lo normal, lo mundano, lo cotidiano, está cobijado en determinados temperamentos y resurge con independencia de las circunstancias. En el siglo XX, ese impulso encuentra varios adeptos. Male-

Dore Ashton realizó este texto como introducción a la monografía Mark Rothko: works on paper de Bonnie Clearwater, Nueva York, 1984.



Mark Rothko: Sin título, 1945. Acuarela sobre papel, 68,6 x 103 cm.

vich, sin duda alguna, conocía esta necesidad cuando hablaba de intentar llegar al desierto del sentimiento puro y cuando decidió eliminar cualquier cosa que obstaculizara su sueño de horizontes ilimitados. “¡A nadar!”, animó a sus espectadores en 1919. “Tienen ustedes por delante el blanco abismo de la libertad, la infinidad”. Una nota de triunfo extático resuena en los escritos de Malevich cuando se liberó de las cosas de este mundo, como cuando declaró: “He destruido el aro del horizonte y he salido del círculo de las cosas”.

El círculo de las cosas también era restrictivo para Rothko, que poco a poco fue descubriendo sus auténticas necesidades, las que le eran propias. Al igual que Malevich, quería expresar el infinito dentro de los límites de sus pinturas, y para eso, tenía que evacuar todo el desorden del mundo trivial. En un primer momento, expresó las ideas y los planes que tenía en mente como “una simple puerta por la que uno va abandonando el mundo en el que ocurrieron”. La eliminación y el tránsito más allá eran elementos esenciales para lo que llamaba su empresa. Se refería al hecho de vaciar el mundo cotidiano, como Nietzsche dijo que el artista debía hacer para hablar de lo mítico o de lo eterno. Rothko habló de eliminar todos los obstáculos que hay entre el pintor y su idea, y entre la idea y el espectador, una tarea que le preocupó desde más o menos los cuarenta y cinco años hasta el final de su vida.

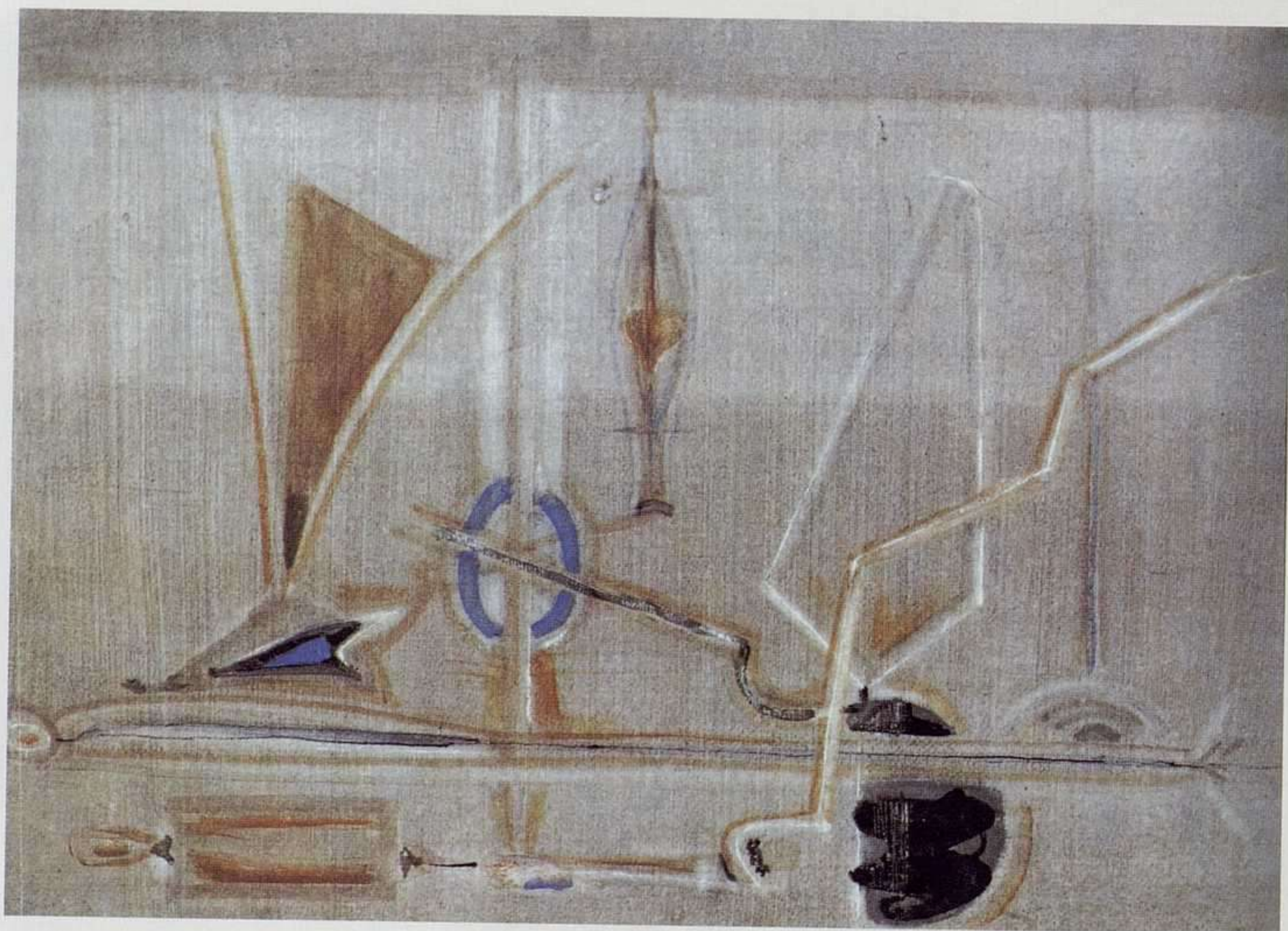
Su actitud estaba instintivamente condicionada por una extrema sensibilidad a la música. Todos los que conocieron a Rothko pudieron darse cuenta que sentía la música en lo más profundo del alma y que se entregaba a ella por completo. Sin duda la devoción de Rothko

por Nietzsche, y más precisamente por *El origen de la tragedia* y su subtítulo *En el espíritu de la música*, nació de la admiración del propio Nietzsche por el poder de la música. Para Nietzsche, la música tenía el poder de ofrecer al hombre un “conocimiento directo de la naturaleza del mundo, que su propia razón desconocía”. En aquel momento, aquello coincidía con las necesidades de Rothko. Un insólito uso de la razón ocultaba las verdades elementales del mundo mítico. Rothko, como él mismo afirmó repetidas veces a finales de los cuarenta, deseaba sortear la lógica del mundo occidental. Se sentía atraído por la condición abstracta, la condición de la música, y para llegar a ella e impregnar su obra “del poder de la música y de la poesía” —son sus propias palabras—, tenía que deshacerse de una infinidad de cosas.



Mark Rothko: Sin título, 1945. Acuarela sobre papel, 103 x 70 cm.

En buena parte, aquella purificación primera ocurrió a mitad de los años cuarenta cuando Rothko trabajó mucho sobre papel. Su renuncia al mundo de los objetos se produjo al descubrir las maravillosas virtudes de la acuarela. A veces, parecía encantarle sencillamente la película sugestiva que se desarrolla cuando un artista moja su papel, o cuando las líneas superpuestas se filtran en el papel para renacer, como por arte de magia, con sus sombras difusas en la superficie. O cuando el grano del papel sirve para crear una línea rápida y a un tiempo interrumpida, como si se le pasara una brocha seca por encima. Durante los años 1940, la acuarela y el gouache sirvieron a estos propósitos expresivos de forma excepcional; fue por entonces cuando aparecen las visiones de espacios extendiéndose hasta el infinito, los espacios del principio, cuando el mundo era virgen. Las mismas huellas del agua —el agua, el medio del que toda vida surge— parecía excitar su imaginación y muchas veces, durante aquellos años, jugó con efectos flotantes. También el espejo, relacionado con el agua de tantas formas míticas, es



Mark Rothko: Sin título, 1945. Acuarela sobre papel, 55,2 x 76,2 cm.

más fácil de evocar a la luz de un medio acuático. Si era cuestión de trascender la materia, nada más adecuado que los puntos de color difuminados por la acuarela.

Es probable que esta libertad, cada vez más evidente en las obras en papel de Rothko de mediados de los cuarenta hasta 1950, fuera inspirada por su coincidencia con las obras de los maestros europeos, expuestos con frecuencia después de la guerra. A finales de los años treinta, tanto Rothko como sus compañeros del expresionismo abstracto se habían visto influenciados por los surrealistas. Rothko llegó incluso a experimentar brevemente con el dibujo automático. Las pinturas de Miró le atraían muy particularmente. De todos los europeos, Miró es el que más insistió en el carácter poético de la pintura moderna y el que más buscó, con su sugestivo simbolismo, una atmósfera mítica capaz de convertirse, como dijo Nietzsche, en “una imagen concentrada del mundo”. Para plasmar esta imagen del mundo, Miró había desechado numerosas convenciones pictóricas, incluida la perspectiva matemática y la opacidad pictórica. Sus lienzos, con sus pinceladas delicadas, y sobre todo sus acuarelas ligerísimas y fluidas, reunidos con motivo de la gran exposición que celebró el Museum of Modern Art en 1941, contenían importantes claves para Rothko. La transparencia al servicio de la trascendencia parecía ser una posible vía.

Lo que buscaba Rothko era un lenguaje pictórico en el que poder restaurar el “aura” que el siglo XIX había, en cierto modo, rechazado en la pintura. (A Van Gogh le apenó aquella pérdi-

da. En una de sus últimas cartas escribió: “Quiero pintar hombres y mujeres con ese toque de eternidad que solía simbolizar el halo, y que intentamos comunicar a través de la brillantes y de la vibración de nuestros colores”. Es probable que los experimentos de Rothko con la acuarela le revelaran el camino hacia un fulgor capaz de satisfacer su deseo de abandonar los espacios cerrados, lo que solía denominar la caja renacentista. “En mi obra”, decía, “no hay caja: no trabajo con el espacio. Hay una forma sin caja, probablemente un tipo de forma más convincente”. Cuando, hacia finales de los años cuarenta, des-encajó sus imágenes, gravitó naturalmente hacia los medios fluidos, e incluso las lecciones de las obras en papel salieron a la luz cuando empezó la transformación de sus pinturas al óleo.

Una vez reconocido el origen

de la técnica, ya no importa tanto el procedimiento de Rothko. No hago ninguna distinción especial entre las obras en papel y los lienzos de finales de los cuarenta porque lo que importa es que encontrara su lenguaje natural (y es que Rothko creía que la pintura podía ser un lenguaje) y que su júbilo, entonces, no tuviera límites. En las muchas visitas que hice al estudio de Rothko, no recuerdo haber mantenido ninguna conversación sobre cuestiones técnicas. Sus imágenes eran siempre mágicas, y como afirmó con tino Baudelaire, no se le pide a un mago que nos revele sus secretos. (“La pintura es una evocación, una operación mágica... y cuando el personaje evocado, cuando la idea reanimada emerge ante nosotros y nos mira a la cara, no tenemos ningún derecho –¡sería el colmo de la estupidez!– a discutir las fórmulas que emplea el mago para la evocación”). Rothko había encontrado su camino más allá de la



Mark Rothko: Rojo y rosa sobre rosa, 1953. Témpera sobre papel, 100 x 64 cm.



Mark Rothko: Sin título, 1959. Acrílico sobre papel, 96,5 x 63,5 cm.

materia. La pintura, para él y no pocos de sus amigos, tenía su misterio, su magia. Philip Guston, con el que Rothko, durante un periodo de su vida, hablaba por las noches, hasta muy tarde, solía afirmar: “¿Qué es la pintura, al fin y al cabo? Suciedad teñida de color”. Todo era cuestión de transformar aquella suciedad teñida de color en una ilusión radiante, en una paradoja, de hecho.

En todas las investigaciones que emprendió Rothko sobre lo ilimitado, muchas de ellas sobre papel, el objetivo (que el propio artista quizás apenas vislumbró) era siempre el mismo: llegar lo más cerca posible de su intuición del fulgor. Al igual que Fra Angelico, Rothko se deshizo de todos los detalles narrativos al adoptar esquemas cada vez más sobrios. Una vez, durante el último periodo de su vida, visité su estudio y desenrolló una serie de

grandes cuadros realizados sobre papel grueso, donde el color había cedido el paso al tono, y donde, sin embargo, la luz seguía siendo tan vívida como siempre. Yo los miré y él me recordó: “El negro siempre está arriba”. Aquellas pinturas eran bastante oscuras, y tuve la tentación de traducir su observación en un comentario sobre su propia vida, en la que la satisfacción que proporciona el éxito parecía tener muy poca importancia, por lo menos en cuanto a la vida interior. Sin embargo, era cierto que Rothko siempre consideró sus pinturas como analogías de su volátil vida emocional. Al mismo tiempo que trabajaba en sus últimas y nebulosas obras en papel, con sus vagas alusiones a los océanos y a los cielos oscuros, también pintaba otras obras sobre papel donde los escarlatas y los blancos densos eclipsaban cualquier otra emoción. Era un hombre complejo.

Rothko había reducido sus imágenes a las más sutiles analogías de los estados del alma y con una mezcla de perplejidad y exaltación, había perseguido una visión. Hay artistas que es-

peran y anhelan una epifanía (al modo en que habló de ella James Joyce), y sin embargo casi nunca llegan a creer en su realidad. Son artistas modernos. Da la sensación que Rothko tuvo su momento a finales de los años cuarenta y que luego nunca volvió a ser el mismo de antes. Admiraba profundamente a Giacometti, que también anheló su momento de epifanía y que, al igual que Rothko, pasó el resto de su vida intentando buscar la forma, el medio precisa, de comunicar su visión. Giacometti escribió:

La verdadera revelación, el gran choque que destruyó todo mi concepto del espacio y acabó situándome en el camino en el que estoy hoy llegó en 1954 en un noticiario...

Después, todo fue distinto, la profundidad del espacio y las cosas y los colores y el silencio...

Aquel día la realidad cobró un nuevo valor para mí, completamente; se convirtió en algo desconocido pero también mágico...

Este extrañamiento de la realidad de todos los días y la consiguiente

lucha por expresar el encanto de lo desconocido le eran familiares a Rothko. Si bien para los demás parecía repetir un mismo experimento (y muchos críticos se adelantaron para recordarle su composición reiterativa), para el propio Rothko, al igual que para Giacometti, el experimento estaba en permanente cambio y nunca revelado por entero, es decir, nunca fue expresado *hasta el final*. Cada día había que empezar de nuevo. El respeto que sentía Rothko por Giacometti se basaba en su reconocimiento de un proceso que calificaba de “trágico”. Cuando Rothko hablaba de lo “trágico”, no pensaba en el pathos de la tragedia, sino más bien en los atributos grandiosos y nobles que un día halló en Esquilo y en Shakespeare. Era el trágico destino del hombre –siempre preso entre el nacimiento y la muerte–, y consciente de la extraña disparidad que existe entre el gran espacio de la imaginación y el destino material del hombre. Rothko siempre fue consciente que sus medios no abarcaban toda su visión porque sus medios *eran* materiales. Aun así, en los momentos de optimismo exclamaba: “No



Mark Rothko: Brown and grey (Marrón y gris), 1969. Acrílico sobre papel, 182,9 x 122 cm.



Mark Rothko: Sin título, 1968. Acrílico sobre papel, 73,6 x 55,8 cm.

son pinturas”.

Pero sabía, como no podía ser menos, que también eran pinturas. Al fin y al cabo era un moderno, y estaba saturado de pensamientos confusos, de momentos de ambivalencia, de ironía. Al tiempo que se deshacía de todos los obstáculos y emprendía el cumplimiento de su destino, era muy consciente de que la pintura era el único medio. De los medios al sentido: el viaje más largo y más confuso. Cuando presentó sus pinturas tenues, a principios de los años cincuenta, todo el mundo parecía preocupado por el significado. ¿Qué significaba el hecho de que un pintor se limitara a un formato con algunas formas rectangulares, pintadas de tal forma que incluso su lugar en el espacio resultaba ambiguo? ¿Qué

marco de pensamiento era capaz de abarcar aquellas visiones que palpitaban tenuemente? ¿Eran meramente decorativas, tan sólo dedicadas al placer? ¿Acaso sólo era capaz, como sugirió un crítico, de producir una única nota? La respuesta, para Rothko y para los que eran capaces de dar una respuesta vívida a la presencia de aquellas pinturas, era muy parecida a la que Sartre había dicho sobre la pintura en general: las pinturas no *significan* nada, pero tienen sentido. Cuando Rothko afirmó que estaba esperando el día en que se apreciara a un artista según el sentido de la obra de toda su vida, creo que eso es lo que quería decir.

Tanto en papel como sobre lienzo, Rothko utilizaba la pintura para sugerir una multiplicidad de experiencias: experiencias de espacio y de luz, de sombra y silencio, imposibles de parafrasear en el lenguaje escrito. Si acaso se pudieran captar mediante la palabra, resultarían tan condensadas como la más arcana metáfora poética. Con un arte sobrecogedor, creaba la expectativa y el proceso de una revelación lenta. Una superficie con el borde deshilachado vibra suspendida en primer plano mientras otra análoga se va hundiendo detrás poco a poco, como muere una sombra al final de la tarde. Al mismo tiempo, siempre hay un movimiento leve,

muy leve, dentro de cada forma que arranca hacia un destino. O al menos inicia un movimiento de conversión que lleva el espectador a las profundidades de la imagen de Rothko. Pero esas profundidades son insondables. La cuestión de saber si la forma pintada se encuentra en el espacio –cabalmente, la cuestión básica en el arte pictórico– se plantea para Rothko en términos paradójicos, porque, como él mismo afirmó, él no trabajaba con el espacio como tal. Evocó la luz y evocó la sombra, como siempre hicieron los pintores, pero lo hizo al servicio de un ideal que las trascendió a ambas, y que sólo se puede sentir, no pensar. El poder de Rothko estriba en esta ambigüedad pictórica, ya que crea en el especta-



Mark Rothko: Sin título, 1960. Óleo sobre papel sobre lienzo, 64,7 x 49,5 cm.

dor una expectativa ante aquello que él mismo esperó siempre: un momento de revelación. La ambigüedad –todos aquellos planos deslizantes, aquellos tímpanos vibrantes, aquellos halos de blanco, aquellos bermellones brillantes, aquellos casi negros y casi púrpuras– devolvían una parte de lo que había sido eliminado de la pintura: una ocasión para la metáfora, una ocasión para el sentimiento indeciso e indeterminado, una ocasión para el misterio.

Habiendo dado Rothko el paso hacia la claridad –en su pintura–, a veces dudaba y sus dudas llegaron a formar parte de la empresa. Dudaba del mundo de los hombres y ponía en cuestión la sagacidad humana. Sin embargo, no se permitía caer en un clima místico. Esperaba más bien extraer un milagro de sus propias profundidades, de su existencia material. Creía en la eficacia de la imagen simbólica, traspuesta a la superficie de sus cuadros. Había alcanzado el mismo lugar que Nietzsche en sus años de madurez, cuando escribió en *Ecce Homo*:

La naturaleza involuntaria de la imagen, de la metáfora, es la cosa más notable de todas. Uno ya no sabe distinguir lo que es imagen de lo que es metáfora, todo se presenta como el medio de expresión más idóneo, sencillo y auténtico

SONIA DELAUNAY



Una antológica de la obra de Robert y Sonia Delaunay podrá verse en el Museo Picasso de Barcelona del 20 de octubre de 2000 al 21 de enero de 2001.

Sonia Delaunay: Vestido poema, 1922.

LA ESPÍA SIMULTÁNEA

MARÍA ESCRIBANO

“Non, non, non, il n’est pas vrai que Dieu créa la femme nue,
Mais il lui donna dès le commencement une robe, une robe de soie”

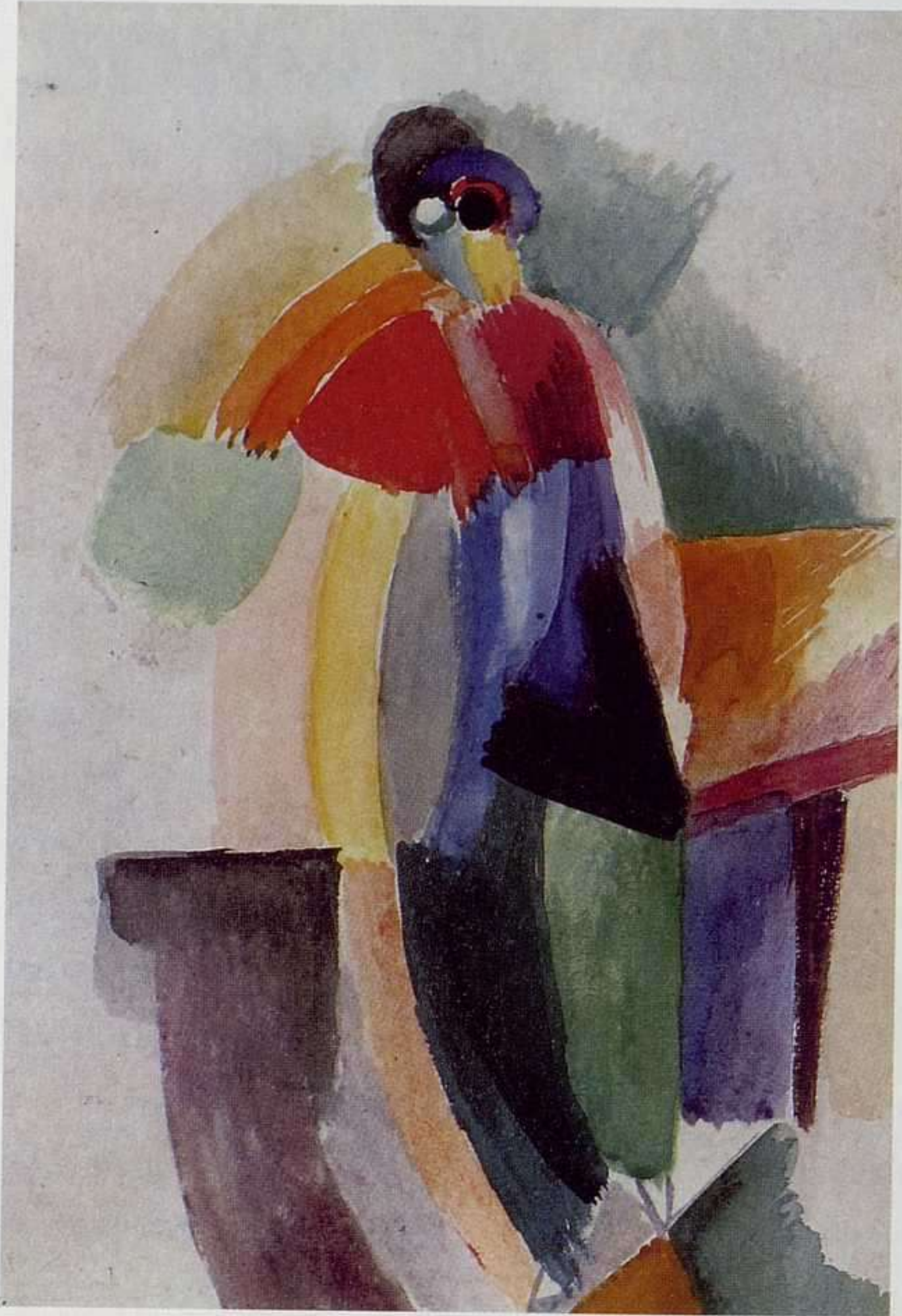
La mode qui vient. *Joseph Delteil*

À Mme Sonia Delaunay

La exaltación de la belleza física femenina, del cuerpo de la mujer en su plenitud, había sido uno de los temas protagonistas de la pintura occidental desde el inicio del Renacimiento. Íntimamente asociada a las bondades del alma hasta el siglo XVIII, o admitiendo su eventual autonomía o incluso su perturbadora oposición a partir de entonces, la belleza del cuerpo de la mujer, en la que la moda textil o carnal jugaba un papel primordial, fue conformándose como una construcción cultural, como una auténtica obra de arte, más o menos clandestina, destinada a dignificar, pero también a utilizar y controlar, los señuelos de la funcionalidad puramente sexual.

Sin embargo dos de las obras más emblemáticas del siglo XX, *Les demoiselles d’Avignon* y *Le grand verre*, se revelan por completo contra este “montaje”, como si hubiesen comprendido sagazmente que la ruptura con las normas que habían regido el sistema clásico del arte occidental, mantuviese efectivamente una secreta e íntima relación con el tema de la representación de la mujer y toda la compleja acumulación de sentido que aquella albergaba. Así que el puntapié al arte occidental fue simultáneamente un puntapié a la mujer “afeminada”, sublimada. Cinco prostitutas desnudas, en torno a unas frutas enclenques, con los rostros despersonalizados o despiezados, con sus cuerpos despojados de cualquier atisbo no sólo de belleza o de gracia sino también de sensualidad o de piedad, y una virgen hipócrita, disfrazada de máquina incontrolada y aterradora que amenaza como una mantis con usar y tirar a nueve indefensos solteros, es la respuesta de la vanguardia a siglos de esfuerzos de sublimación de la dimensión erótica, maternal o virginal de la naturaleza femenina. Los disfraces de Hera, Afrodita o María, y sus múltiples combinaciones, se declararon totalmente pasados de moda. Al menos de momento.

La vanguardia parecía querer dejar a toda costa a la mujer desnuda del uso habitual de sus tradicionales metáforas, literalmente sin tener que ponerse. ¿Cómo vestirse entonces? Aparecieron como alternativas urgentes el de sana amazona sin complicaciones, que contaba con algunos antecedentes, el siempre socorrido de andrógino y también el perverso desvestido de las danzarinas, asociado ahora a un dudoso culto a lo natural. Pero hubo que esperar a la guerra para que, en ausencia de los hombres, las mujeres se decidieran a reflejar en su aspecto de forma generali-



Sonia Delaunay: Vestido simultáneo, Portugal, 1917. Acuarela sobre papel, 35 x 24,9 cm.

zada los profundos cambios estéticos que venían produciéndose desde principios de siglo. Así que, como se ha dicho tantas veces, cuando los hombres regresaron del frente, se encontraron con que las mujeres habían tomado buena nota de por dónde iban los tiros. Los significantes más agresivos de la procreación habían sido borrados, lo que se consiguió alargando el talle, para ocultar el pecho y la cintura y disimular las caderas. Además se habían desprendido definitivamente del corsé y se habían cortado el cabello y las faldas, que dejaban al descubierto unas piernas andarinas para hacer olvidar cualquier impresión de sedentarismo. Una mujer disfrazada ahora de *garçon*, con una femineidad mucho menos evidente, empezaba a caminar con las piernas desnudas y pasos rápidos, por las calles de las ciudades de Occidente.

Sin embargo una artista rusa, Sonia Terk, casada con el pintor francés Robert Delaunay, y a la sazón afincada en Madrid, había empezado a crear en París ya desde 1913 una indumentaria que, pese a coincidir en algunos rasgos con ese nuevo modelo de mujer, había brotado de supuestos mucho más independientes y se perfilaba como una respuesta libre e imaginativa, más allá del exceso de racionalidad y funcionalidad de las apuestas de vanguardia más radical, de la suntuosidad o de la avispada maleabilidad de la mayoría de los nuevos grandes modistos parisinos, que empezaron a imponerse por aquellos años, e incluso del espíritu abiertamente combativo de los futuristas. Cuando se publicó el famoso manifiesto de Balla, “El vestido antineutral”, en 1914, una nota en el periódico *La voce* de Florencia lo calificaba de bufonada, añadiendo: “Es una copia de los vestidos cubistas que ya los pintores franceses Delaunay y los suyos llevan cualquier noche al Ball Bullier”. Las novedades se difundían ya rápidamente y, efectivamente, en 1913, Sonia había aparecido en el cabaret Ball Bullier en el Boulevard Saint Michel con su famoso vestido simultáneo que se había confeccionado ella

misma con fragmentos de telas de colores y que Apollinaire había descrito en el *Mercure* como “una ropa que no se inspira en el pasado sino que desea ser de su tiempo, utilizando materias nuevas, infinitamente variadas de color”.

No sólo Sonia, sino también Robert y otros vanguardistas vestían llamativos vestidos de colores en las noches parisinas, pero los Delaunay no eran exactamente cubistas, como les calificaba, equivocadamente la nota de *La Voce*. Ya desde antes de 1912, momento de sus famosas *Fenêtres* y de su *Disque*, (1912-1913) Robert Delaunay trabajaba justamente en una dirección que se conformaba cada vez más como una alternativa de abierta oposición al cubismo, al que consideraba “antipictórico”, “destrutivo” e “histórico”, un montaje perfeccionado por bárbaros extranjeros, ajeno por completo a la tradición cons-



Robert Delaunay: *L'equipe de Cardiff* (El equipo de Cardiff), 1913. Óleo sobre tela, 195,5 x 132 cm.

tructiva de la pintura francesa. Delaunay había recogido las investigaciones impresionistas en torno a la luz, depurándolas hasta prescindir del dibujo y utilizar únicamente el color como elemento constructivo capaz de “potenciar la forma en profundidad”. El color por sí mismo creaba una interacción de luz, espacio y movimiento que el ojo percibía simultáneamente. Pero además el simultaneísmo, con su persecución de la secreta armonía entre los colores, con su fidelidad a la visión, se percibía como un lenguaje universal y totalizador, marcando frente al “idealismo” deshumanizador, platónico, cubista propio de “intelectuales diletantes metidos a pintores”¹, una vigorosa dirección sensual y retiniana, con vocación de conciliar de nuevo lo sensible con lo mental, e invadir así todos los ámbitos de la vida. La pareja trabajó desde el primer momento, compenetradamente, “simultáneamente” bajo estos supuestos y pese a que Robert era indiscutiblemente el teórico, Sonia se encargó de llevar hasta sus últimas consecuencias esta teoría, que coincidía además con uno de los sueños de la vanguardia, romper las



Sonia Delaunay: Patchwork, 1911. 100 x 81 cm.

fronteras entre los diversos lenguajes para crear canales de interrelación entre ellos. “Yo no participaba en sus investigaciones (de Robert), pero me servían para jugar con el color libremente”.

Pese a que los estudios dedicados a Sonia Delaunay conceden gran importancia a su faceta como diseñadora de objetos y ropa, los tratados sobre la moda del siglo XX no suelen incluirla. Ello es en parte justo porque la Delaunay no fue, en principio, una diseñadora de moda al uso sino que utilizó el cuerpo como un soporte más de sus experiencias plásticas, un soporte vivo que hacía moverse y mezclarse los colores, con el mismo impulso transgresor de los límites entre los diversos lenguajes con el que abordó la fusión entre pintura y poesía

en la realización con Blaise Cendrars del famoso libro *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913). Sus intervenciones sobre el entorno se produjeron como una proyección fluida e irreprimible de esta visión antijerárquica, totalizadora del arte y sus diseños de moda proclaman su apuesta decidida por la pura belleza del artificio, pero sin ninguna retórica añadida, ni funcional, ni sexual, ni suntuosa, ni siquiera directamente “epatante”. Sin dirigirse premeditadamente a ningún tipo de mujer, joven o vieja, gorda o delgada, la moda de Sonia Delaunay era en principio una “antimoda” que no trataba de resaltar, ocultar o disimular, ningún rasgo distintivo de lo femenino, sino que utilizaba el cuerpo como privilegiado soporte de belleza, un soporte que ella utilizaba gozosamente, sin el menor asomo de puritanismo, pero también sin voluntad alguna de manipulación positiva o negativa, de los señuelos de la femineidad o del poder, como había sido usual hasta ese momento. Tal vez esto es lo que quería decir Blaise Cendrars en su famoso poema dedicado a Sonia Delaunay, “Sobre el vestido, ella lleva un cuerpo”, remarcando la radical diferencia con el sentido habitual del cuerpo con la moda, que establecían los vestidos de la artista rusa.

Hasta 1914, Sonia simultanea la pintura (*Tango en el Ball Bullier* o *Prismas eléctricos*, am-

bos de 1913), con la creación de objetos. En 1911 realiza la famosa colcha con técnica de pachtwork para su hijo Charles, cajas, cubiertas de libros y vestidos para ella misma o para sus amigos bajo este impulso experimental y transgresor de los límites del espacio del cuadro, pero sin ninguna intención comercial porque los Delaunay viven despreocupadamente en París con las rentas de Sonia que llegan puntualmente de sus apartamentos de San Petersburgo, tienen siempre su *table ouverte* para sus amigos poetas, Cendrars o Apollinaire, y Sonia no había tenido que llenar sus cuadernos de sumas y restas, tal como será habitual años después. Aquel verano de 1914, son una pareja de jóvenes artistas que pasan el verano en

Fuenterrabía con su pequeño hijo Charles y cuando en agosto les sorprende el estallido de la guerra, deciden simplemente quedarse en España y prolongar indefinidamente sus vacaciones.

Los Delaunay vivirán en la Península durante todo el transcurso de la guerra, e incluso, una vez terminada ésta, permanecen en Madrid hasta 1921. Gran parte de 1915 y 1916, lo pasan en Vila do Conde, en Portugal, instalados en una casa a la que llaman “La Simultánea”. Sonia concede gran importancia a estos años, porque el descubrimiento de “la luz violenta de estos países despojados de grises”, acentúa y enriquece todas las teorías de la pareja sobre la luz como creadora de ritmo y movimiento: “Este movimiento no era descriptivo como en los futuristas, sino puramente plástico y óptico y lírico”². Resultado de esta estancia portuguesa son las diferentes versiones de *Las portuguesas* de Robert y *Mercado del Miño y Naturaleza muerta portuguesa* de Sonia, donde también está presente el arte popular portugués que le recordaba al de su Ucrania natal. En los *Flamencos* de 1916, (recuerdo de un primer paso por Madrid) regresa su interés por introducir el ritmo de la danza en la pintura, tal como había ensayado en el *Ball Bullier* y realiza además varios bocetos que recogen el traje fundido con el cuerpo en movimiento de las bailaoras. La huella que dejará su estancia en Portugal, según Sonia “la época más feliz de mi vida”, volverá a aparecer mucho más tarde en *Viajes lejanos y Portugal*, los



Sonia Delaunay: Grand flamenco, 1915. Óleo y cera sobre tela, 174 x 141 cm.



Sonia Delaunay en Madrid, 1918.

objetos de arte con un decorado adecuado, por ejemplo una mesa de comedor con otras composiciones de objetos de interiores dispuestos de manera absolutamente nueva e inesperada que podría titularse ‘el arte de la mujer’ y que interesa mucho al público”.

No sabemos la interpretación que podía haberse llegado a hacer en ese momento de este tal “arte de la mujer”, porque el ambicioso proyecto de una gran Exposición Simultánea no llegó a realizarse y todo lo que queda de ella es la parodia de muchas de sus propuestas en *El movimiento V.P* de Cansinos Asens, donde Sonia Delaunay se convierte en Sofinka Modernuska y su arte decorativo en “culinario”, (“El color amigos míos, nos lo da la naturaleza –dijo Sofinka–. No hay más que tomarlo y trasladarlo al lienzo o al plato”)³. Es posible sospechar que la pareja relatara prolijamente su proyecto frustrado a los asombrados literatos madrileños fascinados por las novedades, que formaron el núcleo del ultraísmo. Por entonces, en 1918, los De-

murales que pintará para el Pabellón del Ferrocarril en la Exposición Universal de 1937.

Los Delaunay están en plena efervescencia creativa y llenos de proyectos. Mantienen contactos con Barcelona para celebrar con Dalmau una gran Exposición Simultánea, en la que debían participar artistas del Sur, del Norte, del Este y del Oeste, entre ellos sus amigos portugueses, Eduardo Vianna, Souza Cardoso y Almada Negreiros. El proyecto de esta exposición, que Pascal Rousseau ha estudiado a través de la correspondencia de los Delaunay de estos años con Dalmau y Joan Sacs entre otros, demuestra hasta que punto el “simultaneísmo” incluía una idea totalizadora del arte que integrara todas las artes plásticas, música, objetos cotidianos, danza y colores, y que reconciliaría al gran público con la modernidad. Sonia habla de hacer “exposiciones especiales” “con ob-

launay habían perdido las rentas de Sonia a raíz del triunfo de la Revolución Rusa, las “largas vacaciones” habían terminado y se encontraban instalados en Madrid, intentando sobrevivir, no con la pintura en un país mayoritariamente ajeno al arte moderno, “No éramos tan ingenuos”, sino con los objetos que Sonia diseñaba y vendía a la alta sociedad madrileña, vasca y catalana. De este modo la artista franco rusa inicia en Madrid, empujada por las circunstancias, su carrera profesional como diseñadora, una actividad que acabará siendo inseparable de su trayectoria y en la que ella se sintió siempre perfectamente cómoda. En su breve autobiografía del catálogo de su exposición del Pompidou de 1967, ella lo cuenta sencillamente así: “Habiendo perdido en 1917 nuestras rentas regulares de un inmueble que debían asegu-



Fachada de la Boutique Simultánea. Exposición Art Déco de París, 1925.

rarnos una cierta fortuna con los alquileres de ochenta apartamentos, esto no nos produjo ningún problema, pese a las dificultades de vivir en un país donde nos encontrábamos sin casa, sin conocer a nadie, sin hablar la lengua y sin dinero. Nuestro ingenio y nuestro talento nos permitió fabricar objetos que tuvieron gran éxito en el país”.

La experiencia madrileña le sirvió así como campo de experimentación de su actividad como diseñadora y empresaria antes de lanzarse a la gran aventura parisina de los años veinte. Abrió una “casa de modas” “en el mejor sitio de la ciudad” que decora “de forma muy moderna”, “simple y blanca”, quizás un antecedente de “Simultané”, la bella tienda parisina del pont Alexandre III. Algunas fotografías que se conservan de este momento, permiten apreciar que realizó prendas con un cierto aire campestre, de corte sencillo, muy innovadoras. La falta de estampados con diseños adecuados (ella no comenzará a diseñar sus propios tejidos hasta 1923) la suple ingeniosamente utilizando la rafia o telas lisas, y decorándolas después con formas geométricas o flores esquematizadas de tela aplicada o bordadas en colores. Diaghilev además, al que conocen en Madrid y que jugó un papel fundamental en su introducción en la sociedad madrileña, encarga los decorados a Robert y los figurines a Sonia para el ballet Cleo-



Robert Delaunay: Retrato de Tristan Tzara, 1923.

patra y los dos juntos trabajarán de nuevo en el Petit Casino de Madrid. Sin embargo, pese a la excelente acogida de sus objetos, y de que algunos textos de Ramón Gómez de la Serna o Guillermo de Torre demuestran que hubo quien comprendió muy bien el alcance de la revolución sobre el entorno que estaba llevando a cabo en Madrid la artista rusa, la huella de la pareja sobre la pintura de la época fue más bien escasa. Hacia 1921 el ultraísmo comenzaba a debilitarse y Robert debía asfixiarse en el limitado clima artístico de la ciudad. Ese mismo año, atraídos por las llamadas de Tristán Tzara, que caldeaba de nuevo el ambiente parisino, devuelven el alquiler de una tienda que estaba a punto de ser abierta y deciden dejar España, un país en el que

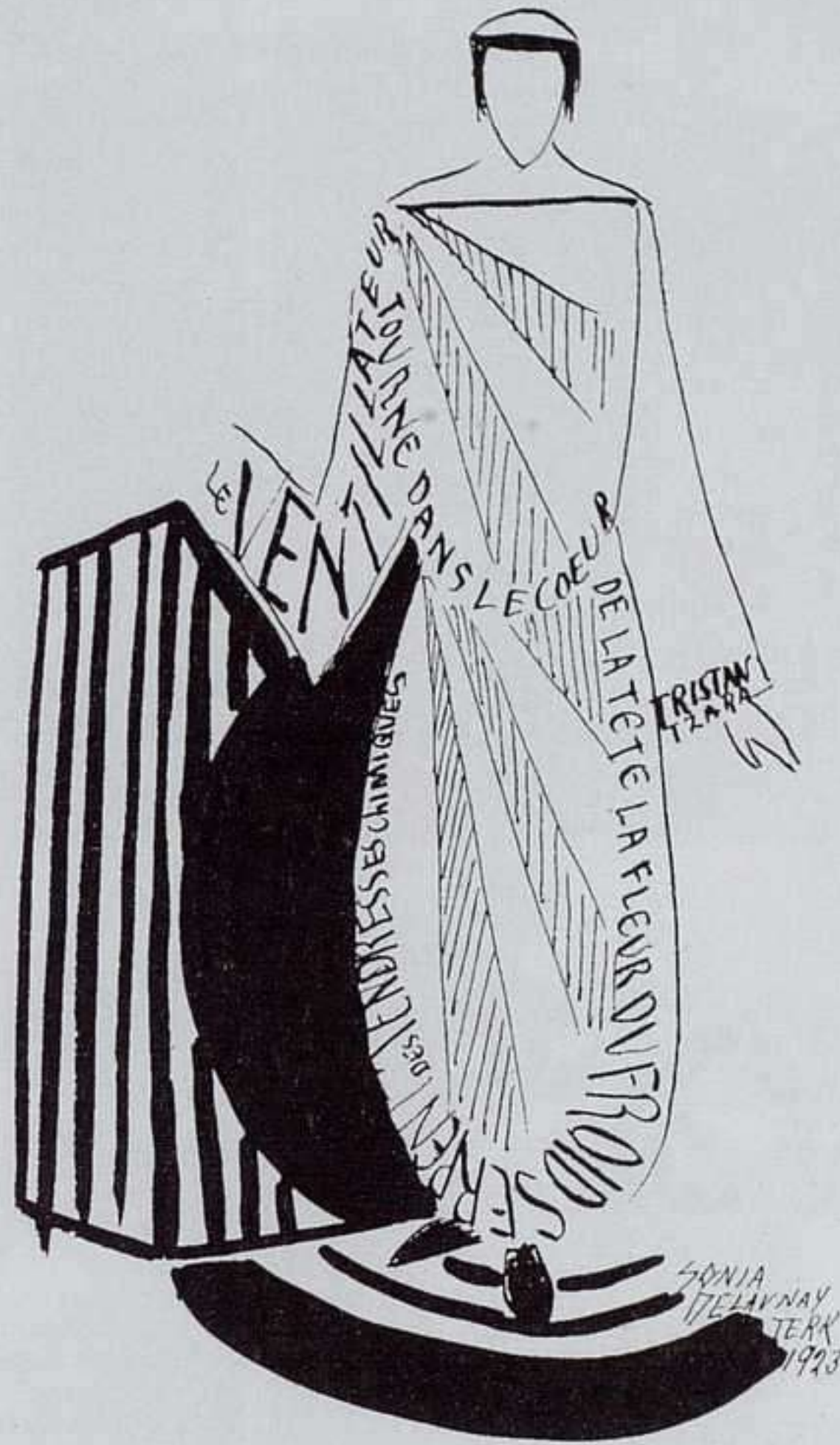
según Sonia, “la pintura moderna se ignoraba y no formaba parte de la vida”⁴.

Entre 1921 y 1930, se produce el gran momento de su carrera como diseñadora. Sonia piensa que tiene al alcance de la mano la posibilidad de poner en práctica a gran escala su idea sobre un arte incorporado a la vida cotidiana, una idea en la que ahora coincide con otras iniciativas como la que acaba de poner en marcha el movimiento Bauhaus. Empieza por deshacerse de sus viejos muebles “imperio” y proyectar sobre su casa del Boulevard Malesherbes su idea absolutamente innovadora de la decoración que incluye muebles ya realmente *art déco* diseñados por ella misma, cortinas con poemas bordados de Philippe Soupault y puertas con pinturas que se entrelazan con versos de Maïakovsky. En colaboración con Tristán Tzara realiza sus famosos vestidos-poema y diseña los figurines para su obra *Le coeur à gaz*. Pero además en París, en colaboración con el modisto Jacques Heim, comienza sobre todo a poder hacer realidad su idea de diseñar sus propios estampados para adecuarlos a la forma de los vestidos, algo que será lo más característico de su concepción del traje. Robert dedicará varias páginas

en *Del cubismo al arte abstracto* a precisar el trabajo de Sonia “Un vestido, un abrigo son para ella un espacio ordenado. La forma puramente abstracta y plástica de un abrigo le sugiere la creación correspondiente de una tela”. En 1925, sus maniqués ataviadas con vestidos de grandes dibujos geométricos adaptados a unos diseños que combinaban la audacia, la poesía y el humor, causaron gran expectación en la Exposición de Artes Decorativas. Las estrellas de moda Gloria Swanson y Nancy Cunard comienzan a vestirse con la “Moda Sonia”.

La crisis de 1929, acabó con todo este imperio que crecía cada vez más y estaba a punto de desbordar su capacidad de mujer de negocios. Las clientas americanas comenzaron a fallar y Sonia, ante las facturas impagadas que se acumulaban sobre su mesa, decide cerrar su taller y regresar de nuevo a la pintura. La situación coincidió además con el surgimiento de agrupaciones de artistas (Cercle et Carré o Abstraction Création), a comienzos de los años treinta, más próximos a los Delaunay. No obstante, Sonia continuó realizando, hasta 1954, diseños textiles para la empresa holandesa de decoración Metz & Co. que dirigía Josep de Leeuw y con el que ya colaboraba desde que de Leeuw conoció sus obras en la exposición de 1925. Los diseños que Sonia realiza para Metz durante los años treinta son menos audaces que los de los veinte, pero mantienen su toque genial y exquisito. En ellos los motivos cubistas, neoplasticistas o suprematistas se reducen y se diseminan discretamente sobre los crêpes de china, como esperando un momento propicio para crecer de nuevo.

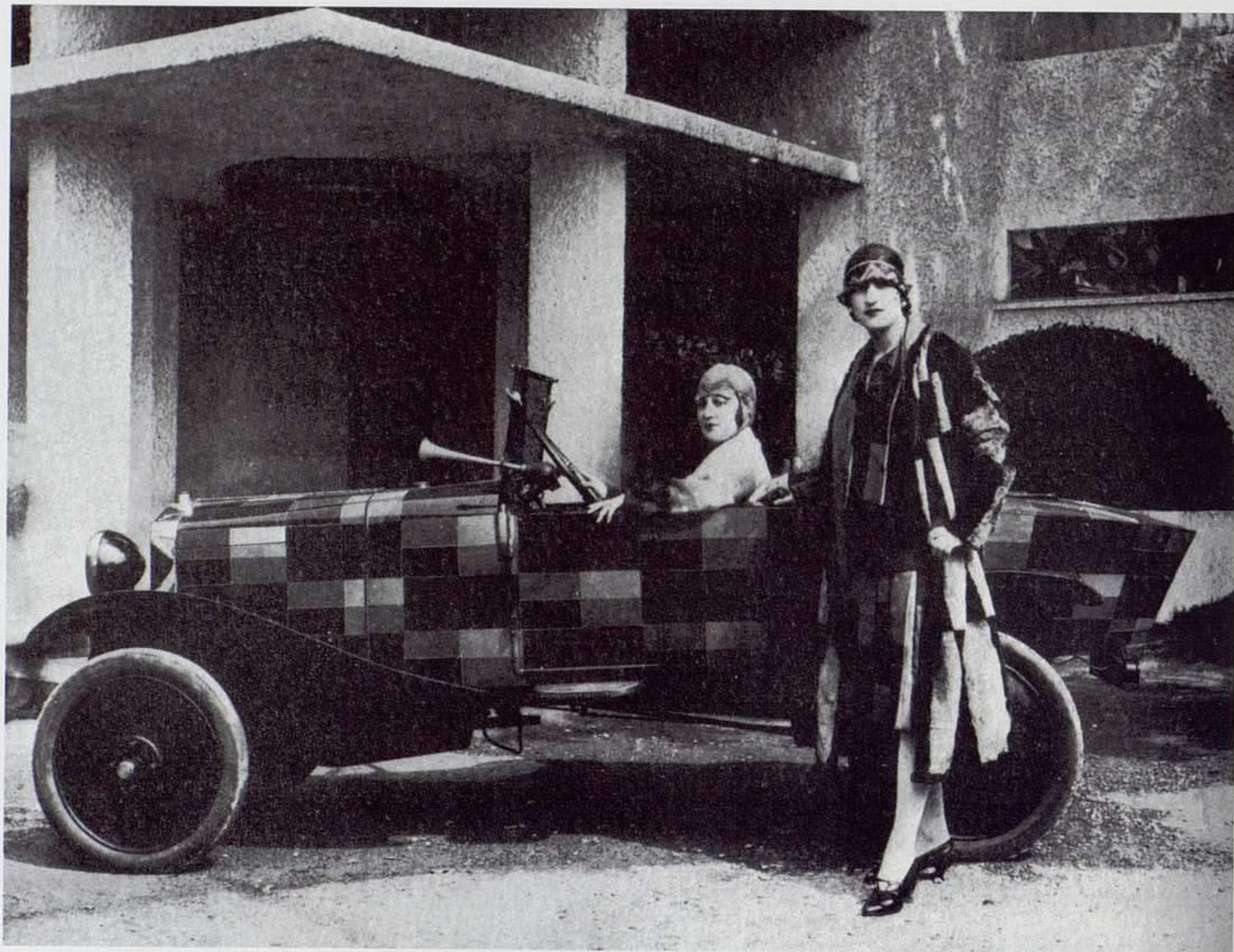
Los Delaunay fueron siempre firmes defensores de una pintura no objetiva y pese a que Robert pintó algunos retratos a su regreso a París (que alternó con cuadros más fieles al simultaneísmo como *El*



Sonia Delaunay: Vestido-poema de Tristan Tzara, 1923. Gouache.




Pijama creado por Sonia Delaunay, 1925.



Maniqués de Jacques Heim llevando ropas simultáneas de Sonia Delaunay, 1925.

carrousel de los cerdos o *Hélice*), vivieron los años del retorno al orden como una auténtica tiranía. Refugiarse en las artes decorativas, no sólo era una actitud perfectamente coherente con la concepción plural del arte mantenida por la pareja, sino que sirvió a Sonia, que no volvió a pintar hasta los años treinta, como un territorio de alcance ilimitado donde seguir adelante con total libertad con sus investigaciones en torno al color y la forma. De este modo fue pionera en utilizar las artes aplicadas, al igual que lo hicieron otras tendencias de vanguardia radical durante los años veinte, como una quinta columna que acabó consiguiendo la difusión masiva de la nueva estética, así que las sospechas de los vecinos de Vila do Conde que confundieron a la rusa con una espía que hacía señales al enemigo, cuando vislumbraban con un telescopio sus lienzos con discos de colores a través de las ventanas de “La Simultánea”, no iban descaminadas. Ella dijo, “Si el arte moderno triunfó es porque las mujeres se decidieron a ponérselo encima”.

Una famosa foto de su momento álgido como diseñadora, tomada en la exposición de 1925, muestra a una maniquí junto a un Citroën B 12 pintado a juego con su abrigo. La incógnita de si Sonia quiso vestir a la mujer de máquina o a la máquina de mujer sigue abierta y para desvelarla, habría que contar sin duda con la fina ironía consustancial también al sentido de la

ropa de la artista rusa. Frente a una idea estática, sedente, de la moda femenina, ella opuso una idea dinámica, un concepto de belleza que prescindía de lo que había sido su objetivo primordial, ser deseada, temida o venerada, sin duda tentador pero extremadamente vulnerable, y lo sustituía por otro que no lo perseguía directamente, pero que tampoco reprimía el impulso de un diálogo poético y expresivo con el entorno, inseparable del hecho de vestirse. La reivindicación de lo fenoménico, de lo visual, reclamado por los Delaunay, dejaba un espacio abierto para una recolocación de la estética femenina, una recolocación que no renunciaba al artificio como conquista irrenunciable, demasiado preciosa de la identidad femenina en su ambigua relación con la naturaleza, pero que al desdramatizar esa relación, al ironizarla, creaba un lugar enteramente nuevo, mucho menos asfixiante, donde poder volver a situarla 



Dios les cría y **Helios** les junta

Notas

¹Pascal Rousseau. *La aventura simultánea. Sonia y Robert Delaunay en Barcelona*. Universitat de Barcelona. 1995.

²Autobiografía de Sonia Delaunay en el catálogo de la exposición *Sonia Delaunay*. Musée National d'Art Moderne. París. 1967.

³Rafael Cansinos Aséns. *El Movimiento V.P*. Hiperión Madrid. 1978. En la introducción, Juan Manuel Bonet, identifica inequívocamente a Sofinka Modernuska como Sonia Delaunay.

⁴Autobiografía de Sonia Delaunay. Op. Cit.



El sabor que nos une

A LA VUELTA DEL SIGLO DE LAS VANGUARDIAS

IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO

52

V
A
N
G
U
A
R
D
I
A
S

La sensación de que las artes plásticas están en decadencia no es de ahora. Se remonta, cuanto menos, a 1830. Por esas fechas Hegel, después de decir que el arte tiene la finalidad de “revelar a la conciencia los intereses más elevados del espíritu”, sentencia: “El arte con su alto destino es algo ya pasado: ha perdido para nosotros su verdad y su vida”.

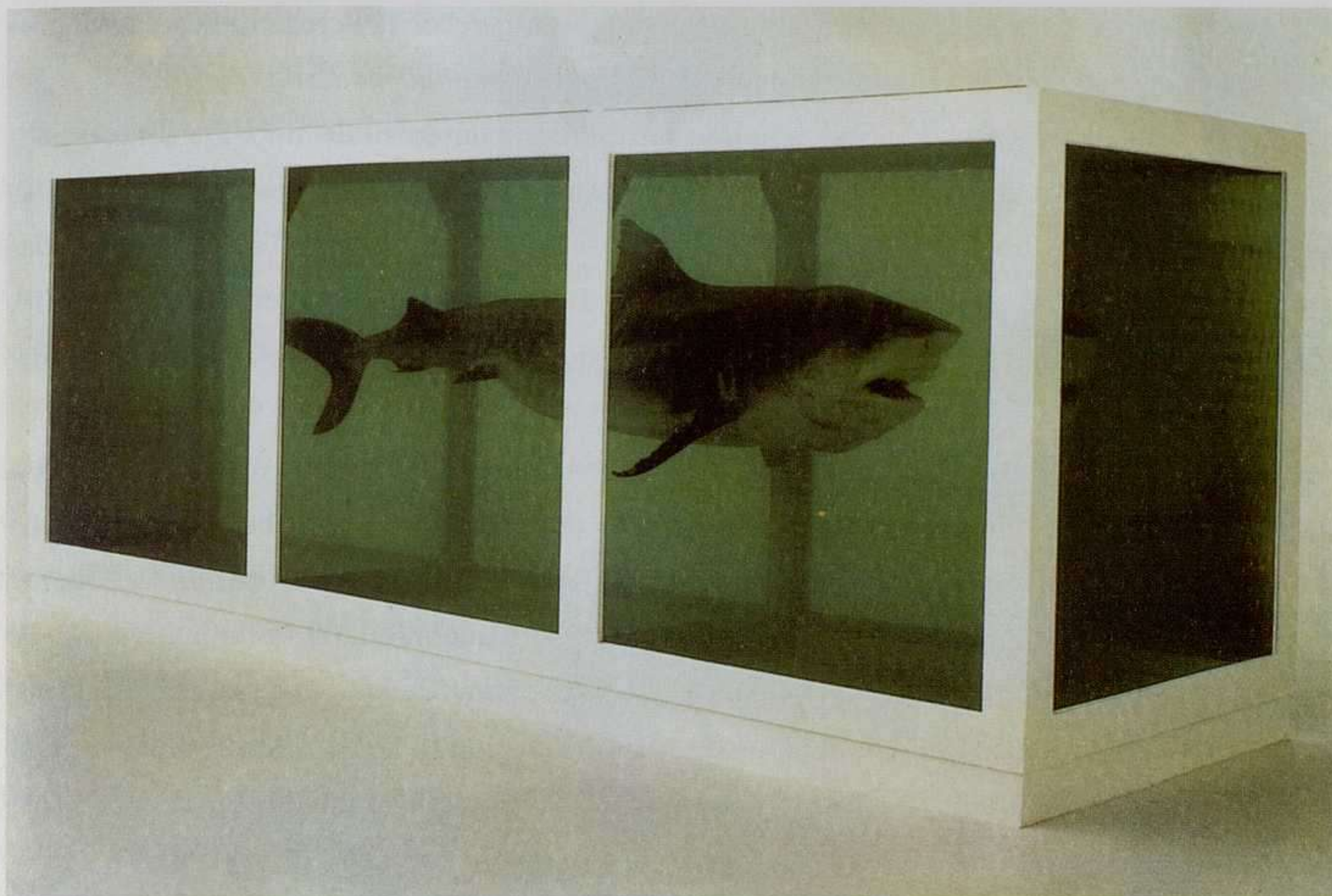
El impresionismo y el simbolismo, pero sobre todo las vanguardias del naciente siglo XX ¿no intentaron paliar la *pérdida de verdad y vida* diagnosticada por el filósofo? Es posible, pero sospecho que, de haber sabido de esas modalidades artísticas, Hegel habría mantenido su veredicto y aún habría agregado que la triaca vanguardista había sido, en último término, lo que remató al paciente.

Si atribuyo al filósofo esta última reflexión, débese a que no ignoraba la posibilidad de las modalidades artísticas más típicas del vanguardismo: la abstracción (ya geométrica ya gestual), los ready-made y un arte entendido como puro activismo lúdico. ¿Dónde encontró Hegel esas tres modalidades?

En la *Crítica del juicio* Kant puso frente a la *pulchritudo adhaerens* (o sea, la belleza figurativa) la *pulchritudo vaga* (hoy la llamaríamos abstracta), que “no presupone ningún concepto de lo que sea el objeto (...) Las grecas, el follaje de orlas o empapelados, etc., nada significan de por sí, no representan ningún objeto bajo ningún objeto determinado” (I 16) y estimó que el carácter más radical de lo estético reside en esa clase de belleza libre. A Hegel, que conocía bien la *Crítica del juicio*, no le resultaba, pues, extraño el valor estético de las composiciones geométricas o el libre juego de las impresiones puramente cromáticas.

Unos años antes de que Hegel dictase sus *Lecciones de Estética*, Schopenhauer había cifrado los valores estéticos en la contemplación descontextualizada de los objetos por triviales que éstos pudieran ser: “las cosas más insignificantes (...) –dice– se nos pueden revelar como bellas (...) Cada cosa tiene su belleza propia; no sólo los seres orgánicos (...), sino también lo inorgánico, lo amorfo, y hasta los productos industriales” (*El mundo como voluntad y representación* III 41).

Para el gran filósofo del pesimismo las cosas tienen valor estético en la medida en que las sustraemos al principio de razón suficiente y nos abismamos en la pura contemplación de la cosa. De ahí que, si por uno de esos azares paranormales que tanto le gustaban, lo trasladásemos al París de 1914 para que Duchamp le mostrase el *Secador de botellas* que acababa de comprar en un bazar, o al Nueva York de 1917 para que el mismo artista le enseñase el



Damien Hirst: *The physical impossibility of death in the mind of someone living (La imposibilidad física de la muerte en la mente de un ser vivo)*, 1991. *Tiburón tigre, cristal, acero y solución de formaldehído al 5 %.*
213 x 518 x 213 cm.

Urinario que había adquirido en una tienda de artículos sanitarios de la 5^a Avenida, Schopenhauer habría estado de acuerdo con el inventor de los ready-made¹ sobre las posibilidades estéticas de esos dos objetos anodinos, no sólo en razón de la belleza que pueden exhibir los productos industriales, sino, sobre todo, porque una cosa se transforma en portadora de valores estéticos cuando se la sustrae a un contexto utilitario o cognoscitivo, o sea, cuando se la descontextualiza.

Hegel, además, admiraba las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, donde Schiller destaca el carácter esencialmente lúdico del arte: “¿Qué sentido puede tener hablar de *simple juego*, cuando sabemos que entre todos los estados del hombre es precisamente el juego y sólo el juego el que realiza íntegramente lo humano? (...) En la belleza el hombre halla juego (...) Sólo juega el hombre cuando es hombre en pleno sentido de la palabra, y sólo es plenamente hombre cuando juega” (XV).

Por todo esto, cuando Hegel sentenció que “el arte con su alto destino es algo ya pasado: ha perdido para nosotros su verdad y su vida” no estaba pensando sólo en la pintura de historia y de paisaje, o en otros géneros tradicionales, como el retrato y el bodegón, ya que incluía dentro del círculo del arte posibilidades que se materializarían plenamente con el vanguardismo.

Si, ahora, de 1830 pasamos a 1965, o sea, si de los tiempos previos a la eclosión del “arte

moderno” nos trasladamos a los de su triunfo, vemos reaparecer el veredicto hegeliano, pronunciado esta vez por René Huyghe al inicio de *El arte y el mundo moderno*:

“El ‘arte moderno’ parece haber cumplido la fase esencial de su destino. Da señales inequívocas de agotamiento o de repetición. Parece buscar una renovación que no consigue más que con dificultad. Cualquiera que haya sido su marcha desde hace largos años no puede dejar de notar que los movimientos más recientes, mediante los cuales se pretende continuarlo, han perdido su virtud innovadora y no son ya más que la repetición, adaptada a las circunstancias presentes, de iniciativas anteriores”.

54

V
A
N
G
U
A
R
D
I
A
S

¿Y si ahora nos trasladamos a nuestro tiempo, a los umbrales del nuevo milenio, cuando, a pesar de las “señales inequívocas de agotamiento o de repetición” que daba el arte moderno en 1965 asistimos, no ya a su triunfo, sino a la universalización institucional de su triunfo? ¿Cómo definir esta hora? ¿Es la de los saldos del negocio que iniciaron los vanguardistas de 1910-1930, o la de su imparable avance por el mundo? ¿Estamos ante una maravillosa floración de artistas a la altura de los tiempos de la globalización, o se trata tan sólo de la eclosión de infinitos reinos de taifa cuyo territorio se reduce al pequeño mundo de los especialistas del diseño?

Antes de determinar si es correcta o no la sensación de que el arte ha caído en una profunda decadencia, debemos hacernos algunas preguntas sin las cuales no se podría entender el presente del arte, heredero en buena medida de la Vanguardia, y menos aún atalayar su futuro.

Primera pregunta: ¿Dónde está lo novedoso de la Vanguardia? Segunda: ¿Qué razones tuvieron los vanguardistas (futuristas, expresionistas, cubistas, neoplasticistas, dadaístas, surrealistas) para hacer lo que hicieron? Una vez contestadas esas dos preguntas tal vez estemos en condiciones de responder a estas dos últimas y decisivas: ¿La Vanguardia contribuyó a profundizar en la decadencia de las artes o fue todo lo contrario? ¿Por dónde le puede venir su regeneración al arte del siglo XXI, en el caso en que se estime que la necesita?

La primera pregunta tiene una respuesta bastante fácil: lo más novedoso de la Vanguardia consistió en el *reparto de papeles*. Fue como en las fiestas saturnales que los romanos celebraban al final del año, cuando los señores representaban el papel de los esclavos y éstos el de aquéllos. Ahí estaba lo novedoso. La “dictadura del proletariado” instaurada por la Vanguardia decretó que las modalidades artísticas hasta entonces secundarias –las puramente decorativas a las que se refiere Kant con la expresión de *pulchritudo vaga* y las previstas por Schopenhauer y Schiller– tomaran la Bastilla de los valores estéticos, entraran en el Palacio de Invierno del Gusto, desde donde pasaron a ejercer su dictadura contra las modalidades hasta entonces privilegiadas que, a partir de ese momento, quedaron inexorablemente desplazadas, con la inevitable secuela de que se volvieran cada vez más borrosas y porosas las fronteras que habían separado lo artístico y lo no-artístico, las artes del diseño –industrial o no– y las bellas artes.

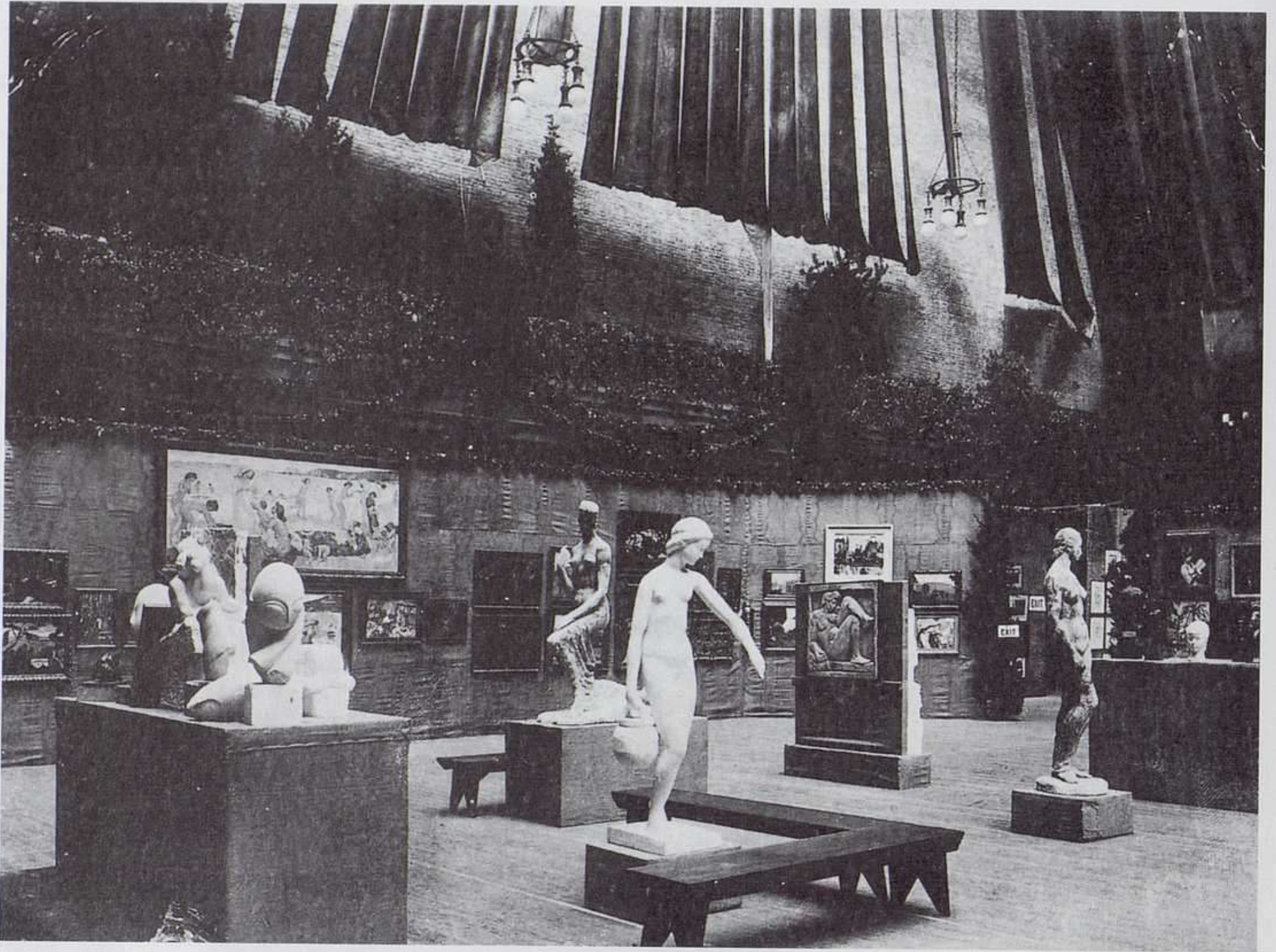
El nuevo reparto de papeles era muy acorde con los tiempos. No me refiero, pues es algo demasiado sabido, a los procesos revolucionarios que llevaron a la *masa* al centro de la escena y que, en Rusia, sustituyó la autocracia de los zares por la dictadura del proletariado, es decir, una ortodoxia por otra más intransigente todavía. Me refiero a la creciente importancia que, a lo largo del siglo XIX, se otorga a factores de tipo irracional que las Luces habían relegado a un segundo plano en sus explicaciones antropológicas, sociopolíticas, históricas. En efecto, los impulsos irracionales de la Voluntad (Schopenhauer) o de la Voluntad de Poder (Nietzsche), aliados con las operaciones de una racionalidad calculadora (el Positivismo) cuya base de sustentación es la irracionalidad de los apetitos a los que sirve, destronan a la Razón que, a modo de Providencia, había tenido hasta entonces la pretensión de ser el centro del Hombre, de la Historia, de la Realidad.

Si Marx ve en los factores económicos, que traducen meras relaciones de poder —de voluntad de poder—, los encargados de explicar la marcha de la Historia, Freud vulgariza la doctrina, que tanto debe a Hobbes, Hume, Schopenhauer y el Romanticismo, según la cual los apetitos primarios, particularmente los sexuales, son el motor que mueve los resortes de la psique. Los saurios, podría decirse, ocupan la sede que los ángeles, impotentes, dejan vacante.

El revolucionario reparto de papeles de la Vanguardia es, pues, congruente con los procesos que llevaron a los factores económicos a alzarse sobre los espirituales y culturales, a las



Natan Altman: Reproducción de Quien no fue nada, será alguien, 1969. Fachada del Palacio de Invierno, San Petesburgo.



Vista de la instalación del Armory Show. International Exhibition of Modern Art, 1913.

pulsiones animales sobre la racionalidad y la conciencia, a la masa inculta y resentida, pero provista de voluntad de poder, sobre las minorías cultivadas y autosatisfechas, pero desprovistas de voluntad².

Pero decir que la Vanguardia procedió a un nuevo reparto de papeles no es decir gran cosa, mientras no se conteste la segunda pregunta: ¿Qué razones tuvieron los vanguardistas para hacer lo que hicieron?

A menudo se ha comparado la sucesión de los programas y las formas del arte contemporáneo a las etapas de un vasto razonamiento estético llevado hasta sus últimas consecuencias. Según esto, la historia del arte contemporáneo consistiría en seguir deductivamente el tránsito de una etapa a la siguiente, como si fuera una trayectoria calculable cuya progresión no podría ser desviada por nada. Así, una marcha fatal habría conducido del impresionismo a Cézanne, de Cézanne al cubismo y del cubismo a la abstracción. ¿No dijo Kandinsky, el principal iniciador de la abstracción, que había tomado su punto de partida en los *Almires* de Monet?

De acuerdo con esta cadena evolutiva, podríamos trazar una ruta con las siguientes estaciones: impresionismo → puntillismo impresionista → abstracción neoplasticista, con parada op-



Claude Monet: Almiar, deshielo, puesta de sol, 1891. Óleo sobre lienzo, 65 x 92 cm.

cional en el cubismo después del puntillismo postimpresionista.

El defecto de esta cadena está en que selecciona los hechos de forma unilateral. De ahí que se pueda trazar otra ruta, igualmente plausible: impresionismo → nabis → fauves → expresionistas → surrealistas → abstracción expresionista.

¿Hemos de combinar entonces las dos cadenas a fin de tener un cuadro completo del proceso? Podemos hacerlo, pero ni siquiera así nos libraríamos de un reduccionismo simplificador, ya que la *lógica de las semejanzas* que ponen de relieve las anteriores cadenas no tiene en cuenta la *lógica de los contrastes*: frente al impresionismo el simbolismo, frente al puntillismo el cubismo sintético, frente al neoplasticismo el surrealismo, frente al expresionismo abstracto el pop art.

Cierto que desde el impresionismo cada escuela va a explorar, hasta el agotamiento, las posibilidades formales de su programa, y que, una vez cumplida la tarea, otra escuela tomará el relevo en la exploración de las posibilidades que ha dejado al margen el programa de la escuela anterior. Pero no cabe hablar de una línea evolutiva fluida ni de una trayectoria pre-determinada, ya que, a menudo, como hemos visto, el surgimiento de una escuela (por ejemplo, el impresionismo) provoca la eclosión de otra antitética (el simbolismo), lo que complica el juego de las relaciones.

En una palabra, el proceso es mucho más complejo que el descrito por todos esos historiadores que se sienten muy felices al presentarlo como si hubiera una Razón que habría hecho fatal la evolución de la figuración decimonónica a la abstracción de los años 40 y 50, modalidad artística que luego de haber sido el núcleo de la vanguardia norteamericana ha pasado a ser el arte oficial del mundo occidental desde mediados de los 80.

La debilidad de estas doctrinas está en la rigidez de sus esquemas y, sobre todo, en el ingenuo dogmatismo con que adoptan como principio explicativo un *mito filosófico* tan viejo como el de la Causa Final que, con su Providencia correspondiente, determinaría *ab aeterno* la marcha de la historia; un mito que se remonta al estoicismo antiguo, reaparece en san Agustín, Giordano Bruno, Giambattista Vico, Hegel, Marx, etc., y alimenta el Progreso, típico del pensamiento decimonónico.

Y, como suele ocurrir, no hay nada como los mitos para trabar el razonamiento. Siempre será más fácil recurrir al mito de “la evolución fatal que lleva de la figuración a la abstracción” que identificar las causas y razones precisas que han originado una determinada línea evolutiva, en vez de otras muchas que teóricamente serían posibles.

Nadie niega que haya un nexo entre los diferentes movimientos renovadores del arte de finales del siglo XIX y del vanguardismo de principios del XX. Lo que negamos es que ese nexo sea tan simple y, sobre todo, determine *necesariamente* una línea evolutiva. El juego de conexiones es mucho más complejo.

Las variaciones formales que se deducen de determinadas premisas artísticas no bastan para describir las causas que dieron lugar a la Vanguardia y a su pervivencia a lo largo del siglo. La *razón de fondo* está, obviamente, en los cambios producidos en la época, sobre todo aquéllos que inciden en lo visible. La relación del yo (el yo del artista en este caso) con el mundo y con el cuerpo es tan íntima que el yo, y las formas que el yo adopta, es inconcebible sin las cosas del mundo y sin las condiciones que impone el cuerpo. Si el mundo cambia y si cambian las relaciones del cuerpo con el mundo, es indudable que el yo ha de cambiar, y con el yo el arte, si el yo de que se trata es el de un artista deseoso de responder a las nuevas condiciones que presenta el mundo.

El espectáculo que ofrecen los primeros treinta años del siglo y, de forma muy ilustrativa, los manifiestos de la Vanguardia revelan que el mundo estaba cambiando, que los cambios se producían con una rapidez inusitada, que se ponía en circulación un cantidad cada vez mayor de cosas nuevas, útiles, significativas, y que el cuerpo se veía, por ello, obligado a adoptar nuevas posturas. La ampliación escénica del mundo y la multiplicación de los papeles representados rompen sistemas de equilibrio social y psicológico considerados vitales, provocando, entre otras mutaciones, las que se producen en los argumentos políticos. Caen dinastías seculares (en Rusia, en Alemania, en Austria-Hungría, en España) y las convulsio-

nes que sacuden a los Parlamentos, que hacen hervir a las calles de las grandes ciudades y a las plazas de los pueblos, van acompañadas de revoluciones y guerras, algunas de las cuales alcanzan el rango de mundiales.

Medios de locomoción como el automóvil, los trenes de superficie y subterráneos, el aeroplano, el autogiro, el zeppelin modifican profundamente la relación del hombre con el medio, hacen posible una visión de las cosas diferente, movida, “veloz”, “simultaneísta”, deparan nuevos nexos entre el cuerpo –del aviador, del piloto, del conductor, del viajero– y la máquina.

Si la fotografía destaca a menudo lo insignificante, lo marginal, y proporciona encuadres novedosos, el cinematógrafo realiza una especie de fenomenología mecánica del movimiento, punto en el que esta técnica coincide con las anteriores de locomoción. Y hay algo de peculiar en estas visiones del mundo: son visiones determinadas por la técnica.

Se inventan nuevos explosivos que tienen consecuencias no sólo materiales (destrucción de ciudades, con las imágenes fotográficas y cinematográficas co-



Joseph Stella: Chinatown, 1917. Óleo sobre vidrio, 48,8 x 20,5 cm.

rrespondientes) sino también acústicas. Por doquier surgen vastas edificaciones, cuyo aspecto recuerda el de los monasterios pero aún más el de las cárceles, a fin de albergar las más variadas actividades fabriles con cadenas de montaje en las que los obreros son otras tantas piezas de la gigantesca maquinaria. A sus novedosos y titánicos ruidos se suma, cuando subimos a la planta de oficinas, el repiqueteo de las máquinas de escribir, complemento obligado a la característica postura y uso de las manos de las mecanógrafas. Es natural que, en esas condiciones, se ensayen “máquinas ruidistas”, se ideen nuevas formas de composición musical, y se escuche con embeleso la percutiente música de los pueblos llamados primitivos.

Pero no sólo al conducir un automóvil, al escribir a máquina, al formar parte de una cadena de montaje, al descender a los trenes subterráneos y montar en los vagones, al manipular los componentes de las cocinas “económicas” o eléctricas, que apagan definitivamente los tizones de los hogares milenarios, los movimientos del cuerpo se modifican, se mecanizan, se automatizan. Un efecto análogo, sólo que aún más pronunciado, se observa, si nos trasladamos de los tajos a las canchas, en los nuevos deportes, algunos de los cuales, como el fútbol, está destinado a convertirse en la pasión dominante de la sociedad de masas. Los “encuentros” de fútbol, con su característica mezcla de delirio y de ritual bien reglamentado, con su calendario “sacro” de fiestas, con sus ídolos y estrellas, etc., empiezan por entonces a ser el marco ideal donde la sociedad mecanizada y competitiva de las masas celebra su triunfo y su gratuita y vacua superemotividad. A esa mecanización de los movimientos del cuerpo responde la de los bailes espasmódicos que empiezan también por entonces a hacer *furor* en locales donde los ruidos nada tienen que envidiar a los del tránsito rodado y las fábricas, y aún la que exige a las estrellas de la pantalla su exposición ante las cámaras.

Pero la masa no sólo se deja ver con ocasión de las grandes concentraciones deportivas, bélicas, religiosas, políticas. Desde principios de siglo pasa a ser un espectáculo tan normal, tan impersonal, como el de las vallas publicitarias y los semáforos. Y con la masa empieza a proliferar una plétora de objetos y artilugios nuevos. Aunque destinados a la vida diaria, a veces resultan tan extraños que deben ir acompañados de un prospecto con el adecuado modo de empleo. Se ha señalado que el interés de dos de los primeros ready-made de Duchamp, el *Secador de botellas* y la *Pala para remover la nieve* estaba, al menos en parte, en que eran objetos desconocidos, el primero en Estados Unidos y el segundo en Francia.

Los viajeros, los exploradores, los arqueólogos dan a conocer formas artísticas extrañas (africanas, polinesias, ibéricas, cicládicas, asirias, sumerias, etc.) que amplían el territorio de lo artístico, incluso de la *actualidad* artística, como se ve en el cubismo y el expresionismo. Las estampas japonesas, que habían hecho su entrada en Europa unos decenios antes (Baudelaire, Bracquemond), ya habían influido profundamente en artistas impresionistas y de otras escuelas de finales de siglo.

En vísperas de la Gran Guerra era obvio que el mundo había roto los moldes para los que

habían sido pensados los códigos académicos del arte, lo que explica el encono con el que la Vanguardia arremete contra los museos y las academias, exalta la velocidad y el simultaneísmo, se zambulle en la estética de la máquina y el ruidismo, practica la aeropintura, el collage pictórico y el literario (en la forma cubista de poemas-conversación), se abandona a la escritura automática y, en su afán de sorprender a todo trance, se alinea con los técnicos de la publicidad (una de las grandes industrias que se inician en la época) en la celebración del instantaneísmo plástico y literario.

El “teatro sintético futurista”, que pretende “apresar en pocos minutos, en pocas palabras y en pocos gestos innumerables situaciones, sensibilidades, ideas, hechos y símbolos” (Marinetti), anuncia, más que la regeneración del arte y la literatura, la pujante industria de los spots publi-

citarios que triunfará cincuenta años más tarde en la pequeña pantalla. Se trata, dice el profeta del futurismo, de “sinfonizar la sensibilidad del público, explorando y despertando por todos los medios posibles sus nervios dormidos”, o sea, de supeditarlo todo al efecto, al factor sorpresa. Marinetti imagina una escena en la que el telón se levanta tan sólo unos centímetros, lo que le permite al público ver únicamente las piernas de los personajes; en otra “obra” presenta el escaparate de una tienda en el cual se ven manos masculinas y femeninas efectuando diversos signos y ademanes como única acción.

La ampliación del territorio artístico no es sólo consecuencia de la ampliación de la escenografía y el *attrezzo* con que se ofrece el mundo, sino también de la libertad con que el artista y el poeta establecen nexos. Común a todas las vanguardias es el programa que propone, de una parte, la destrucción de la sintaxis, de los nexos lógicos, con las típicas *parole in libertà*, que, al potenciar el efecto expresivo, acercan la poesía a la cartelística y, de otra, el ultrametaforis-



Juan Gris: Vasos y periódico, 1914. Papel, gouache, óleo y lápiz sobre lienzo, 61 x 38 cm.



Kurt Schwitters: Billete de entrada, 1922. Collage sobre una hoja de guía telefónica, 18 x 14,5 cm.

mo que postula que la poesía ha de ser una serie ininterrumpida de imágenes nuevas.

La tradición pesaba lo bastante como para que muchos artistas se mantuviesen en zonas estéticas más templadas, pero los nuevos tiempos ejercían una presión lo bastante grande y la efervescencia políticosocial era lo bastante fuerte como para que no pocos artistas resolvieran dar el salto. A tomar esa resolución contribuyó, sin duda, el desarraigo cada vez mayor que se observa en el artista a lo largo del siglo XIX: el eclipse de sus genios tutelares tradicionales —la corte, la nobleza y la Iglesia— supuso para él una liberación, pero también un sentimiento de desamparo que apenas palió el creciente interés en el arte que manifestaba la burguesía.

Las vanguardias ampliaron y enriquecieron el territorio de lo artístico, pero ¿no lo redujeron y empobrecieron también? No hay contradicción en los dos miembros de la frase anterior: se puede ampliar un territorio por yuxtaposición de parcelas y sin embargo empobrecerlo si se derriban los edificios existentes en algunas de esas parcelas o, simplemente, si en lugar de aquéllos se construyen edificios más pobres. Cuando las vanguardias condenaron la tradición, ¿no inflingieron una mutilación al arte, a la cultura? La idea de que la superación de algo consiste en su supresión, ¿no es forzosamente empobrecedora? Además, ¿no tendieron las vanguardias a hacer del artista un *especialista*, figura en la que los filósofos de la cultura han visto una de las más típicas del hombre-masa, tipo humano preferido por el Estado totalitario. No hay, por tanto, que extrañarse de que haya una cierta lógica en la relación, tantas veces señalada, de algunos de los movimientos más típicos del vanguardismo (el futurismo y el surrealismo) con el fascismo y el estalinismo. De nada sirve lamentar las condiciones socioeconómicas que han hecho del hombre un guarismo, un montón de fragmentos

antrópicos, la pieza de un gigantesco mecanismo que lo abrumba, que lo anula, si los encargados de velar por la integridad del individuo –los artistas– se rinden a los cómodos y unidimensionales encantos de la fragmentación y el especialismo.

Rasgos de la actitud vanguardista, que no pasaron desapercibidos en la época y que alimentarán tantas manifestaciones del arte de los últimos cuarenta años, son el reduccionismo simplificador de las formas, el efectismo trivializador y, lo que es más grave, la intransigencia hacia los que no siguen las directrices del grupo, hacia los que no pertenecen a la tribu. Los testimonios podrían multiplicarse, pero sólo daré uno muy expresivo: “Me adherí al futurismo –cuenta Giovanni Papini en *L’esperienza futurista* (1919)– creyendo encontrarme con hombres verdaderamente nuevos y libres que se proponían una verdadera revolución del arte italiano. Al cabo de un año advertí que habían caído en una iglesia, academia o secta más pintoresca o simpática que las demás, pero donde se buscaba la fe antes que la libertad, el ruido antes que la creación, la obediencia a la ortodoxia más que la riqueza de la exploración. Imaginaba entrar en una república de poetas y de artistas, y descubrí que me había enrolado en una teocracia de políticos donde el pontífice-rey acariciaba como los viejos déspotas, halagaba a la última plebe para tener sujetos a los nobles (...) Dentro del grupo la apariencia contaba más que el genio; la improvisación más que el esfuerzo laborioso; el número de afiliados más que su valor. Y acabé por persuadirme de que el futurismo –como teoría y expresión– era bastante más viejo y antiguo que muchos de sus adversarios”. La alianza de Papini con el futurismo duró poco más de un año. La abandonó al mismo tiempo que Soffici. Poco después, Carrà seguirá el mismo camino de la libertad.

¿Adónde llevó el empeño, tan vanguardista como nietzscheano, de transmutar la vida en arte? Sospecho que a hacer de la vida un cartel publicitario, un juego más o menos exitoso de mercadotecnia. Pero aunque la transfusión del arte en la vida hubiera dado de sí algo de más entidad, el resultado no habría sido por ello más prometedor, pues cuando se emborronan las fronteras del arte y la vida no se hace honor ni al uno ni a la otra. Schiller, que había visto el arte como juego, que creía que arte y vida forman de alguna manera un todo, había advertido contra la degradación del arte en un puro acontecimiento de vida, lo que comportaba asimismo la degradación de la vida:

“El derecho de soberanía no lo posee el hombre más que en el mundo de la *apariencia*, en el reino, sin seres, de la imaginación; y lo posee en tanto que se abstiene de afirmar la realidad de ese mundo, en lo teórico, y en tanto renuncia, en lo práctico, a conferirle existencia. El poeta se sale de su esfera, ya cuando atribuye existencia a su idea, ya cuando por medio de él se propone realizar una determinada existencia” (*Cartas sobre la educación estética del hombre* XXVI).

“Dadá es el diluvio después del cual todo recomienza”, dijo André Gide. Tenía, sin duda, razón en la primera parte del enunciado, pero ¿no debería haber evaluado si el “recomienzo”

compensaba los costes del “diluvio”?

“Et maintenant, il nous faut des barbares”, decía Charles Louis Philippe. La cuestión está en averiguar si ese deseo de abrir las puertas a los bárbaros, idea con la que también juega Ortega en *La deshumanización del arte*, representaba una liberación o iba a ser una de las nuevas formas de la servidumbre.

El vanguardismo apostó por la libertad, pero era una libertad mutilada; por la ampliación del territorio artístico, pero era un territorio que a menudo consistía en la promoción del efectismo; por la espontaneidad, pero por una espontaneidad que ignoraba las causas por las que es determinada; por la purificación, pero era una purificación a menudo simplificadora, intolerante. Por ello, la regeneración de las artes que se propuso contribuyó, simultáneamente, a ahondar su decadencia, decadencia en buena medida proporcional a la ampliación de lo estéticamente válido. Cuando se otorga validez estética a cualquier cosa sólo con que la cosa se presente bien orquestada, unos podrían concluir, maravillados, que *todo ya es arte*, pero otros, menos sensibles a los poderes de la sugestión, nos inclinaremos a pensar, con Hegel, que desde el punto y hora en que *todo ya es arte* el arte declara su impotencia para revelar los intereses más elevados del espíritu y, por consiguiente, pierde su verdad y su vida³.

El principal argumento que se esgrime a favor del vanguardismo, el del ensanchamiento del territorio artístico, es un argumento bastante endeble. Para que ese ensanchamiento sea auténtico enriquecimiento estético se requiere capacidad para resolver la complejidad. Sin esa capacidad el artista se rebarbariza, se reprimitiviza. Que eso haya ocurrido cuando los problemas son de una complejidad que no tiene paralelo en la historia es algo que se debería deplorar. Un símil biológico puede ilustrar lo que quiero decir. La complejidad orgánica y funcional de un ser pluricelular del tipo del perro, el toro, el hombre es incomparablemente superior a la de un ser unicelular del tipo de la bacteria, de modo que por más bacterias que pongamos juntas, una al lado de la otra en una cadena de millones de kilómetros, la complejidad resultante jamás se acercará a la de los organismos pluricelulares antes mencionados, a pesar de que la altura de éstos no pasa de los dos metros.

La Vanguardia ha hecho posible que haya más cantidad de *objetos artísticos* que nunca, pero también que esos objetos tengan, tomados individualmente y en conjunto, escaso poder de resolución estética de la complejidad. Lo que tiene consecuencias de todo género. Entre otras me atrevería a señalar el deterioro de las ciudades, que es parejo al del medio ambiente, debido a que se ha perdido de vista la necesidad de atender al *conjunto*, a la *complejidad*. Así se entiende que las actitudes simplificadoras que hicieron posible el vanguardismo hayan hecho buenas migas con la simplificación interesada de los promotores inmobiliarios y los especuladores.

¿Quiere decir esto que hay que cerrar en un arca de siete llaves el vanguardismo y sus secuelas? Pero si tal hiciéramos, ¿no caeríamos una vez más en el error de mutilar la historia? Vol-



Joseph Beuys: *Voglio vedere le mie montagne* (Quiero ver mis montañas), 1950-71.

ver imitativamente a la Tradición sin tener en cuenta las aportaciones de la Vanguardia es una de esas pseudosoluciones que se les suele ocurrir a los que no conocen ni la Tradición ni la Vanguardia. ¿Habrá que pasar de un mundo de especialistas a otro de generalistas? ¿Pero es que los generalistas no son a menudo mediocres, como lo evidencia tanta pintura anodina, de un academicismo repetitivo y mojigato, que abrumó al siglo XIX, o todos esos émulos del impresionismo y aún del surrealismo que han brotado como setas en el XX y a los que se les puede perdonar en gracia a que limitan sus expansiones artísticas a las mañanas del domingo? De esos artistas se podía, al menos, decir que eran malos sin remisión, pues los criterios de valoración estética son al respecto bastante claros, pero un juicio tan nítido ya no es tan fácil si el dominguero decide pasarse al expresionismo abstracto, al ready-made o a la instalación conceptual y cuenta con *intermediadores* que aciertan a *vender el producto*, o el propio artista, como es bastante sólito, se convierte en intermediador de sí mismo.

¿Hay que estar entonces contra la especialización? Me parece que la cuestión debería plantearse de otra manera. Pues no se trata de impedir la experimentación minimalista de la forma (llamémosla así), como evitar que esas experimentaciones impidan otras en las que se afrontan complejidades mayores. Lo que se debe rehuir es la actitud intolerante que decreta que lo “artísticamente correcto” es *sólo* la experimentación minimalista.

Con lo dicho, hemos venido a responder a la pregunta de por dónde le puede venir al arte del siglo XXI su regeneración. Como ya ocurrió en el Renacimiento, el artista debe aspirar a ser, no tanto un superficial *uomo universale*, como un investigador de todo cuanto incide en el dominio de lo *visible*. Este dominio abarca desde la representación e interpretación de las realidades fenoménicas hasta la construcción de las realidades de razón (mundo de la geometría) o de la pura fantasía, desde la figuración en sus diversas modalidades hasta la abstracción con sus múltiples registros, desde un arte entendido como gesticulación del cuerpo hasta un arte que se propone la exploración de los *eidos*. El peligro no está en el ensanchamiento del territorio artístico, sino en que el ensanchamiento *genérico* se traduzca en un reduccionismo *específico e individual*. El peligro está en que el especialista ignore los problemas que plantea el generalista y éste se desentienda de las experimentaciones de aquél. Si los artistas del siglo XXI responderán o no a este desafío, eso es otra cuestión.

Tengo la impresión de que la sentencia hegeliana “el arte con su alto destino es algo ya pasado: ha perdido para nosotros su verdad y su vida” seguirá vigente si el artista sigue planteando su tarea, en el siglo XXI, como los vanguardistas irredentos del XX o como los academicistas recalcitrantes del XIX, o sea, si pretende ir por el mundo con la carga de intolerancia y cerrazón de esas dos actitudes. Pero no basta con modificar la actitud, pues, además, deberá estar a la altura de las nuevas exigencias, y eso sólo será posible si asume en su trabajo todas las dimensiones de lo visible o, lo que viene a ser casi lo mismo, si mira la Tradición no como una amenaza contra la creatividad, sino como un instrumento para potenciarla. Que todo esto implica esfuerzo, es indudable, pero a mí me gusta aquello que decía Paul Valéry: “lo que se hace sin esfuerzo se hace sin nosotros”, lema que es una adaptación de un dicho griego que ya era muy popular en los tiempos de Sócrates: “lo bello es difícil” —

NOTAS

Aunque adopto la atribución a Duchamp de la invención del ready-made, en realidad Alberto Magnelli se le había adelantado cuando, en 1914, exhibió, bajo el título de *Naturaleza muerta*, un litro vacío, una cubeta de gres, etc.

Todo esto acaece en una coyuntura histórica que no viene mal recordar. Europa, que ha alcanzado el imperio del mundo, renuncia a imperar sobre sí misma, al menos con los títulos de la Razón, las Luces y la Tradición de que tanto se preciaba o, para ser más exactos, trueca esos títulos por los del Impulso, el Cálculo, la Fuerza. El resultado es bien conocido: de reina pasa a ser rehén de las potencias que mejor van a representar en el nuevo siglo esos valores: los Estados Unidos de América y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.

Una cuestión que no se debate casi nunca, a pesar de que está en la mente de todos, es la de cómo es posible que cuadros anodinos, incluso triviales, alcancen cotizaciones de vértigo. ¿En qué consiste el misterio? La respuesta la dio Juan-Jacobo Rousseau en el *Emilio*: “Esos que se llaman artistas, como trabajan únicamente para los ociosos y los ricos, ponen a sus artilugios un precio arbitrario, y como el mérito de esos vanos objetos sólo reside en la valoración, hasta su elevado precio forma parte de él, y se valoran en proporción a lo que cuestan. El aprecio que hacen de ellos artificiosos no se debe a su uso, sino a que no puede pagarlos el pobre. *Nolo habere bona nisi quibus populus inviderit* (Petronio, *Satiricón*)”. Con la cita del *Satiricón* (“Sólo quiero tener bienes que la gente envidie”) Rousseau nos hace saber que la arbitrariedad en la valoración de los objetos de arte es una historia muy vieja. Claro que el “ciudadano de Ginebra” no podía imaginar el volumen de recursos que se han dedicado en los últimos decenios al mantenimiento de las valoraciones del arte del momento, ni la riada de palabrería que suele acompañarlas, ni el carácter fetichista, semi-religioso, que el arte “vanguardista” ha cobrado en una sociedad donde la única Trinidad santa es la que forman el Padre Dinero, la Madre Organización y el Hij@ Apariencia.



jul. ago. 2000 } Centro de Cultura "Sa Nostra" } Palma de Mallorca

set. oct. 2000 } Sala de Exposiciones Palacio de San Eloy } Salamanca

Chagall en Rusia

THE STATE RUSSIAN MUSEUM



"SA
NOS
TRA"

Obra Social
i Cultural

Caja Duero

MARCEL DUCHAMP



Marcel Duchamp: Puerta: 11 rue Larrey, 1927-64.

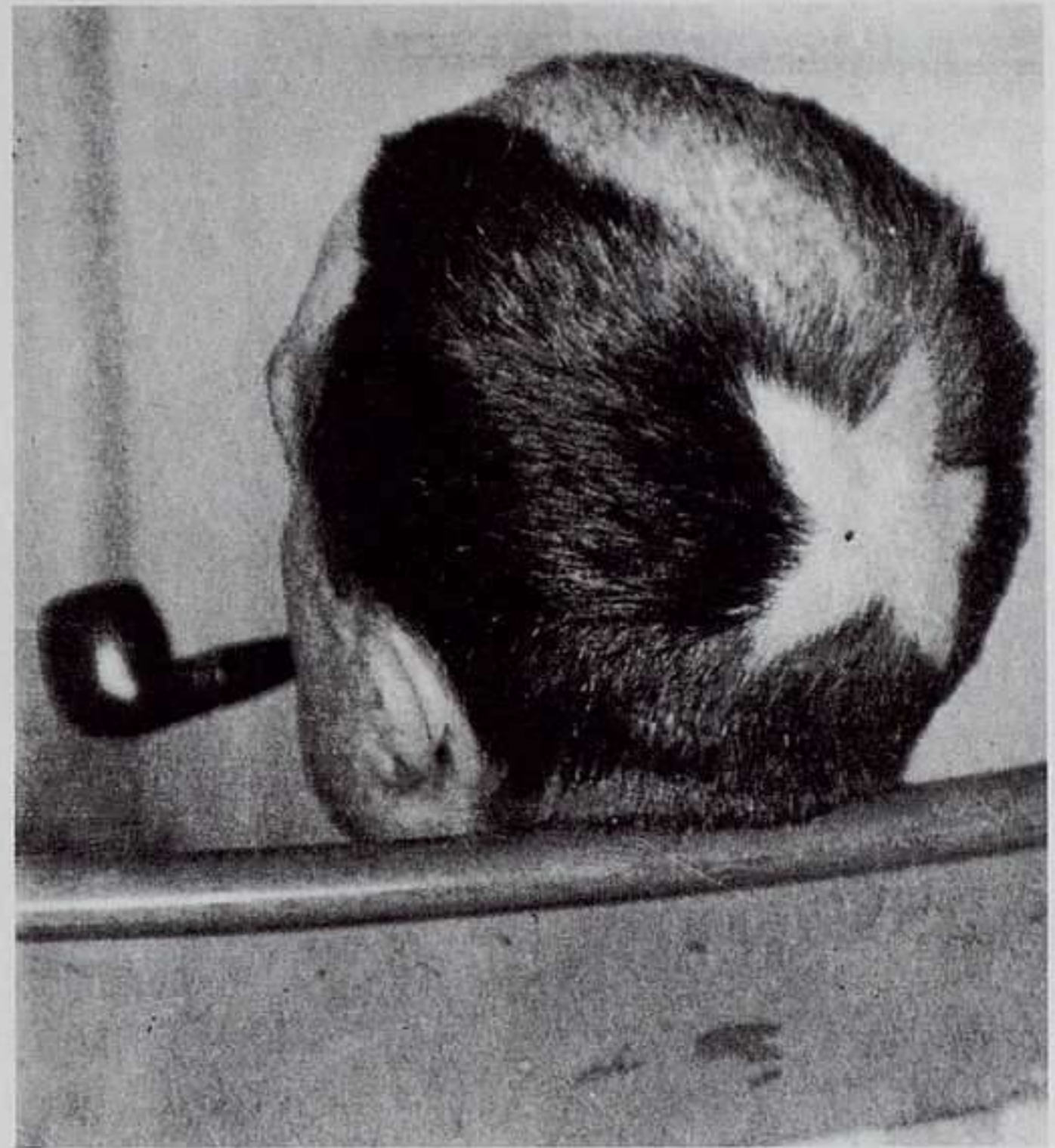
LA "FUENTE" Y LA TRANSFIGURACIÓN ARTÍSTICA DE LOS OBJETOS

SIMÓN MARCHÁN FIZ

En el proceso de diferenciación que acompaña a la constitución del sujeto moderno, la estética desborda la distante reflexión sobre la relación o el juicio estéticos para implicarse en la legitimación del nuevo estatuto alcanzado por el arte. En su confluencia, la autonomía de éste y la de aquella nueva disciplina ilustrada son correlativas, ya que a medida que el arte se desliga de sus funciones heterónomas, se afianza como arte absoluto, mientras la estética, escorada pronto hacia una filosofía del arte, parece concederle el monopolio de lo estético y privilegiar su espacio público.

Desde semejante óptica, si bien no todo lo estético es artístico, sí todo lo artístico es estético, siendo la obra de arte su cristalización más depurada, y la diferencia o función estética, en cualquiera de sus interpretaciones, el rasgo distintivo que lo separa de otras objetivaciones humanas. No me sorprende por tanto que cuando ciertas experiencias artísticas cuestionen el estatuto de la obra de arte autónomo, sobrevengan las tribulaciones de la diferencia estética. En concreto, en las vertientes del llamado *arte objetual*, que transfigura objetos de la vida cotidiana en obras artísticas, la categoría de arte se estira tanto, que amenaza con romperse en su comprensión; o si se prefiere su definición extensiva rebasa de tal manera a la intensiva, que torna problemáticas las diferencias entre lo que se acostumbra a considerar como una obra de arte y los objetos cotidianos que nos envuelven.

Los trazos a primera vista desvanecidos de la diferencia estética despistan tanto a ese público generalista, presto a lanzar la embarazosa pregunta sobre si esto o lo de más allá es arte, si es que no la más metafísica: ¿qué es el arte?, como a quienes todavía exhiben definiciones esencialistas o, o al menos, universalistas. No le faltaba pues razón a Th. Adorno cuando, tras su inmersión en la experiencia artística moderna, nos alertaba desde la primera línea de su *Teoría estética* sobre la circunstancia de que ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente. Providencia que en pocas ocasiones estaría tan certeramente traída a colación como



Marcel Duchamp: Tonsura de 1919, 1919.



Marcel Duchamp: Fuente, 1917. Obra original perdida. Fotografía de Alfred Stieglitz.

pruebas para explorar la convicción adorniana o derridiana de que la configuración de la estética actual es la disolución o deconstrucción de las categorías al uso.

El caso de Richard Mutt ante la institución arte

Desde la estética de la recepción, la obra artística se ha visto envuelta en ciertos procesos similares a los de una vista judicial, cuya resolución reenvía a juicios axiológicos. Emitidos por un tribunal de especialistas o por un público innominado, se almacenan en la memoria colectiva, sancionando obras y creando precedentes para casos semejantes. Diríase, pues, que sientan una cierta jurisprudencia crítica o espontánea de la que brotarán unas legitimaciones teóricas que, aunque no se impongan con fuerza alguna de ley, generan consensos y, por ende, nuevas convenciones. Esto se desprende al menos de los sucesivos escándalos que han jalonado la historia artística moderna. En la superficie están provocados por una transgresión de las convenciones precedentes, pero en el fondo, en ellos late un conflicto de interpretaciones que suele manifestarse airadamente en un aserto casi normativo: “Esto no es una obra de arte”.

ante una obra que suscitó un amplio debate en su momento y lo continúa provocando en la estética actual, ya que es premonitória y paradigma de todas aquellas que desde entonces han vuelto a disparar el interrogante: ¿Es esto una obra de arte?

Me refiero, como muchos pueden imaginar, a la *Fuente*, un objeto industrial fabricado en serie, que es transfigurado sin transformación física alguna en una obra de arte. Tal vez no sea exagerado sostener que la actualidad de la *Fuente* en la estética más reciente, sobre todo en la norteamericana, sólo es comparable a la de las tesis de W. Benjamin sobre la situación del arte en la época de la reproducibilidad técnica. Por mi parte, la tomaré como un banco de



Fotografía de la primera exhibición de la Sociedad de Artistas Independientes. Grand Central Palace, abril, 1917.

Podríamos aducir ejemplos tan sonados como la *Olimpia* de Manet, la *Edad de bronce* de Rodin, las *Señoritas de Aviñón* o *El pájaro en el espacio* de Brancusi, el cual desató incluso un proceso judicial en la aduana neoyorquina, pero, sin duda, el levantado por la *Fuente* ha sido el más provocativo y preñado de secuelas teóricas hasta nuestros días. Conocido como el “Caso de R. Mutt”, suscitó un litigio que, si bien no se sustanció, como el de Brancusi, ante una corte de justicia, si se dilucidó ante un jurado que actuaba en nombre de la institución de arte autónomo.

En efecto, de acuerdo con el programa de la Sociedad de Artistas Independientes, creada en Nueva York en diciembre de 1916, cualquier persona podía convertirse en uno de sus miembros y, por consiguiente, en artista, si aceptaba sus principios: “Ni jurado ni premios” y pagaba la cuota de inscripción. Ello le garantizaba por lo demás que cualquier cosa que enviara sería colgada en sus salas. Cuando en abril del año siguiente se abrió al público en su primera exposición, fueron mostradas cerca de dos mil quinientas obras de unos mil doscientos proclamados artistas. Sin embargo, contraviniendo unos criterios tan elásticos, el comité organizador vetó una obra titulada *Fuente*: un urinario masculino de porcelana blanca, probablemente un Bedfordshire plano por detrás y con labio, que estaba fechado y firmado en uno de sus bordes por un artista hasta entonces desconocido: R. Mutt.



Marcel Duchamp: Rueda de bicicleta, 1913-64.

puesta solidaridad con aquel artista rechazado, sino que promovió la fundación de la revista *The Blind Man*, en la que aparecía una fotografía de la obra vetada, así como el editorial anónimo: *El caso de Richard Mutt*, en donde se rebatían los argumentos morales y artísticos de la exclusión. Lo más chocante sin embargo fue que A. Stieglitz, el fotógrafo vanguardista más de moda, no estaba al corriente, como casi nadie, de quién era su verdadero autor. La sorpresa fue mayúscula cuando el propio Duchamp puso sus cartas al descubierto. Unas cartas con las que, aunque nadie reparaba en ellas, venía jugando desde que poco antes mostrara sin pena ni gloria en dos galerías de la misma ciudad algunos objetos tan cotidianos como una *Rueda de bicicleta*, un *Portabotellas* o una *Pala quitanieves*, a los que denominaba *ready-mades*.

En el debate suscitado por la *Fuente* entre los miembros del comité organizador, la mayoría la consideraron una broma, cuando no una provocación, mientras que para una minoría se trataba de un test. Pero si Duchamp, a pesar de ciertas negaciones tardías, se decidió a enviarla, era sin duda porque confiaba en que fuera aceptada como una obra de arte, mientras para los organizadores se encontraba entre las candidatas que debían satisfacer los criterios para ser reconocidas en tal condición. No obstante, su exclusión no trasluce sino que, como comentaba irónicamente una crítica anónima en *The New York Herald* (14/04/1917) “su arte es demasiado

La *Fuente* no fue vista por el público, ni incorporada al catálogo de la exposición, por lo que en su día solamente se dió a conocer a través de una fotografía tomada “in situ” y apenas se supo nada sobre ella hasta los años cincuenta y sesenta cuando su verdadero autor ofreció varias réplicas de la misma. Por su parte, el citado comité, constituido por los más respetables miembros de la vanguardia, se limitó a informar de su exclusión con esta escueta nota: “La *Fuente* puede ser un objeto muy útil en su sitio, pero su sitio no es el de una exposición de arte, y, por definición, *no es una obra de arte*”¹. Una vez más, la exclusión traslucía un conflicto de interpretaciones sobre los criterios diferenciadores.

En desacuerdo con esta decisión, uno de los organizadores de la muestra, M. Duchamp, no sólo dimitió del comité en su-



THE EXHIBIT REFUSED BY THE INDEPENDENTS

THE BLIND MAN

The Richard Mutt Case

They say any artist paying six dollars may exhibit.

Mr. Richard Mutt sent in a fountain. Without discussion this article disappeared and never was exhibited.

What were the grounds for refusing Mr. Mutt's fountain:—

1. Some contended it was immoral, vulgar.
2. Others, it was plagiarism, a plain piece of plumbing.

Now Mr. Mutt's fountain is not immoral, that is absurd, no more than a bath tub is immoral. It is a fixture that you see every day in plumbers' show windows.

Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view—created a new thought for that object.

As for plumbing, that is absurd. The only works of art America has given are her plumbing and her bridges. *R. W.*

"Buddha of the Bathroom"

I suppose monkeys hated to lose their tail. Necessary, useful and an ornament, monkey imagination could not stretch to a tailless existence (and frankly, do you see the biological beauty of our loss of them?), yet now that we are used to it, we get on pretty well without them. But evolution is not pleasing to the monkey race: "there is a death in every change" and we monkeys do not love death as we should. We are like those philosophers whom Dante placed in his Inferno with their heads set the wrong way on their shoulders. We walk forward looking backward, each with more of his predecessors' personality than his own. Our eyes are not ours.

The ideas that our ancestors have joined together let no man put asunder! In *La Dissociation des Idées*, Remy de Gourmont, quietly analytic, shows how sacred is the marriage of ideas. At least one charm-

ing thing about our human institution is that although a man marry he can never be *only* a husband. Besides being a money-making device and the *one* man that *one* woman can sleep with in legal purity without sin he may even be as well some other woman's very personification of her abstract idea. Sin, while to his employees he is nothing but their "Boss," to his children only their "Father," and to himself certainly something more complex.

But with objects and ideas it is different. Recently we have had a chance to observe their meticulous monogomy.

When the jurors of *The Society of Independent Artists* fairly rushed to remove the bit of sculpture called the *Fountain* sent in by Richard Mutt, because the object was irrevocably associated in their atavistic minds with a certain natural function of a secretive sort. Yet to any "innocent" eye

Dos páginas de *The Blind Man*, n° 2.

crudo para los Independientes". Por ello no había superado la prueba, pero importaba poco, ya que no tardaría en pasarla en virtud de la *apariencia alegórica* que proporcionaba la fotografía.

Sea como fuere, su transformación en una obra de arte no era sino el fruto de una complicidad en doble dirección: un autoproclamado artista, tras decidir que algo es arte, lo envía a una exposición en la confianza de que, al ser aceptado en ella, se legitima tanto el objeto en cuestión en su condición artística cuanto su autor como artista. Esto era al menos lo que se desprendía del programa, ahora incumplido, por parte de la Sociedad de Artistas Independientes.

No me parece fortuito en esta tesitura que, sobre todo en la estética norteamericana reciente, la *Fuente* y los restantes ready-mades, situados en el polo extremo de un arco artístico muy tensado, hayan sido considerados muy valiosos para la llamada "*teoría institucional del arte*" como candidatos a una apreciación estética por unas personas o grupos que, autómbrados conservadores de un virtual museo imaginario, actúan en función vicaria de la *institución Arte*. Desde esta presunción, que no disimula la ambición de postular una definición universalista del arte, las obras serían artísticas a resultas de la posición que ocupan en "el mundo del arte", que es el llamado a otorgarles semejante estatuto. Más en concreto, la circunstancia de que la *Fuente* sea apreciada como una obra de arte y otro urinario, aun cuando presente rasgos visuales similares, no lo sea, exige que la primera "debe estar enredada en algún tipo de marco (*framework*) o red de relaciones en las que el segundo elemento no lo está"².



Marcel Duchamp: Fuente, 1950. Segunda versión.

Si bien es plausible que la teoría institucional constatare en abstracto una *legitimación primeriza*, creo que, precisamente, deja en la penumbra esa tupida red de relaciones en la cual un objeto cualquiera quedaría atrapado como una obra de arte. Aunque la supone, no explicita sin embargo la particularidad artística de la *Fuente* respecto a otros urinarios de su mismo sistema objetual. Como aconteciera en la Sociedad neoyorquina, no parece sustraerse a una circularidad, ya que no matiza las diferencias entre el objeto de una serie que ha triunfado como candidato a una apreciación artística, que ha pasado la prueba institucional, y el que no la ha superado. Es cierto que supone un pacto de convenciones técnico-estéticas, así como la premura por



Galería Sidney Janis, Nueva York. Vista de la instalación Dada, 1916-1923, 1953.

renegociar otras, pero apenas fija los criterios implícitos en unas o en otras.

Coincidiendo con el redescubrimiento de Duchamp, J. Kosuth propugnó durante los años sesenta, que después de los ready-mades, la obra de arte “es una especie de *proposición* presentada dentro del *contexto del arte* como comentario artístico”, así como que “el artista nos está diciendo que aquella obra concreta de arte *es arte*”³. Éste fue el punto de partida del “conceptualismo lingüístico”, hoy en día superado por el propio artista, que, inspirándose en las proposiciones analíticas del neopositivismo lógico, renegaba del pensamiento trascendental mundano desde Kant hasta Husserl o Meleau-Ponty y defendía una separación radical entre la percepción y el concepto, entre la estética y el arte, en beneficio de un intencionalismo solipsista y la tautología a la manera de Wittgenstein. Retornaré sobre esta escisión entre la estética y el arte.

Esta *teoría contextual*, variante matizada de la institucional, es el telón de fondo tras el cual se alza también una versión actualizada y exitosa de la Estética Analítica, la de A. Danto. Al igual que en Dickie, el desencadenante de la reflexión es cómo definir el arte después de Duchamp, Warhol o el Conceptualismo de Kosuth. Incluso, asumiendo la tesis más radical del último: todo el arte es conceptual, toma como excusa a la *Fuente* y los restantes ready-mades para tratar de verificar que las cualidades perceptivas o propiedades estéticas no pueden determinar de un modo adecuado a la obra de arte, ya que entre dos objetos similares de una serie:

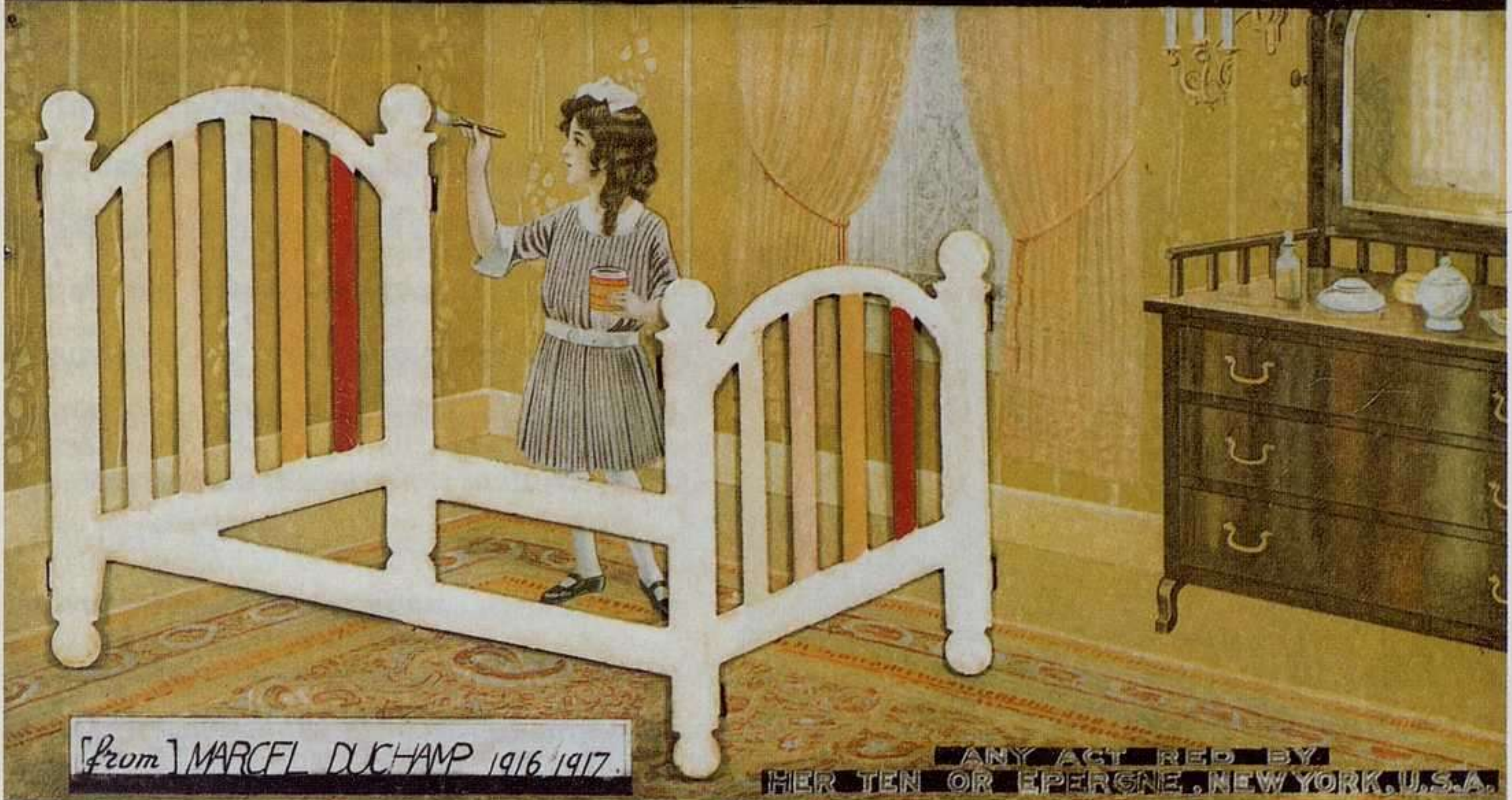
urinario, rueda de bicicleta o pala quitanieves, no estamos en condiciones de *diferenciar* el que se ha transfigurado en una obra artística o el que permanece siendo uno cotidiano. Como en Kosuth, los ready-mades evidencian el fracaso de la Estética. La transfiguración artística de lo banal no parece depender por tanto de sus propiedades perceptivas en nada distintas a las de los restantes objetos de la serie, sino de un *acto de interpretación*, que no ha de entenderse desde la práctica hermenéutica, sino en cuanto *función* que transforma un objeto cotidiano cualquiera en una obra artística, confiriéndole así una identidad segregada:

“Decir de aquel urinario, matiza Danto, que es una *Fuente* es en efecto un caso de lo que en otro lugar he calificado una *identificación artística*, en donde el “es” en cuestión es concordante (...) con la falsedad literal de la identificación”⁴, con la fuente, que ha suplantado al urinario. La interpretación se torna pues una operación constituyente en la conciencia estética, ya que ningún objeto es transfigurado en obra de arte con anterioridad a este acto: el de la *identificación artística*, tal como la reconocemos a través de la cópula “es”. Una cópula que se pronuncia en la atmósfera de una teoría artística y de un saber referido a la propia historia del arte, al *mundo artístico*; o, añadiría, a la autoconciencia moderna del arte como medio de reflexión desde el romanticismo temprano y el “después del arte” hegeliano con el que sintoniza Danto.

Tanto Kosuth, mediante la proposición analítica, como Danto, a través de la interpretación, cuando declaran: “*Esto es una obra de arte*” participan de una ceremonia nominalista en la que confluyen la teoría institucional y la contextual hasta casi fusionarse. Incluso resulta paradójico, teniendo en mente los desarrollos artísticos después de Duchamp, que ambas recaigan en una definición universalista del arte. Desde sus posiciones, cualquier objeto es candidato a ser transfigurado en una obra artística siempre y cuando sea sancionado en tal condición por la institución arte que lo identifica a través de una teoría artística en su correspondiente *marco* o *contexto*. Dejando a un lado que da la impresión de que la identificación se subordina a la teoría, al borrar las huellas perceptivas del objeto en aras de la esencia conceptual o filosófica, otorgan un protagonismo abusivo a una interpretación que coincide al máximo con las intenciones del artista. Derivan así a un *intencionalismo* que ha sido devaluado a menudo por Duchamp al equiparar al espectador y al creador, al que mira o al que hace o elige el objeto. Un intencionalismo que impregna hasta hoy en día las sesiones críticas de las Escuelas de Arte norteamericanas.

Desde otro ángulo, la apelación a estas instancias roza de continuo la tautología o la circularidad, pues desde el momento en que se recluye en un contexto proposicional o teórico, se rompen los vínculos con los estados de cosas, con ciertas condiciones de existencia, con las propiedades singulares de las apariencias, de un *étant donné*, del que no reniega Duchamp. Aventuro por consiguiente que cuando desde cualquiera de las instancias se identifica a la *Fuente* o a otros objetos con la declaración: “*Esto es una obra de arte*”, su *marco* más pertinente no es el paradigma lingüístico del estructuralismo (significante/significado, lengua/habla, etc.), ni el lógico del conceptualismo tautológico (las proposiciones analíticas) o el prag-

APOLINÈRE ENAMELED



77

M
A
R
C
E
L

D
U
C
H
A
M
P

Marcel Duchamp: Apolinère Enameled, 1916-17. Ready made: anuncio de hojalata pintado, retocado, 23,46 x 33,6 cm.

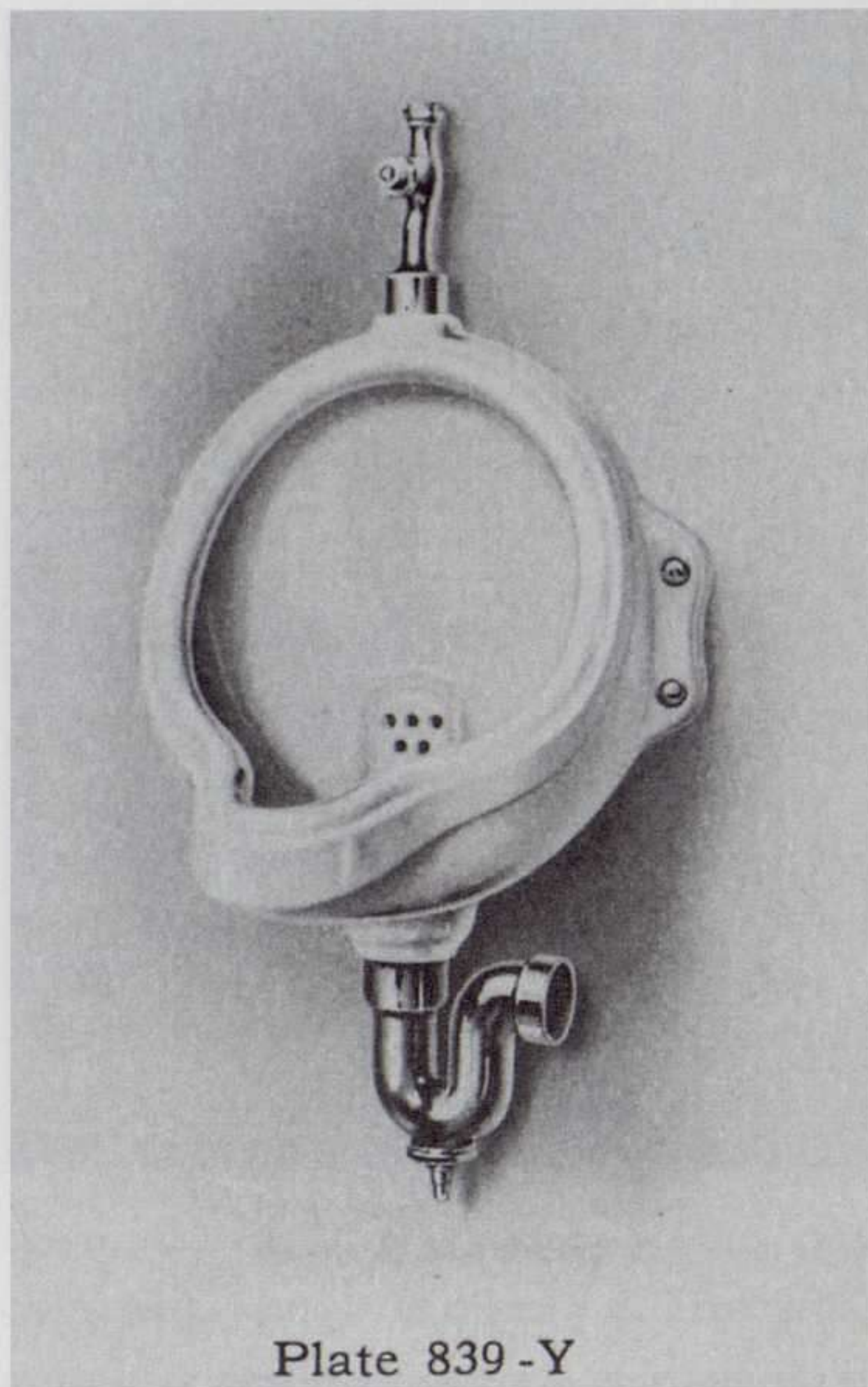
mático (la performatividad del lenguaje), sino, probablemente, el de la *función enunciativa*.

En esta dirección, parafraseando a M. Foucault, el correlato del enunciado: “*Esto es una obra de arte*”, tiene que ver con un conjunto de dominios en los que pueden aparecer ciertos objetos transfigurados, con unas condiciones de posibilidad o reglas de existencia para los objetos que en él se encuentran, con el campo de emergencia y la instancia de diferenciación de los objetos y las relaciones puestas en juego por el enunciado mismo.

Tal vez por ello, su descripción no puede llevarse a cabo exclusivamente mediante una investigación semántica de las proposiciones analíticas, como propone Kosuth, ni por una verificación de una proposición sintética, sino “por el análisis de las relaciones entre el enunciado y los espacios de diferenciación en los que hace él mismo aparecer las diferencias”⁵. Creo que, en este sentido, “*Esto es una obra de arte*”, una vez pasada la prueba, se oferta como un *enunciado ostensivo* que reenvía a las condiciones bajo las cuales se manifiesta la obra de arte, que no son otras sino aquellos espacios o intersticios que permiten aflorar a las *diferencias estéticas* respecto a los objetos cotidianos.

La “des-artización” desde la experiencia estética

En una fotografía tomada en 1917 la rueda de bicicleta sujeta por la horquilla invertida y



J.L. Mott Iron Works: Urinario 839-Y, 1902.

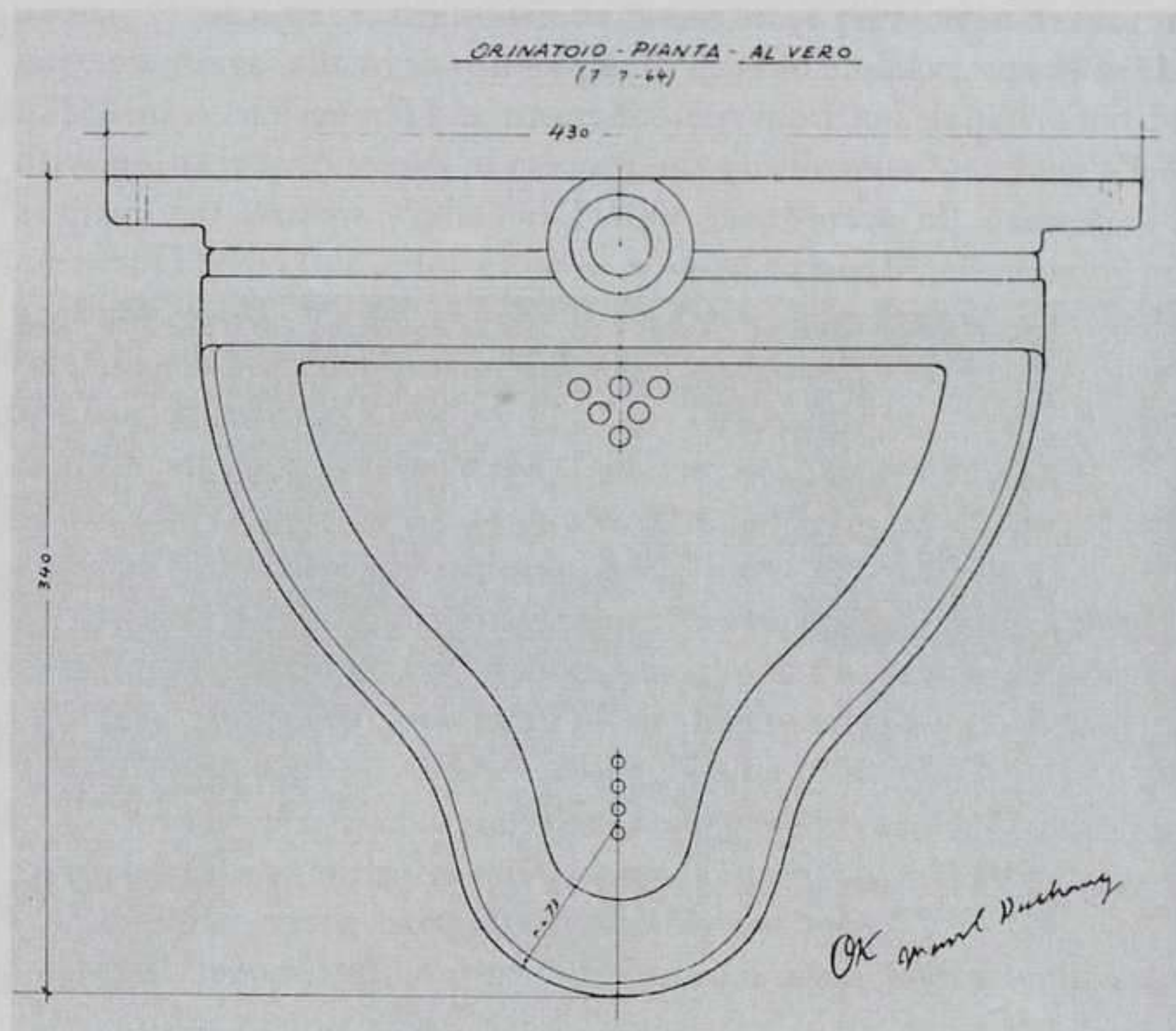
ciones a punto de ser revocadas. Su airada reacción se comprende únicamente desde la óptica de semejante revocación, es decir, desde la urgencia por justificar los criterios estéticos bajo los cuales ese objeto inespecífico aspiraba a ser juzgado como una obra de arte y a no ser confundido con otro urinario de su misma serie. Por otro lado, a pesar de sus declaraciones ambivalentes o contradictorias durante los años sesenta, nunca se sintió satisfecho con sus propias definiciones del ready-made; en más de una ocasión reconocería su fracaso en su intento de no hacer arte, ya que se alegraba de ser un artista. Por ello, antes de proseguir, creo que vale la pena transcribir los criterios que le animaron a dimitir del comité organizador y lanzar esa suerte de *manifiesto* en que se convirtió el editorial anónimo en *The Blind Man* (nº2, mayo, 1917):

“He aquí los motivos para rechazar la *Fuente* del Sr. Mutt. 1. Algunos arguyeron que era inmoral, vulgar. 2. Otros, que era un plagio, una simple pieza de fontanería. Ahora bien, la *Fuente* del Sr. Mutt no es inmoral, esto es absurdo, no es más inmoral que una bañera. Es un accesorio que se ve cada día en los escaparates de los fontaneros. Si el Sr. Mutt hizo o no hizo la

apoyada sobre un taburete aparece en el estudio al lado de los enseres domésticos como un figurante más del interior bohemio. Años más tarde Duchamp insistirá en que no tenía una idea preconcebida sobre ella, ni intenciones de exponerla, ya que se trataba de una mera “distracción” ligada al azar en conserva. Asimismo recordará que, cuando empieza a denominar ready-mades, inspirándose en los conocidos *ready-made garments* (prendas de vestir confeccionadas), a este objeto y a otros no menos inespecíficos, “parecían adecuarse perfectamente a cosas que *no eran obras de arte...*, que no se aplicaban a ninguna de las expresiones aceptadas en el mundo artístico”⁶.

Desde luego, si en el momento de enviar la *Fuente* hubiera pensado así, no hubiera tenido argumentos para oponerse a su exclusión, lo cual me sugiere que tanto la *adecuación* como la *aceptación* pendían de los tenues filamentos de unas conven-

Fuente con sus propias manos, no tiene importancia. Él lo ELIJIÓ. Cogió un artículo ordinario de la vida y lo colocó de tal modo, que su significado útil desapareció bajo el nuevo título y punto de vista: creó un nuevo pensamiento para aquel objeto. En cuanto a la fontanería no es absurdo. Las únicas obras de arte que ha dado América son la fontanería y los puentes”.



Marcel Duchamp: Anteproyecto de Fuente, 1964. Cuarta versión, plano.

Dejaré de lado las razones morales rebatidas, comunes por lo demás a los habituales escándalos artísticos, pues no atañen al nudo del asunto: la declaración de la *Fuente* o de otro objeto útil en obra de arte. Me importa, en cambio, resaltar que, con la *Fuente* se inicia una pérdida del origen respecto a lo que en el mundo artístico o en el orden metafísico se entendía por la identidad tradicional o moderna de la *obra* artística en aras del *proceso* de transfiguración. Fruto de un gesto arbitrario o de la provocación, la irrelevancia de si la ha hecho o no con sus manos denota que el acto creativo, la *poiesis*, ya no es deudor, como era lo habitual, de la *techné*, de un hacer asociado con las habilidades de la mano, con el dominio de un oficio y una técnica que transforma una materia, pues no hay materia ni forma en la acepción tradicionales. El ready-made, en cuanto ya hecho, permitía así reducir “la idea de la consideración estética”, como confesará a los Janis en 1953⁷, a la elección de la mente, y no a la habilidad y destreza de la mano, algo que tanto le molestaba en los pintores de su generación. No existe un *artifex fecit*, sino una elección, aunque, tal vez, le cuadraría mejor un término más reciente: *intervención*, pues implica por igual a la mera *elección* y a la *acción* o actuación sobre los objetos. Una acción que se torna más rastreable en los *ready-made aided* o *assisted*, es decir, en los que incide con una manipulación que los puede modificar parcialmente.

Al reaccionar contra las acusaciones de plagio, Duchamp se defendía de quienes le criticaban su falta de *originalidad* —una categoría central en la *estética del genio*—, aunque, sin embargo, reconocían a veces que los ready-mades, vistos en conjunto, no dejaban de ser originales en su trato con los objetos. Asimismo, el hecho de que a las réplicas posteriores les conceda el mismo valor que al “original” sugiere que ya no obedecen a la lógica categorial de la obra única y que sintonizan con la inexistencia de diferencias entre el original y la copia, con una *estética de la repro-*

WANTED



\$2,000 REWARD

For information leading to the arrest of George W. Welch, alias Bull, alias Pickens, etcetry, etcetry. Operated Bucket Shop in New York under name HOOKE, LYON and CINQUER. Height about 5 feet 9 inches. Weight about 180 pounds. Complexion medium, eyes same. Known also under name RROSE SÉLAVY

80

M
A
R
C
E
L

D
U
C
H
A
M
P

Marcel Duchamp: Ready made rectificado, 20,7 x 16,2 cm.
Nueva York, 1923.

firma atestigua la invención del sujeto moderno. Aun reconociendo esta condición, Mutt no es sino una tomadura de pelo respecto a su persona y una broma que altera la empresa fabricante de los urinarios, la Mott Iron Works, en beneficio de un protagonista muy popular de un tebeo humorístico. Así pues, en vez de traslucir la hechura, lo subjetivo a través del toque de la pincelada o la factura pictórica, el nombre del autor sólo se reconoce en las huellas que deja, pero, al ocultarse como Mutt o travestirse como Rrose Sélavy y otros, elude la responsabilidad ante lo ya hecho, lo *ready-made*, renuente a desplegar la autoridad de un creador que se ha convertido en mero *transformador*.

Protegido bajo sucesivos pseudónimos, en uno de ellos es incluso “*Wanted*” como un forajido del Oeste por “2.000 dólares de recompensa”. Paradójicamente, cuando se le encontró años después, alimentaba, como sucede en las películas, la más fascinante leyenda artística del siglo XX. Iconoclasta frente a la convención, tal vez la ironía e irresponsabilidad más provocativas se consuman cuando nos invita a “Comprar o coger cuadros/ conocidos o desconocidos/ y firmarlos con el nombre de un/ pintor conocido o desconocido –La *diferencia* entre la “factura” y el nombre inesperado para/ los “expertos”–, es la obra auténtica

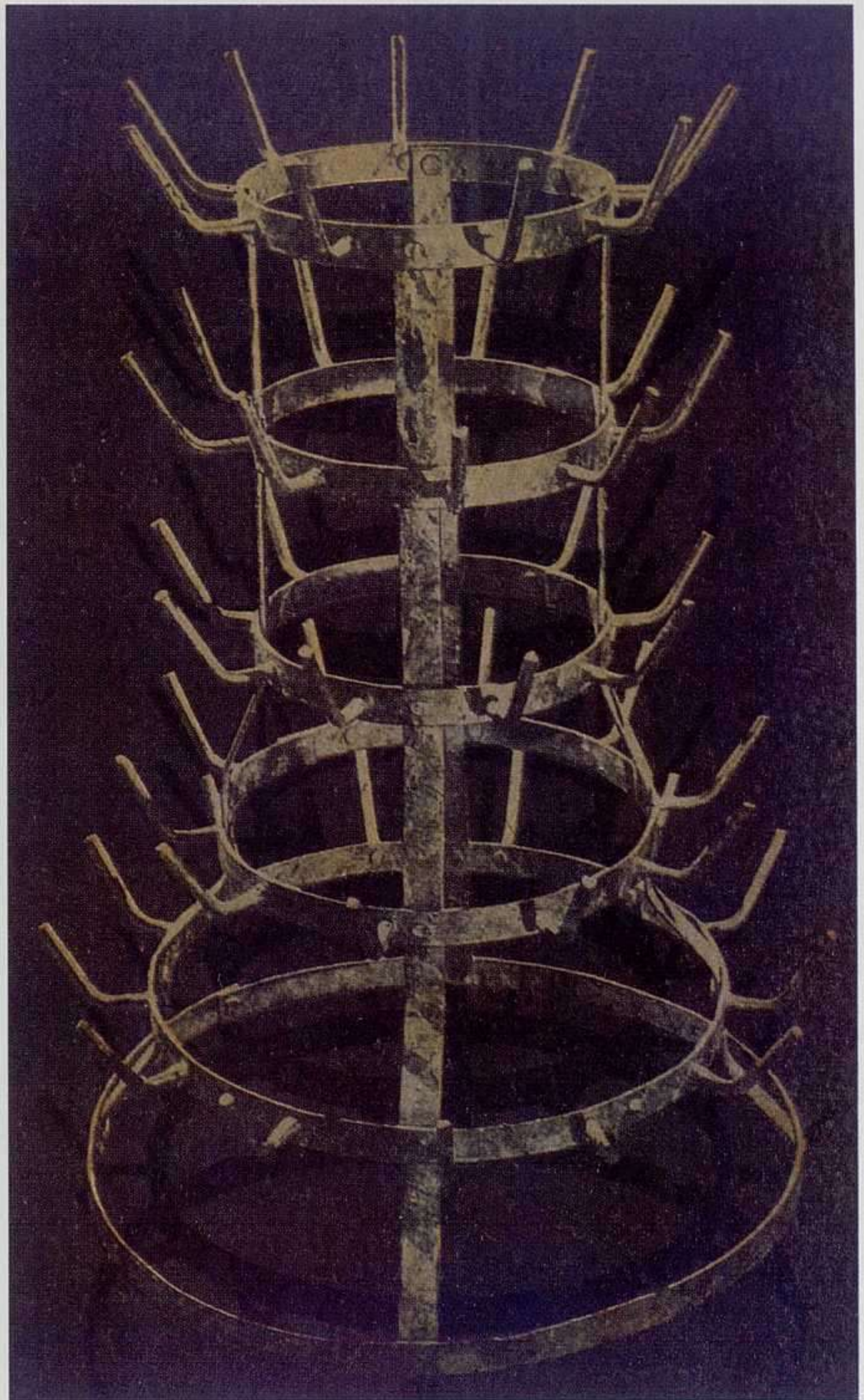
ductibilidad. Sin embargo, aquí se delata otra de sus paradojas artísticas, ya que en las réplicas de la *Fuente*, como la que realiza en 1950, intentaba que, en lo posible, tuviera la misma forma, dimensión y colocación que el original, y en las posteriores se implicó en la reproducción exacta. Incluso, en una edición de diez ejemplares especificaba el tamaño, el precio y las condiciones de presentación según unos planos firmados y aprobados antes de ser reproducidas, basados en fotografías antiguas, lo cual traslucía una voluntad de recuperar el original.

Considerados como una supuesta expresión, los Ready-mades se anticipan a la crisis o *muerte del autor*, de quien únicamente conservan rasgos residuales como el fetichismo de la firma. Claro, que la

de Rose Sélavy/ y resiste/ las falsificaciones”⁸.

Las huellas del autor “buscado” se imprimen también de un modo difuso en “inscribir a un *ready-made*”, en la inscripción escritural, con tal fecha, hora, minuto, tomados cual informaciones o una suerte de “cita” para después dar con él sin agobios. No obstante, lo más frecuente es que la inscripción, en vez de describirlo como haría un título, sea una frase que, como la de *Pala quitanieves*: “en adelante del brazo de M. Duchamp”, estaba destinada a transportar la mente del espectador hacia unas regiones más verbales. Los encantos de Mallarmé y de R. Roussel eran irresistibles, mientras en las letras del francés o del inglés desprendidas en *¿Por qué no estornuda Rose Sélavy?* bromea sobre su alter ego femenino ficticio, travestido, encumbrado en la categoría de su propio *ready-made* personal.

Al enviar un objeto ordinario de la vida a una exposición se transgredían las convenciones aceptadas por el Salón en nombre de la institución arte. Sobre todo, a sabiendas de que el mundo del arte y el público identificaban la obra de arte con los géneros tradicionales: la pintura y la escultura. Sin embargo, aquellos inespecíficos *ready-mades* eran encomiados en ese mundo. Incluso Duchamp, con el fin de soslayar el término “cuadro de vidrio”, una convención moderna asumida, denomina, en una evocación más poética que pictórica, a su conocida obra *La novia puesta al desnudo por sus subalternos* como un “retrato de vidrio” o una mezcla de acontecimientos que son excrecencia del cuadro en general. Y tensado más el contexto artístico, insinúa que “el hecho de llevar el pantalón/ el llevar/ el pantalón es com-



Marcel Duchamp: Ready-made, París, 1914.



Pasadena Art Museum, Marcel Duchamp Retrospective (by or of Marcel Duchamp or Rrose Sélavy), 1963. Vista de la instalación con Marcel Duchamp e Eva Babitz.

parable a la ejecución/ manual de una escultura original” o propone “hacer grandes esculturas uno de cuyos/ centros será el escuchador –Por ejemplo/ una inmensa Venús de Milo hecha de sonidos/ alrededor del escuchador” (*Notas*, nº44 y 83).

A pesar de tales tensiones, la *Fuente* simulaba ajustarse a las convenciones, si es que todavía

le creemos cuando escribe a su hermana (11/04/1917) que una de sus amigas bajo el pseudónimo de Mutt –puro engaño– “envió un urinario de porcelana como una escultura”, mientras el año anterior (15/01/1916) aludía a la *Rueda de la Bicicleta* y el *Portabotellas* como “esculturas ya hechas” y, en cuanto tales, serían consideradas por algunos de sus admiradores. Aventuro que cual “pequeña maldad” podríamos pensarlas, al igual que una Botella de Bénédictine, como “una concesión irónica/ a naturalezas muertas” (*Notas*, nº107). Aunque mirándolo bien, de concesión irónica, nada. No les falta razón en efecto, a quienes denunciaban que la *Fuente* era *vulgar*, ya que el urinario elegido era de los de menos prestigio en la escala social; un modelo barato, ligero y fácil de instalar, pero, sin cisterna de agua resultaba maloliente y difícil de limpiar. Solamente los de las prisiones, de latón y sin labio, eran de inferior calidad.

Ahora bien, ¿no eran precisamente los objetos de carácter vulgar, a cuyos contenidos no cabía acercarse con la presunción del cortesano o los refinamientos de la buena sociedad, los que habían sido tomados como materiales del arte desde la pintura de género o las *naturalezas muertas* entre los holandeses?⁹. ¡Eso sí!, Duchamp abandona las convenciones ilusionistas del género, las saca de la actualidad de su propia vida y las desvía de una lógica de la representación en aras de la ostensión. En todo caso, los ready-mades no se agrupan según la clase de objetos ni por sus afinidades materiales, formales o estilísticas inexistentes, pues, más bien, se afirman cual acontecimientos singularizados en deuda con un *nominalismo literal*.

Aunque a menudo se han esgrimido los ready-mades como la manifestación por antonomasia del *anti-arte* o de lo *a-artístico*¹⁰, más bien creo que trasgreden las concepciones antiguas o modernas sobre el arte, en particular las de la obra y la producción. Sin embargo, las negaciones en ellas entreveradas por las convenciones no son sino la premisa ineludible para renegociar otras. Precisamente, aquéllas que vienen legitimando una “expansión” (*épanouissement*) del arte en cuanto despliegue y culminación de posibilidades hasta entonces nunca atisbadas en las energías, habitualmente desapercibidas y desperdiciadas, de lo *infraleve* (*Notas*, nº 1-46, 53, 137, 153).

Una *expansión* o *extensión del arte* que, a medida que se deja seducir por las “caricias infraleves”, es cierto que se contrae en su comprensión, pero, también, que parece progresar sin límites ni demarcaciones; propagarse con frecuencia a través de unas energías aleatorias y huidizas que impregnan por igual al acto creador como a las obras mismas. Unas obras que, en cuanto sedimentaciones materiales, aparecen un tanto desvanecidas, presas de una fragilidad quebradiza y, como sucedía ya en el *Ready-made malhereux*, proclives a la disolución o la posterior *desmaterialización*. Aun así, ante la tesitura de pronunciarme sobre la categoría más pertinente para esta revocación o distensión irónica de las convenciones artísticas en esta expansión de lo infraleve, me inclinaría por la que comprimiera mis sensaciones de vaciamiento, despojamiento o minoración del arte. Presumo que unas sensaciones similares cosechaba Adorno en ciertas experiencias artísticas modernas cuando nos habla de una “*des-artización del arte*” (*Entkunstung der Kunst*)¹¹, que parece desartizar lo que solía enten-

derse por arte en aras de la hegemonía de la experiencia estética.

En este deslizamiento la transfiguración de los objetos en obras de arte infraleves apenas deja rastros materiales ni casi afecta a las cualidades perceptibles si no son tamizados a través de los efectos provocados por las alteraciones de su punto de vista. En realidad, la transfiguración no acontece tanto en el polo tradicional o moderno de la *producción artística* cuanto en el de la experiencia estética con los objetos, es decir, en el ámbito de una *estética de la recepción*, y, por muchas razones, podría ser considerado como un *arte estético* en el sentido estricto kantiano. Claro que una interpretación como ésta podría entrar en contradicción con otro testimonio tardío de Duchamp: “Cuando descubrí los ready-mades pensé en desalentar a la estética. En el neodada han tomado mis ready-mades y encontrado belleza estética en ellos. Les lancé a sus caras el *Portabotellas* y el urinario como un desafío y ahora los *admiran por la belleza estética*”¹².

Una vez más, lanza los dardos del desafío en el contexto artístico radicalizado de los años sesenta contra la categoría clásica de la belleza. No obstante, en analogía con la “desublimación” coetánea de H. Marcuse y en sintonía con la empiria artística vinculada a la “estética de lo feo” (K. Rosenkranz) y a “las artes que ya no son bellas”, considero más acorde con la operación transfiguradora la interpretación de tal desafío como una “*des-estetización de lo estético*” (*Entästhetisierung des Ästhetischen*)¹³. Esto es, desde un nuevo despojamiento promovido por un desbordamiento de lo bello, categoría hegemónica hasta entonces, que reducía la experiencia artística a un *arte bello*.

Desde la óptica de la experiencia estética, los ready-mades desbordan igualmente las fronteras aristocráticas de lo estético absorbido por lo bello, convirtiendo la “*desestetización de lo estético*” en el material de su arte minorado. O, tal vez, expresándolo en otros términos, si, por un lado, promueven la “*desestetización de lo estético*”, restringido éste a lo bello clásico, por otro, estimulan una “*estetización de lo no estético*”, a saber, de las categorías modernas ligadas al desbordamiento de lo bello. El ready-made solamente sería, por tanto, antiestético si mantenemos el equívoco de la estética clásico-idealista, que recluye lo estético en las normas y convenciones de lo bello, pero no, si lo abrimos a una estética de su desbordamiento. En esta segunda suposición la minoración de la artisticidad en el arte tiene como correlato una estetización de lo no artístico. ¡Un corolario vigente hasta el presente!

La indiferencia visual en la elección y la presentación

Si la teoría institucional se limita a actuar como telón de fondo, el punto de partida es la *teoría apropiacionista del arte*: “ÉL lo ELIGIÓ. Cogió un artículo ordinario de la vida” y, a pesar del vaciamiento o pérdida de sustancia artística frente a las convenciones, lo promovió como candidato a ser transfigurado en una obra de arte. Pero si la elección es el primer peldaño hacia ese desenlace, nada se ha dicho todavía de los criterios que la presiden. Y, una vez más, Duchamp nos provoca tardíamente con una de sus acostumbradas paradojas: “La *elección* de estos ready-mades



Estudio de Marcel Duchamp en 33 West 67 th. New York, 1918.

nunca me vino dictada por ningún deleite estético. Esta elección se basaba en una reacción de *indiferencia visual*, adecuada simultáneamente a una ausencia total de buen o mal gusto...”¹⁴.

Si concediésemos un crédito literal a este testimonio, sería preciso defenderse del *Look* del objeto, pues la dificultad para elegir estriba en que, al cabo del tiempo, “uno acaba apreciándolo o detestándolo”. En ambos desenlaces se caería en el hábito y la costumbre, entendida como una repetición de una cosa a ser aceptada o rechazada por una sociedad o individuo. Ahora bien, esta costumbre es la que, precisamente, es identificada por Duchamp con la categoría clásica del gusto satisfecho. ¡Bueno o malo, poco importa! Por eso, lo único que nos permite sortear este gusto, individual o colectivo, es el cultivar esa especie de *indiferencia visual*, de anestesia. La elección en cuanto actitud se reclamaría así a una *Anestética*, a una cierta insensibilidad, que no nos compromete de un modo subjetivo ni interesado.

Pero en el contexto duchampiano, ¿qué implica en realidad semejante indiferencia? Atizando su peculiar idea de la contradicción, en sus *Notas* había invocado una sorprendente “belleza de la indiferencia” (nº 68 y 77). Ésta, aunque en una primera instancia atañe a la que destilan las técnicas mecánicas en su “pintura de precisión”, las cuales, al borrar los vestigios de la expresión y la interioridad del artista, no sobreentienden gusto ni preferencia algunos y son estimuladas por una inteligencia fría, se liga también con los resortes que despiertan los ready-mades en cuanto liberación de toda realización humana, como deshumanización. De una manera un tanto paradójica, la indiferencia visual se torna una figura estética que se despliega en una doble dirección.

En efecto, la anestesia y la neutralidad en la elección de lo “ya hecho” objetan incluso la responsabilidad como si no se supiera bien si el autor elige el objeto o éste le elige a él; como si

se tratase de una decisión inconsciente, sin ataduras, y se supeditase a una libertad de la indiferencia, cuya fórmula parece hallar en “el libre albedrío/ Asno de Buridán” (*Notas*, nº 101 y 152); del asno de aquel filósofo nominalista que, como su amo, se mostraba indeciso en cuál de los dos cubos llenos de cebada debía comer. Una indiferencia que, exenta de trascendencia y angustia, recuerda la actitud estética de S. Kierkegaard, en la que nada se resuelve o todo pudiera ser de otro modo: *o bien o bien*, desembocando así en la relatividad. Sólo que, una vez elegido el objeto, se promueve su transfiguración.

En segundo lugar, la indiferencia visual afecta también al objeto elegido. Tanto al desinterés respecto a las finalidades habituales –una indiferencia sobre la que había reparado Hegel en la *naturaleza muerta*¹⁵– cuanto a la insensibilidad hacia cualquier distinción y la devaluación gnoseológica de su significado habitual, que acaban por invertir los residuos reconocibles en relaciones. O mejor dicho: la inexistencia de relaciones estables provoca un estallido incontrolable de las relaciones, activa una apertura imprevisible hacia lo “Posible” en los predios de lo infraleve, a “lo Posible sometido incluso a lógicas de baja estofa/ o consecuencia alegórica/ de una voluntad arbitraria” (*Notas*, nº 1 y 83). Bajo este diafragma, Duchamp sintonizará con la indiferencia óptica como figura estética central en el dadaísmo, sobre todo en el berlinés, pues, diría R. Huelsenbeck, “como dadá es la falta de relación con todas las cosas y tiene por consiguiente, la capacidad de establecer relaciones con todas las cosas”¹⁶.

Tras elegir el urinario, proseguía el editorial anónimo, el Sr. Mutt “*Lo colocó de tal modo que su significado útil (useful) desapareció bajo el nuevo título y punto de vista: creó un nuevo pensamiento para aquel objeto*”. Ignoro si J. Kosuth había leído este comentario, pero, desde luego, concede a su autor el honor de haber sido el primero en plantear de un modo originario a través de los ready-mades la naturaleza de la obra artística, su deslizamiento desde una cuestión de morfología a una función, de la apariencia a la concepción: “todo arte (después de Duchamp) es conceptual (en su naturaleza), porque el *arte sólo existe conceptualmente...* Y lo que es cierto de la obra de Duchamp también puede aplicarse a casi todo el arte posterior a él”¹⁷. El ready-made se actualizaba así como excusa para una nueva tentativa universalista de definir el arte.

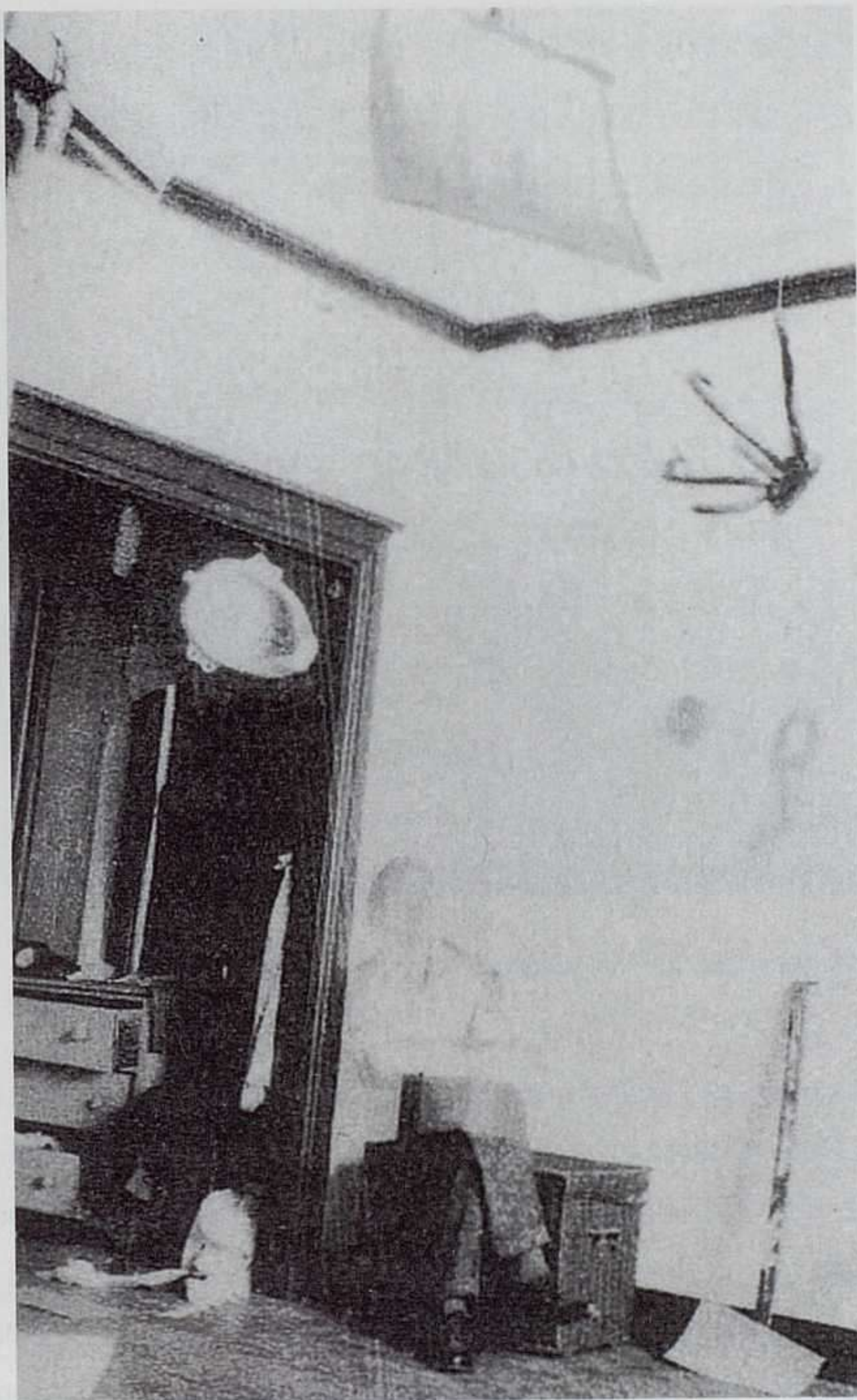
Esta deriva tan contundente no se sustraía al contexto artístico en el que se producía, cuyo telón de fondo era la hegemonía de lo que, desde entonces, es vituperado como arte formalista y como crítica o estética del mismo signo (Cl. Greenberg y las teorías de la “forma significativa” o incluso de la “presentacional”), pero al mismo tiempo los trasciende. En realidad, esa crítica al formalismo, seguramente atinada, se revelaba una coartada coyuntural para legitimar otra concepción del arte bajo las exigencias del neopositivismo a partir de unas proposiciones analíticas que, ahondando de un modo discutible en la fosa epistemológica entre la intuición sensible o percepción del mundo y el concepto, separaba de una manera irreconciliable la estética y el arte. Claro que, paradójicamente, su noción de estética había quedado prendida en la crítica más banal a categorías clásicas como la del gusto o la ecuación entre la belleza y el arte,

en las que la había dejado el proceso a la estética especulativa abierto por el positivismo lógico¹⁸, así como en una interesada reducción de la diferencia estética a la *pureza* y lo *visual*, que parecía destilar el formalismo de la abstracción pictórica coetánea, o a una coincidencia supuesta entre la pureza estética y el arte con el formalismo criticado.

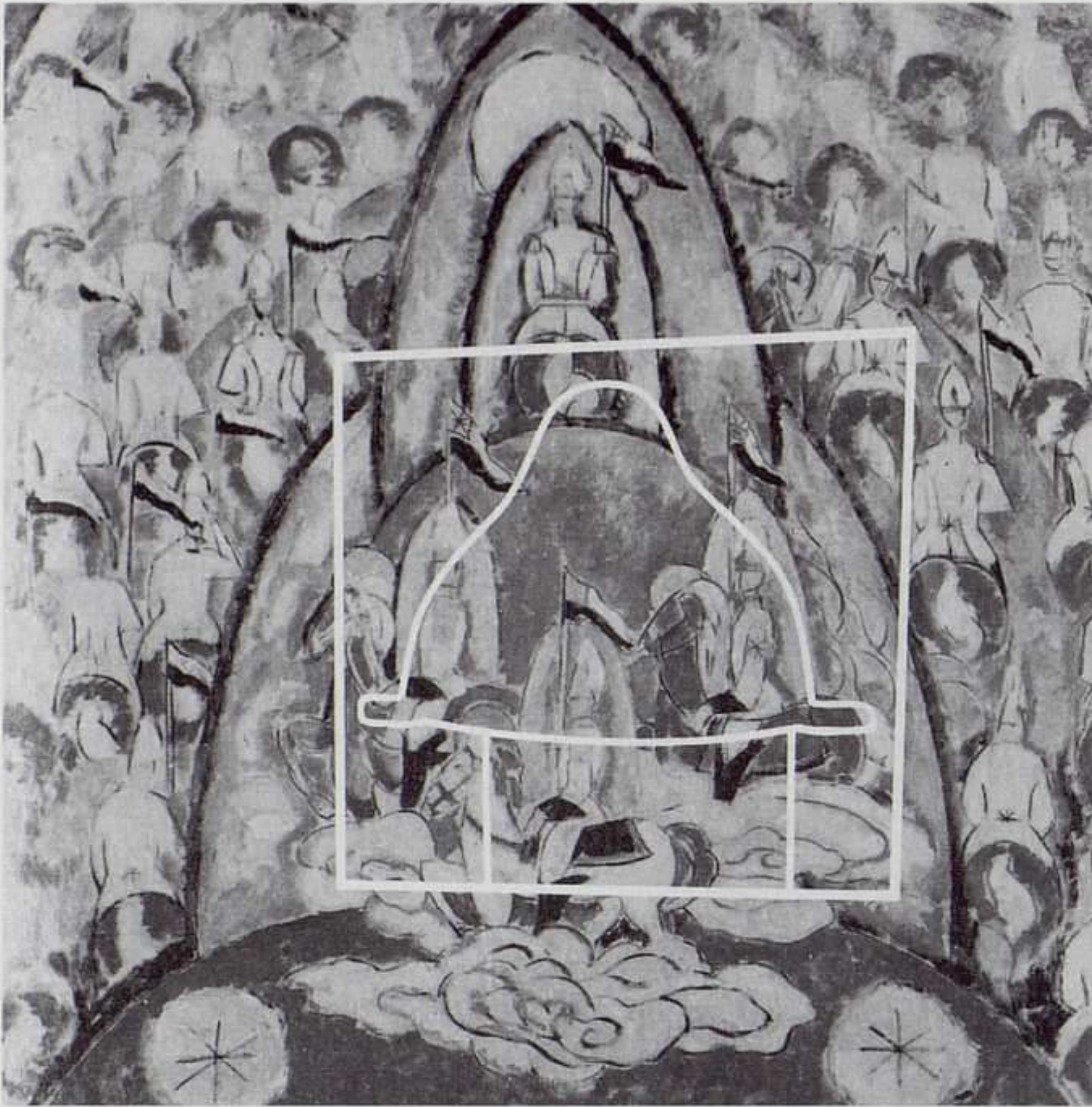
Ciertamente a Duchamp, aunque fascinado por los fenómenos de la visión, le irritaba lo simplemente retiniano, como el color, las pequeñas sensaciones a lo Cézanne y otros placeres solitarios de la masturbación olfatoria a la que invitaba el olor a aguarrás. Sin embargo, al igual que le ocurría con los problemas técnicos, abogaba por saber utilizar la retina, como después se trasluciría en sus obras inspiradas en la “óptica de precisión”. Tampoco parece gratuito que apelara a una “*lógica de la apariencia*” o a “*aparición de una apariencia*” (Notas, nº 67, 77,

250), es decir, al acontecimiento de una manifestación visible de un *étant donné*, en el que se encuentra también el ready-made. ¿No nos ha alertado Adorno de que el centro de la estética es “la salvación de la apariencia”?¹⁹. No obstante, la gran cuestión sigue siendo como detectar la *diferencia infraleve*, aunque presumo que ésta no se dilucida únicamente, como piensa Kosuth y de un modo más ambiguo A. Danto, en un solipsismo epistemológico ni conceptual o filosófico, sino también en el mismo acto de su ostensión.

¿Son gratuitos, por ejemplo, la *colocación* y el *modo* de llevarla a cabo? La colocación atañe al lugar que ocupa *ahora* el objeto. No es el habitual que tenía en la vida cotidiana: el escaparate de los sanitarios o el servicio público, sino el espacio expositivo de las obras de arte. Situado en él, el objeto elegido ya no se confunde con los restantes de la serie. Pero, a su vez, lo coloca de un



Apartamento/estudio de Duchamp con Percha de sombreros y Fuente suspendidos, 1917.



Marsden Hartley: Los guerreros, 1913. Trazado de Fuente superpuesto.

la serie, un *display* que neutraliza la lógica de su distribución comercial. La colocación es la *acción* que consagra a la elección y a la decisión implícita en aquel enunciado no menos ostensivo: *Esto es una Fuente*, es decir, candidata a ser apreciada como una obra artística cuando sabemos que es un urinario. Pero el mero ser mostrado aquí y ahora *este* urinario y no otro, de una manera y posición alteradas, sin comparación con otras muestras de su clase, marca una *primera diferencia*, por infraleve que sea, con los que quedaron en el escaparate de la tienda, abandonados en el almacén o instalados en el servicio público. Neutralizado en su función o en su uso, ha dejado de ser expresión de su clase objetual. El ready-made, por tanto, no se identifica con una obra hecha, sino con un *acontecimiento*, con un devenir muy sutil de lo infraleve, que abandona la lógica acostumbrada de la representación en aras de la presentación. Convengo, pues, con Lyotard en que “la frase estética es por excelencia la frase de la facultad de presentación”²⁰.

El colocar de tal modo el objeto equivale a sacarlo de su campo habitual. Sobreviene así una descontextualización espacial que parece modificar el estatuto ontológico que se insinúa en su título: *Fuente*. El colocarlo es ponerlo en una situación de imprevisible desenlace, cuyo primer efecto perceptible es su *aislamiento*. Pero, además, la *Fuente* es colocada sobre un pedestal al nivel del ojo del espectador iluminada desde arriba, aislada de una manera un tanto dramática, mientras la *Rueda de bicicleta* inserta en su horquilla se erige sobre un taburete que actúa también a modo de pedestal. A través de estos u otros “*modos*” los objetos surten *efectos* perceptibles que se desprenden de un contexto inédito. ¿No tendrán algo que ver con ciertas cualidades

modo determinado. En las sucesivas exposiciones el urinario aparece sobre un pedestal, sujeto a la pared, colgado en el techo, es decir, enajenado en sus funciones de uso o en las contextuales de la organización utilitaria del espacio; asimismo se ha alterado su posición mediante un giro de 90° que invierte el arriba y el abajo, inutilizándolo, y teniendo como telón de fondo en la primera versión una pintura de M. Hartley, simétrica y similar en sus formas curvas al objeto elegido.

El modo de su colocación es una *presentación*, una *exhibición*, con ostentación que lo segrega de

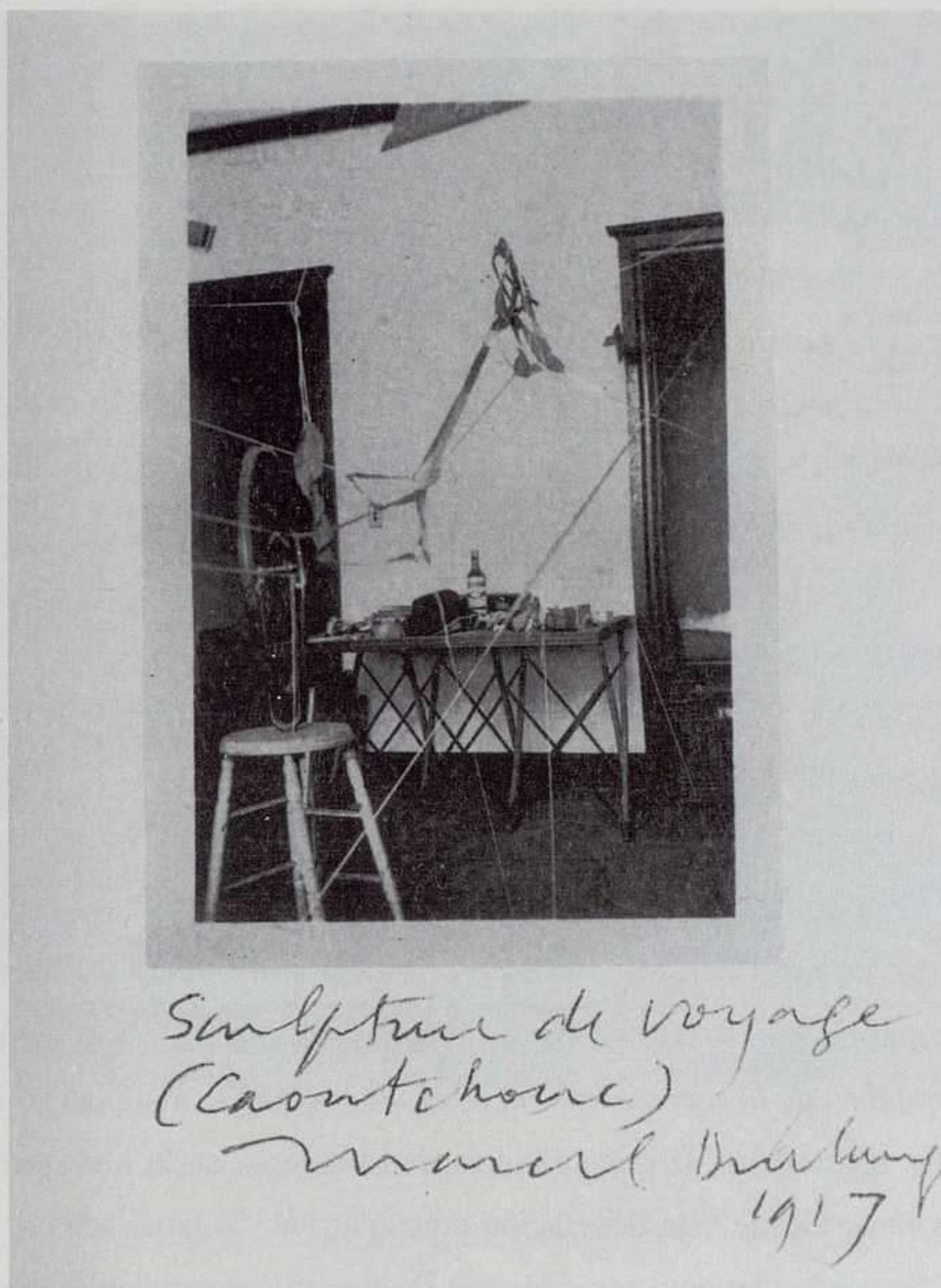
sensibles, estéticas? ¿Es casual que la *Fuente* fuera dada a conocer a través de una fotografía, un medio que no hace, sino que elige a sus motivos?

Incluso, en los ready-mades “suspendidos”, como la *Percha de sombreros*, sus sombras proyectadas sobre el espacio circundante evocan, como muestra una fotografía de época, figuras de la *levedad* en el vacío, mientras la *Escultura de viaje* –unas tiras de goma cortadas de un gorro de baño– podían colgarse de diferentes modos y configurar aleatoriamente “antiformas”. Las sombras, las formas aleatorias o las “pajitas como quien/dice” (*Notas*, n° 167) de una reunión de ready-mades fotografiados, surten *efectos estéticos infraleves*, pequeñas energías

que brotan de los modos y procedimientos de colocarlos. No menos acusados son los efectos de la *dislocación* respecto a lo habitual y del *aislamiento*: la sorpresa, el shock, la provocación y, sobre todo, el extrañamiento espacial, los cuales parecen sedimentar como categorías energéticas de una nueva sensibilidad transfigurada hacia los objetos.

Las desviaciones de la finalidad o la realización de una intuición kantiana y hegeliana

Sin embargo, el efecto más decisivo de colocar de tal modo el objeto se consuma cuando el significado útil (*useful*) desaparece bajo el nuevo título: *Fuente*, y punto de vista, creando un “nuevo pensamiento” (*new thought*) para el objeto. Si hasta ahora la elección y la presentación sacaban a la luz cuan problemáticas se vuelven las nociones de objeto cotidiano y de la obra artística, la desaparición de su significado útil propicia nuevos desplazamientos, así como tensiones inéditas entre el *polo físico y mental* que ya no abandonan a la experiencia artística hasta nuestros días. A los efectos derivados de la presentación y la dislocación espacial se suman ahora los de un *extrañamiento semántico* (la conocida *Ostranenie* de la Escuela Formalista



Marcel Duchamp: *Escultura de viaje*, 1917.

Rusa) que estimula la alteración de funciones en atención al nuevo punto de vista o, como gustaban de decir sus amigos, a un nuevo enfoque o aproximación (*new approach*) al objeto.

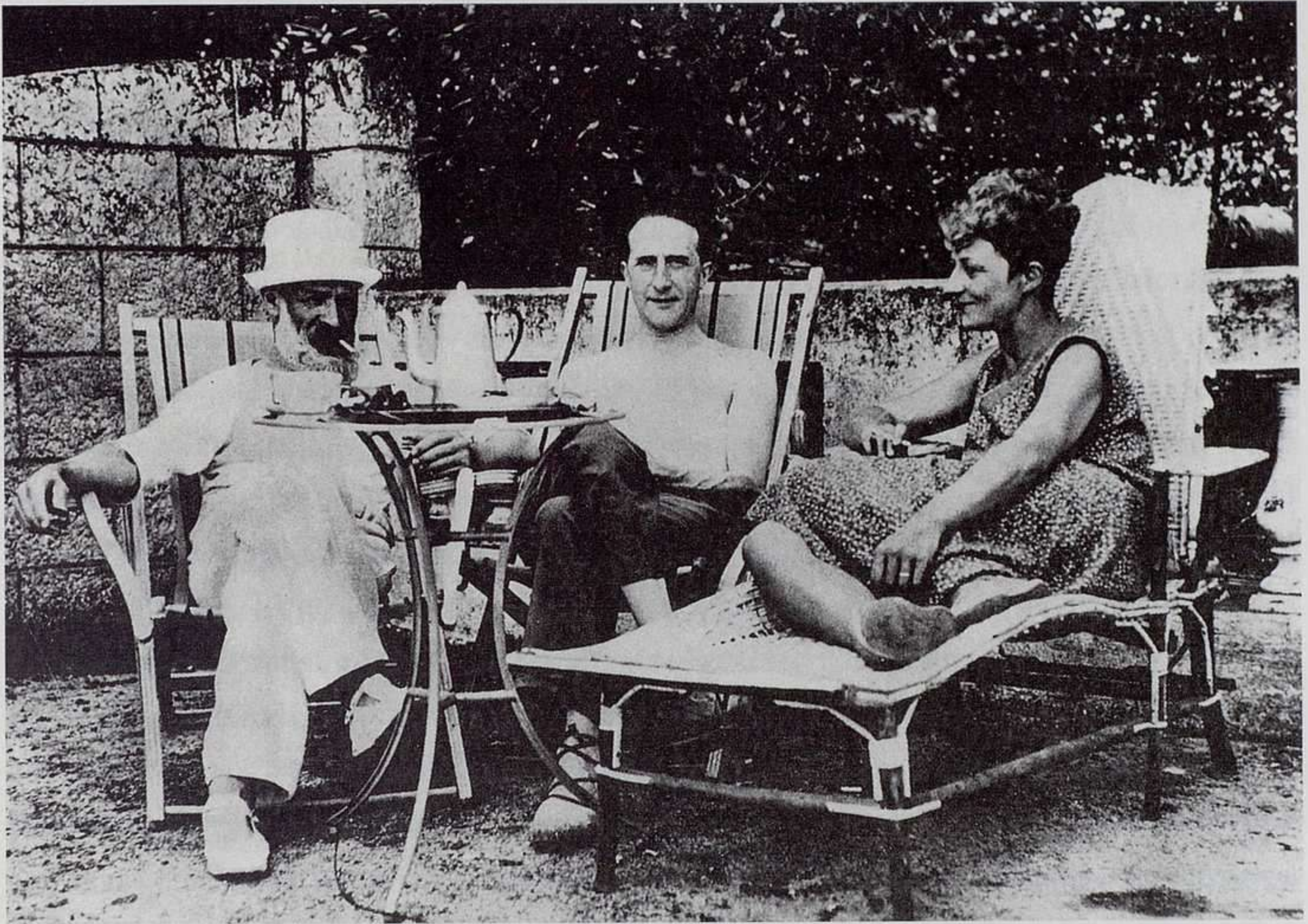
Me parece muy sugerente este vínculo entre la desaparición del significado útil y el nuevo punto de vista. Duchamp no lo especifica en su momento, pero sí su amigo y defensor Walter Arensberg con motivo de la *Fuente*: “ha sido revelada una forma bonita, *liberada de todo propósito funcional*: por tanto, una persona ha hecho con claridad una *contribución estética*”, aunque posteriormente, a propósito del *Portabotellas* Duchamp matizará la misma desviación al despojarlo de su coseidad: “aquel *funcionalismo* ya estaba obliterado por el hecho de que lo saqué de la tierra y lo acompañé al *planeta de la estética*”²¹.

¿No era precisamente esa falta de utilidad o propósito una de las posibilidades de lo estético que intuyera Kant? ¿Por qué no alinear a los *ready-mades*, en cuanto pioneros del “arte objetual”, como una de sus plasmaciones?: “Un juicio de gusto, en lo que se refiere a un objeto de fin determinado, sería puro sólo en cuanto el que juzga *no tuviera concepto alguno de su fin o hiciera en su juicio abstracción de él*”²².

Por este procedimiento, al neutralizar hasta inutilizar la función o el uso, las finalidades objetivas externas del urinario o de cualquier otro objeto útil de una serie industrial, se produce una analogía con lo que acontece en la percepción cotidiana tras el estallido de los referenciales en la *quiebra de la representación*. Una analogía que cristaliza en una *desviación estética* que recupera las apariencias, la concordancia de lo diverso en lo uno que no da a conocer finalidad ni uso algunos. Desde esta desviación creo que vale la pena señalar las opciones insinuadas por Kant y sorprendentemente seguidas por Duchamp como posibles contribuciones estéticas.

No obstante, antes que nada, tal vez sea oportuno recordar que, desde la óptica de un objeto que posee un “*fin determinado*”, Duchamp era receptivo a la belleza adherente destilada por las finalidades objetivas. No en vano, estimaba a los objetos de la fontanería y a los puentes como las obras más grandes que había hecho América. Algo que no parece responder a una ocurrencia provocativa del francés, sino a una opinión extendida entre los vendedores de sanitarios al ofertar sus mercancías. Dos años antes la Trenton Potteries Co. señalaba: “alguien ha dicho que, hasta este momento, la gran contribución de América al arte es el cuarto de baño americano blanco y puro. Ciertamente, una de las principales contribuciones de América a la salud y el confort es su cerámica sanitaria”²³.

En alguna otra ocasión Duchamp comentaba que disfrutaba de la *Rueda de la bicicleta en su estudio* como cuando se contemplan las llamas –nuevo motivo “*infraleve*”– en una chimenea, mientras que en otra asentiría ante la aseveración de su compañero de estudio, J. Crotty, de que la *Pala quitanieves* era el objeto más bello que había visto. Fascinación hacia los objetos del mundo técnico y de la aviación que compartía con otros muchos miembros de las vanguardias dadaístas, constructivistas soviéticas o del Purismo francés. Eran los momentos en los que, más allá de lo utilitario, se redescubría su vida mágica y sus ligazones



Brancusi, Duchamp y Mary Reynolds en Villefranche, 1925.

esotéricas con la vida o incluso la estética de la máquina.

Pero no menos sintomática considero la sintonía con los juicios en los que quien juzga “*no tuviere concepto alguno de su fin*”, ya que atañe a la desaparición del significado y el cambio de funciones en numerosos objetos u obras del pasado: “las cucharas de madera africanas, conversa Duchamp, no eran absolutamente nada en el momento en que las hicieron, únicamente eran funcionales; después se convirtieron en cosas hermosas, en ‘obras de arte’” o “somos nosotros quienes hemos dado el nombre de ‘arte’ a las cosas religiosas; lo hemos hecho pensando en nosotros, en nuestra propia satisfacción”²⁴.

Frente a estas posibilidades vislumbradas por Duchamp, Kosuth sostiene que “cualquier cosa física puede convertirse en *objet d’art*, es decir, puede ser considerada de buen gusto, estéticamente agradable. Pero esto no guarda la menor relación con la aplicación del mismo objeto a un contexto artístico, es decir, con su funcionamiento en un contexto artístico”²⁵, pues no tiene en cuenta las *intenciones* del propio artista. Presumo que Duchamp había rebatido de antemano esta posición y, en menor medida, la de A. Danto. Ambos, al pasar por alto las cualidades visuales y afirmar que la estética no tiene *conceptualmente* la menor importancia para el arte, reducen la obra a una tautología y renuncian a lo ostensivo, a toda presentación y exhibición de las apariencias: “la presentación de los objetos dentro del contexto del arte (...) no es merecedora de mayo-

res consideraciones estéticas que las de cualquier otro objeto del mundo”²⁶, sustituyéndola por una *presentación de las intenciones del artista*. Ahora bien, ¿qué sucederá cuando, como es lo más habitual, éstas no se conocen? El radio de acción de semejante hipótesis es muy limitado, incluso para las experiencias artísticas coetáneas y, desde luego, Duchamp siempre distinguió, sobre todo en *El proceso creativo*, entre las intenciones del artista y las realizaciones concretas.

Desde esta consideración, además, los objetos religiosos, útiles o comunicativos, fueron también *hechos*, aunque fuese sin intenciones artísticas y en ellos tampoco nos es posible eliminar sus configuraciones formales. Lo que es evidente, como se aprecia en las artes primitivas o incluso en los objetos antiguos, es que la mirada moderna ha introducido cambios de funciones una vez que aquéllos han perdido o neutralizado las originarias. Sin que haya sido necesaria intervención alguna y, menos, una puesta al día de sus intenciones insondables, se han transfigurado en obras de arte. La capacidad diferenciadora de la conciencia artística moderna, ya sea a cargo del artista, como en el Primitivismo moderno o del espectador, impulsa esta transfiguración, dejando fuera de juego todo *intencionalismo*, irrecuperable por otro lado en la mayoría de las situaciones. De otra manera, desaparecerían capítulos enteros de lo que hoy en día incluimos en la historia o en los museos de arte. Es bien sabido cómo los chinos y japoneses seleccionaban piedras que, colocadas en los jardines, se transformaban en elementos artísticos. Y algo similar acontece con los objetos técnicos modernos, como también intuía el Purismo francés²⁷, y con las imágenes fotográficas o publicitarias, ya que, cuando han perdido sus funciones utilitarias, de reportaje o comunicativas, devienen obras de arte “infralevés” ajenas a las intenciones de sus hacedores. Asomaría así una *estética del acontecimiento* que se desliza en el transcurso de la temporalidad de los objetos y las modificaciones de funciones.

No obstante, si la anterior opción mira ante todo de un modo retrospectivo hacia el pasado, la que postula: “*cuando se hiciera en su juicio abstracción del fin*”, en cualquiera de sus acepciones, se actualiza en el presente y se proyecta hacia el futuro. Esta abstracción es la que cristaliza cuando desaparece la función útil originaria bajo el “nuevo punto de vista”. La devaluación gnoseológica de los significados y el vaciado semántico promueven una inversión de los residuos objetuales reconocibles, aunque flotantes en el recuerdo, en unas relaciones de estímulos *perceptivos y mentales*. He sugerido ya que en la *elección* y en la *presentación* operan dispositivos artísticos que surten efectos estéticos, pero ahora es oportuno resaltar que la presentación no se limita a una ostensión estática de las apariencias, sino que, más bien, se inscribe en un devenir del objeto, en un *acontecimiento*, y actúa a modo de puente tendido entre la *intuición sensible* mediante la cual el objeto nos es dado y una “*concepción*” a matizar. Como secuela de semejante puenteo la consideración estética de los ready-mades no se recluye en la percepción de las apariencias, sino que se expande hacia un nuevo punto de vista capaz de crear un “nuevo pensamiento” para ese objeto.

Probablemente, este “nuevo pensamiento” da excusa a Kosuth y Danto para interpretar el

ready-made como el acontecimiento originario, auroral, después del cual todo arte es “conceptual”, esto es, sólo existe conceptual o filosóficamente. Creo que se trata de una deducción en la que el “nuevo concepto” suplanta al “nuevo pensamiento”, ignorando así la conocida distinción entre un *concepto* bajo el cual un objeto es subsumido o la asignación del concepto a la intuición sensible correspondiente del objeto, y el *pensamiento*, en cuyo ámbito la asignación sólo se produce como simple espontaneidad de la unión de la diversidad en una intuición meramente posible, según los *diferentes modos*²⁸.

Incluso, por deferencia a la sintonía de A. Danto con la estética de Hegel, me permito recordar, trazando una analogía, que cuando este autor incorpora la realidad dada, tan prosaica y vulgar para su época como la del urinario, como material artístico, expande las *naturalezas muertas* hacia una “apariencia producida por el espíritu” (*durch den Geist produzierte Schein*) como milagro de una “idealidad”. Una idealidad en la que, precisamente, “el arte es el punto medio entre el ser ahí meramente objetivo y la representación (*Vorstellung*) meramente interna”²⁹.

Ahora bien, al colocar el ready-made en una nueva situación puede suceder, al igual que en aquellas “naturalezas muertas”, que nos “quedemos sólo con la relación que, según nuestras necesidades, placeres, nuestra distinta formación y distintos fines, tenemos con tales objetos, es decir, los aprehendamos sólo según su conformidad o fin externo (*aussere Zweckmässigkeit*), pero la vitalidad del objeto es anulada”. En esta suposición, la “cita” fracasa por completo. Pero también puede ocurrir lo contrario, ya que la idealidad ilusionante del arte, por infraléve que en nuestro caso fuere, “eleva al mismo tiempo a los objetos, de otro modo carentes de valor, a los que... *fija para sí y convierte en fin*, y dirige nuestra atención a lo que de otro modo dejaríamos pasar desapercibido”³⁰. ¡De un plumazo el *intencionalismo* ha sido desplazado por la *intencionalidad*, el psicologismo por la fenomenología!

Sería apasionante el desvelar cómo en la reflexión hegeliana se filtra la *desviación* kantiana de las finalidades. No obstante, en esta ocasión, me importa resaltar que mientras en la primera suposición el objeto es consumido en virtud de su finalidad objetiva externa, de su conexión con el mundo real y las necesidades prácticas, integrado en un conjunto de funcionalidades y en la teoría de los valores, en la segunda, desprovisto de su función o abstraído de sus usos, recobra en sí mismo una vitalidad, incluso un aura, que nos invitan a reparar en aspectos hasta entonces inesenciales, en la abstracción formal que destilan las apariencias de la mercancía. Precisamente, esta vitalidad virtualmente recuperada, indiferente a los valores de uso y de cambio, impulsa los nuevos puntos de vista a modos diferentes, la apertura a las nuevas avenidas, aquel *extrañamiento* que propicia la eclosión potencial de las relaciones en todas las direcciones. La desviación idealista de las finalidades se vería así reforzada por la abstracción un tanto fetichizada del objeto como mercancía sobre la que nos alertaran tanto Marx como Baudelaire.

Los desafíos de estas desviaciones nos retan a una “cita” *más prolongada*, incluso *diferida*, con el objeto, pero a su vez suscitan la sospecha de si aquel nuevo pensamiento, en



Constantin Brancusi: Princesa X, 1916.

estéticas, entendida como “representación (*Vorstellung*) de la imaginación que provoca a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, concepto alguno” o “empujada a un concepto dado y unida con tal diversidad de representaciones parciales (*Teilvstellungen*) en el uso libre de la misma que no se puede para ella encontrar una expresión que indique determinado concepto”³¹.

Esta inadecuación y diversidad de representaciones parciales se asocian en los ready-mades, más que con un nuevo pensamiento en singular, con nuevos pensamientos que fluyen de distintas fuentes. No en vano, en la *Fuente* los amigos de Duchamp ponían en juego tanto las cualidades formales: la forma, las curvas, el color, la epidermis o la simplicidad, relacionadas con un Buda encantador o con las piernas de las bañistas de Cézanne, como las sugerencias formales y sexuales cercanas a la *Princesa X* de su amigo Brancusi, si es que no, desde el punto de

el que desemboca la aventura transfiguradora, no será la culminación de una puesta en órbita de una idea estética en la acepción kantiana. ¿No sería posible abordar la desaparición del significado útil desde esta óptica?

Tal vez, retomando la connivencia de la “desartización” con la experiencia estética, me da la impresión de que en los ready-mades se mantiene todavía despierto y activo el Espíritu o principio vivificante del que nos habla Kant, esa facultad de exposición de ideas estéticas. La transfiguración de los objetos en obras “infralevés” de arte no sólo se actualiza a través de la insinuada *facultad de presentación*, de ostensión, sino de esta *facultad de exposición* o, mejor, de *representación* (*Darstellung*, aunque los objetos, por no tener función representativa, se representan únicamente a sí mismos) de ideas

vista antropomórfico, su parecido con una Madonna del Cuarto de Baño o con las reminiscencias atávicas de los fetiches adheridos a la mercancía, etc. La emancipación y liberación del objeto respecto a las ataduras habituales recuperan una vitalidad cuyos efectos estéticos son deudores de las *experiencias visibles* y de las *apariencias producidas por el espíritu* en permanente puenteo a través de unas estrategias entre las que destacan las alegóricas³².

Tanto la desviación de fines como la recuperación de la vitalidad del objeto guardan una analogía estrecha con la desviación de la percepción cotidiana a través del estallido de los referenciales y la concentración en el significante artístico que se aprecia en la obra moderna. Un estallido similar resuena ahora en los materiales objetuales a través de los dispositivos o estrategias artísticas “infraveles” que activan virtualmente cualquier relación, desbordando por ello toda interpretación. En otras palabras, si bien los ready-mades suscitan, como presumía Duchamp, “interesantes” interpretaciones, ninguna de ellas es la última ni definitiva. Queda una y otra vez aplazada, diferida, en perpetua fuga sin fin. Ni siquiera él mismo se ponía de acuerdo consigo mismo sobre si éstos objetos inespecíficos eran arte, antiarte o algo indiferente que se ubicara en una tierra de nadie entre ambos.


Pero, posiblemente, tanto aquella desviación como este diferimiento incesante son los síntomas más palpables de que en ellos anida aún la *diferencia estética*. Y, sin embargo, al constatar esta diferencia, por *infravele* que sea respecto a los objetos que han permanecido en la vida ordinaria, en los ready-mades, en cuanto presentación y exposición de ideas estéticas (tanto en el sentido de *Darstellung* como de *Vorstellung*), abstraen o ponen entre paréntesis, pero no eliminan, los pensamientos o contenidos extraestéticos. Por eso, los ataques a la “distinción estética” kantiana, como los de Gadamer³³, únicamente son eficaces si, previamente, se la reduce a la que destila la obra de arte pura en la abstracción moderna. La diferencia estética, en mi opinión, no elimina los momentos extraestéticos, pero sí los subordina a una *predominancia* que organiza en un uso libre las representaciones parciales tamizándolas en una autounificación que las conserva transfigurándolas y alejándolas de toda comprensión automática que se subsuma en el concepto.

Conclusión

Si he tomado como motivo para repensar la diferencia estética a la *Fuente* es porque, al igual que Malevich alcanza el grado cero de la pintura o el Minimalismo el de la escultura, Duchamp reduce a su grado cero la transfiguración artística del objeto. Probablemente por ello, la *Fuente*, muestra ostensiva de unos ready-mades genéricos e inespecíficos, ha quedado incorporada a la historia del arte más reciente como uno de sus hitos más paradigmáticos. Y eso después de que, vetada como obra artística, no quería ser arte. Incluso, la idea estética que anida en ella: la transfiguración artística de los objetos de la vida ordinaria ha fructificado cual semilla cuya energía potencial sedimenta en sucesivas objetivaciones o distribuciones nómadas que se reclaman a esa suerte de principio inmanente de autounificación en que

se ha convertido la modalidad del *arte objetual* durante casi un siglo.

La *Fuente* parece por tanto brotar como una manifestación auroral de aquella intuición kantiana que desborda los cauces de cualquier previsión y está forzando un replanteamiento en el debate estético contemporáneo. Asimismo, a partir de ella sería posible trazar una genealogía del arte moderno, complementaria a la de otras vetas. Discurriría desde el dadaísmo y el surrealismo objetuales hasta los neodadaísmos varios, y del *pop art*, vía el conceptualismo, hasta los *apropiacionismos* y el *arte contextual* más próximos.

Por supuesto, pertenece a la historia y la crítica de arte la tarea de explorar los procedimientos o estrategias artísticas usufructuadas en las transfiguraciones posteriores y actuales, mientras la teoría estética se muestre receptiva a las *nuevas condiciones y modificaciones*, tanto desde la óptica de los objetos como desde la del arte, en las que se despliegan las experiencias artísticas en los horizontes del *sistema objetual* y del *mass-mediático*. Desde estos nuevos escenarios, creo que la diferencia estética se ve forzada a mediar, desoyendo los negros presagios de su propia desaparición, en las tensiones, ciertamente radicalizadas, entre las tendencias del arte a la *des-artización* y las de la vida cotidiana a la *estetización difusa*. Su polaridad lanza unos desafíos que me propongo afrontar en otra ocasión, consciente de que en estos espacios de inseguridad el *factum* y la precariedad de la reflexión se convierten alternativamente cada uno de ellos en mediación del otro 

NOTAS

¹Citado por W. CAMFIELD: *M. Duchamp Fountain*, The Menil Collection, Fine Art Press, 1989, p.27; de no señalar otra procedencia, los sucesivos testimonios están tomados de esta monografía.

²G. DICKIE: "The New Institutional Theory of Art" (1984), en DICKIE y otros: *Aesthetics: An Anthology*, Nueva York, St. Martin Press, 1989, p. 200; Cfr. pp. 196-205, 214-217; idem: *Art and Aesthetics: An Institutional Theory*, Ithaca, Nueva York, Cornell Univ., 1974, pp. 34 ss.; P. BÜRGER: *Teoría de la vanguardia* (1974, Barcelona, Península, 1987, pp. 106-107).

³J. KOSUTH: "Arte y filosofía" (1968), en G. BATTCOCK ed.: *La idea como arte*, Barcelona, G. Gili, 1977, p. 80 y 61; Cfr. pp. 68 ss.

⁴A. DANTO: *The philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, 1986, p. 41; Cfr. pp. 23 ss.; idem: *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, 1981, sobre todo Cap. 4 y 5.

⁵M. FOCAULT: *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1979, 7ª ed., p. 153; Cfr. p. 147 ss. Esta es la perspectiva adoptada recientemente por Thierry DE DUVE: *Kant after Duchamp*, Cambridge Mass. The MIT Press, 1996, p. 382 ss.

⁶P. CABANNE: *Conversaciones con M. Duchamp* (1967), Barcelona, Ed. Anagrama, p. 71. Se citará como Cabanne.

⁷Cfr. *M. Duchamp*, Nueva York, MOMA, 1973, p. 275.

⁸M. DUCHAMP: *Notas*, Madrid, Tecnos, 1989, nº 169, p. 147: "Introduction de G. Moure", pp. 9-16; Las citaré entre paréntesis; M. DUCHAMP: "El proceso creativo" en *Duchamp du Signe*, Barcelona, G. Gili, 1978, pp. 162-163; J.L. BREA: "Releyendo el acto creativo", *Nuevas estrategias alegóricas*, Madrid, Tecnos, 1991, pp. 17-31.

⁹Cfr. HEGEL: *Lecciones de estética*, Madrid, Akal, 1989, pp. 122, 126, 608.

¹⁰Cfr. N. MEYER: "La irrupción del anti-arte", en G. BATTCOCK, *La idea como arte*, loc. cit. pp. 93, 101; O. PAZ: *Apariencia desnuda*, Madrid, Alianza Forma, 1998, p. 31.

¹¹Th. W. ADORNO: *Ästhetische Theorie*, Francfort/M. Suhrkamp, 1974, 2ª ed., pp. 32, 33, 94, 123, 183, 271, etc. Este neologismo, tan inaceptable en alemán como en castellano, ha sido traducido en su *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 30, 31, 83, 110, 162, 240, etc., por "pérdida de esencia artística", "vaciamiento artístico", "disolución del arte", "degeneración del arte", pero en complicidad con mi compañero, el profesor José María Ripalda, prefiero el término "desartización".

¹²Citado por H. RICHTER: *Kunst und Antikunst*, Colonia, Du Mont Schauberg, 1962, p.212.

¹³Cfr. P. GORSEN: *Das Prinzip Obszön*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt TB, 1969, pp. 25, 37-8, 99, 109-110 o en

Das Bild Pigmalions. Kunstsoziologische Essays, ibid. 1969, pp. 18-19, 105-106.

¹⁴M. DUCHAMP, "A propósito del Ready-made", en *Duchamp du Signe*, loc. cit. p. 164. Cfr. P. CABANNE, loc. cit. p. 72.

¹⁵HEGEL: *Vorlesungen über Ästhetik*, Frankfurt/M. Suhrkamp, B. I. 1970, p. 214 (*Lecciones de estética*, loc. cit. p. 121).

¹⁶R. HUELSENBECK: *Almanaque Dadá*, Madrid, Tecnos, 1992, p. 4; Cfr. mi prólogo: "El punto de indiferencia y la percepción de todas las relaciones", pp. IX-XVI, así como en *Contaminaciones figurativas*, Madrid, Alianza Forma, 1986, p. 140 ss.

¹⁷J. KOSUTH: *Arte y filosofía*, loc. cit. pp. 66 y 67.

¹⁸Cfr. OGDEN, C.K., RICHARDS, I.N. y WOOD, J.: *The Foundations of Aesthetics*, Nueva York, International Publishers, 1922; OGDEN y RICHARDS: *El significado del significado* (1923), Buenos Aires, Paidós, 1964, pp. 124 ss., y 152 ss.

¹⁹Th. W. ADORNO: *Teoría estética*, loc. cit. p. 164.

²⁰LYOTARD, J.F.: *La diferencia*, Barcelona, Gedisa, 1999, p.193.

²¹Citado por A. CAMFIELD, *M. Duchamp Fountain*, loc. cit. p. 25; M. DUCHAMP, "entrevista de 1953", en *M. Duchamp*, MOMA, 1973, pp. 275-76.

²²KANT: *Crítica del juicio*, Madrid, Col. Austral, Espasa Calpe, 1977 y otras, §16, p. 131.

²³Tomado de *Sanitary Pottery*, n° 7 (mayo 1915), p. 3: citado en HIGH&LOW: *Modern Art/Popular Culture*. Nueva York, MOMA, p. 277.

²⁴P. CABANNE: *Conversaciones con M. Duchamp*, loc. cit. pp. 110 y 163.

²⁵J. KOSUTH: *Arte y filosofía*, loc. cit. p. 67.

²⁶J. KOSUTH: ibid. p. 64.

²⁷Cfr. F. LÉGER: "L'Esthétique de la Machine", *Bulletin de l'Effort Moderne*, 1, n° 1-2 (1924), p. 5.

²⁸I. KANT: *Crítica de la razón pura*, Madrid, Clásicos Alfaguara, 1998, 5ª ed. B 146, p. 162-3; B 304, p. 266; B 428, p. 379.

²⁹HEGEL: *Vorlesungen über Ästhetik*, I, loc. cit. p. 215 (*Lecciones de estética*, loc. cit. p. 122)

³⁰HEGEL: *Vorlesungen über Ästhetik*, III, p. 63 y I pp. 215-216 (*Lecciones de estética*, loc. cit. p. 608 y 122)

³¹KANT: *Crítica del juicio*, §49, pp. 220 y 223.

³²Cfr. José Luis BREA: *Nuevas estrategias alegóricas*, loc. cit., sobre todo p. 47 ss.

³³Cfr. H.G. GADAMER: *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977, pp. 125-26.

xv premio
navarra
de pintura

2000

premio único:
2.000.000 ptas.

información:

MUSEO DE NAVARRA
santo domingo s/n
31001 pamplona
tel.: 948 426 492
fax: 948 426 499

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

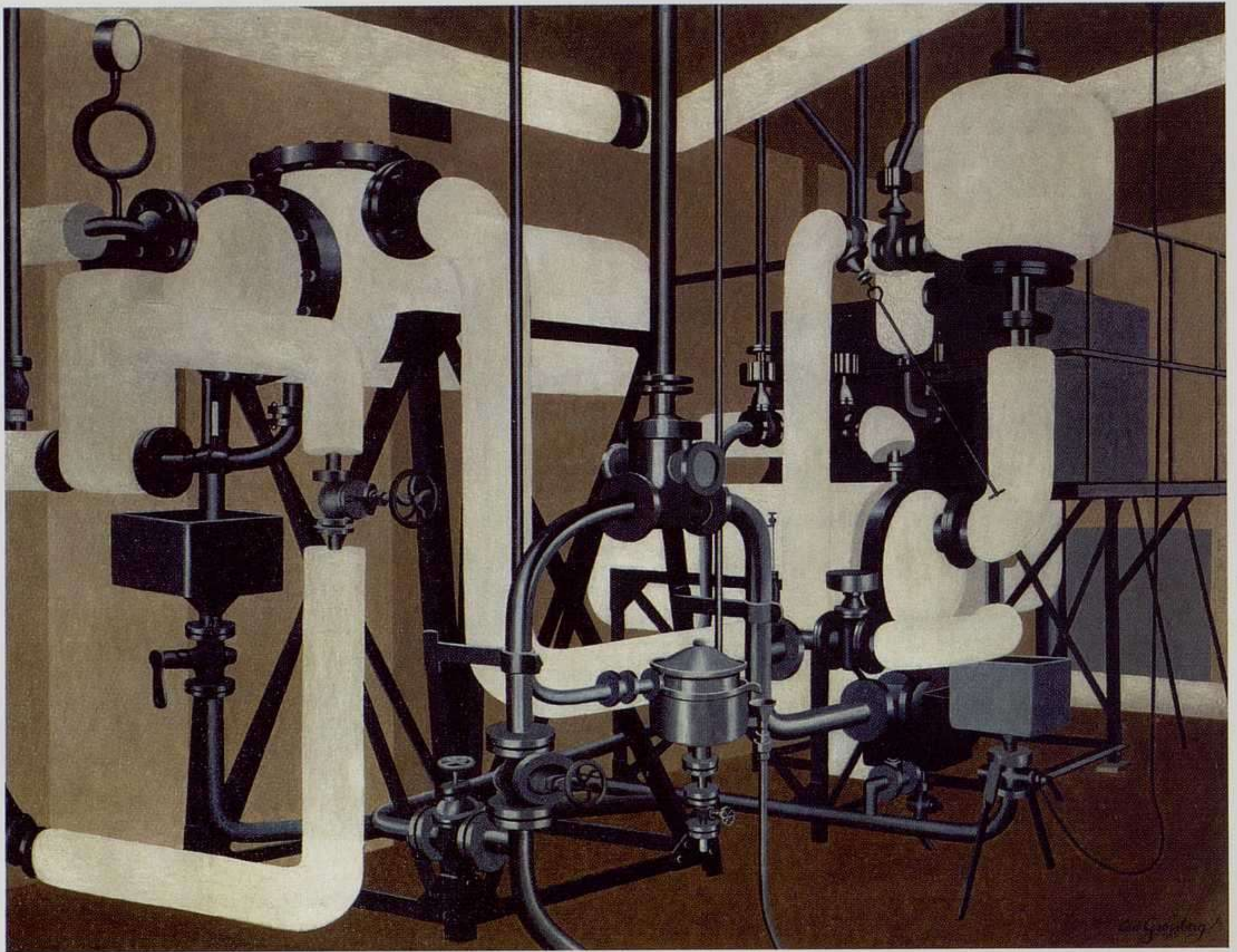
MÁQUINAS

*El Centro Atlántico de
Arte Moderno presenta,
hasta el 19 de noviembre,
una exposición sobre las
máquinas en el arte del
siglo XX.*



Max Ernst: Die Anatomie (La anatomía), 1921. Collage sobre postal.

die anatomie / max ernst



Morton Schamberg: *Painting VII (Machine Forms, The Well)*, 1916. Óleo sobre lienzo, 46,1 x 35,6 cm.

También es uno de los motivos de la pintura impresionista. Ernest Chesneau escribía en 1874 sobre Claude Monet: “Nunca la animación de la vía pública, el bullicio de la muchedumbre y de los coches sobre el asfalto, la agitación de los árboles en el bulevar entre el polvo y la luz, nunca lo inalcanzable, lo fugitivo, lo instantáneo del movimiento se ha comprendido y reflejado mejor en su prodigiosa fluidez como en este maravilloso esbozo que el Sr. Monet ha catalogado con el título de *Boulevard des Capucines*”.

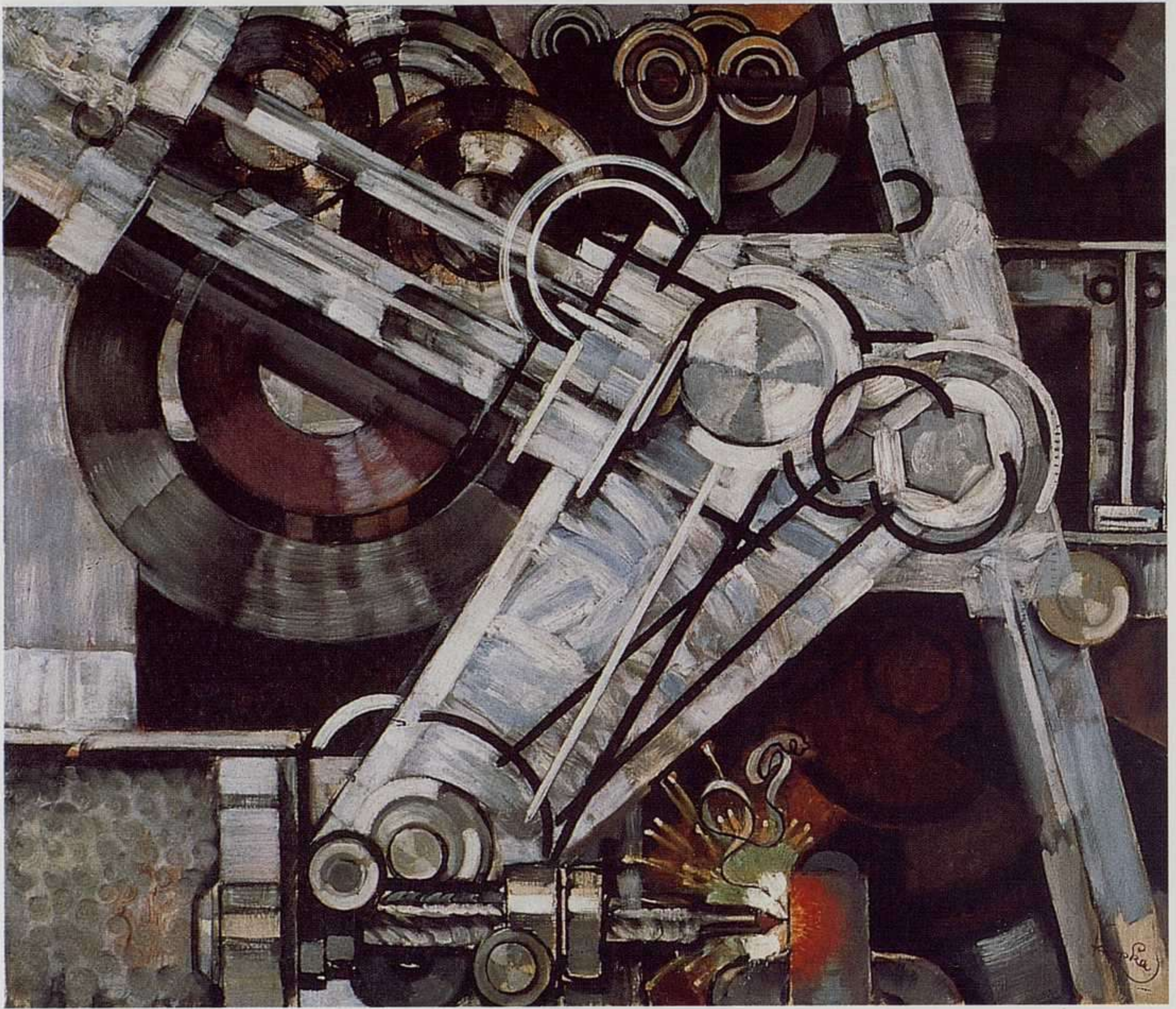
Al comenzar la década de 1910, las palabras “dinamismo”, “maquinismo” o “modernidad” se escuchan sin cesar en todas las capitales culturales, pero la insistencia no deja de tener fundamento. Del *Hommage à Blériot* de Delaunay hasta los *Planites* de Malevich, pasando por las composiciones futuristas de Severini, etc., había llegado la hora de la fascinación colectiva ante las maravillas del “progreso”. En lo referente a la velocidad, la *Victoria de Samotracia*, denigrada por Marinetti en la célebre imprecación de 1909, en la que la oponía a un coche de carreras, es bastante más elocuente que muchos cuadros futuristas. Buena parte de las vanguardias se adhirió a este homenaje a la máquina. Conviene subrayar la importancia de Fernand Léger –tanto en su pintura como en sus escritos– en el incremento del interés

por las máquinas. Léger explica así cómo la guerra fue para él la oportunidad de describir el universo mecánico: “[...] entregado a la ingeniería, mis nuevos compañeros eran mineros, jornaleros agrícolas, artesanos de la madera y del hierro... Al mismo tiempo, me sentí fascinado por una culata del 75 abierta a pleno sol, magia de la luz sobre el metal blanco... Desde que mordí en esta realidad el objeto nunca me ha abandonado. Aquella culata del 75 abierta a plena sol me resultó más útil, para mi evolución plástica, que todos los museos del mundo”. Fernand Léger también cuenta que mientras exponía en el Salón de Otoño, en un espacio contiguo al Salón de la Aviación, se sintió fascinado de repente al haber traspasado la frontera que separa el mundo del arte y del de la me-



Fernand Léger: Elemento mecánico, 1924. Óleo sobre lienzo, 146 x 97 cm.

cánica: “Nunca había experimentado un contraste tan brutal. Dejaba atrás enormes superficies grises, tristes y pretenciosas y me sumergía en los bellos objetos metálicos, duros, fijos y útiles, con colores populares y puros, el acero con sus infinitas variaciones en contraste con los bermellones y los azules”. Léger es el pintor de la vida moderna, de su movimiento, de sus desbordamientos en el espacio aéreo. Utiliza de forma sistemática los colores vivos, muy a menudo planos. También crea relaciones contrastadas entre líneas y colores que se encarga de disociar: formando trazados limpios y también contornos negros que recortan el espacio en zonas de color. Para conseguir lo que denomina “estado de intensidad plástica organizado”, Léger quiere al mismo tiempo competir y desviar la fuerza visual de la modernidad mecánica. Una obra vale sólo si es capaz de “estar a la altura” de un coche, una grúa o un barco. Léger se sumerge en la estética de un mundo nuevo y se apodera de todo lo que le

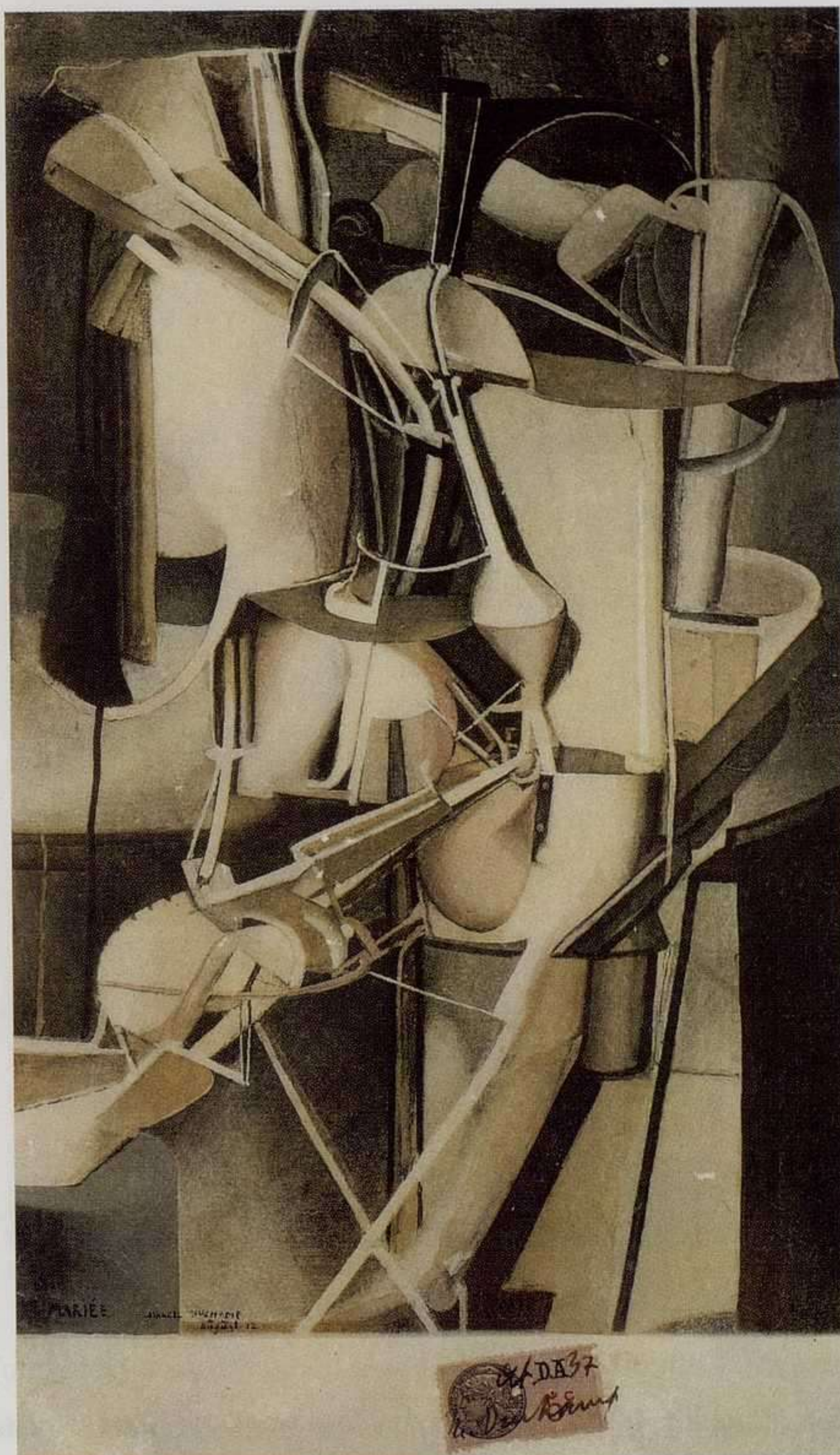


Frantisek Kupka: La taladradora, 1927-1029. Óleo sobre lienzo, 73 x 85 cm.

impresiona: formas, metales, reflejos... y luego lo organiza todo a su manera. “Lo bello”, escribía en 1924, “está en todas partes, en la disposición de una batería de cacerolas, en el muro blanco de una cocina, lo mismo que en un museo [...] La maquinaria agrícola también llega a ser un personaje simpático y se viste como una mariposa o como un pájaro”. Concentra en sus telas las imágenes disparatadas que ha ido recogiendo, hechas de zonas coloreadas con un tono idéntico, rojo sostenido por el negro y el blanco. “Si se quiere crear y obtener algo equivalente a los ‘objetos bellos’ que de vez en cuando produce la industria, resulta muy tentador utilizar esos mismos materiales como materia prima”.

A principios de los años treinta, Frantisek Kupka, con su importante serie de pinturas mecánicas, interpreta también a su modo esa misma fascinación por la vida moderna. Kupka, que en su juventud pasó por el simbolismo y por el cubismo, es un buen ejemplo de las tensiones a las que está expuesto un artista heredero de la cultura centroeuropea que se decanta por fórmulas cada vez más audaces. En la misma tela se oponen las dos fuerzas a las que había dedicado to-

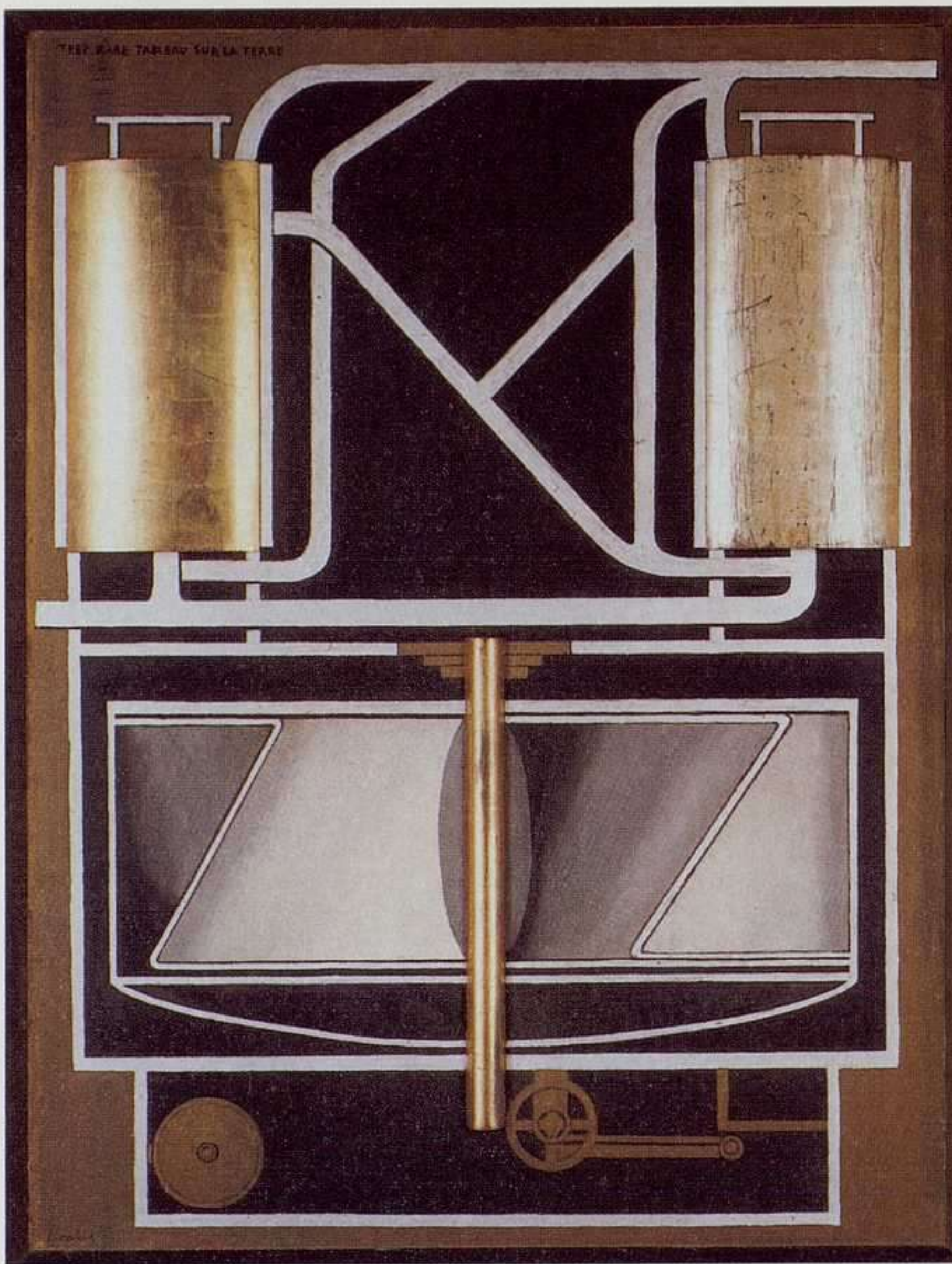
dos sus esfuerzos desde principios de los años diez: una figuración del movimiento para la que aportó soluciones que anticipan las de los futuristas, y una abstracción geométrica que le convierte en uno de los precursores del arte moderno. En 1913, Kupka escribía: “El objetivo de mi trabajo es utilizar los medios pictóricos con plena conciencia, sin dejarme esclavizar por lo descriptivo en pintura”. En esa época, ya ha expuesto una serie de obras cuyos títulos evidencian que se refieren a “lo informe” como materialización de lo visible: *Amorpha, fugue à deux couleurs* y *Amorpha, chromatique chaude*. El artista emplea aquí los matices del gris propios del metal y sugiere una impresión de movimiento. La oposición entre los elementos circulares y rectilíneos va enriquecida con un esbozo de volumen gracias a las superposiciones de planos que se solapan los unos en los otros. El mismo



Marcel Duchamp: Marieé (Novia), octubre, 1937.

Kupka así lo indica: “El arte, sea el que sea, debe considerarse, desde el punto de vista técnico, como el despliegue de una idea relativa al empleo de los medios materiales. Desde el punto de vista de la idea, no rebasa en ningún momento los límites de lo conocido. El objetivo del arte es impresionar, así que no puede provocar ninguna sensación si no determina en los centros nerviosos un estado específico que además les resulte familiar”.

“De joven, solía pasear por las calles del viejo Rouen. Un día vi funcionando en un escaparate un auténtico molinillo de chocolate y el espectáculo me fascinó tanto que tomé esa máquina como punto de partida”. Todo el mundo conoce la anécdota de Marcel Duchamp extasiado ante



Francis Picabia: *Très rare tableau sur la terre* (Muy extraño cuadro sobre la tierra), 1915. Óleo y pintura metálica sobre tabla y lámina de oro y plata sobre madera incluyendo marco pintado por el artista. 125,6 x 98 cm.

una hélice de avión y exclamando: “¿Qué más se puede hacer?” Le fascinaron en la misma medida la forma, el movimiento y el funcionamiento de las máquinas producidas por una industria en plena expansión. La rueda de bicicleta, el molinillo de café, el molinillo de chocolate, los aparatos ópticos son dispositivos mecánicos que también le fascinaron, como los juegos de “física divertida” formaron parte de su infancia y abundan en su obra. En toda su obra se rastrea la alianza de las máquinas virtuales, simbólicas y reales. Objetos e instrumentos se agencian y funcionan para mayor placer del espíritu: *Rotative Demi-Sphère (Optique de précision)*, 1925; *Anemic Cinéma*, 1925; *Rotoreliefs*, 1935, que Duchamp expuso en el Concours Lépine (en esa

ocasión, Gabrielle Buffet-Picabia le llamó “técnico benévolo”). Máquina híbrida y antropomórfica, a medias humana y a medias artificial, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, también va descrita en términos mecánicos. Maquinaria simbólica que despliega el conjunto de sus vagonetas, pistones, palancas y guías en el espacio plano del vidrio. Algunos elementos como el molinillo de chocolate o la lente de precisión Kodak reaparecen en la parte inferior, allí donde los solteros se esfuerzan por poner en funcionamiento un conjunto bastante extraño de aparatos. En 1911, Duchamp asistió a una representación de *Impressions d’Afrique* y salió sumamente impresionado. Sin duda, la influencia conjunta de este espectáculo y del viaje en coche que realizó en 1912 con Apollinaire, Picabia y Gabrielle Buffet le sirvieron para alumbrar la idea del *Grand Verre*. “Suerte de pictograma grandioso o de jeroglífico que representa, según Michel Carrouges, una escena capital e incomprensible”, las figuras maquinales simbolizan una vida psicológica dotada de increíble complejidad, que se encarna y funciona según las leyes absurdas de la “pintura de precisión” y de la “belleza de la indiferencia”.

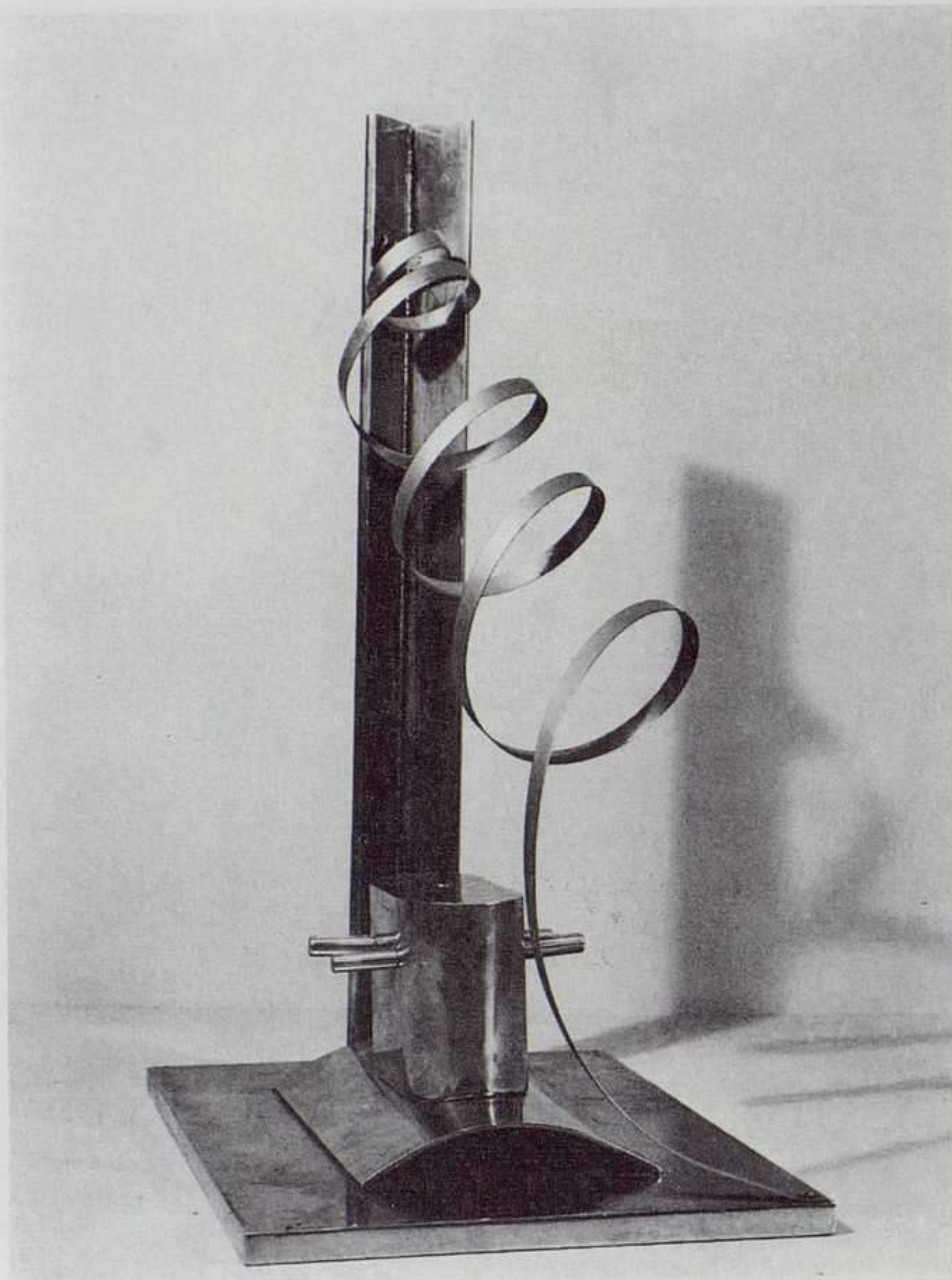
Al menos durante dos años, entre 1915 y 1917, la máquina se convierte para Picabia en el tema dominante, ya que no exclusivo, de su obra y de las ilustraciones para la revista *391* que publica durante un tiempo en Barcelona. Realiza una serie de retratos de sus amigos en forma de elementos mecánicos. Él mismo se representa bajo la especie de una bocina de uno de los coches que tanto le gustaban. *La Jeune fille américaine* está simbolizada por una bujía de motor, porque le gusta “encender la pasión”. Otros objetos van asociados a términos algo heterodoxos, como ocurre en *Ane*, representación ilusionista de una hélice de barco; o en la célebre *Américaine*, una lámpara eléctrica de cristal en la que se refleja, al derecho y al revés, las palabras “flirt” y “divorcio”. En esa



Alexander Rodchenko: Krieg der Zukunft (La guerra del futuro), 1930. Collage y gouache sobre papel, 51 x 35 cm.

misma época, los elementos mecánicos también invaden los dibujos de Max Ernst, primero en Colonia y luego en París. No hay duda de que la Guerra Mundial convulsionó en profundidad la vida de todos estos hombres. Rompió relaciones, conmocionó las conciencias e introdujo otras exigencias espirituales. No es casualidad que la expresión “máquina soltera” aparezca en estos años. Corresponde a la época de una desenfadada propaganda en pro de la procreación, fruto de la hecatombe de la guerra. Las máquinas ya no deben ser útiles. En 1924, André Breton, en su *Introduction au discours sur le peu de réalité*, el año del primer *Manifiesto del surrealismo*, sueña con “máquinas de construcción muy elaborada que no tiene ningún fin”.

Otros artistas inventan máquinas reales. Hacia 1912, dos jóvenes artistas rusos, Larionov y Archipenko, intentan introducir el movimiento en sus obras. Durante la exposición *L'Année 1915*, celebrada en Moscú, Larionov incorpora un ventilador a un cuadro “para dar al cuadro un movimiento natural”. El constructivismo sitúa a la máquina en el centro mismo de sus pre-



László Moholy-Nagy: Construcción de níquel, 1921.

Espace, inventa una estructura móvil y luminosa que proyecta formas coloreadas, fluidas y aleatorias sobre las paredes que la rodean. Los futuristas italianos tampoco se quedan atrás. En esa época, Depero inventa los complejos motorruidistas.

La metáfora hace bien en afirmar que en el acto de pintar está en juego el deseo del cuerpo del otro. Y ésta es en realidad la metáfora primera del arte: la que asimila cualquier superficie de inscripción de huellas a la piel sensible de un cuerpo. En los cuadros justamente célebres de Oscar Domínguez, que corresponden a la toma de posesión por parte del artista de su universo personal, hay una serie de construcciones extrañas: aparatos de calefacción antropomórficos, rodillos de compresión que se estrellan contra una rosa, máquinas infernales que llevan al absurdo los efectos de la contradicción y en donde la idea dominante es la de una voluntad de destrucción siempre subyacente. *La Machine à coudre électro-sexuelle* (1935) se sitúa en esta misma línea, e ilustra esta visión voluntariamente ambigua de la máquina, la intrusión de lo racional, con su permanente agresividad, en el seno de lo irracional. Máquina enigmática que evoca un canto similar tal vez al de las sirenas, con curvas ondulantes, gritos que desgarran el

ocupaciones. En 1920, en su *Manifiesto del constructivismo*, los rusos Pevsner y Gabo afirmaban que el futuro del arte estaba en el movimiento, y Gabo y Tatlin crearon esculturas animadas. En Alemania, las relaciones cada vez más estrechas entre la Bauhaus y la industria ilustran este renacimiento. El paso, en el seno mismo de la Escuela de Weimar, de la pieza única a la pieza fabricada en serie ilustra este reconocimiento de la contribución de la máquina en el proceso creativo. Moholy-Nagy, responsable del taller de metal de la Bauhaus, quería promover el maquinismo y defendía una “inclusión consciente de las máquinas” en el seno del proceso de creación.

Con su *Modulateur-Lumière-*

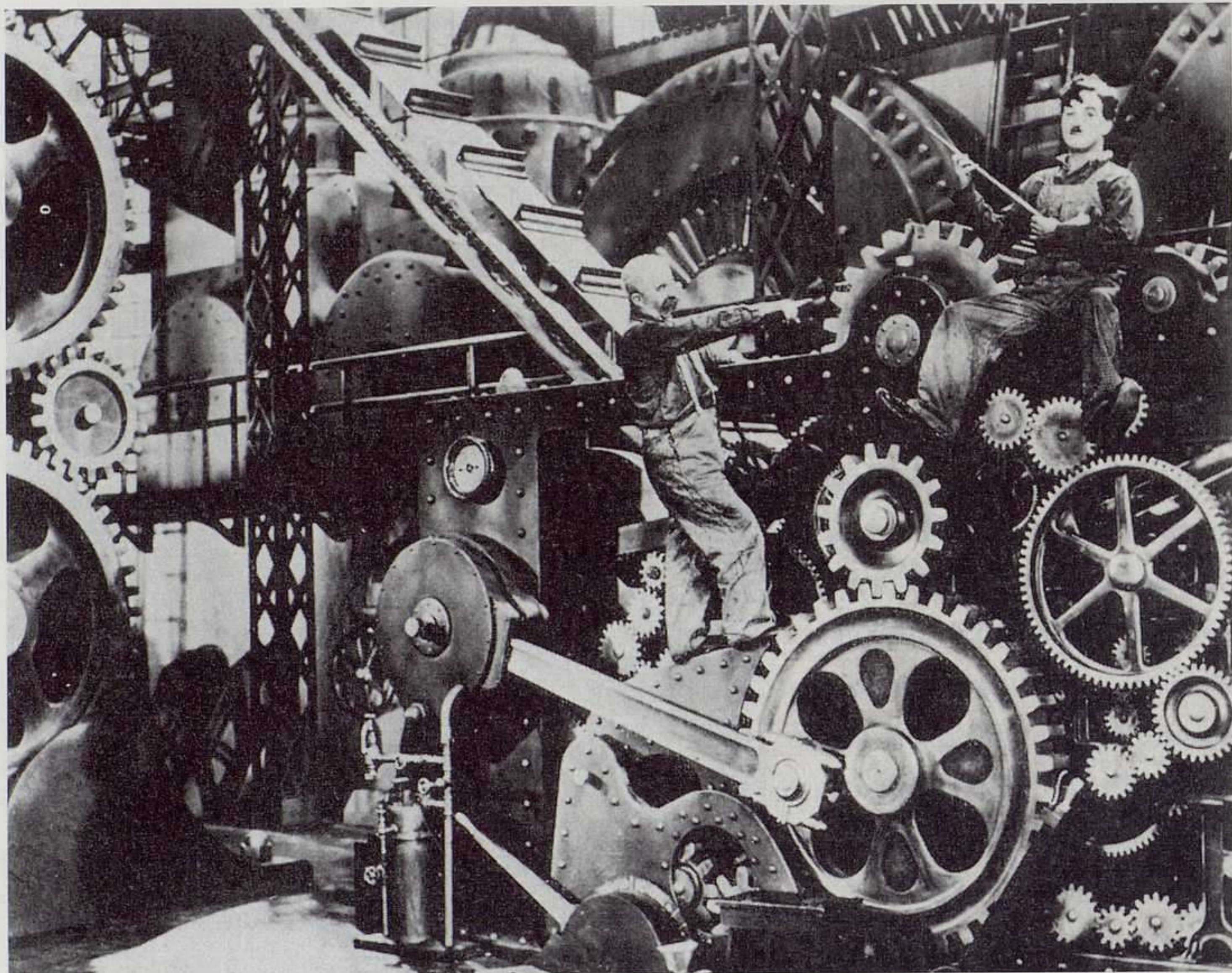
aire, murmullos tan débiles que es necesario acercarse para poder oírlos, arriesgándose a morir en el intento... Una vez más, la célebre referencia a Lautréamont explica a la perfección el lugar que ocupa la máquina en el universo surrealista y hay que advertir que los surrealistas optaron, en cuanto a la naturaleza del soporte que se presta a este insólito encuentro, por su aspecto mesa, es decir instrumento de cirugía, aparato de disección, mecanismo provisto de un sentido, de una función en la que se celebra, por encima de todo, el enlace nupcial entre el metal y la carne. Sin duda estamos en el núcleo mismo de la problemática de estas máquinas deseantes y solteras. Máquinas fantásticas y fantas-



Óscar Domínguez: Máquina de coser electro-sexual, 1934.

males en las que el consumo se transformaría en producción de energía. Se trata de una extraña inversión de lo libidinal en lo mecánico, sueños heurísticos de una energía que sería totalmente libre, capaz de invertir el principio de realidad y convertirlo en principio de placer. Fue Michel Carrouges, en su libro de 1950, *Les Machines célibataires*, quien presintió que la aparición casi simultánea, en el arte y en la literatura, y en muy pocos años, de esas maquinarias imaginarias, con un funcionamiento tan similar y una finalidad idéntica, señalaba, en los albores del siglo XX, el nacimiento de una mitología nueva en la que vendrían a inscribirse los errores y las esperanzas de nuestro tiempo. Sobre todo supo ver, con una gran lucidez, que “el mito de las máquinas solteras significa evidentemente el imperio simultáneo del maquinismo y el terror [...] Desde esta perspectiva, lo más extraordinario es que las aterradoras máquinas inventadas por Duchamp, Kafka y Roussel, elevan sus siluetas fantásticas al alba de la era de la ciencia y de los campos de concentración”.

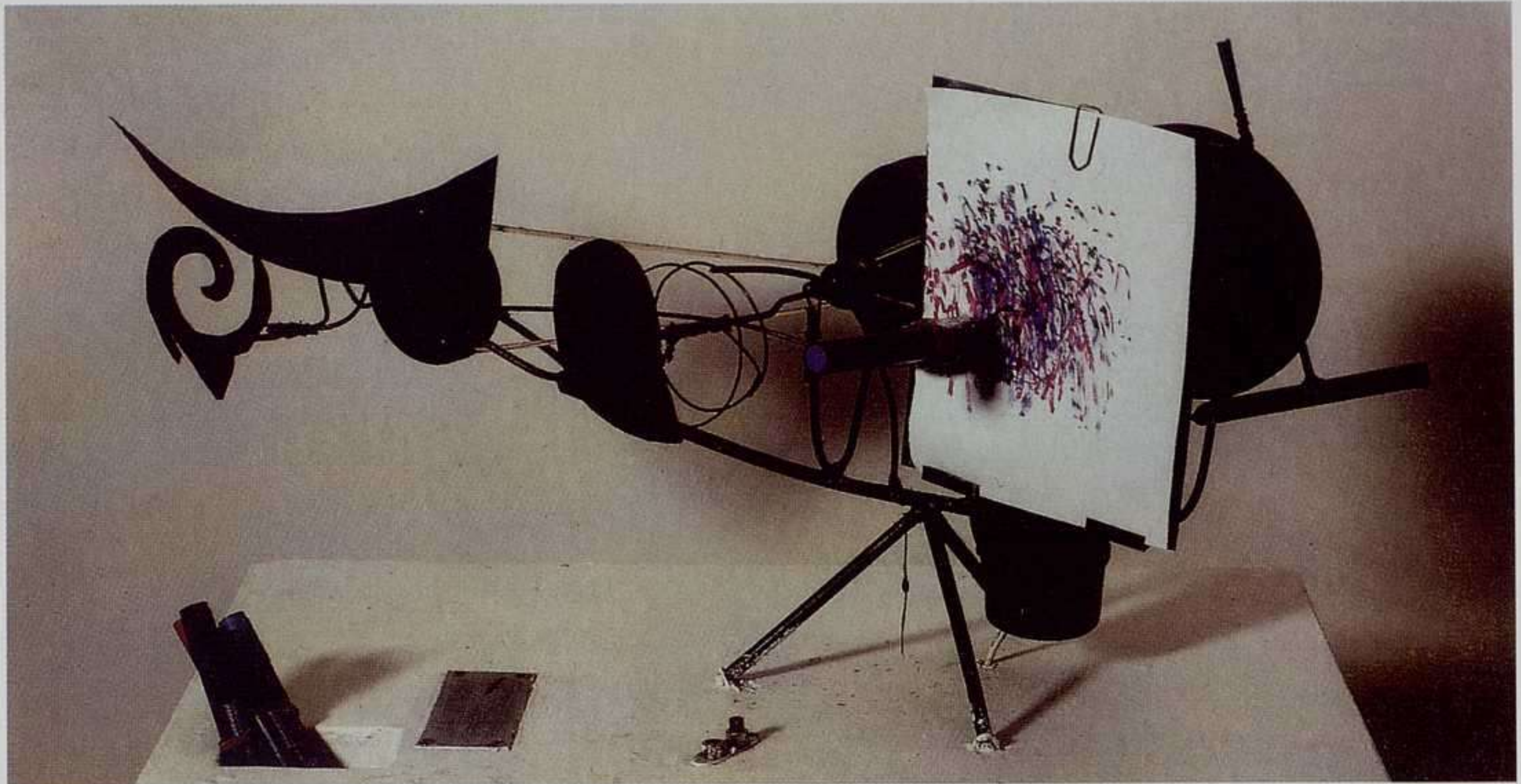
En 1932, Alberto Giacometti concibe una escultura: la *Main prise*. Una mano de madera está colgada en una jaula mecánica frente a un sistema de engranajes que se accionan mediante una manivela. El título original, *Courrounou-U-animal*, fruto del juego fonético que asocia las palabras francesas “*courroie*” (correa) y “*courroux*” (furia), evoca el peligro de la



Charles Chaplin: Fotograma de *Tiempos Modernos*, 1936.

técnica, al igual que la película *Tiempos modernos*, en la que los brazos de Charlot quedan atrapados en las ruedas dentadas de una máquina. Pero en el objeto de Giacometti no hay cuerda alguna, ni lazo entre la mano y los engranajes. La mano cortada no sólo está encerrada en una jaula; también esta protegida por ella. La mano cortada y atrapada en el espacio “aislado” de la jaula, esa mano de la que procede la creación artística y que Giacometti define como una simple “espátula con cinco cilindros”, sería por tanto la mano del escultor, tal vez prisionera de las limitaciones que impone el surrealismo a su propia vocación, prisionera a su vez de su propia imperfección. Es posible que Giacometti sintiera en aquel momento un fuerte sentimiento de culpabilidad y desesperación, como el expresado en la frase del Evangelio: “Si tu mano te escandaliza, córtala”.

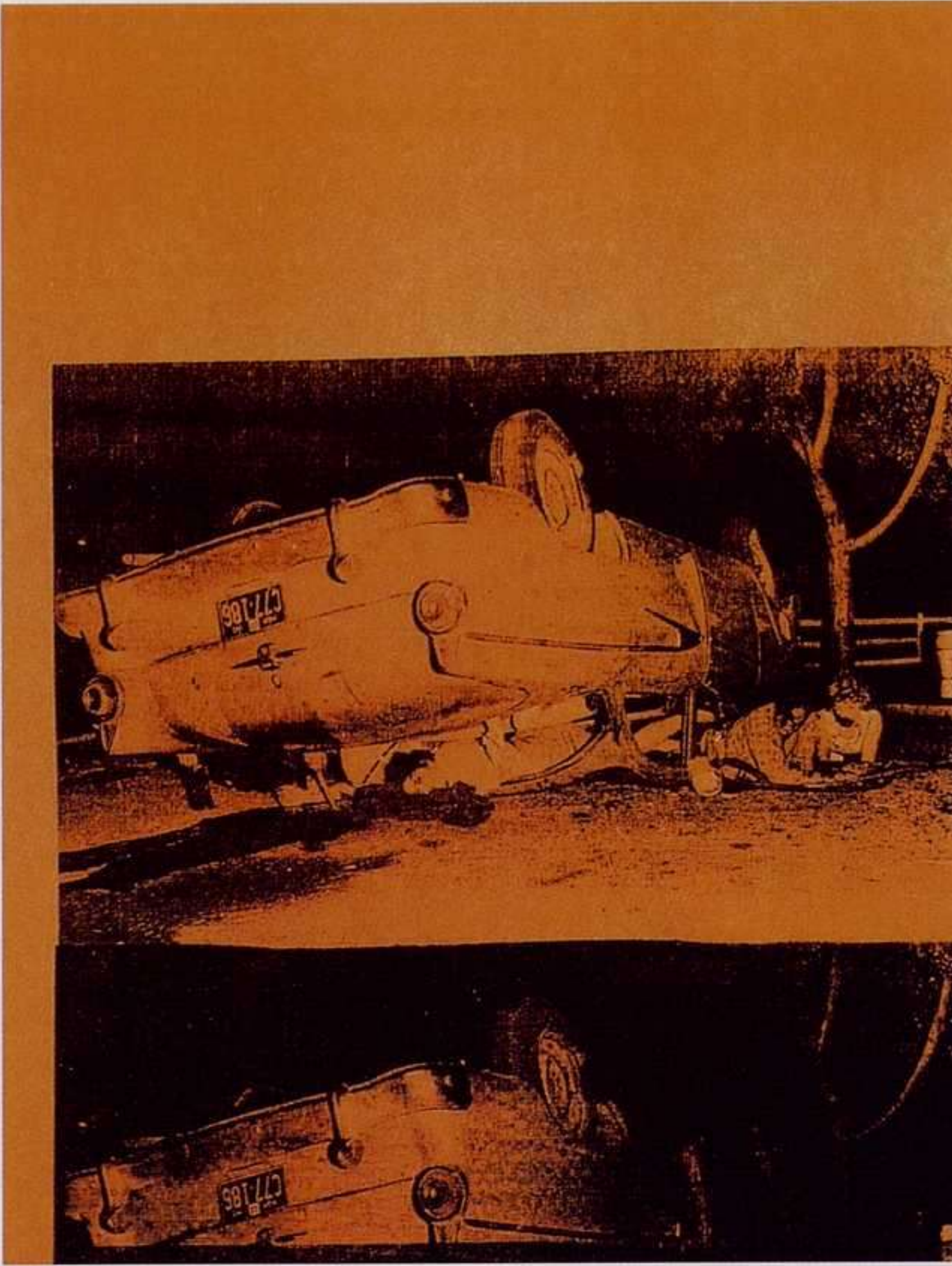
En 1952, Munari, un artista que gozaba de una gran influencia en el panorama internacional, publica una serie de manifiestos en los que hace apología de la máquina. *Machine-Art-Machine*, *Art organique*, *Désintégration et Art total*, *Manifeste du machinisme*. “¡Se acabó la pintura al óleo, paso a los sopletes oxhídricos, los reactivos químicos, cromos, óxidos, coloraciones por electrólisis, alteraciones térmicas. Ni telas, ni chasis... ¡Han llegado los metales, los plásti-



Jean Tinguely: Meta-matic n°8, 1959. 35 x 72 x 46 cm.

cos, la goma y las resinas sintéticas!”. Munari crea un balón de goma móvil, sonoro (lleva una campana en el interior), oloroso y multicolor. Durante los años de posguerra, se producen muchos otros experimentos en torno a las máquinas, pero sin duda alguna, las máquinas más célebres del arte de las últimas décadas son las de Tinguely. En los años cincuenta, creó unos relieves animados, accionados por unos pequeños motores invisibles, escondidos detrás del cuadro. Luego pasó de estos relieves a máquinas inútiles bautizadas *Métamatic* o *Machine à peindre*, totalmente automática y cuyo brazo entintador, animado por un motor de explosión, realizaba dibujos sobre papel cortado y repartido de forma automática. El *Métamatic n°17* se expuso en la explanada durante la primera Bienal de París, y tuvo un enorme éxito. La autonomía de producción de la máquina permitía la producción de más de 38.000 dibujos. Este tipo de máquinas son una parodia, un pastiche del acto creador. Algunas llegan a ser el colmo de la ironía. Instalado en los jardines del MoMA, el *Hommage à New York* (1960) mostraba su enorme corpulencia formada por una gran variedad de chatarras como vagonetas, bicicletas, radios y un piano, que se autodestruían en un *strip-tease* mecánico.

Trabajar de forma neutra, artificial y mecánica, hasta llegar a ser sustituido por una máquina o convertirse en una máquina, tal y como deseaba Andy Warhol cuando afirmaba: “Me gustaría ser una máquina”. En los años sesenta, Warhol recurrió de forma sistemática a la serigrafía. Valiéndose del sistema de la serie, de la repetición y de la reproducción de una misma imagen, sus trabajos –series sobre *Marylin*, *Liz Taylor* y *Mao Tse-Tung*, así como la serie de los *Accidentes* y la de la *Silla eléctrica*– se suman a la corriente mecánica del arte generado por ordenador. Menos conocido por el gran público, Konrad Klapheck lleva más de cuarenta años pintando solamente máquinas: máquinas de coser, máquinas de escribir, teléfonos, aparatos de du-



Andy Warhol: Cinco muertos sobre fondo naranja, 1963. Serigrafía y acrílico sobre tela, 112 x 84 cm.

cha, que realiza con la minuciosidad de un trampantojo. Estas máquinas suscitan nuestra admiración, pero también nuestra inquietud ante la banalidad del objeto.

Las metamecánicas de Tinguely van conectadas por cable a la corriente eléctrica. Fue Nicolas Schoffer quien creó un verdadero autómatas con su escultura espacio-dinámica y cibernética. Con él, el arte pasa a depender de las máquinas electrónicas. Además debemos señalar, entre otros ejemplos, los cuadros móviles de Agam, formados con relieves biselados, y cuya composición cambia en virtud del lugar en que se encuentre el espectador; las antenas y las pequeñas esculturas de Takis, realizadas mediante el montaje de piezas mecánicas imantadas que no pueden tocarse, ni caerse y que cuelgan misteriosamente del aire, inmóviles los relieves hechos de bolas y de tallos de Pol Bury... Hoy en día muchos artistas suelen poner en juego elementos accionados por motores. Son los aparatos y las prótesis corporales inventados por Rebecca Horn, que corresponden de forma muy estricta a una ampliación de los poderes corporales de la artista. O los mecanismos inmóviles y funámbulos de Panamarenko, que transmiten la sensación de vuelo y de distanciamiento de la esfera terrestre. En todas estas obras, lo que está en juego es el sueño de la Ciencia. ¿El Arte, que se había quedado en una fase eminentemente artesanal, acaso habrá alcanzado la fase industrial? Abraham A. Moles formuló esta pregunta con gran precisión, en los años sesenta: “¿Estaríamos al final de un largo periodo de puesta en cuestión, de experimentación y de ensayo, que habría desembocado en una destrucción total de la forma artística?”. ¿Podrá la máquina hacerlo mejor, o al menos tan bien como lo hacen los grandes artistas? En aquellos años de esperanza, el teórico de la cibernética se mostraba concluyente: “Lo que la máquina hace mal hoy en día, lo hará bien mañana. El proceso no tiene marcha atrás. Ha llegado el momento de reflexionar”. Hoy en día, todas estas preguntas parecen pertenecer a un pasado muy lejano

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

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

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

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

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

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



*Fundación
Coca-Cola España*

DESAFIANDO LOS LENGUAJES DE LA PERCEPCIÓN

DAVID BARRO

No es fácil metamorfosear un vaso de agua en un roble, como tampoco lo es el etiquetar a Michael Craig-Martin, a quien se le considera integrante de un primer grupo generacional de artistas conceptuales británicos, aunque su formación estadounidense se deje ver en unas obras que, si bien se desarrollan en contextos familiares a conocidos movimientos como el minimalismo, el pop o el arte conceptual, de los que toma diferentes elementos, no pueden adscribirse con firmeza a ninguna de estas tendencias.

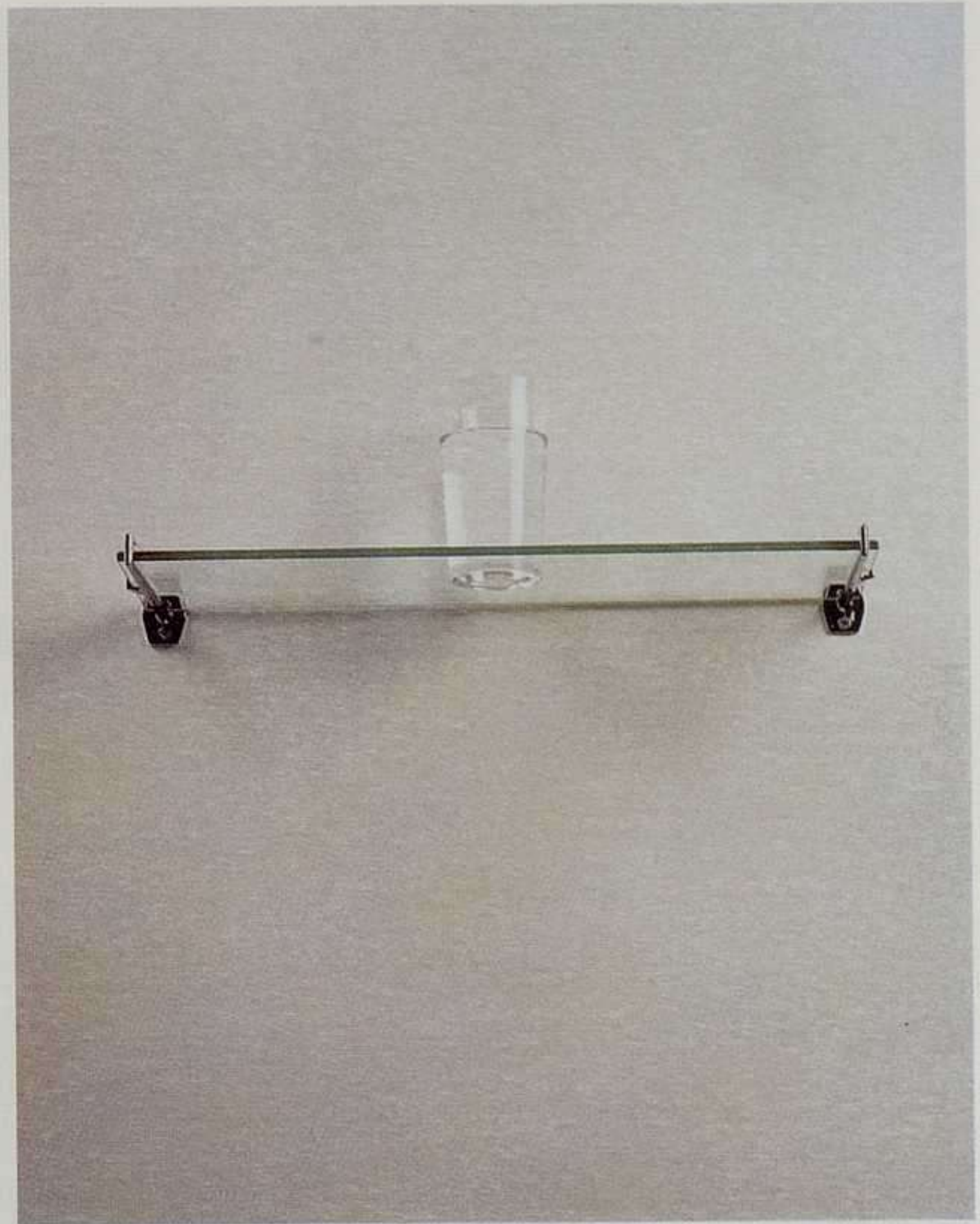
Las intenciones de este artista nacido en Dublín en 1941, van más lejos, se manifiestan más complejas. Puede personarse en forma de pintura, escultura o instalación, deberse a distintos intereses, pero siempre tratará de implicar al espectador, ensayando nuevas imágenes con un matizado sentido del humor, restando suntuosidad a la seriedad de unas propuestas que discurren sobre problemas relativos a la propia naturaleza del arte.

Michael Craig-Martin vivió el nacimiento del minimalismo desde Estados Unidos, por eso supo comprender la radicalidad de sus presupuestos teóricos y el carácter de sinopsis de conceptos de la historia del arte como la esencia de un cuadrado negro sobre un fondo blanco propuesto por Malevich y la idea de ready-made buscada por Duchamp. Así, aplica en su obra la rica simplicidad que nos traslada a una experiencia compleja, del primero, y el rechazo del objeto artístico como algo único para reclamar la importancia del contexto y jugar a la desmitificación, del segundo. Muchas de sus obras, pienso por ejemplo en *Long Box* (1969), gozan de aspecto minimalista, pero no sólo capturan esa apariencia, sino que también recogen ese hermanamiento entre visión y pensamiento que le es propio. Sin embargo, Craig-Martin deja respirar a la seria y aburrida trascendencia que, en muchos casos, se esconde bajo resultados abstractos y geométricos, para otorgar una fresca magnitud cotidiana, abriéndose a la funcionalidad, forzando a la observación directa para reclamar su máximo partido e inhabilitar así toda neutralidad desinsectante de un mayestático minimalismo que no precisa del espectador. Ese rehuir de todo dogmatismo lo conduce a despertar la memoria, a lograr nuevas interpretaciones, haciendo visible las percepciones más profundas de la observación, creando un universo de sugerencias a partir del contacto más limpio e ingenuo. Él mismo reivindica lo extraordinario de nuestro mundo, señalando que “la dificultad estriba en verlo. Lo difícil para un artista es darse cuenta de lo que ve”. De esta manera, pone en

El Centro del Carmen presentará en Valencia entre el 21 de septiembre y el 7 de enero una exposición del escultor británico Michael Craig-Martin.

duda toda fatuidad y mistificación superflua del arte.

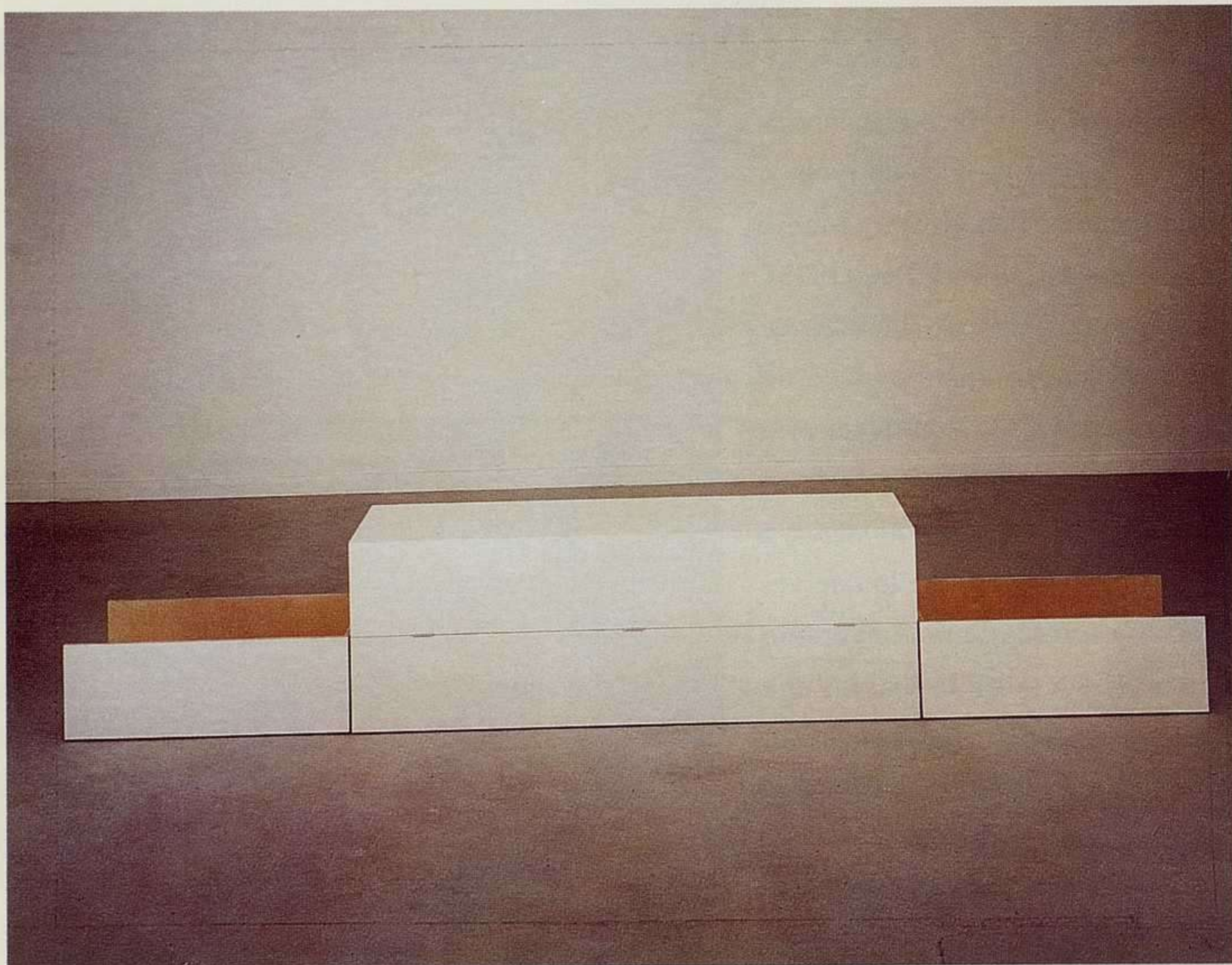
Decía que no es fácil metamorfosear un vaso de agua en un roble y, sin embargo, Michael Craig-Martin lo consigue en *An Oak Tree* (1973), hoy convertida en todo un referente del arte conceptual. Un vaso de agua se sitúa sobre un cristal a modo de repisa de cuarto de baño común; sin duda, *menos es más*. Un texto breve advierte que lo que vemos es un roble, una conversión como producto de la magia, una transformación que desvela la caprichosa incertidumbre inherente a lo artístico, la necesidad de la existencia del pensamiento y el continuo ritmo de contradicciones que encontramos. Ese misterio, que muchos compararon con el espiritual –sin



Michael Craig-Martin: An oak tree (Un roble), 1973.

duda hay que tener fe en el arte contemporáneo para creer en muchas de sus soluciones–, está presente en gran parte de sus trabajos. Así se explica que cuando preparaba una exposición retrospectiva en Australia, concretamente en 1976, el cajón de embalaje que contenía su obra, pese a llegar en perfecto estado, fue retenido y confiscado por el Ministerio de Agricultura sin causa aparente. “Le pregunté al funcionario de la aduana qué problema había. Dejó caer el inventario de aterrizaje delante de mí y señaló uno de los objetos enumerados: un roble. No se admiten plantas, dijo firmemente, con toda la confianza de quien afirma lo obvio”.

Percepción y lenguaje son, por tanto, dos claves vitales para capturar la exégesis de Craig-Martin y comprender su provocado juego con el espectador. Otra obra del mismo año es *Conviction*, compendio o resumen de alguno de sus trabajos anteriores, donde busca descaradamente, llegando hasta las últimas consecuencias, el encaro directo del espectador consigo mismo. Ocho espejos colgados en la pared, acompañados de un frase corta; ocho espejos rectangulares, pequeños, enmarcados de manera neutra, sin ornamentos ni estorbos que desvirtúen la atención. Otra vez la fusión imagen-texto, el lenguaje como material, en primera persona, buscando recrear un ambiente plagado de familiaridad. ¿Sé quién soy?, ¿me reconozco a mí mismo?, ¿me acepto a mí mismo?, ¿comprendo por qué soy como soy? La ambigüedad y el gene-



Michael Craig-Martin: Long Box, 1969.

roso grado de identificación provocan que toda persona que vea su reflejo experimente un momento de autorreflexión, busque esa respuesta del interior, la propia aceptación, desnude su intimidad hasta la temerosa turbación. Un despojo que el artista vuelve a relacionar con lo espiritual: “la obra establece una relación con los confesionarios de las iglesias, en donde, a pesar de que la confesión se produce en la intimidad y de manera anónima, a uno le ven confesarse”. Humor e ironía en la convicción del que mira estas ilusiones ficticias, estas cargas emocionales que recuerdan al rico montaje que el cineasta ruso Kulechov realizó sobre el inexpresivo rostro de Iván Mosjugin, alternando situaciones muy distintas entre imágenes de éste. El observador concluye, como en *Conviction*. Es quien ha de establecer sus propias tesis, separándose de la mera relación física con el objeto y el lugar. Misma cara, distinta sensación.

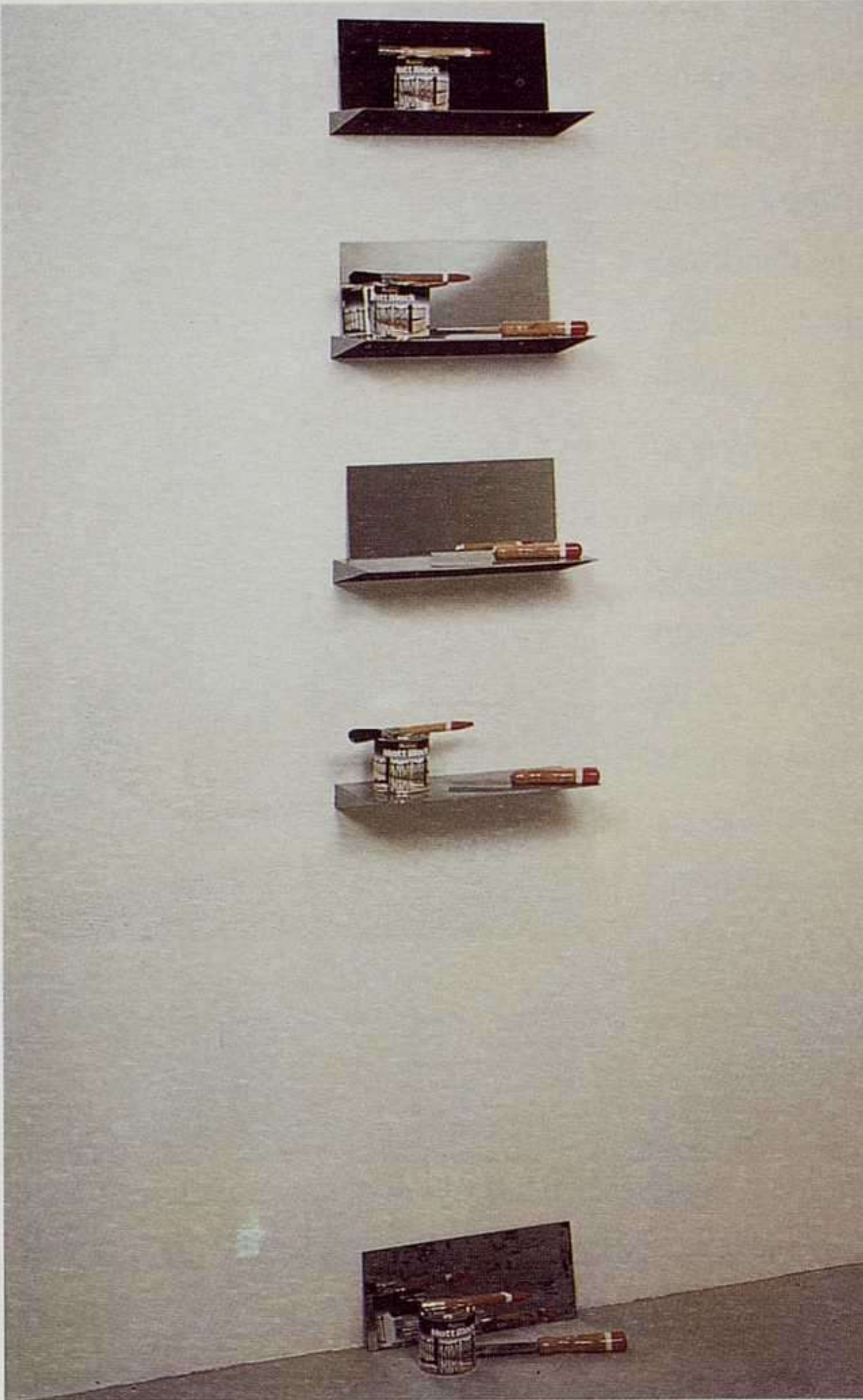
Pero comencemos desde el principio, desde que tras su paso por la Yale University School of Art and Architecture se traslade a Gran Bretaña a continuar su formación. Corría entonces el año 1966 y sus esfuerzos reparaban en captar la esencia de los objetos en sí, su propia realidad y no sus interpretaciones referenciales. Así tomó el simple y funcional formato de una caja convencional y buscó en su misma naturaleza ordinaria, en su cotidianeidad.

Craig-Martin no cree en el objeto artístico como símbolo de la idea artística. Idea y objeto se relacionan como también lo hacen el color, el material o la escala. “La idea en sí misma puede ser simple, incluso banal, y aun así llegar a alcanzar una forma provocativa, que a su vez eleva la trascendencia de la idea”. De entonces sobreviven unos dibujos de un trabajo que denominó *4 Identical Boxes with Lids Reversed*, dibujos que nos introducen en esa simbiosis entre idea y forma, en los que ésta última es resultado de una serie de progresiones lógicas que, sin embargo, se contradicen al manifestarse alteradas. La obra, que no llegó a ser concluida, consistía en cinco cajas de igual tamaño y desarrollo formal, con las tapas cortadas por la mitad en su parte delantera. Su abertura originaría distintos sentidos. “Pretendía dar a entender la integridad organizativa de la simetría en una situación asimétrica. Las cajas eran idénticas cuando estaban cerradas, y la obra, dispuesta en un intervalo regular, era simétrica. La obertura de las cajas provocaba una interpretación asimétrica de la obra, aunque de hecho se mantenía simétrica”. Pero posteriormente cambió las tapas, su apariencia se tornaba más complicada pese a tener la sencillez original. Las cajas ganaban exclusividad y, sin embargo, eran idénticas. Y es mediante estas consideraciones de orden y simetría como advierte de la falsedad inherente a las impresiones primeras que tenemos de las cosas, como acreditan obras como *Long Box* y *Progression of 5 Boxes with Lids Reversed*, ambas de 1969, o sus pinturas más recientes. Pero aclaremos, ese interés “siempre se centra en algo que va mal respecto a la simetría, en el sistema que no acaba de funcionar, que casi es perfecto pero no llegó a serlo”.

Tiene lugar entonces la primera de sus más de cuarenta muestras individuales, concretamente en la Rowan Gallery de Londres, iniciando una densa trayectoria de la que merecen ser revelados algunos datos. Así, siguiendo un orden cronológico, nos encontramos con una completa exposición retrospectiva en la Whitechapel Art Gallery de Londres en 1989, sus dibujos murales en la Project Gallery del Museum of Modern Art de Nueva York en 1991, instalaciones para el Centre Georges Pompidou de París en 1994, la retrospectiva que le dedicaron en el Kunstverein de Hannover en 1998, la cubrición de las paredes del vestíbulo de la planta baja del Museum of Modern Art de Nueva York con una de sus pinturas murales en 1999, la presencia en la Bienal de São Paulo en 1998 como representante de Gran Bretaña o su inclusión en muestras colectivas como *Un siglo de escultura inglesa* en el Jeu de Paume de París



Michael Craig-Martin: *On the table*, 1970.



Michael Craig-Martin: Four Complete Shelf Sets... Extended to Five Incomplete Sets, 1971.

quinto, este sí completo. Según Enrique Juncosa, comisario de la muestra producida por el IVAM, “el hecho de que los objetos sean herramientas de trabajo –brochas, espátulas, botes de pinturas, espejos...–, sugiere que la percepción es un acto de bricolage personal. El espectador se refleja en la obra mientras la contempla, subrayando, de nuevo, esta idea procesual”. Como afirma Lewis Biggs, en el catálogo de la muestra *Entre el objeto y la imagen. Escultura británica contemporánea* celebrada en el Palacio de Velázquez en 1986, todo es “como una demostración científica de la gravedad y sus mecánicas. No añade nada nuevo a nuestros conocimientos y, sin embargo, quiere devolvernos la capacidad de asombro ante lo ordinario que la percepción directa puede otorgar, cuando nuestro conocimiento de las imágenes y los lenguajes está en suspenso”. Son combinaciones especuladas por el que mira, como cuando en la obra *A Short Film for Zeno* (1975) el prolongado sistema de encendido y el apagado de

en 1996. Pero si algo marcó su posterior trayectoria fue su participación en la exposición clave del arte concetual británico, *The New Art*, organizada por Anne Seymour para la Hayward Gallery en 1972. Ésta, la completaban artistas como Gilbert & Georges, Richard Long, Barry Flanagan, John Hilliard, Hamish Fulton o Art & Lenguaje, anunciando nuevas pautas que dominarían el arte.

Toda una obra que demanda afán interpretativo, que da prioridad a la percepción, que sea la aprehensión de cada uno la que destape los virtuales significados. Cotidianeidad a la vez que sorpresa, paradojas que violan la normalidad. En piezas como *Four complete Shelf Sets... Extended to Five Incomplete Sets*, de 1971, cinco grupos de objetos dispuestos en línea vertical cultivan la diferencia desde la semejanza, al suprimir un objeto de cada conjunto de los cuatro para formar un

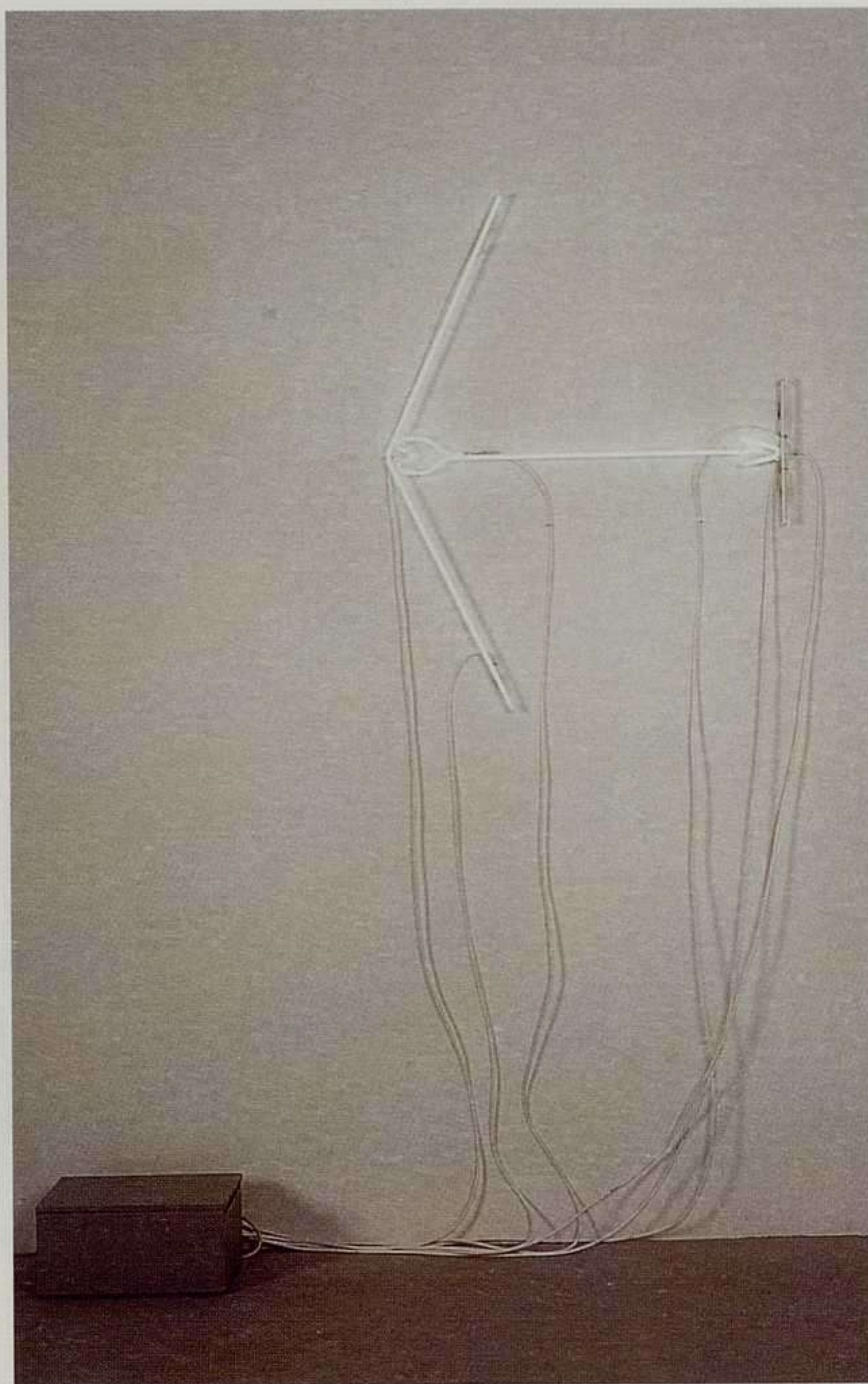
las luces de neón semeja que el arco y la flecha que dan forma a esas luces están en continuo movimiento cuando nada es así.

Él mismo resume esta primera parte de su trayectoria señalando que su obra “siempre ha estado relacionada con la experiencia visual inmediata y directa, proporcionándole al espectador un papel más activo que pasivo. Algo que ha ido de los objetos contruidos (cajas), a construcciones *part made/part readymade* (balanzas), a *readymades* (el roble); de la actividad física (estanterías, mesas) a la actividad intelectual (espejos: del derecho y del revés) y a la actividad psicológica (sociedad, convicción). El roble lo combina todo”.

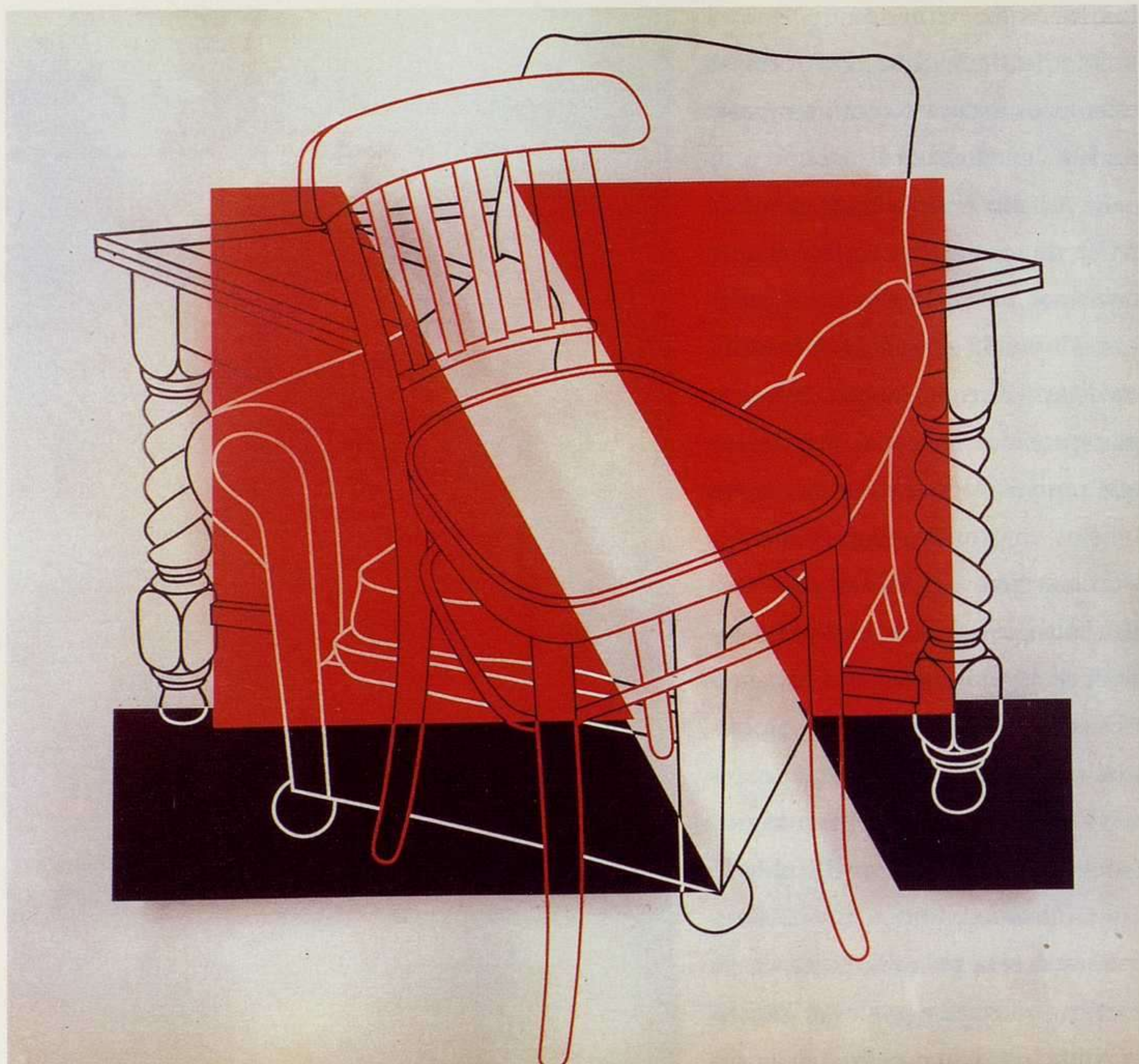
Pero a esta primera parte de su carrera, marcada por esas cadencias creativas que enfatizan la repetición, por su lenguaje conceptual, por lo corporal de unos objetos

ya contruidos, le sigue otra que rescata la representación y la propia actividad del artista como creador físico, como constructor de sus productos. Así comienza con unos cuadros de imágenes superpuestas, reproducciones de gran tamaño que recuerdan el mundo de vallas y logotipos de justificación publicitaria que entremezclan estímulos de todo tipo, acciones que lo acercan al arte pop, a la fragmentaria ambigüedad de artistas como James Rosenquist, a los carteles anunciadores de Mel Ramos, aunque prescinda de toda su carga erótica, o a algunos de los bronce fundidos y patinados de Roy Lichtenstein, con los que es indudable la similitud de las piezas de aluminio y acero pintado que Craig-Martin presentaba en 1988 para la galería Waddington de Londres.

Vivir en la exigencia de entender las cosas como imágenes, pero que no se circunscriban a reiterar lo representado, sino a hacerlo manifiesto. Buscar la tensión propia de lo sígnico, la experiencia, la inmaterialidad, la presencia. Abrir los ojos y hallar la luz, recordar que todo es



Michael Craig-Martin: A Short Film for Zeno, 1975.

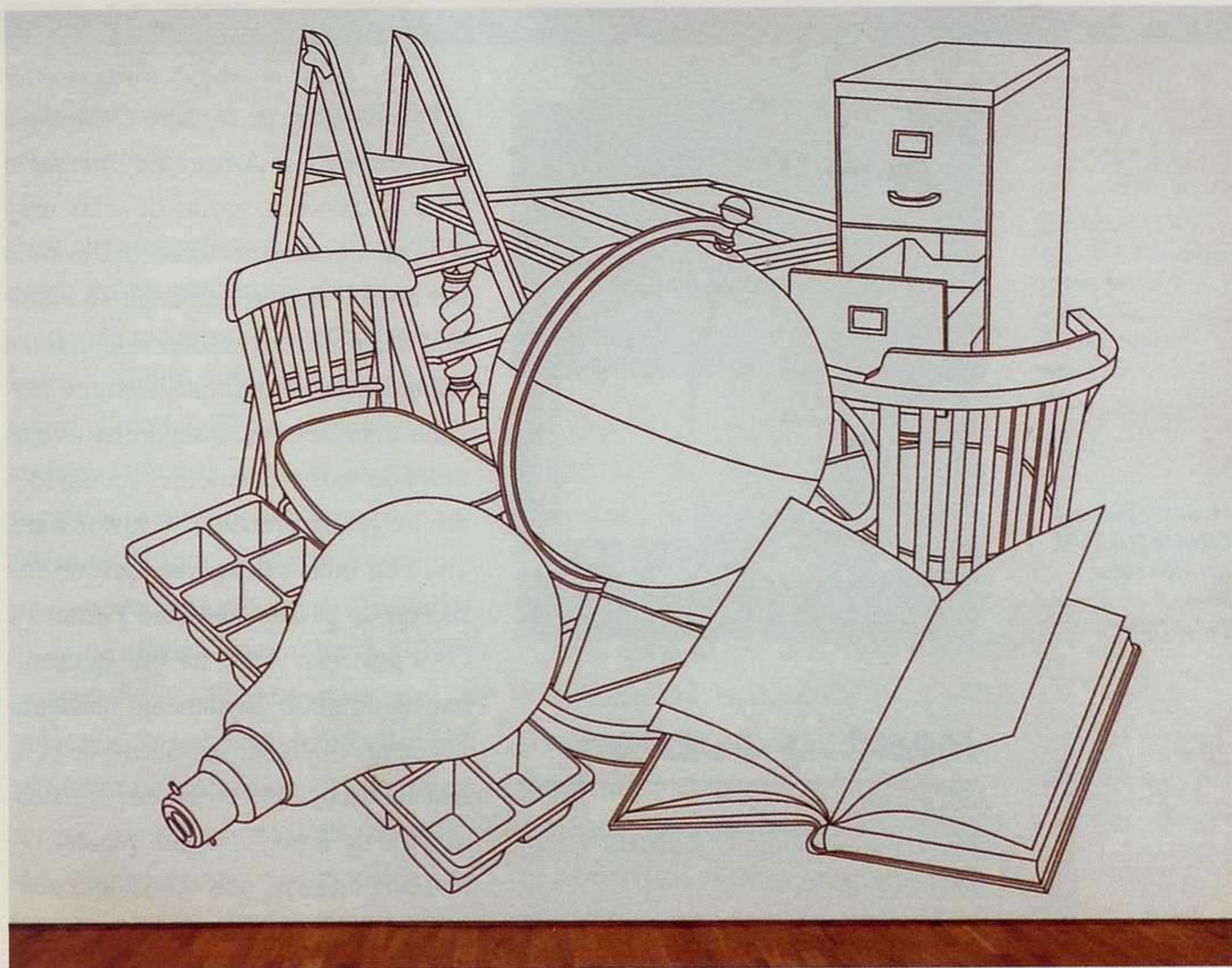


Michael Craig-Martin: Vida doméstica, 1985.

un viaje que hay que escuchar con la mirada y descubrir la razón que a modo de textura se esconde detrás de cada forma. Craig-Martin observa, captura la esencia de los objetos, transforma las representaciones en signos, símbolos, metáforas que enriquecen un lenguaje cada vez más complejo que genera un disperso abanico de posibilidades.

Dentro de este difícil mundo de contradicciones y paradojas encajan sus composiciones murales, cada vez más inmersas en un mar de colores, obras que comenzó en 1978 con unos dibujos hechos sobre la pared con cinta adhesiva negra o roja donde ya irrumpían los objetos comunes y ordinarios que todavía invaden sus instalaciones últimas, si bien la distribución de éstos es diferente.

Dice Lynne Cooke que esta fisura o giro en su camino se debe a la lectura de dos textos, *Picturing* de Robert Sokolowski y *Las Meninas* de Michel Foucault. Recordemos ahora, la conocida interpretación de Foucault que convierte al espectador en monarca en el momento de ser



Michael Craig-Martin: Reading (with globe), 1980.

retratado. Craig-Martin, que proclama esta obra como su favorita, siempre valoró sobremanera al espectador, al contexto creado, a lo que transgrede lo enmarcado. Por eso retoma el tema en Valencia, y lo refuerza con una reinterpretación de una naturaleza muerta de Zurbarán, de un bodegón que desprende poesía desde lo más sencillo.

Poco a poco su obra cobra tintes emocionales gracias a su, cada vez mayor, intensidad colorística. Pero esta emoción emerge del observador y no del objeto. Importa el lugar, su arquitectura, su cultura, su entorno. Por eso construye ex profeso, proyecta, ironiza, advierte.

Todo son consideraciones que dibujan un perfil de Michael Craig-Martin, de quien no podemos olvidar su faceta de profesor universitario, disciplina a la que permanece ligado desde su llegada a Gran Bretaña en 1966, primero como artista residente del King's College de Cambridge y posteriormente en el Goldsmiths College de Londres entre 1974 y 1988, volviendo a éste como profesor honorario en 1993. Alumnos como Ian Davenport, Damien Hirst, Sarah Lucas, Gary Hume, Fiona Rae, Julian Opie o Liam Gillick, podrían dar cuenta como nadie de que no es fácil metamorfosear un vaso de agua en un roble, recuerden que Craig-Martin lo consiguió hace ya mucho tiempo, ¿o no? 🍷

Manolo Quejido:
Tabique VI, 1991.
Acrílico sobre
lienzo,
233 x 200 cm.



MANOLO QUEJIDO

MAGDA BELLOTTI

FRAY TOMÁS DEL VALLE, 7. ALGECIRAS (CÁDIZ)

HASTA 16 NOVIEMBRE

Coincidiendo con el 18º aniversario de la histórica galería Magda Bellotti, cuya propietaria ha destacado por alumbrar con arte contemporáneo una comunidad que a su tradición de cantera de creadores une su irredenta dificultad para modernizarse en una sociedad cosmopolita y culta, se plantea esta muestra, a la vez homenaje y tarta de cumpleaños. La elección de **Manolo Quejido** (Sevilla, 1946), que aparece con una antológica de 15 años de trayectoria, responde a un acto de amistad. “Manolo es un artista de los más destacados de las dos últimas décadas en España y sin embargo no goza del reconocimiento masivo que merece; pero por encima de todo ha sido alguien que nos apoyó sin reservas desde la apertura de la galería”, confiesa la galerista. La muestra reúne

10 piezas de gran formato (*Máquinas de escribir, Las Náyades* o *Tabiques*) y otras menores, varias de ellas muy recientes y sacadas todas del estudio del artista, con lo que unen su calidad de tesoro escondido a la calidad habitual. Autor múltiple, siempre cercano a su tiempo, Quejido ha evolucionado estilísticamente, reconsiderando, reinterpretando la historia del arte con unas piezas que han ido bebiendo de pasado, presente y futuro y cuya principal virtud ha sido la de aunar un dominio ciertamente indiscutible de las cualidades plásticas, de la línea del dibujo, del color, de los mecanismos de representación pictóricos, con una “suave” pero constante actitud metapictórica que si bien en su día pareció tener algo de posmoderna, con los años se ha revelado auténtica y nada impostada. “El arte contemporáneo produce un efecto de extrañamiento muy potente (...) Lo ideal sería que ese extrañamiento que nos produce la obra contemporánea pudiera ser tan profundo que llevara a ver la obra del pasado en ese aparecer, en esa novedad. Es una cuestión de crecer en todos los sentidos; yo no buscaría un público que tiende hacia el realismo o la figuración, sino un público o una persona que creciera de tal forma que no viera diferencia de exclusión entre las propuestas...”. Valgan estas palabras de Quejido para ejemplificar la actitud de un artista que, como hijo de su época, sabe que la modernidad y la autenticidad llevan a tener todo el pasado por delante. H.M.

EVA LOOTZ

PALACIO DE LOS CONDES DE GABIA

PLAZA DE LOS GIRONES, 1. GRANADA

HASTA 14 ENERO

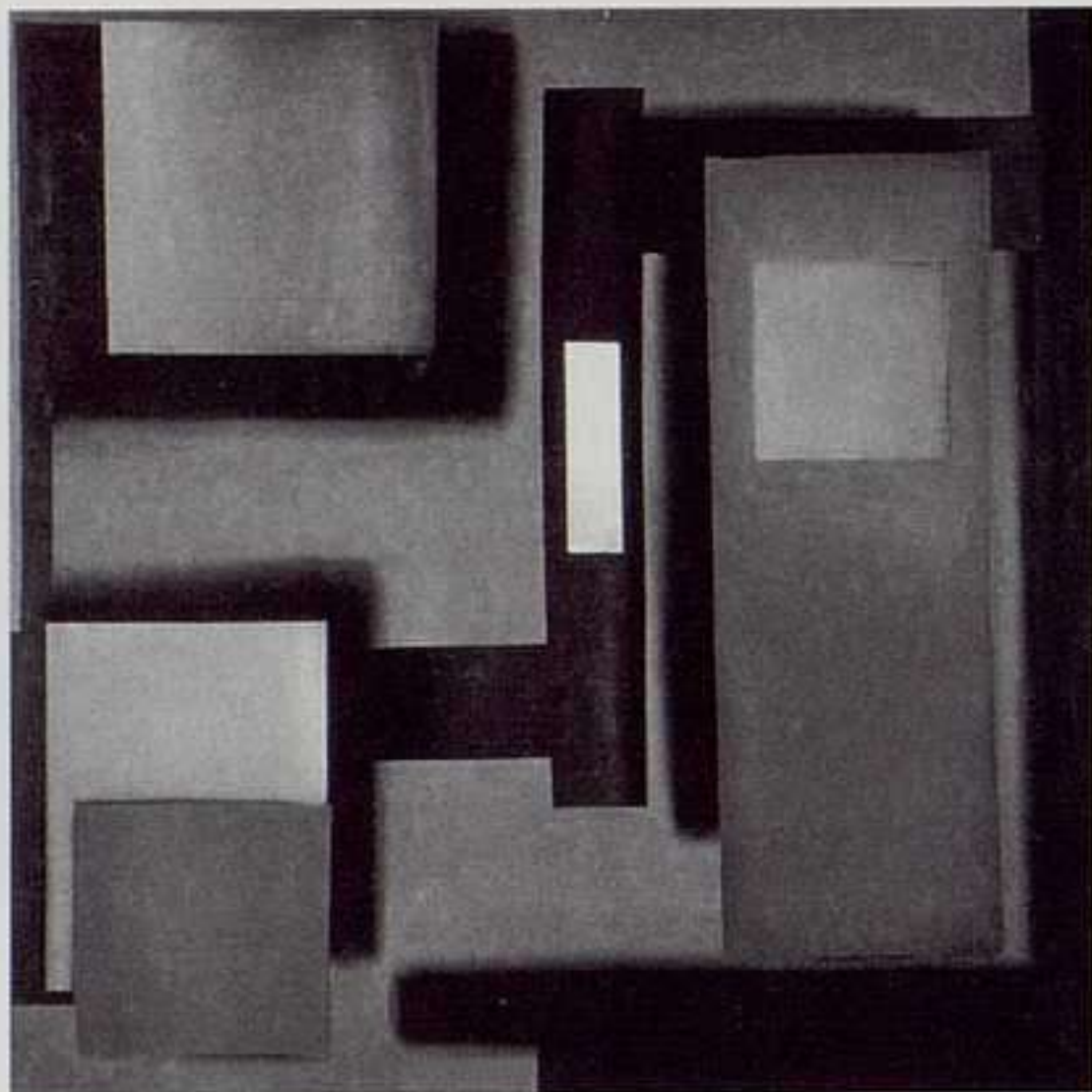
Para algunas personas, la memoria es como un hangar, un muelle avejentado donde reconstruir la vida, sus símbolos y significados, a través de recuerdos ajados. O un cementerio de coches. O la sala de montaje cinematográfico donde poder reescribir secuencias de fotogramas para construir una nueva película con el material grabado. **Eva Lootz** (Viena, 1940) siempre habla de memoria y para la memoria. Sus objetos desprenden una atmósfera de eternidad casi monumental, siempre bordeando el onirismo, en una extraña combinación que sugiere tiempos paralelos, no se sabe si pasados o futuros. La muestra habla también de memoria en una ciudad casi aplastada por ella. Se incluye en la corriente iniciada hace diez años por el dinámico equipo de la Diputación de Granada que invita varias veces por temporada a artistas de primera fila para que produzcan ciertas piezas relacionadas la ciudad. Éstas aparecerán más tarde enmarcadas en una exposición o proyecto individual. Rodeadas de varias piezas procedentes de la galería Luis Adelantado realizadas entre 1997 y 2000, la exposición “estrena” básicamente dos piezas y una extensa colección de dibujos. *Surtidor* es una especie de fuente que escupe arena y la recicla una y otra vez: una fuente de tiempo en la ciudad de los rumores, los surtidores y el tiempo detenido. *Archivo* es una instalación



Eva Lootz: Tú y yo, 1997. Madera, arena, metal y fotografía, dimensiones variables.

realizada con piezas ya inservibles (carpetas y archivadores) del Archivo Histórico Provincial de Granada. No habría que referir su obvia intención. A estas obras se une una colección de 90 dibujos a plumilla, anílicos, lápices o acuarelas realizados en su obsesivo papel milimetrado en los que pasan bocetos y apuntes de ideas tomadas por la artista durante su estancia en Granada la pasada primavera, llenos de referencias lacanianas y autoanálisis sobre la subjetividad femenina. Los dibujos se incluyen en el catálogo junto a textos de Patricio Bulnes, Aurora García y la propia Lootz. La exposición se complementa con algunas obras recientes como *Tú y yo*, de la que hay dos versiones del 97 y este año (en la primera una mesa con dos sillas enfrentadas, sobre las que hay dos platos agujereados que escupen arena, unas velas que forman la palabra del título y una pizarra de fondo; en la segunda, hay cuatro botas de fieltro, arena y una banda de sonido); *Maletín 1 y 2* y *Mano y Esfera*. Todo en la muestra circula sobre el mismo concepto: el tiempo y la memoria que tenemos de las emociones. Lootz, detrás de todo, sólo se dedica a reconstruirla, a inventarla de nuevo. H.M.

Enrique Larroy
Zubero: Laberinto,
1999. Óleo,
200 x 200 cm.



COLECCIÓN L'ORÉAL

SALA DE LA SOCIEDAD ECONÓMICA DE
AMIGOS DEL PAÍS

AVDA. DE ANDALUCÍA, 10-12. MÁLAGA

17 NOVIEMBRE A DICIEMBRE

Además de una marca de cosméticos y productos de belleza, L'Oréal ampara uno de los premios más prestigiosos de pintura del país. Con un suculento premio de 5 millones de pesetas para la obra ganadora y otros 3 millones más que se destinan para adquisición de los finalistas anuales, que suelen rozar la cincuentena, la organización del premio ha recibido desde su inicio más de nueve mil cuadros. L'Oréal surgió con la intención de realizar una necesaria labor de mecenazgo fomentando las nuevas tendencias en las artes plásticas. Tras 16 años puede considerarse un premio absolutamente consolidado y su colección un buen ejemplo para seguir la trayectoria estilística en el panorama pictórico español más joven. La muestra que ahora nos ocupa, comisariada por el crítico de arte Fernando Francés, reúne las piezas más significativas adquiridas por la organización

del premio desde su institución en 1985. Así aparecen piezas de los ganadores de estas 16 ediciones, Luis Caruncho, Servando Vicente Corrales, Ceferino Moreno, Florencio Galindo, Antonio Murado, Juan Francisco Isidro, Manuel Rufo, Rosa Brun, Juan Ugalde, Simeón Sáiz Ruiz, Roberto Ruiz Ortega, Juan Giralt, Pep Montoya Hortelano, Daniel G. Verbís y Enrique Larroy, incluida la última premiada, Almudena Fernández Fariña, además de otras piezas adquiridas en los 90 de autores como Abraham Lacalle, Águeda de la Pisa, Alberto Sánchez, Arancha Goyeneche, Aureli Ruiz, Carlos de Paz, César Fernández, Carlos Franco, Felicidad Moreno, Daniel Merino, Elena Blasco, Francisco Fernández Cop, Gonzalo Mayoral, Iñaki Gracenea, Isacio de la Fuente, Ismael Iglesias, Jaime Gili, José Manuel Calzada, José María Bermejo, Juan Carlos Blanca, Juan Carlos Pareja, Luis Candaudap, Miguel Ibáñez, Miguel Ángel Blanco, María José Gómez Redondo, Robert Harvey, Ricardo Horcajada, Patricia Gadea, Santiago Ydáñez, Soledad Sevilla, Willy Ramos, Vicente Blanco y Yamandú Canosa, así como las recientes adquisiciones de Carlos Vega, Juan Olivares Luque, Marien Martínez Ureta, Manu Muniategiandikoetxea y Chus García Fraile. La variedad y heterogeneidad de tendencias surgidas o practicadas en los años 90 se dan cita en esta muestra, que a pesar de tener ejemplos de aires expresionistas, realistas, surrealizantes o constructivistas, es en el ámbito conceptual donde más se destaca la colección. H.M

TEO GONZÁLEZ

FERNANDO LATORRE

GASCÓN DE GOTOR, 12. ZARAGOZA

OCTUBRE

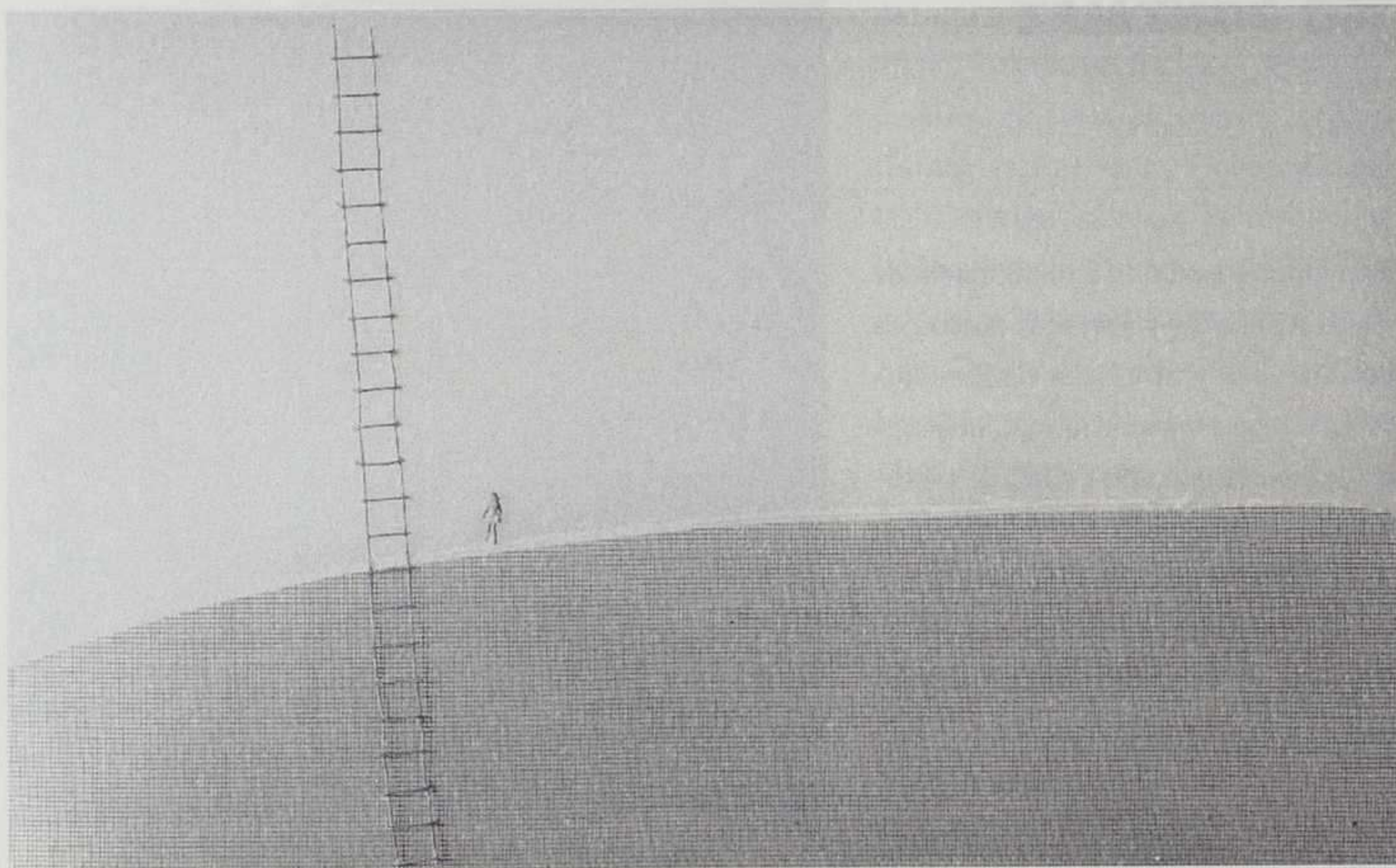
Tras iniciar estudios en la Escuela de Artes Aplicadas y Estudios Artísticos de Zaragoza y el Centro de Estudios de la Imagen madrileño, que más tarde completaría con un taller de pintura impartido por Jordi Teixidor en Arteleku, **Teo González Ainsa** (Quinto del Ebro, Zaragoza, 1964), ha obtenido recientemente su graduado por la California State University. Ha sido en esta ciudad donde, después de sus dos primeras exposiciones individuales a finales de los años ochenta y comienzos de los noventa, ha realizado la mayor parte de su trayectoria artística. Entonces su obra se inclinaba por una materialidad de empastes gruesos con reminiscencias figurativas que fueron dejando paso a lo que fue definido por Manuel Pérez-Lizano, en un repaso que hizo por la joven pintura aragonesa de los noventa, como “el pronto descubrimiento de un poético y rico cuerpo textural con menos materia; evolucionando hacia un mundo abstracto basado en una intachable estructura geométrica. Diferentes símbolos, que quizás desaparezcan, como círculos, ruedas-sol, óvalos, nos entroncan con un sentir plagado de nostalgias ancestrales”. No se equivocaba el comentarista: lo que ahora presenta Teo González son un conjunto de acrílicos sobre lienzo de notables dimensiones (de dos metros a dos metros y medio, por lo gene-

ral) en los que el proceso depurativo y ascético ha continuado su camino hacia una decidida voluntad de silencio. En ellos, y siguiendo esa rigurosa estela que el Movimiento Moderno tanto ensayó hasta culminar con los rigores del formalismo greembergiano y su ideario estético, el argumento ha quedado definitivamente concentrado en torno a un severo comentario acerca de los propios componentes específicos de la pintura. Impulsado por un innegable impulso de pureza, que tiene en el ansia de planitud, de holismo sin jerarquías internas —¿sin niveles de lectura?—, de simplicidad y literalidad sus mecanismos de puesta en marcha más eficaces, una cierta tautología o ensimismamiento hace presencia en estas obras. Quizás con la lúcida consciencia que llevó en 1968 a Frank Stella a evidenciar: “aquello que se ve es lo que se ve”. Ó.A.M.

Teo González: Sin título, 2000. Acrílico sobre lienzo, 121 x 121 cm.

123

A
R
A
G
Ó
N



Carlos Suárez Fernández: Mi país noventa y uno, 2000. Parafina y figuras de plomo, 30 x 47 cm.

GRAVEDAD CERO

SALA BORRÓN

CALVO SOTELO, 5. OVIEDO

26 OCTUBRE AL 17 NOVIEMBRE

El Instituto Asturiano de la Juventud, en el marco del programa "Culturaquí 2000", ha convocado, con carácter itinerante y de intercambio, la Muestra Regional de Artes Plásticas, mediante un concurso dirigido a artistas menores de 35 años, nacidos o residentes en Asturias. Una convocatoria que lleva aparejada, además de la exposición itinerante, la presentación extensa de la obra de uno de los artistas seleccionados. El programa se completa con acuerdos de becas de formación en Gran Bretaña. En esta XI edición, la exposición colectiva lleva el título de **Gravedad Cero**. Para ella, se han seleccionado, entre ciento siete solicitudes, a ocho participantes: Carlos Suá-

rez y Rut Álvarez en la sección de pintura, Eduardo Guerra y Beatriz Corredoira en la de grabado, y en el apartado de escultura e instalaciones a Natalia Pastor, Laura Blanco, Tamara Díaz y Avelino Sala. Además de un jurado formado por diversas personalidades del mundo del arte, actúa como comisario Francisco Crabiffosse. Rut Álvarez ha sido la pintora designada como "Artista joven revelación del año de Asturias", lo que conlleva una exposición individual en la Sala Borrón, durante la temporada 2000-2001. La preinauguración de la exposición se celebra en la Casa Municipal de Cultura de Avilés, sede tradicional de esta muestra desde la edición de 1992, para pasar posteriormente a su inauguración oficial en la Sala Borrón de Oviedo, y proseguir su itinerancia por diversas comunidades autónomas y por Gran Bretaña. G.R.

G a b r i e l C o r c h e r o

marea negra

FUNDACIÓN TELEFÓNICA.

Del 14 de septiembre al 29 de octubre. 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

FUNDACIÓN

Telefónica

John Ulbrich:
Almendras, 1980.
Óleo sobre tela,
114 x 146 cm.



ANGELA VON NEWMANN/JOHN ULBRICH

CASAL SOLLERIC
PASSEIG DEL BORN, 27. PALMA DE MALLORCA
23 NOVIEMBRE AL 21 ENERO

Una de las grandes ventajas de Mallorca es el de ser un imán para muchos artistas que han sabido encontrar en su naturaleza el espacio idílico en donde desarrollar sus capacidades estéticas y sensibles. El matrimonio formado por **John Ulbrich** (1926, La Habana) y **Angela von Newmann** (Milwaukee, Wisconsin, 1928) ejemplifica muy bien este fenómeno. Tanto Ulbrich como von Neumann tuvieron una consistente formación pictórica y tras un periplo que les lleva de América a Europa desembocan finalmente en el Mediterráneo encontrando su recóndito lugar en el bello pueblo de Galilea, en Mallorca, suceso que se produjo en 1956, cuando aún esta isla se podía considerar un paraíso. A diferencia de tanto paisajismo de escuela mallorquina, explotado hasta los extremos del mal gusto, Ulbrich aporta un tono internacional y un lirismo que se encuentra en su sutil captación de la luz y en una vaporosa factura, meti-

culosa en su ejecución, que expresa una personal y nueva dimensión de la naturaleza campesina de la isla. Con esta obra hay una expresión de amor hacia esa tierra. En esta vocación por el culto a este entorno mallorquín de árboles frutales, de hortalizas y tubérculos, se extrae una lección de espiritualidad y belleza en la reflexión de una vida tranquila. Si la factura de Ulbrich es una de las características distintivas de su trabajo, otra de incluso mayor relevancia es la cualidad de sus tonalidades de color, provenientes de una paleta tenue y luminosa que contiene una cadencia oriental para la expresión, con pocos medios y sin alardes expresivos. La emoción de su obra surge de la plenitud de los diferentes matices de color tamizados por la luz, la luz del Mediterráneo, que en Ulbrich se vuelve molecular y en von Newmann radiante. Con esta retrospectiva se quiere reconocer la aportación de estos artistas a la pintura en Mallorca, mostrando de von Newmann pinturas al óleo y obras de papel maché, obras que van desde su etapa de formación en el Art Institute de Chicago pasando por su periodo mexicano, del que surge su mundo mágico, que es un componente esencial en su obra detallada y minuciosa, de colorido brillante e intenso, y de Ulbrich desde sus obras primeras en el mismo Art Institute, pasando por su etapa abstracta, a retratos de gran formato de personajes conocidos como C.J. Cela, Azorín, Josep Pla, Robert Graves o Neruda, entre otros, y por supuesto, naturalezas muertas y paisajes. J.C.R.

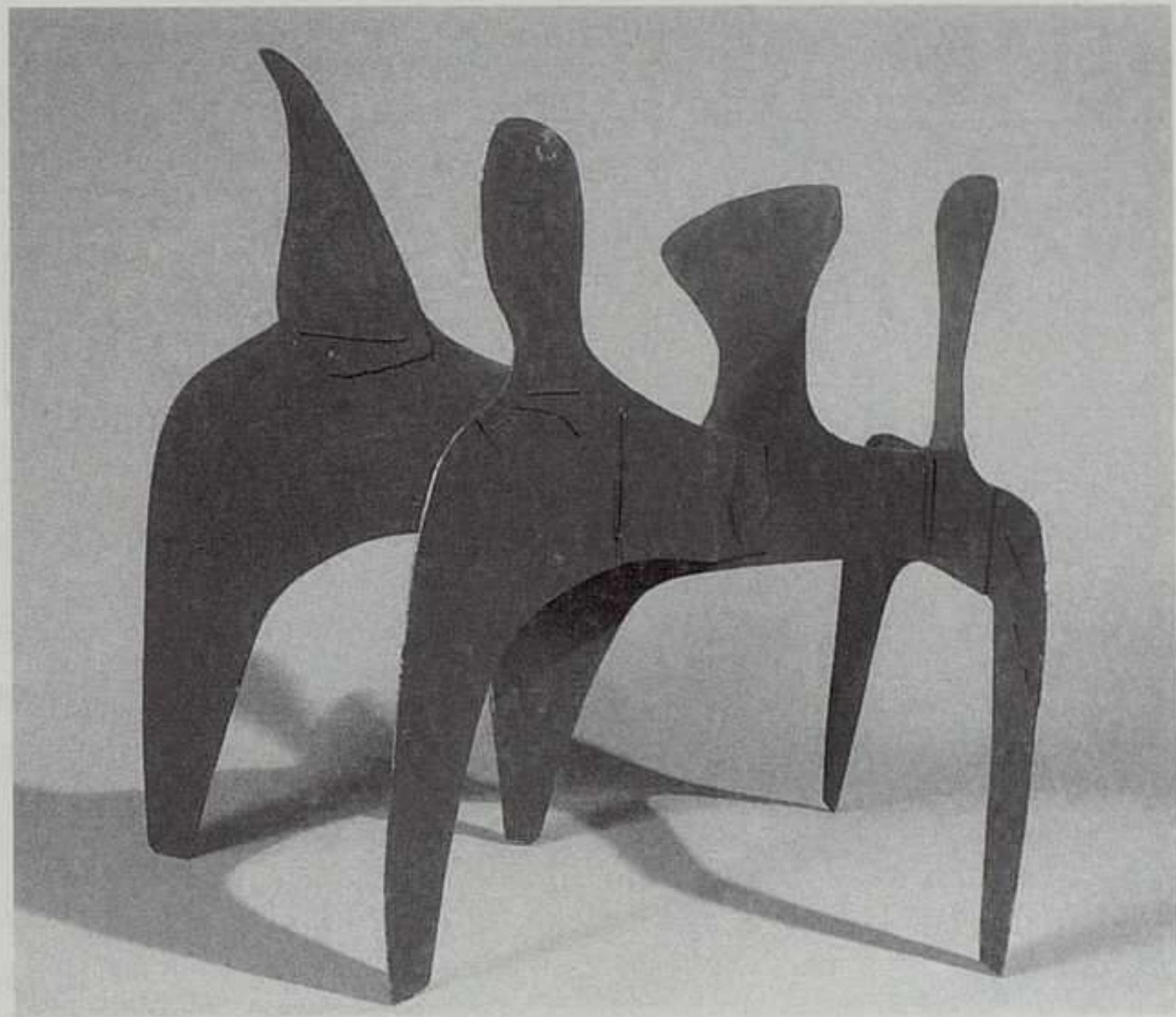
ALEXANDER CALDER

CENTRO CULTURAL PELAIRES

PELAIRES, 5. PALMA DE MALLORCA

15 OCTUBRE A ENERO

Obras representativas que van desde 1969 a 1975, entre las que encontramos 6 “stables”, 18 gouaches, 2 telas y 8 móviles, además de abundante obra gráfica, forman la exposición del artista norteamericano **Alexander Calder** (1898-1976), reconocido como una de las figuras más esenciales en la escultura y la plástica del siglo XX. De su periodo de aprendizaje en la Arts Student League de Nueva York surgió su incipiente facultad para captar el movimiento a través de formas simples en donde la línea es parte esencial de la escultura. Calder realizaba apuntes de paseantes en las calles de Nueva York cuando a través de su trazo comprobó su habilidad para captar el movimiento de sus figuras con una línea continua. De ahí pasó a experimentar con la escultura y el cable de hierro, realizando su primera escultura con estos materiales en 1925. También hizo juguetes animados con la misma técnica. Su primera exposición individual de esas primeras construcciones fue en Nueva York en 1928. Desde entonces dividió su tiempo entre Estados Unidos y Francia, entrando en contacto con las figuras de las vanguardias artísticas europeas. En ese momento inició una gran amistad con Miró, que se mantendría durante toda su vida. Su fama internacional se debe fundamentalmente a su creación de las esculturas móviles y por ser con-



siderado como uno de los pioneros del arte cinético. Una de las características de su trabajo se encuentra en la captación del movimiento a través de formas planas y lineales que alcanzan su máxima expresión en sus monumentales esculturas suspendidas que originalmente fueron bautizadas por Duchamp como “mobiles” en 1932, estructuras que se movían gracias a un motor o por impulso manual. Las que no tienen movimiento fueron bautizadas por Arp como “stables” en el mismo año. A partir de 1934 Calder empezó a producir de forma habitual sus “mobiles” sin propulsión por los que se ha hecho más conocido. De la influencia de Mondrian dan cuenta la inspiración geométrica y el colorido de muchas de sus obras que en el mundo de Calder entran a formar parte de un proyecto lúdico y fantástico. Su gran creatividad, de la que se hace eco esta exposición, abarca diferentes técnicas y medios en las que Calder imprime su sello inconfundible. J.C.R.

*Alexander Calder:
Trois bollards,
1969. Stabile,
70 x 64 x 64 cm.*

127

B
A
L
E
A
R
E
S



Käthe Kollwitz:
Muerte con mujer
en el regazo, 1921.
Grabado en
madera.

KÄTHE KOLLWITZ

CENTRE DE CULTURA "SA NOSTRA"

CONCEPCIÓ, 12. PALMA DE MALLORCA

HASTA 5 OCTUBRE

Gracias a una iniciativa del Instituto para las Relaciones Culturales de Stuttgart, tenemos la ocasión de hacer un profundo recorrido por la Alemania de finales del XIX y principios del XX con *Gráficas Plásticas*, en el Centro Cultural Sa Nostra. La obra de **Käthe Kollwitz** (Königsberg, 1867-Moritzburgo, 1945) no desmerece a la de sus contemporáneos barones y se manifiesta con una maestría y personalidad excepcionales. En Kollwitz el arte social y político cobra un protagonismo sorprendente como resultado de una sensibilidad que se hace eco de ese espíritu emanado del arte alemán tradicionalmente dado a unir cuestiones sociales al tema de su identidad nacional. Los traumas provocados por la industrialización y unas condiciones inhumanas de trabajo que favore-

cieron el fabuloso enriquecimiento de una burguesía y aristocracia amparada por el estado autoritario prusiano provocan unos desequilibrios sociales y un panorama de degradación y convulsiones sociales que Kollwitz retrata con pasión y dureza. Las diferentes técnicas monocromáticas de estampación agudizan esa sensación de una época y de unos seres sumidos en la oscuridad y en la pobreza en las miserables zonas industriales. En su obra vemos plasmada a la gente humilde, a la clase trabajadora y a la mujer, que tiene gracias a su mano un especial protagonismo como madre y trabajadora. Influida por las corrientes naturalistas literarias de Gerhart Hauptman, Henrik Ibsen, Émile Zola, León Tolstoi o Máximo Gorki en sus escenas se vislumbran historias o secuencias de un pasado de duras y penosas condiciones de vida en el corazón de la gran riqueza centroeuropea. La discriminación de la mujer de las academias de Bellas Artes, en esa época, llevan a Kollwitz, gracias al aliento de unos padres progresistas, a formarse en la Academia Femenina de Berlín en 1884/85, de allí pasará a Munich y a Königsberg. Casada con Karl Kollwitz, médico de profesión, que abre una consulta en el norte proletario de Berlín, Käthe conoce en directo los sufrimientos y adversas condiciones de vida de la clase proletaria a la que representará con devoción y que defenderá siempre. Caracterizada por su sensibilidad social y liberalismo, demostró, con gran riesgo personal, su abierta oposición al nacionalsocialismo. J.C.R.

ANTONI MIRALDA

JOAN GUAITA ART

PUIGORDFILA, 5. PALMA DE MALLORCA

HASTA 16 OCTUBRE

Antoni Miralda (Tarrasa, Barcelona, 1942) es internacionalmente conocido por su gran creatividad, expresada en macroproyectos como el de los esponsales de la estatuas de La Libertad de Nueva York y la de Cristóbal Colón de Barcelona. Calificado como artista experimental y con unas inquietudes que lo llevarían de la Escuela Textil de Tarrasa al Centro de Estudios Pedagógicos de Sèvres, París, y al Instituto de Arte Contemporáneo de Londres. Tras residir en París, se instala en Nueva York (1972), donde continua sus estudios en el Center for Advance Visual Studies del Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts, Cambridge. Obtuvo diferentes becas y premios y realizó su serie *Soldats-Saldats*, en clara referencia a la militarización del Estado, muy latente en el caso español, a su experiencia personal y su rechazo del belicismo como pacifista. De este periodo nos han quedado magníficas piezas. Posteriormente y en colaboración con Dorothee Selz realizó sus primeras creaciones en "mix-media" y sus celebrados happenings, que recuperan los rituales festivos de la Antigüedad, en sus vertientes rituales, ceremoniales y populares. Otra de sus creaciones más conocidas es la referida al "arte comestible" en colaboración con su compañera y gastronoma Montse Guillén. Aquí presenta obra reciente: en *Miami Tongues* los dibujos son como grandes platos que describen un mapa en donde Miami aparece como una ensalada de diferentes comunidades, con todas sus aportaciones y singularmente la gastronómica; entre ellas, también se incluyen, aspectos históricos, sociales, políticos y la relaciones entre cultura oficial y popular. Estos dibujos son parte del trabajo preparatorio del actual *Miami Tongue Plate* que pertenece a *Cities Tastes & Tongues Project* en el Pabellón de la Alimentación del la Exposición 2000 de Hannover. Esta obra se compone de platos de porcelana de dos colores con la imagen de una lengua humana. En estos platos se han inscrito mapas de ciudades, cada uno de ellos expresa una interpretación de la cocina de esas ciudades y de la relación y tradición culinaria de sus ciudadanos. J.C.R.



GALERÍA ESTIARTE®

Almagro, 44. 28010 Madrid
Tlfs. 91 308 15 69 - 91 308 15 70
Fax 91 319 07 30

129

B
A
L
E
A
R
E
S

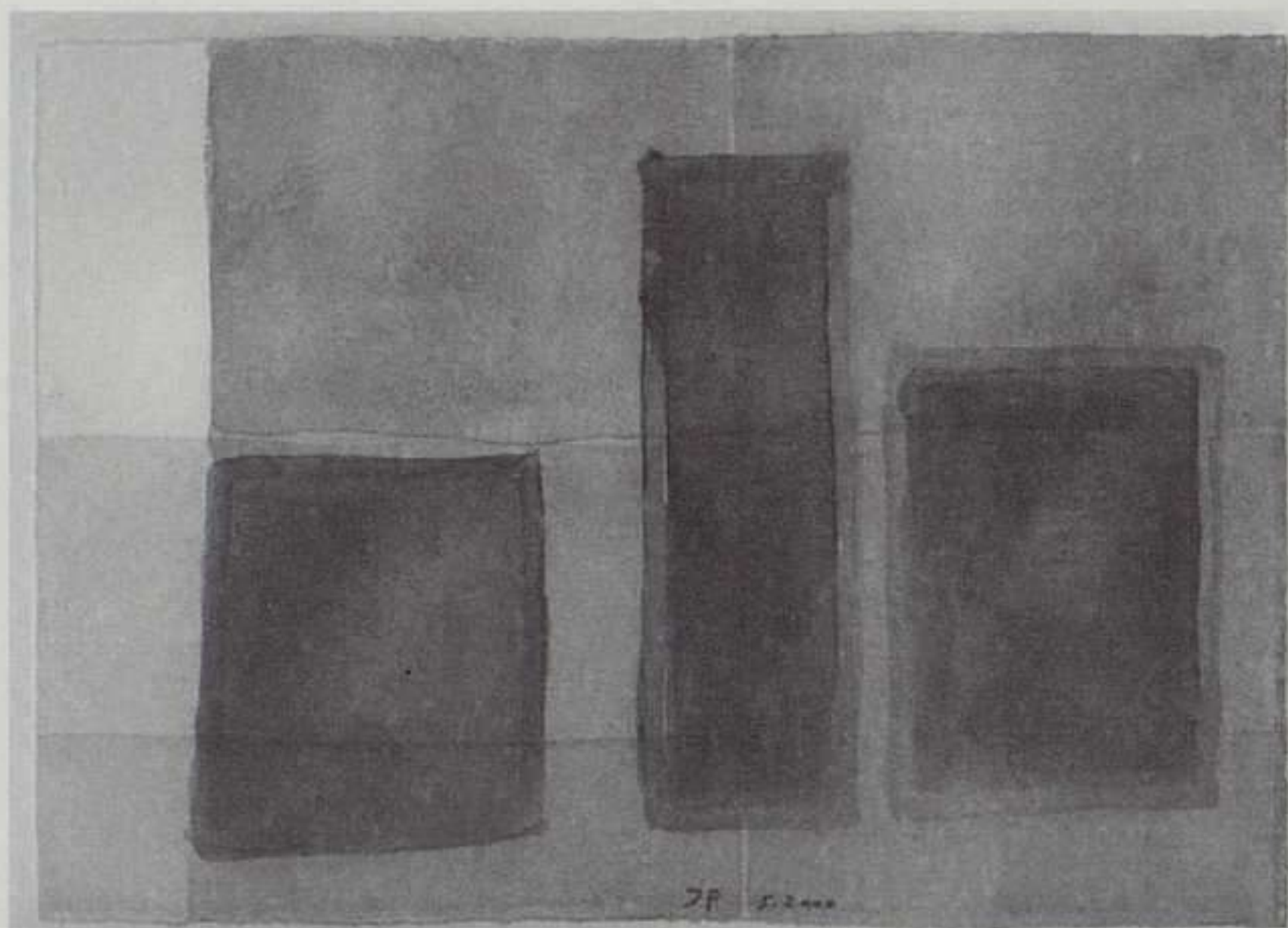
SOL LEWITT

obra gráfica / Obra sobre
papel
12 sept. - 24 oct.

BASELITZ

obra gráfica
26 Oct. - 30 nov.

www.estiarte.com
galeria@estiarte.com



Jürgen
Partenheimer:
Sin título, 2000.
Acuarela sobre
papel,
27 x 19,5 cm.

JÜRGEN PARTENHEIMER


MAIOR

PLAZA MAYOR, 4. POLLENSA (MALLORCA)

OCTUBRE

Si estamos acostumbrados a una identidad expresiva y simbólica del arte alemán **Jürgen Partenheimer** (Munich, 1947) aporta una personal perspectiva poética y formalista. Partenheimer se adentra en el mundo de la plástica como en una inmersión en un océano lleno de sugerentes y bellas posibilidades. Un dilatado curriculum de exposiciones en galerías e instituciones de Estados Unidos y de Europa, constata el interés y reconocimiento que su obra provoca y que hacen de este artista una de las más relevantes figuras del arte alemán actual. En nuestro país cabe reseñar como exposiciones más recientes la muestra retrospectiva de su trabajo en el IVAM, Valencia (1998), *Esculturas, pintura y dibujo* en el CGAC, Santiago de Compostela (1999), o *La caída del humo* en el Palacete del Embarcadero, Santander (1999). De los dife-

rentes aspectos que podemos extraer en la obra de Partenheimer, que se manifiestan a través de la escultura, pintura, la obra en papel y el grabado, además de la experiencia estética que es, a mi parecer, una de las principales invitaciones que el artista ofrece al espectador, una experiencia que estimula la contemplación y esa “catarsis” que conduce a un estado superior de la conciencia, es especialmente singular cómo se plantea la armonía y el equilibrio en sus espontáneas a la vez que delicadas composiciones. Este equilibrio para Fernández-Cid es la convivencia entre orden y pasión: “Un orden compositivo que es una trama sutil, delgada, pero presente; sin rigidez pero determinante; una pasión que está en el arranque pero que se descubre en el recorrido pausado por sus exposiciones, incluso por cada obra, sea escultura, pintura o dibujo. Partenheimer comparte ese espíritu entendido como metáfora del conocimiento y de lo artístico –atrapar las cosas en el temblor de sus límites, en las zonas de conflicto”. Cuando para atraer la atención se utiliza tanto ruido y bullicio todavía es grato comprobar como la práctica artística mantiene sin ser regresiva valores que no tienen que ver ni con el tiempo ni con los dictados del momento. Como un remanso del río, que en calma ha absorbido los residuos de su paso por la experiencia y se regenera con naturalidad, la obra de Partenheimer nos ofrece la posibilidad de formar parte de esta visión que se manifiesta deliberadamente lírica en su minimalismo y que revaloriza a la pintura. J.C.R.




centro de cultura

Castillo de Maya

Castillo de Maya, 39 - Pamplona

26 de octubre a 26 noviembre



sala de cultura

Juan Bravo

Juan Bravo, 3 - Madrid

28 noviembre a 7 enero 2001



SÁNCHEZ CAYUELA

CAJA  NAVARRA



*Agustín Ibarrola:
Bosque pintado de
Oma. Acrílicos.*

AGUSTÍN IBARROLA

PALACIO DE CAJA CANTABRIA

SANTO DOMINGO, 8. SANTILLANA DEL MAR

HASTA 29 OCTUBRE

En la nueva sede expositiva, Palacio de Caja Cantabria, restauración premiada por el Colegio de Arquitectos del Palacio de Benamejé, se ofrece la exposición de **Agustín Ibarrola** (Bilbao, 1930), planteada como un recorrido amplio, aunque no exhaustivo, por su obra, que ocupa los tres espacios interiores y el jardín exterior. Es una exposición en la que se revisa casi toda su trayectoria, centrándose especialmente en sus últimos trabajos. Comienza con su obra pictórica

de carácter social, sus xilografías, con esos dibujos que tienen una base estructural más que expresionista; sus trabajos en los que utiliza traviesas de ferrocarril, material fuerte, encontrado y reutilizado en formas totémicas, creando juegos de secuencias, con incisiones violentas, seriaciones de palos clavados, construcciones que forman enormes secuencias; sus bosques de palos, realizados a partir de las experiencias en Kantalazarra y en el bosque de Oma, el espacio ecológico de Alláriz, primitivos campamentos, construcciones llenas de rupturas y continuidades; hasta sus recientes trabajos en papel, acuarelas sobre periódico, y grandes cilindros, de tres metros de altura, con juegos entre lo hueco y lo pintado, lo real y lo representado, lo interior y lo exterior, para acabar con sus propuestas arquitectónicas, con sus proyectos urbanos. No está presente su obra sobre hierro, grandes planchas recortadas. Agustín Ibarrola es un autor que siempre se ha distinguido por el compromiso ético y por sus preocupaciones sociales, desde sus investigaciones racionalistas y constructivistas, espaciales y cinéticas, que le llevan a participar en la fundación del Equipo 57, propuesta de creación colectiva, trabajo en común prolongado en el diseño industrial, muebles, arquitectura, maquinaria, arte de vanguardia concebido como servicio público, constructivismo radical, que tuvo una amplia proyección internacional. Su concepción de la interacción entre lo sociopolítico y lo estético es una constante que recorre toda su obra. G.R.

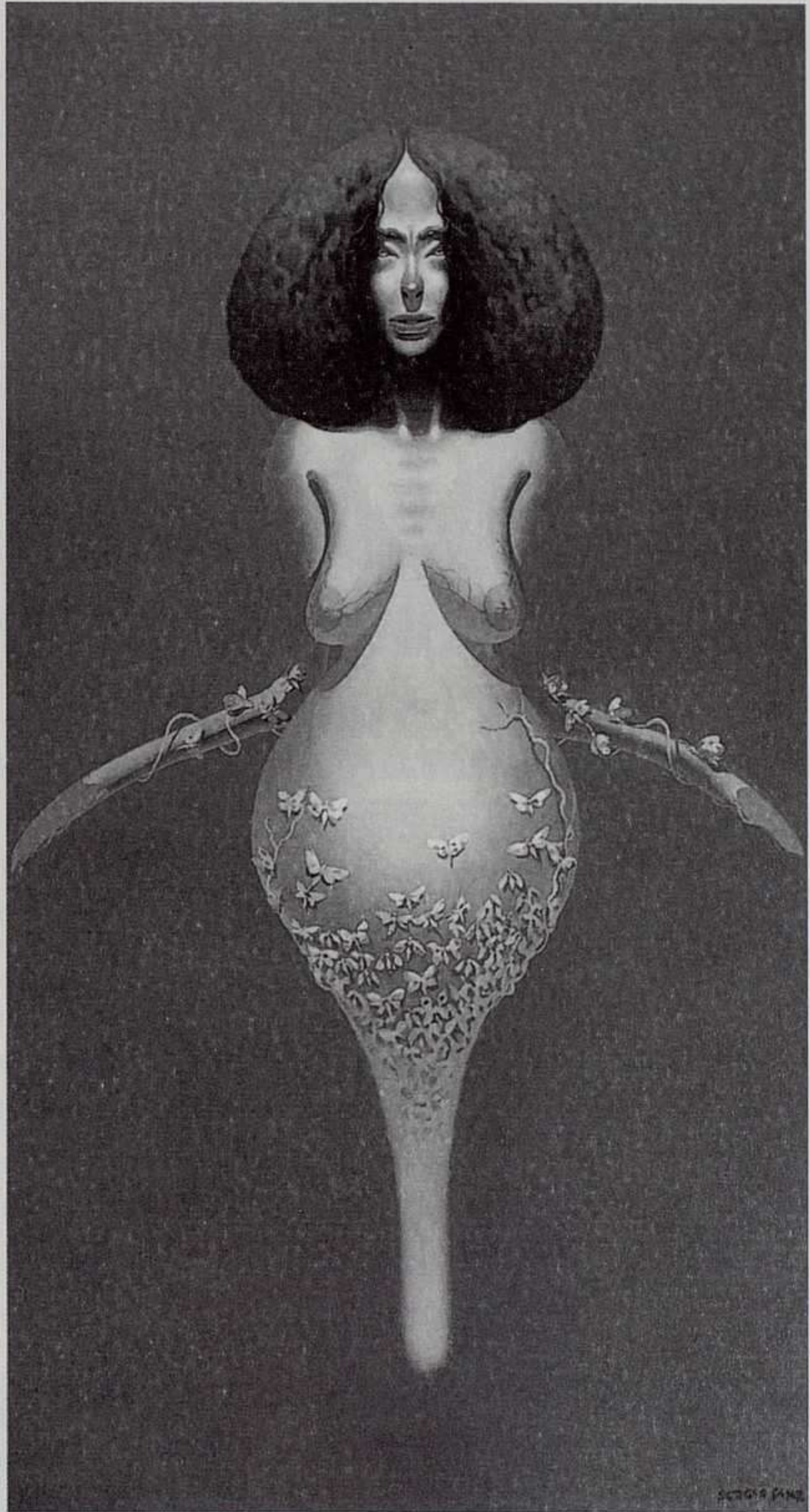
SERGIO SANZ

SIBONEY

CASTELAR, 7. SANTANDER

10 NOVIEMBRE AL 7 DICIEMBRE

Sergio Sanz (Santander, 1964), premio Ojo Crítico 1993, presenta obras recientes, acrílicos sobre lienzo, quince obras que tienen por argumento central el cuerpo de la mujer. Tras un periodo de colores de deslumbrante claridad, ha regresado a un claroscuro intenso, a una envoltura sistemática de sombras, tonos oscuros, tierras, tabacos, con los que trabaja los volúmenes, eliminando aquellas finas zonas de equidensidad cromática que estructuraban sus obras, y evolucionando hacia tránsitos clásicos entre sombra y luz, hacia una continuidad en las transiciones con apariencia de veladuras. En esta serie no hay tantos elementos simbólicos, como en etapas anteriores, sólo la figura femenina, con una fuerte carga dramática en su fisonomía, seres mórbidos en los que se mezclan los colores de cabello y piel, verdes y violáceos, de expresión ambigua, entre la agresión y la desesperación, mujeres en movimiento de huida, o que aparecen hieráticas como mascarones de proa, detenidas en un acción dudosa, o rígidas, imágenes fantasmales llenas de vértigo, ansiedad. Responden al mismo tipo de mujer, desgraciadas medio desnudas que comparten la vida con hombres desalmados, carnosos, parejas del horror, personajes atrapados en un mundo de relaciones crueles, con el padecimiento en la mirada. La obra de Sergio Sanz ha evolucionado de la deformación ima-



ginativa, desde un espacio fracturado donde cualquier sorpresa era posible, hacia la contención formal, buscando la misma intensidad expresiva sin necesidad de recurrir a lo fantástico. Su temática anterior ha recorrido el mundo del jazz, la literatura gótica, el cine de terror, las escenas fantasmales, con muchas referencias narrativas y cinematográficas. G.R.

Sergio Sanz: Rea, 1998. Acrílico sobre lienzo, 195 x 105 cm.



*Victoria Civera:
Verbo, 2000.
Terciopelo sobre
pintura mural y
polaroids, medidas
variables.*

VICTORIA CIVERA

ESPACIO CAJA DE BURGOS

AVDA. GENERAL SANJURJO, S/N. BURGOS

27 OCTUBRE AL 23 DICIEMBRE

De manera análoga a como ocurriera con la obra de su marido, el pintor Juan Uslé, la trayectoria de **Victoria Civera** (Puerto de Sagunto, Valencia, 1955), sufrió un cambio decisivo coincidiendo con su traslado de residencia a Nueva York en el año 1987. A propósito de esta nueva etapa escribía Kewin Power “la obra de Vicki Civera dio un paso importante en una dirección nueva cuando decidió no preocuparse más por los modelos pictóricos dominantes para hacer, ni más ni menos, lo que ella quisiera”. Y es que, efectivamente, el final de la década de los ochenta fue el momento en que su voz se despegó de ese modelo de pintura tan extendido a lo largo de la década, basado en una pintura densa y empastada, que obtenía de su propia materia la textura de grandes super-

ficies de color saturado en unas zonas, turbio y entremezclado en otras, poblada de personajes simbólicos y de carácter arquetípico. A todo esto le siguió una obra realizada en formatos muy reducidos, ligera y mínima, resuelta en un proceso rápido, casi inmediato, en la que la pintura se daba la mano con materiales elegidos por su tactilidad y poder de evocación. Victoria Civera ha atravesado la década de los años noventa mostrando una obra que se puede interpretar claramente desde la sensibilidad femenina, pero nunca desde el arte feminista: son sus creaciones piezas siempre atentas a los valores mínimos y a todo aquello que apenas puede ser expresado, incluso a los susurros; sensible a los cambios de temperatura que son casi imperceptibles, posiblemente no más que imaginados o recordados, pero que, sin embargo, son capaces de convertirse en los tenues protagonistas únicos de unas presencias que parecen evanescentes, siempre a punto de desaparecer. Últimamente, como se pudo comprobar de nuevo en la reciente instalación que tuvo lugar en el espacio valenciano de La Gallera, la tentación espacial y la complejidad planean sobre esta artista quien, pertrechada de las estrategias del surrealismo y el dadá, es capaz de ensamblar objetos y de organizar ambientes en los que, sin hacer referencia implícita a ellos, se parafrasean el ámbito de la intimidad, del entorno femenino, de la búsqueda de protección, del erotismo, de lo doméstico. Ó.A.M.

PICASSO EN LAS COLECCIONES ESPAÑOLAS

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO ESTEBAN VICENTE

PLAZUELA DE BELLAS ARTES, S/N. SEGOVIA

10 OCTUBRE AL 14 ENERO

Resulta sorprendente que uno de los creadores fundamentales al s. XX, el mayor aporte de nuestra plástica al Movimiento Moderno, **Pablo Picasso** (Málaga, 1881-Mougins, Francia, 1973), tenga facetas de investigación tan básicas por cubrir con un rigor científico-documental completo y rematado, como es la de su presencia en las colecciones, tanto públicas como privadas, de nuestro propio país. Acercamientos parciales sobre el tema –como el que realizó Cesáreo Rodríguez-Aguilera, sobre los *Picassos de Barcelona* (Polígrafa, 1974) y otros tantos–, no han rematado una tarea que, aunque abrumadora, parece absolutamente necesario abordar. Algo que en esta ocasión Francisco Calvo Serraller, comisario de la muestra, trata de cubrir si no exhaustiva si de una manera altamente representativa, con la exposición *Picasso en las colecciones españolas* que acoge el Esteban Vicente de Segovia hasta el mes de enero del próximo año. Para ello se han reunido veinticinco óleos, cincuenta y dos obras



Pablo Picasso: Los faunos y la centaura, 1947. Litografía, 46 x 64 cm. Museu Picasso de Barcelona.

originales sobre papel realizadas con diversas técnicas, cinco esculturas, dos tapices y una amplia representación de su trabajo como grabador, que han sido organizadas como un recorrido antológico de su trayectoria por el director de la muestra, quien realiza en el catálogo un análisis de las relaciones de Picasso con España, y la inmensa influencia de la tradición española en la obra del artista. El catálogo incluye un estudio de la distribución de sus obras dentro de las colecciones españolas, una biografía del pintor y, por último, una completa documentación de las obras que componen la exposición, acompañadas por su correspondiente bibliografía. Paralelo a la exposición, se celebrará un ciclo de conferencias que reunirá a algunos de los más destacados especialistas sobre su figura y obra, donde se darán cita Agustín Sánchez Vidal, Javier Tusell, Francisco Jarauta, Simón Marchán, Adolfo Sarabia, Gonzalo Borrás y José Luis Pardo. Ó.A.M.

135

C
A
S
T
I
L
L
A

Y

L
E
Ó
N



CONEXION®

TRANSPORTE Y MENSAJERÍA

TE CONECTA CON EL ARTE

Tel. 900 512 512

En Cantabria 942 35 50 90

ARTE Y PARTE

Sarah Lucas:
Fighting fire with
fire, 1996.
Fotografía en
blanco y negro,
80 x 60 cm.



SARAH LUCAS

CENTRE CULTURAL TECLA SALA. SALA MOLÍ

AVDA. JOSEP TARRADELLAS, 44.

HOSPITALET DE LLOBREGAT (BARCELONA)

9 OCTUBRE AL 7 ENERO

Uno de los más firmes valores de la generación joven del arte británico contemporáneo, **Sarah Lucas** (Londres, 1962), muestra por primera vez su obra en España. Se han seleccionado doce de sus famosos *Retratos y más sexo*, realizados entre 1990 y 1998. Además, Lucas ha proyectado una instalación específica para la Sala Molí, para la que la artista ha trabajado *in situ*. Esta exposición es una ocasión única de ver estas obras en España, ya que se presenta en este centro con exclusividad. La obra de Sarah Lucas es de una fuerza simbólica y expresiva extraordinaria. Sus esculturas, fotos e instalaciones sorprenden por la capacidad simbólica de los elementos que, descontextualizados y en

ensamblaje, retoman valores icónicos de contenido sexual y vital que tienen a la mujer y sus órganos erógenos como protagonista. Profundamente irreverente y seductora se caracteriza por provocar atracción a la vez que rechazo, y entabla con el espectador un “shock” visual que difícilmente pasa inadvertido. Sus creaciones permanecen en la memoria por su originalidad, viveza y por los valores sensitivos que se derivan del uso y combinación de diferentes materiales orgánicos y no orgánicos. Entre sus autorretratos presentes en esta exposición destacan *Comiendo un plátano* (*Eating a Banana*, 1990) en la que la artista juega al papel de niña-mujer inocente y seductora, con un guiño pícaro e inquietante al espectador; *Self Portrait with Fried Eggs* (1996), en donde dos huevos fritos cubren los pechos de Lucas; *Auto-retrato con calavera* (*Self Portrait with Skull*, 1997) y *Fumando* (*Smoking*, 1998), una de las imágenes en las que aparece con el cigarrillo, uno de sus elementos fetichistas, otro símbolo más de su iconografía andrógena. Las metáforas sobre el arquetipo femenino y el rol de su sexualidad suelen producirse con objetos cotidianos y con elementos de deshecho en clave de humor, lo que conecta su trabajo con la tradición del dadaísmo y el surrealismo y, de una manera más cercana, en algunas de sus piezas nos recuerda a Louise Bourgeois. Esta exposición viene precedida por su participación en *The Fag Show* en Sadie Coles HQ, en Londres, en la que S. Lucas demuestra todos su ingenio y la rotundidad de su lenguaje. J.C.R.

EXPOSICIONES

Ayuntamiento de Pamplona

CIUDADELA sala de armas

Gernika!

Zumeta, Ugalde, Elizalde, Villalobo, Grady, Walker,
Stenhouse, Ogilvie

Alicia Otaegui

Ideas sobre el concepto

Multidisciplinar
Pta. baja

17 Nov.-17 Dic.

Pta. 2

20 Nov.-20 Dic.

Pta. 1

23 Nov.-14 Ene.

CIUDADELA pabellón de Mixtos

Tom Carr

Patxi Ezquieta

Pedro Salaberri

XVI Concurso Pamplona Jóvenes Artistas

Pta. 1

29 Sep.-29 Oct.

Pta. B

3 Oct.-29 Oct.

Pintura Pta. B

16 Nov.-17 Dic.

Pta. 1

17 Nov.-17 Dic.

CIUDADELA polvorín

Diego de Pablos. Retratos

David Rodriguez

28 Sep.-29 Oct.

16 Nov.-17 Dic.

sala DESCALZOS 72

Visión de una Europa Común

VI Congreso Cultura Europea

Médicos del Mundo. Levantar el velo de las mujeres afganas

Fotografía

23 Oct.-12 Nov.

15 Nov.-2 Dic.

sala ZAPATERÍA 40

Fotografía del S.XIX. Legado Ortiz Echagüe

La edad de oro del pictorialismo

Inglaterra - Estados Unidos

Fotografía

1 Sep.-12 Oct.

Fotografía

18 Oct.-26 Nov.

CIUDADELA horno

Tom Carr

Elizabeth Aro

29 Sep.- 29 Oct.

17 Nov.-17 Dic.

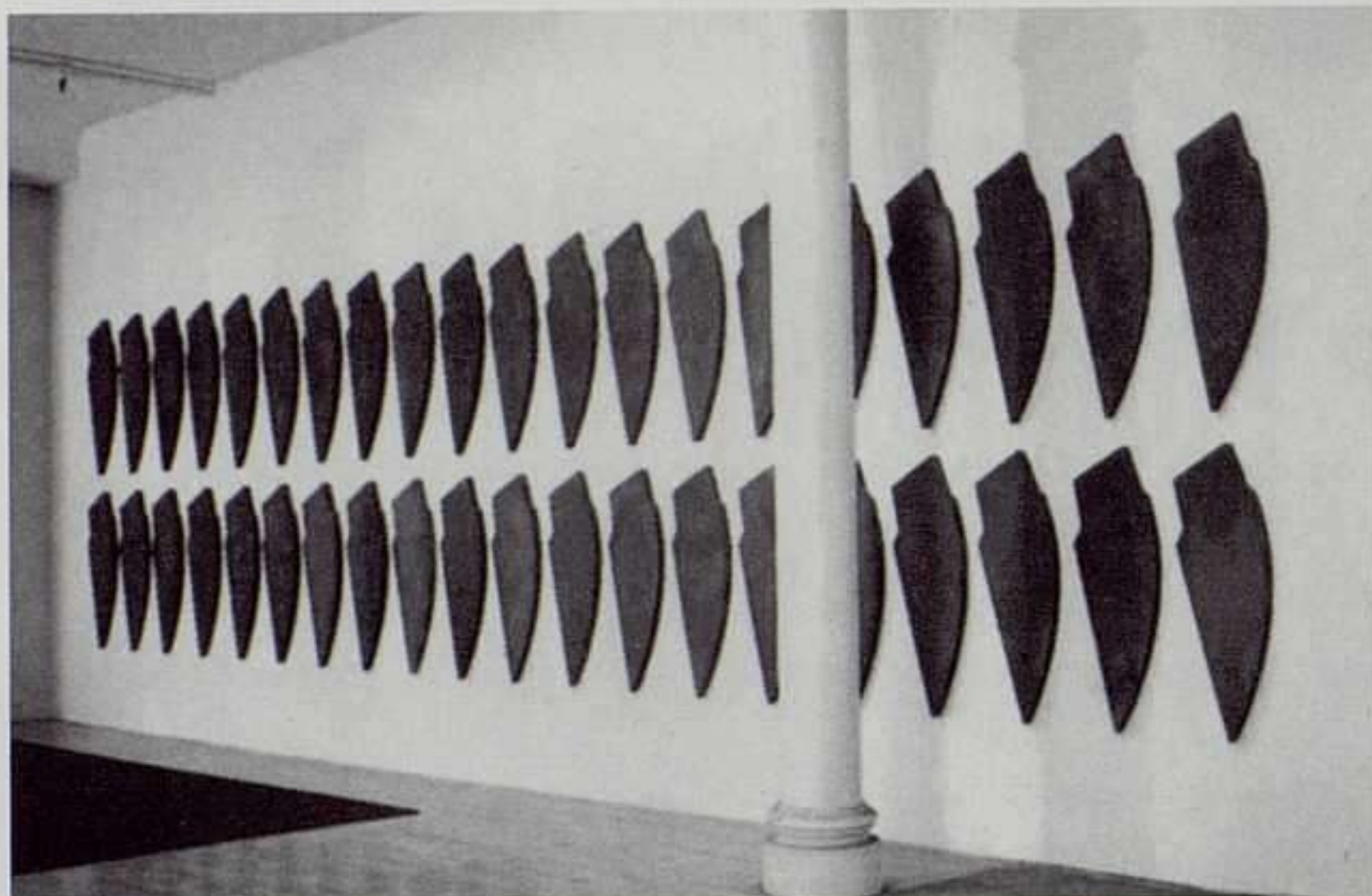
PLAZA DE LOS FUEROS

El mar de Ulises (Fundación La Caixa)

19 Sep.-5 Nov.



Ayuntamiento de Pamplona
Iruñeko Udala



Catherine Lee:
Doublecross, 1991.
Piezas de hierro,
188 x 853,5 x 5 cm.

CATHERINE LEE

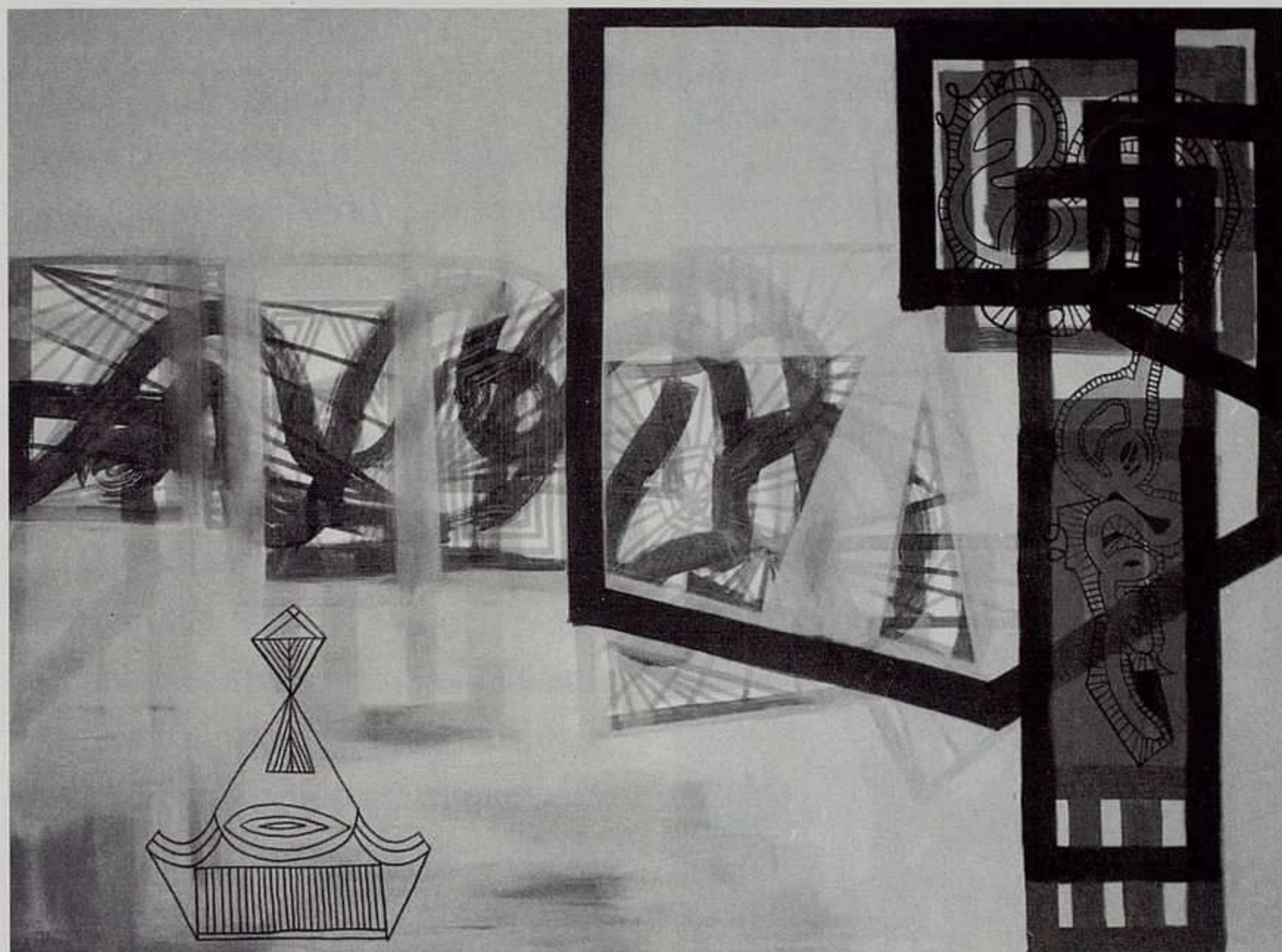
CARLES TACHÉ

CONSELL DE CENT, 290. BARCELONA

OCTUBRE

En su primera exposición individual en España y de la mano de la galería Carles Taché, la artista **Catherine Lee** (Pampa, Tejas, 1950) presenta una visión panorámica de su obra, una obra de difícil calificación porque se sitúa en un lugar ambiguo entre la escultura y la pintura. En efecto, Catherine Lee trabaja con planos o placas de poco grosor con los que realiza, por una parte, series o, por otra, conjuntos ensamblados, pero sin embargo, unos u otros son presentados sobre el muro. Por el color, por su ubicación a modo de imagen con el muro como fondo, hacen pensar en la pintura... Por su calidad de relieve, por los materiales, por su calidad volumétrica y objetual, remiten a la escultura... Se diría como una escultura enriquecida por una dimensión pictórica y viceversa, aspecto que es uno de los atractivos de Catherine Lee. Desde un prisma más teórico, el punto de arranque de

la reflexión es el minimalismo, el *shaped canvas*, el *colourfield*, es decir, corrientes de origen americano de los años 60 que, a grandes rasgos, llevan al límite la noción de no expresividad. De esta manera, en estas experiencias, la obra se somete a un proceso de depuración y reducción, se utilizan formas de una gran simplicidad y son habituales las estrategias de repetición, los sistemas modulares, se evita la noción de lectura, etc. Pero hay que ir con cuidado porque las generaciones posteriores, como es el caso de Catherine Lee, amplían y enriquecen esta noción de arte conscientemente autolimitado. Nuestra artista introduce —como se ha señalado anteriormente— mestizaje de procedimientos y técnicas, recupera un registro humano y expresivo, recobra el concepto de lectura y cualidad formal, incorpora una dimensión simbólica... aspectos todos ellos a los que renunciaban los adalides y seguidores del minimalismo por ejemplo. Pero, en cambio, conserva aquella contención, aquella simplicidad, en definitiva, una noción de límite que aumenta si cabe el registro simbólico que posee su obra. ¿Cuál es el significado de la obra de Catherine Lee? Aunque sea difícil de definir, sus piezas poseen una dimensión totémica. Para mí, estos planos en forma de secuencia o ensamblados son como fragmentos de un deseo, recuerdos de una historia, aunque la artista —ni nosotros— no sepa exactamente de qué deseo o de que historia se trata. J.V.O.



*Xesús Vázquez:
Birkenau, 1997.
Técnica mixta
sobre tela,
225 x 300 cm.*

XESÚS VÁZQUEZ

MIGUEL MARCOS

JONQUERES, 10. BARCELONA

17 NOVIEMBRE AL 30 DICIEMBRE

Xesús Vázquez (Orense, 1946) se asocia con la recuperación de la pintura, allá en los 80, cuando se inicia una reflexión crítica sobre el legado de las vanguardias y el concepto lineal de la historia basado en la idea de progreso, se discute sobre las ideologías, etc. El resultado fue el pluralismo y la diversidad: al cuestionar los criterios restrictivos que habían definido la modernidad se ampliaba la idea de arte y se recuperaban actitudes y procedimientos marginados. Éste es el origen de Xesús Vázquez, pero éste no se explica simplemente por la pintura. Personalidad rica y compleja trabaja diferentes ámbitos: objeto, poesía, diseño gráfico y su obra posee un carácter de mestizaje. Ahora que ha desarrollado parte de su itinerario y que tenemos

perspectiva sobre su obra, identificar su labor simplemente con la pintura se nos antoja insuficiente o matizable. Porque el trayecto y su batalla está en una exploración de los registros de la pintura y en la voluntad de crear una suerte de pintura total. Sus primeras obras poseen una dimensión entre sublime y neorromántica, próxima a los expresionistas abstractos americanos y a los neoexpresionistas alemanes. Posteriormente parece que se aproxima a un tipo de pintura con elementos Pop y aspectos inspirados en el diseño gráfico. ¿Acaso es una contradicción? Más bien entre lo uno y lo otro existe una continuidad, porque la pintura de Vázquez es como una cebolla en que se van superponiendo los sentidos: lo trágico, el pensamiento, la poesía, lo pop se confunden. En sus pinturas sublimes existe una dimensión irónica, un guiño cómico, y en las obras más aparentemente frívolas hay una especie de nostalgia. J.V.O.



*José Antonio
Coderch: Casa J.A.
Coderch. Plaza
Calvo, Barcelona
1947.*

JOSÉ ANTONIO CODERCH

COLEGIO DE ARQUITECTOS DE CATALUÑA

PLAÇA NOVA, 5. BARCELONA

5 OCTUBRE AL 3 DICIEMBRE

José Antonio Coderch (1913-1984), arquitecto, diseñador y teórico de la arquitectura, es una figura en progresiva revalorización. No pasa tan sólo por ser uno de los renovadores del panorama arquitectónico de la posguerra, sino que se presenta como una manera de hacer y pensar arquitectura con una gran influencia en generaciones posteriores y con una creciente proyección internacional. Sin duda Coderch es uno de los arquitectos más significativos de la segunda mitad del s. XX. El Col·legi d'Arquitectes de Catalunya homenajea y revisa su legado con dos exposiciones que, basadas especialmente en materiales del archivo del mismo arquitec-

to, exploran el sedimento de su modo de entender la arquitectura. *Coderch 1940-1964. A la recerca de la llar* presenta el proceso de formación y aprendizaje de su propio lenguaje arquitectónico que acabará por consolidarse a partir de finales de los 60. La otra exposición, *Coderch fotógrafo*, muestra, como indica el título, su vertiente como fotógrafo, no sólo la humana, sino que también refleja su inquietud por la noción de forma e imagen. Ahora bien, ¿quién es Coderch? Esquemáticamente su aportación se sitúa en los siguientes elementos: 1. Afirmación de los procedimientos constructivos tradicionales (valorización de los materiales y tradiciones autóctonas, etc.). 2. Aproximación empírica al problema arquitectónico (una noción de la profesión de arquitecto como práctica artesanal y cotidiana al margen de las grandes teorías). 3. Restauración de una tradición viva, la casa mediterránea. 4. Una posición moral basada en el trabajo bien hecho, la honestidad, la dedicación. El resultado es un lenguaje muy personal de gran calidad formal y sensibilidad que ha incorporado creativamente la tradición mediterránea. Una arquitectura orgánica, flexible, en que cada problema recibe una solución singular, ajena a las fórmulas hechas, y que además está controlada hasta los últimos detalles por el arquitecto. Un modelo autolimitado a la casa unifamiliar, pero que al mismo tiempo incorpora la experiencia internacional de Wright, el Neoplasticismo, el primer Mies o Aalto. Un modelo que sigue siendo vigente. J.V.O.

AUGUST PUIG

CENTRE D'ART SANTA MÒNICA

RAMBLA DE SANTA MÒNICA, 7. BARCELONA

HASTA DICIEMBRE

¿Qué podemos decir de **August Puig** (1929-1999) después de su reciente desaparición? Es difícil situarse ante estas figuras mal conocidas que parecen oscurecidas por otros artistas de mayor proyección y difusión. Pero no todos son Picassos, Mirós, Tàpies, sino que existen otros creadores que forman el humus y la vida espiritual del país y, tal vez, de una manera más auténtica y real. Una exposición como la que se presenta en el Centre d'Art Santa Mònica tiene el mérito de revisar los orígenes de nuestra modernidad y de resituar y repensar los esquemas, y de preguntarse sobre el pulso cultural más allá de las figuras y tópicos al uso. ¿Cuál es el sentido histórico de August Puig? El significado y la aportación de August Puig es haber sido uno de los pioneros de la renovación y recuperación del arte inquieto en la posguerra española. En el contexto adverso de los primeros años del franquismo, sus primeras obras personales revelan una sintonía con Joan Miró, el primitivismo y el surrealismo

mo en general, al tiempo que realizaba incursiones en la abstracción. En la Barcelona de 1946 August Puig protagonizó uno de las primeras exposiciones de arte de innovación, presentada por el poeta J.V. Foix y en la que participaban además Joan Ponç, Pere Tort y Francesc Boadella. Arnau Puig –miembro de la asociación Dau al Set– señala que en aquel momento August Puig ya conectaba con la rebeldía e inquietud y que podía haberse integrado perfectamente al grupo de Dau al Set, como se sabe, una de las agrupaciones de creadores más radicales y dinámicas de la posguerra española; si no participó en la mencionada asociación fue motivado por circunstancias imponderables. En 1947, August Puig fue el primer becado por el Institut Français de Barcelona para un viaje de formación a París en unos momentos en que era muy difícil viajar y obtener información sobre arte contemporáneo. Poco después, hacia el año 1954, acabaría por articular su personal lenguaje que no abandonará jamás: una pintura de fluidos, realizada a partir del derrame de pigmentos acuosos y muy rica en matices y texturas. Se trata de una pintura implicada con su época, la del tachismo y el expresionismo. J.V.O.

141

C
A
T
A
L
U
Ñ
A



**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

Zhang Huan:
12 Square Meters,
1994.
Performance.



ZHANG HUAN

COTTHEM GALLERY

DOCTOR DOU, 15. BARCELONA

6 OCTUBRE AL 11 NOVIEMBRE

Esta es la primera exposición en España del artista de nacionalidad china **Zhang Huan** (Anyang, Henan, 1965). Ventiséis fotografías de gran formato en técnica c-print y vídeos de sus performances componen esta selección que abarca el periodo comprendido entre 1994 y 1999. Huan está considerado por la crítica internacional como uno de los artistas chinos más interesantes surgidos desde la apertura del arte de la República Popular China a Occidente. En los últimos años, diferentes exposiciones retrospectivas y la proliferación de obras de artistas de esta nacionalidad han monopolizado el punto de mira de coleccionistas y críticos. El descubrimiento de esta gran potencia artística con un pasado tan esplendoroso como desconocido para occidente han provocado un

“boom” del que muchos se han beneficiado. Dentro de las dos vertientes del arte contemporáneo en China se distinguen con claridad una que se ajusta a los imperativos gubernamentales, y otra que es crítica con el Estado y que pretender ser un instrumento de reflexión y de denuncia. Éste es el caso de Zhang Huan, que une a la espiritualidad y estética de sus acciones un componente de enfrentamiento y oposición a la situación de imposición oligárquica que en todos los aspectos vive la sociedad china de hoy en día, a pesar de la dificultad y el valor que entraña esta actitud en un ambiente represivo y hostil hacia todo aquello que se sale de la norma y donde las libertades de expresión se encuentran fuertemente limitadas. En este contexto cabe resaltar su performance de 1994, *12 squares metres*. Huan aparece en un servicio público de Beijing desnudo y cubierto de miel y aceite de pescado, atrayendo a moscas y hormigas que se acercan a devorar estas sustancias que embadurnan su cuerpo. El acto culmina con la inmersión del artista en las aguas de un río próximo conocido por sus niveles de contaminación. Con esta acción expresaba su rechazo a la política de control de natalidad del gobierno chino que obligaba a las familias a tener un único descendiente, provocando múltiples abortos. Huan comparte con otros individuos sus acciones de denuncia en las que los aspectos corporales, las sensaciones físicas y la creación de tensiones ambientales son un medio para regenerar la sociedad y su entorno a través del *Chi*. J.C.R.

JAVIER LÓPEZ

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

Desde 9 noviembre

JANE SIMPSON

SOLEDAD LORENZO

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

Hasta 11 octubre

PEDRO MORA

Desde 17 octubre

JUAN UGALDE

GALERÍA GEMA LAZCANO

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

Hasta 4 noviembre

PAISAJES DE MADRID COLECTIVA

Desde 9 noviembre

LUIS FERNÁNDEZ Pinturas 1999 - 2000

MARLBOROUGH

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

Hasta 11 octubre

KITAJ
CHILLIDA (obra gráfica + 4 dibujos)

Desde 17 octubre

M. NAVARRO
CONROY

HELGA DE ALVEAR

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

Hasta 11 noviembre
ESTUDIO HELGA DE ALVEAR

JOSÉ MALDONADO (*)11111010001 versión 2.0
JAC LEIRNER Adhesivos 4, 5, 7, 8"

Desde 16 noviembre
ESTUDIO HELGA DE ALVEAR

AXEL HÜTTE
"LOGOS, ANUNCIOS Y CINTAS DE VÍDEO"

MAY MORÉ

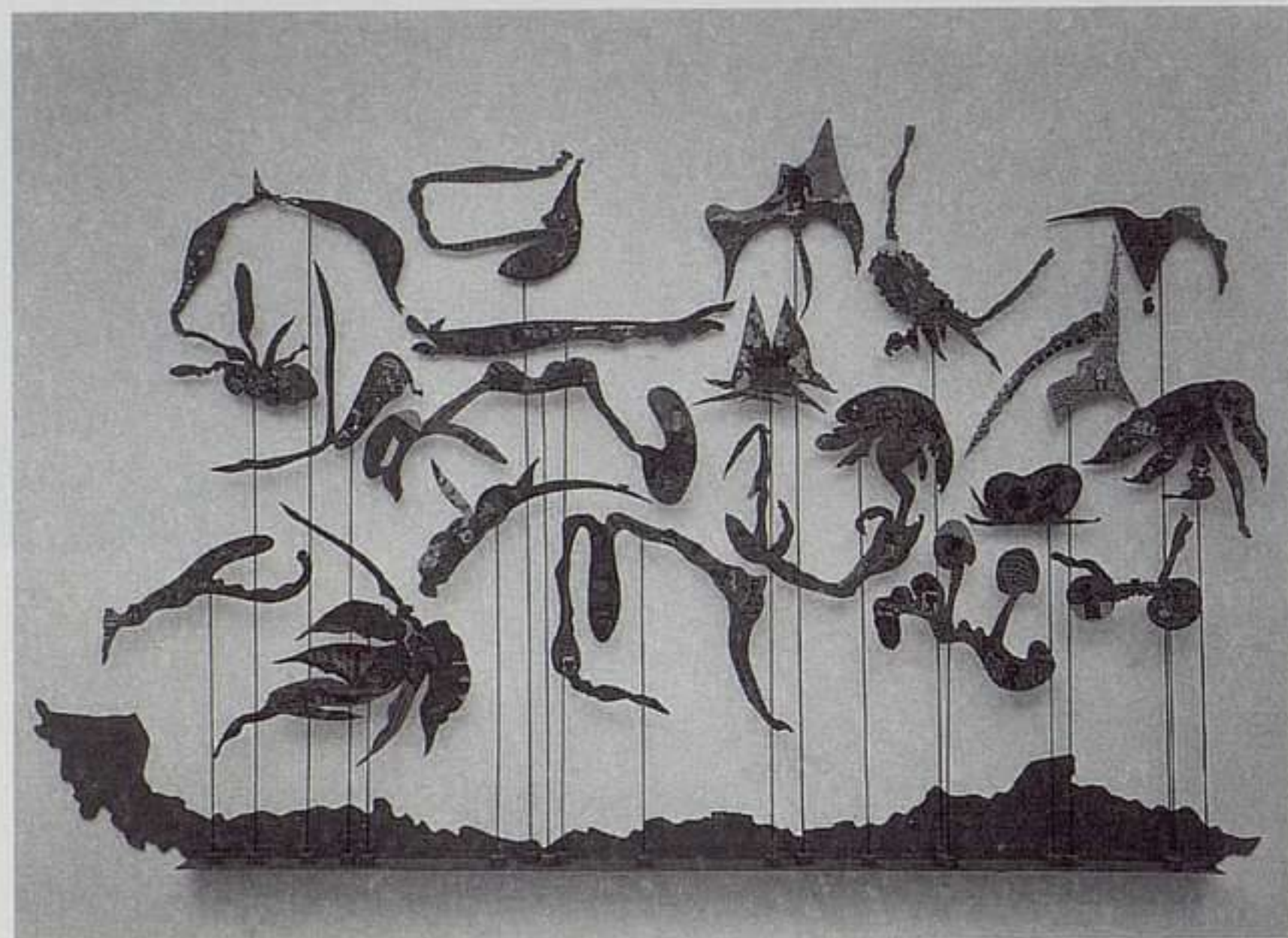
General Pardiñas, 50 • 28006 Madrid • Tel. 91 402 80 90 e-mail maymore@jazzfree.com

Hasta 19 octubre

RAMÓN BILBAO

Desde 26 octubre

JUAN CORREA



Öyvind Fahlström:
Packing the hard
potatoes (Chile 1:
Last months of
Allende Regime.
Words by Plath and
Lorca), 1974.

ÖYVIND FAHLSTRÖM

MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA

PLAÇA DELS ÀNGELS, 1. BARCELONA

18 OCTUBRE AL 9 ENERO

Öyvind Fahlström (São Paulo, 1928-Estocolmo, 1976) es una figura compleja y plural que escapa a cualquier calificación. Si bien en una buena parte de su obra utiliza elementos próximos a la estética del pop art (como por ejemplo cómics, revistas, cine y en general imágenes extraídas de la cultura de masas), el artista utiliza toda esa diversidad de procedimientos y técnicas y, por otro lado, su obra posee tal nivel conceptual y compromiso ético que difícilmente lo hacen reductible. De esta manera, entre los aspectos que separan su obra del pop art, puede citarse su voluntad de concienciación o de una lectura crítica de la sociedad o de provocar y replantear nuestras propias convicciones. Más aún, en Öyvind Fahlström existe una preocupación explícita por el espectador, de ahí que el artista le invite incluso a modificar las obras, ha-

ciendo un arte cercano e interactivo: las variables *paintings* son piezas sin fin concebidas como una suerte de juego en el que se propone al público modificarlas y recrearlas. Uno de los atractivos que nos ofrece la presente exposición, que se presenta en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, es que se ha trabajado con el archivo del propio artista y con una gran cantidad de información inédita hasta ahora, lo que motiva que se convierta en la gran retrospectiva sobre el artista. El catálogo y la exposición serán complementados por documentos originales, hasta ahora desconocidos, aspecto importante pues Öyvind Fahlström no sólo trabajó en el ámbito de la imagen, sino fundamentalmente fue un hombre de letras. La exposición se organiza en tres grandes apartados temáticos. El primero hace alusión a esa faceta literaria que comentamos, "El artista como poeta", ya que Öyvind Fahlström desarrolla una gran actividad en el ámbito de la poesía concreta. El segundo, titulado "El arte y la información", que gira en torno a la problemática y la concienciación social. El tercero aborda la problemática de la traducción o el choque-intercambio de culturas, teniendo como punto de partida la propia experiencia vital del artista. Éste, hijo de escandinavos, nació en el Brasil, y el contacto con la cultura de sus orígenes paternos, Suecia, fue traumático, motivando de esta manera una rica inspiración y reflexión sobre las geografías interiores. J.V.O.

TACITA DEAN

SALA MONTCADA. FUNDACIÓN "LA CAIXA"

MONTCADA, 14. BARCELONA

19 OCTUBRE AL 10 DICIEMBRE

Tacita Dean fue una de las artistas seleccionadas en el Turner Prize en 1998. En aquel momento sorprendió por su romanticismo y por la mezcla inusual de técnicas. En T. Dean no había esa provocación innata de los artistas más conocidos de su generación o la capacidad de atracción de sus obras concebidas en muchos casos como partes integrantes de un espectáculo que, por otro lado, reflejaba muy bien el estado mental de una sociedad. Por el contrario, la obra de Dean, misteriosa y evocadora, nos transportaba de la mano de aquel movimiento tan genuinamente británico y noreuropeo de exaltación de la epopeya y de mitificación de la relación del hombre con la naturaleza y sus elementos. De los herederos de Byron, Chateaubriand y Friedrich ya quedan pocos en un mundo en que el pragmatismo de los

datos, la facilidad de comunicación y el pensamiento científico han borrado esa inquietud sobre el cuestionamiento de la apariencia de lo real. Sin embargo, qué sería del arte y del hombre sin la capacidad de fabular y de perderse en un método que no lleva a ninguna conclusión práctica: "Me interesa la historia, lo que es ficción y lo que es realidad. Descubro personas o hechos e investigo, me embarco en un viaje y luego produzco algo que no tiene nada que ver con la realidad". Dean tiene entre otras virtudes la de producir sensaciones fruto de una buena narración a través de un depurado y brillante lenguaje visual que se permite utilizar la tiza para evocar escenas tempestuosas sobre la superficie de pizarra con gran maestría, como el vídeo, el cine o la fotografía, en una estética absolutamente contemporánea. Su método y habilidades están al servicio de una narración que de lo concreto pasa a lo universal y es ante todo un ejercicio de uno de los potenciales más extraordinarios de nuestra mente: el uso de la imaginación. J.C.R.

145

C
A
T
A
L
U
Ñ
A

ZERO DE ALEMANIA 1957-1966. HOY TAMBIÉN

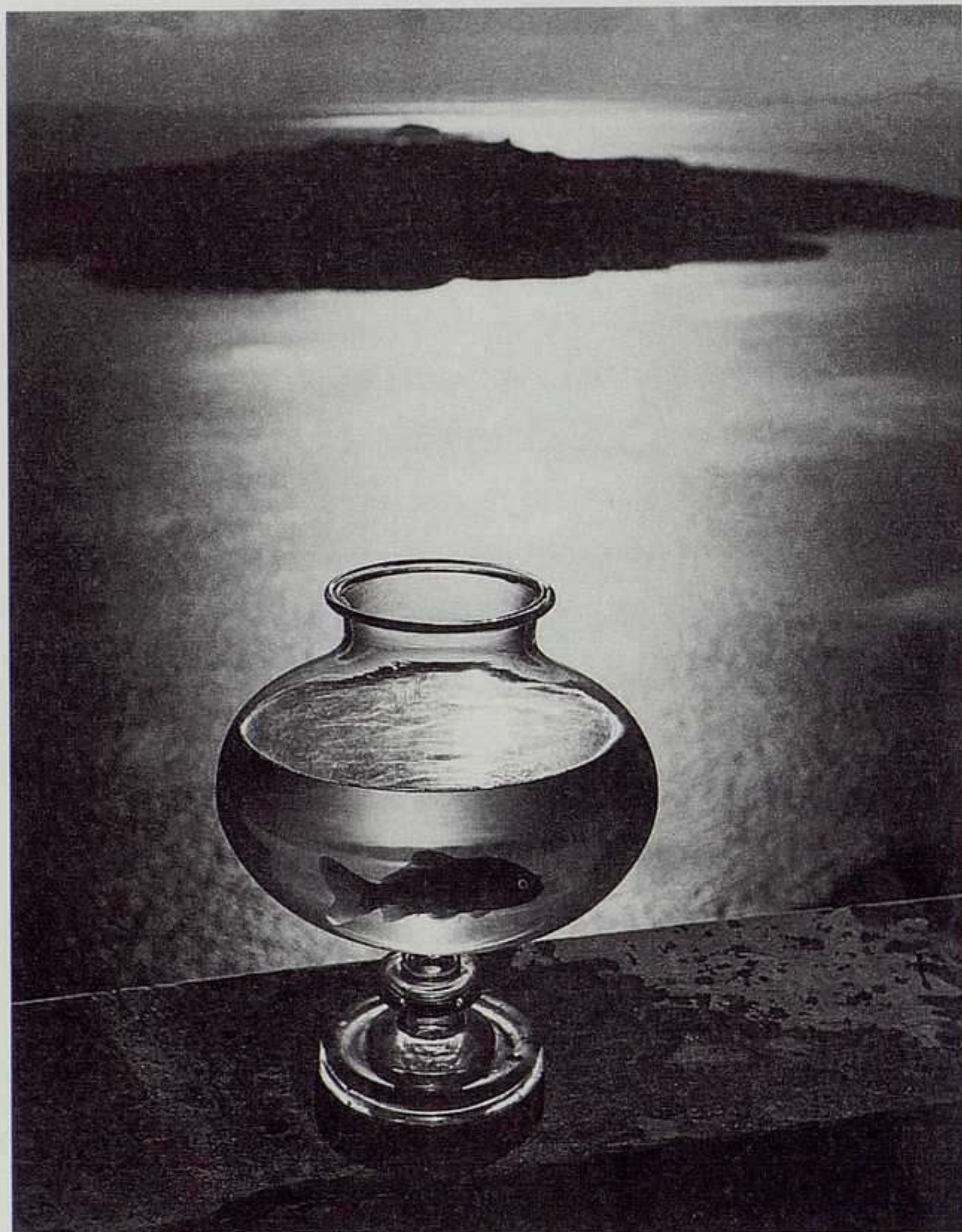
ZERO

ROO

MUSEO DE COLECCIONES ICO C/ Zorrilla, 3 - 280014 Madrid. Tel/Fax: 914 201 242.
Horario: martes a sábado de 11 a 20 h., domingos y festivos de 10 a 14 h., lunes cerrado.
Del 14 de septiembre al 19 de noviembre.

Fundación





*Herbert List:
Pecera, Santoni
1937. Copia
posterior ca. 1955,
29,9 x 23 cm.*

HERBERT LIST

CENTRO CULTURAL FUNDACIÓN "LA CAIXA"

PASEO SAN JUAN, 108. BARCELONA

6 OCTUBRE AL 7 ENERO

Curiosamente el fotógrafo **Herbert List** no aparece en las historias mundiales de la fotografía más consultadas y publicadas recientemente: ni en la francesa, dirigida por Michel Frizot, ni en la americana de Naomi Rosenblum se cita en sus respectivos índices onomásticos. ¿Por qué esta ausencia? ¿Acaso está justificada? Más bien diría que Herbert List se sitúa fuera del tiempo, como una especie de anacrónico, ajeno a los estilos y a las modas. Con razón se ha comparado a Giorgio De Chirico, no sólo por el halo de misterio e inquietud

de sus fotografías, sino porque Herbert List, como De Chirico, son creadores atemporales que siguen simplemente su sensibilidad. Más aún, Herbert List es uno de los raros casos que, en los años treinta, teniendo una gran y refinada cultura, se dirige a la fotografía para expresar su propio mundo, porque nuestro fotógrafo es fundamentalmente un esteta, un buscador de belleza. Muy sucintamente su proceso es como sigue: procedente de una familia alemana, acomodada y culta, en los años veinte descubre la fotografía como actividad amateur, una actividad que con el paso del tiempo acabará por ser su profesión. En un principio se responsabiliza de las empresas familiares, pero en 1936, por motivos políticos y personales, abandona Alemania y descubre el Mediterráneo. El Mediterráneo significa muchas cosas: representa la gran cultura, la belleza, el cuerpo masculino, la autenticidad... Y es que sus fotografías son la expresión de una suerte de utopía, una especie de sueño robado a la realidad; éste es el mundo de Herbert List. Pero incluso en los trabajos más alejados de esta temática mediterránea, en nuestro fotógrafo existe una idea de la belleza que se manifiesta a pesar de todo; cuando fotografía las ruinas de las ciudades alemanas tras la Segunda Guerra Mundial, Herbert List no plasma tanto una ciudad hecha cenizas como una nostalgia eterna. No es extraño que Herbert List no se cite en las historias de la fotografía al uso. J.V.O.

MAYTE VIETA

SILVIA ORTIZ

PLAYA DE LAS MARINAS. URB. EL POBLET, 73.

DENIA (ALICANTE)

4 NOVIEMBRE AL 3 DICIEMBRE

CLUB DIARIO LEVANTE

TRAGINERS, 7. VALENCIA

NOVIEMBRE

Mayte Vieta (Gerona, 1971) se presenta en Valencia por primera vez después de conseguir el premio que la Fundación Cañada Blanc y el Club Diario de Levante conceden anualmente a jóvenes artistas; una doble exposición individual, acompañada de un catálogo que resumen sus 10 años de trayectoria. Trabajó en París, (1995-97), becada por la Generalitat de Catalunya, y también ha sido becada por la Fundación Banesto. Aunque sus inicios se encuentran en la escultura, trabaja en la línea de los procesos de hibridación de la escultura por la incorporación de la fotografía y la luz en sus piezas, combinaciones con las que trata de crear atmósferas envolventes sobre la memoria y el poder de la imagen en la mirada, en el espacio y a través del tiempo, experimentando con la utilización del cuerpo como territorio del conocimiento. Así, en el espacio del Club Diario Levante, junto a una escultura y algunas fotografías de la última serie, *El instante retratado*, instala 5 fotografías de personajes sumergidos, iluminadas por detrás y montadas sobre estructuras de hierro, madera y espejos. En Silvia Ortiz se podrá ver la instalación *La bise Noir* y fotografías anteriores, en las que evoca los fantasmas de la memoria, el recuerdo y la ausencia. R.F.

Línea Abierta

la "Caixa",
donde
usted quiera



902 200 202

www.lacaixa.es

 "la Caixa"

147

C
O
M
U
N
I
D
A
D

V
A
L
E
N
C
I
A
N
A

Michael Snow:
Vueuv, 1998.
Fotografía en color
sobre tela,
162 x 130 cm.



MOVIMIENTO APARENTE

ESPAI D'ART COTEMPORANI DE CASTELLÓ

PRIM, S/N. CASTELLÓN

4 OCTUBRE AL 3 DICIEMBRE

Esta exposición es la sexta de las siete propuestas y un epílogo para el final del milenio que vienen dando forma a la programación del Espai d'Art Contemporani de Castelló durante este año. Después de *Contra la arquitectura* o *El poder de narrar* y concebida por Eugenio Bonet, **Movimiento Aparente** supone un viaje inmóvil por las tecnologías del tiempo, la imagen y la pantalla, del arte de la luz y las sombras que acabó por configurar del cinematógrafo y la fotografía al vídeo y los medios digitales. Bajo la inscripción de la tecnología, de las nuevas tecnologías, la muestra trata de configurar un mínimo repertorio sobre la incorporación y utilización a lo largo de nuestro siglo, ahora

que se acaba, de estos medios e ideas presentes en la experimentación artística desde la vanguardias y antes: la deriva por atrapar el tiempo, la continua reflexión sobre la memoria, el registro del movimiento, el cálculo de la velocidad o la misma representación dinámica de lo que sucede, pero también el trabajo con las apariencias, con la apariencia del arte y la fabricación de las ilusiones diarias a través de unos medios que evolucionan constantemente. Es, además, un nuevo punto y seguido para darse cuenta del desarrollo en la producción y las estrategias de la imagen, en su sobreabundancia y tratamiento masificado, incluso en su sistematización en instalaciones, proyecciones, interactivos, máquinas, etc. El proyecto reúne las obras de seis artistas de distintos lugares y generaciones que confluyen en este punto: Marin Kasimir (Munich, 1957) con unas panorámicas fotográficas de una compleja raíz cinematográfica; Michael Snow (Toronto, 1929) presenta una proyección continua que actúa sobre el tiempo y el espacio; Edmund Kuppel (Blumenfeld, 1947) instala proyectores con la intención de desvelar el mecanismo de la percepción; David Blair explora en los campos del cine y la interactividad multimedia; Josu Rekalde (Amorebieta, 1959) compone el espacio con proyectores y elementos sonoros alrededor de la idea del poder de la imagen y, por último, Francisco Ruiz de Infante (Vitoria-Gasteiz, 1966) con una instalación sobre el extrañamiento en el recorrido escenográfico. R.F.

Exposiciones

Georges Rousse

Hasta el 19 de noviembre

José Antonio Hernández-Diez

Hasta el 16 de noviembre

Transfer

Hasta el 12 de noviembre

Interferencias: Georges Rousse

20 de noviembre - 10 de diciembre

Artistas franceses e italianos en las colecciones

Fundación ARCO y CGAC

21 de noviembre - 7 de enero

Marine Hugonnier

21 de noviembre - 7 de enero

Sarah Dobai

23 de noviembre - 7 de enero

Florence Paradeis

23 de noviembre - 7 de enero

Mondophrenetic

23 de noviembre - 14 de enero

Actividades

Eva Lootz. Taller de artista

Del 13 al 27 de octubre

La palabra del Arte. Conversación entre José Antonio

Hernández-Diez e Ivo Mesquita

24 de octubre

Visiones de la Colección CGAC. Ciclo de conferencias

4 y 18 de octubre. 8, 15 y 29 de noviembre





Vicente do Rêgo
Monteiro: O
combate, 1927.
Óleo sobre lienzo,
130 x 132,5 cm.
Musée de
Grenoble.

BRASIL 1920-1950: DE LA ANTROPOFAGIA A BRASILIA

IVAM-CENTRE JULIO GONZÁLEZ

GUILLEM DE CASTRO, 118. VALENCIA

19 OCTUBRE AL 14 ENERO

Conmemorando el V centenario de su descubrimiento por Pedro Alvares Cabral, **Brasil 1920-1960** es un proyecto multidisciplinar dedicado a radiografiar la actividad creadora de la primera mitad del siglo XX de este grande de 160 millones de habitantes. La muestra reúne diferentes manifestaciones culturales localizadas en Brasil en un todo unitario que busca la coherencia y el entendimiento a través de un recorrido entre más de 600 piezas que, cronológicamente, se ciñen a un momento que va de la década de los veinte, cuando el despertar de Latinoamérica a la modernidad y la rup-

tura con la academia europea allí instalada, cuando el nacimiento del sentimiento americano que se extiende por todo el continente, llegando hasta la inauguración de la nueva capital, Brasilia, el 21 de abril de 1960. Una modernidad que se inicia en 1922 con la Semana de Arte Moderna o “Semana del 22” que, junto con movimientos como el de Poesía Pau-Brasil, propician el surgimiento de la Teoría de la Antropofagia por el poeta Oswald de Andrade y la pintora Tarsila do Amaral en 1928 y la posibilidad de crear una cultura nacional vinculada a las corrientes internacionales –parte del drama latinoamericano que reside en la comprensión de la modernidad y la asimilación “caníbal” de las vanguardias europeas conjugadas con la recuperación de lo vernáculo, de lo autóctono–; algo que se concreta en los años cincuenta con las primeras ediciones de la Bienal de São Paulo, cuando Brasil se abre a todo el mundo mientras conviven el indigenismo y la artesanía con la tecnología industrial y el diseño aeronáutico. La muestra se desarrolla en varias secciones dedicadas a las artes plásticas, la literatura y los libros, revistas, la fotografía y la ilustración, a la arquitectura brasileña hasta el diseño de la ciudad de Brasilia, a los primeros compases del cine brasileño (en colaboración con la FilMOTECA de Valencia), una sección dedicada a la música con varios recitales programados, más un apartado sobre la presencia extranjera en Brasil a través de personajes como Cendrars, Le Corbusier, Lévi-Strauss, Orson Welles, Marinetti, etc. R.F.

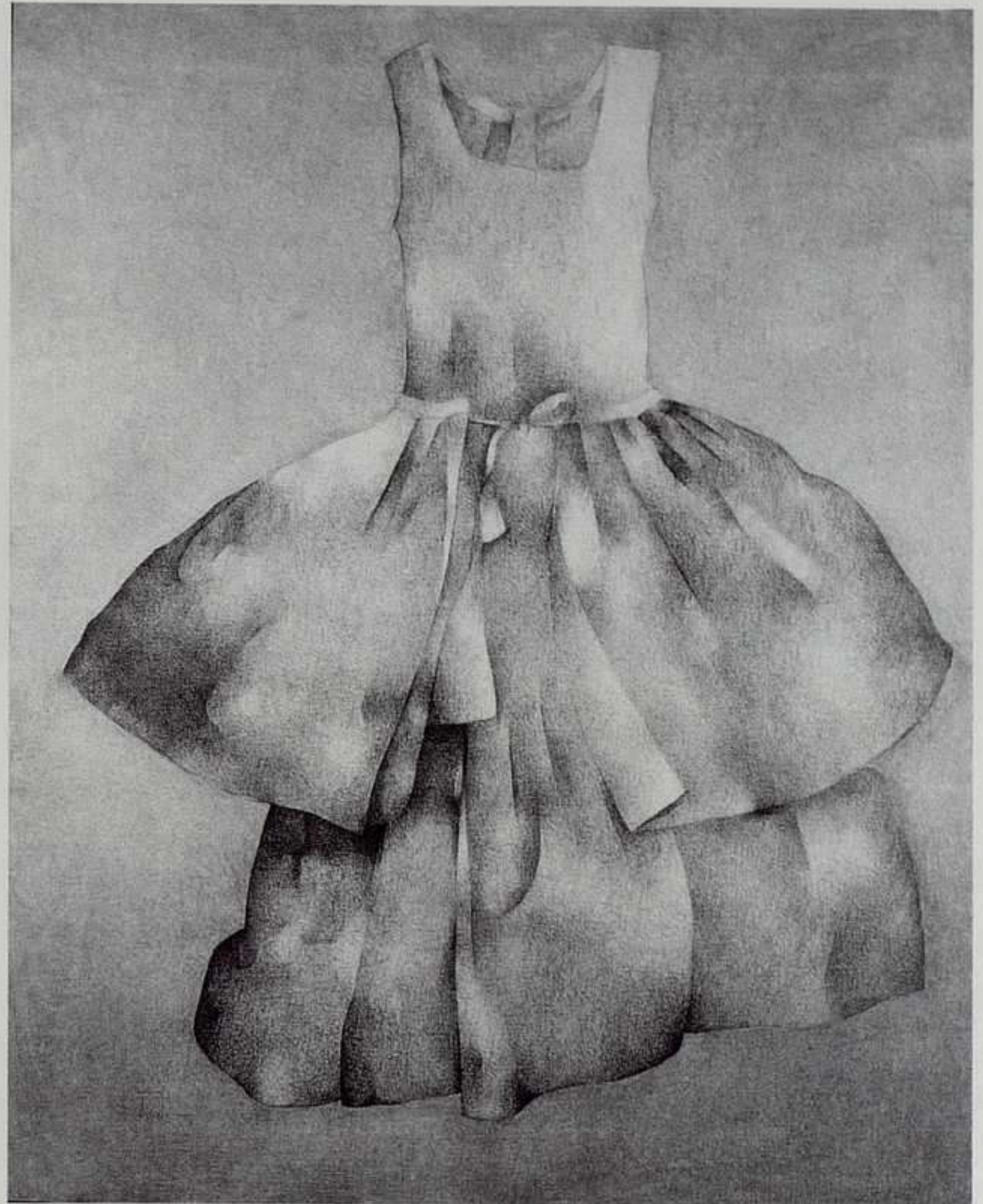
VICENTE COLOM

MUSEO DE BELLAS ARTES

SAN PÍO V, 9. VALENCIA

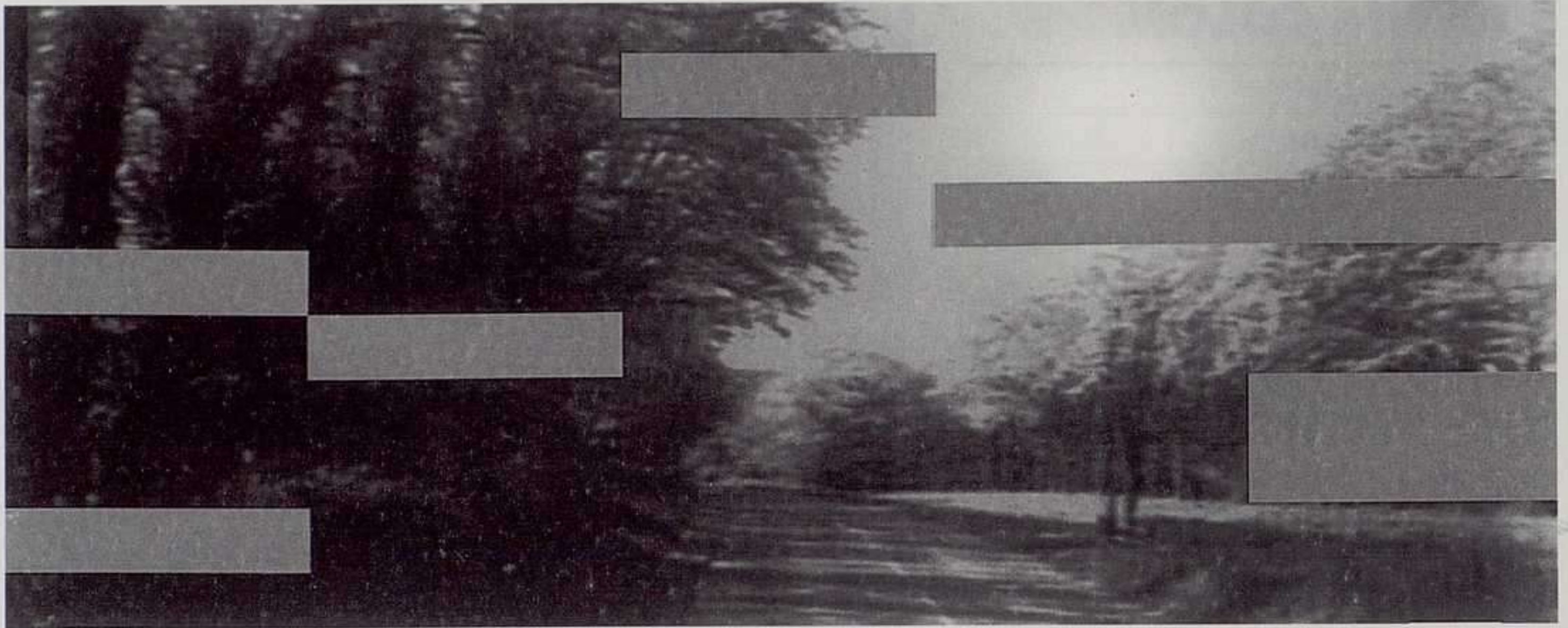
23 NOVIEMBRE AL 7 ENERO

Para esta exposición antológica en su tierra natal, **Vicente Colom** (Valencia, 1941) ha preparado una importante selección de su obra en la que destaca el ejercicio del dibujo desde una perspectiva que recorre la especial relación entre la observación de lo cotidiano, la práctica insistente del dibujo y el trabajo con las imágenes fotográficas reproducidas en los medios, como excusa, recurso y refuerzo. La figuración de Colom nos acerca a la emotividad del trazo calculado sobre lo real, al frío y mecánico resultado de la fotografía, pero, también, a la ambigua libertad patente en la soltura del gesto que se aventura a delimitar los perfiles de las cosas. Son los trabajos de la línea y la forma, de la descripción del mundo resumido en aquello más cercano que nos rodea, con precisión y a través de una mirada que descubre las cosas, siempre desde las estrategias del dibujo, en esa suerte de proceso de depuración que parte del juego visual y del montaje que se apropia de los resultados documentales de la fotografía; son, además, la marca del instante que pudo ser fotográfico –instrumental–, el retoque y el encuadre perceptivo que enmarca una situación frente al mundo. Lo representado en estos dibujos: paisajes urbanos, naturalezas muertas, figuras, escenas cotidianas, objetos... asume la dualidad de un orden compositivo



Vicente Colom: Sin título, 106 x 80 cm.

que va de las estructuras geométricas y esquemáticas a la indeterminación espontánea de los márgenes y las líneas insinuadas. Análisis y síntesis conceptual, imaginación, fantasía y divertimento de la mano que va configurando un resultado de simplificación expresiva, una abstracción de lo real que es la huella sensible, la naturaleza de lo visible reducida al contorno emotivo de las cosas. Como señala en el catálogo Román de la Calle, comisario de la exposición, la obra de Vicente Colom está inmersa en el encadenamiento implícito de la producción de imágenes, en la revisión de nuestro imaginario colectivo y en la apropiación de enfoques y métodos que forman parte ya de la tradición. R.F.



*Alberto Barreiro:
De la serie Surface
Invaders, 1999.
Impresión
fotográfica sobre
papel translúcido,
cristal espejo,
acetato adhesivo,
aluminio y
lámpara de neón,
70 x 170 cm.*

TRANSFER

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA
VALLE INCLÁN, S/N. SANTIAGO DE
COMPOSTELA (LA CORUÑA)
HASTA 12 NOVIEMBRE

Dentro del programa de exposiciones que abre la nueva temporada del Centro Galego de Arte Contemporánea, encontramos la V edición del proyecto **Transfer**, iniciativa promovida por la Secretaría de Cultura de Renania-Westfalia, cuya gestión comparten tres museos alemanes, Wilhelm Lembrück Museum de Duisburg, Städtisches Museum Abteiberg de Mönchengladbad y Städtisches Museum de Leverkusen y tres españoles, Centro Cultural Cajastur de Oviedo y Gijón, Sala de Exposiciones Rekalde de Bilbao y el propio Centro Galego de Arte Contemporánea. El proyecto, como viene siendo habitual en anteriores ediciones, consiste en un intercambio artístico-cultural entre veinticuatro jóvenes artistas plásticos, procedentes de los países participantes, en esta ocasión doce alemanes y doce españoles –entre los que se encuentran

cinco gallegos (Xoán Anleo, Alberto Barreiro, Vicente Blanco, Martín Pena y Carlos Tejo), tres asturianos (Pablo de Lillo, Adolfo Manzano y María Jesús Rodríguez) y cuatro vascos (Ricardo Antón, Iñaki Gracenea, Itziar Okariz y Sergio Prego)–; éstos, tras pasar una primera fase basada en una estancia de dos meses en el país cooperante, concluyen con el proceso de exposición que se materializará por primera vez en España, en Santiago de Compostela, coincidiendo con los actos programados con motivo de la capitalidad cultural, dando paso posteriormente al resto de salas y centros expositivos españoles, concluyendo su recorrido nacional en mayo de 2001, momento en que las obras podrán ser vistas en los museos alemanes. Las obras expuestas, de muy diferente talante, abordarán en su mayoría las nuevas tecnologías, como la vídeo-instalación, trabajos de soporte informático o fotografías manipuladas o retocadas digitalmente, todo ello conviviendo con propuestas en esencia mucho más tradicionales como la pintura o la escultura en granito. M.C.

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 11 noviembre

Chema Cobo

Desde 14 noviembre

José Guerrero

Ángeles Penche

Monte Esquinza, 11 • 28010 Madrid

Tel.: 91 308 56 57 • Fax: 91 308 21 46

Octubre

Iñaki Zaldunbide

Noviembre

Luciano Díaz Castilla

Fúcares

Conde de Xiquena, 12. 1º izq • 28004 Madrid

Tel. 91 319 74 02. Tel. / Fax 91 308 01 91

Hasta 17 octubre

Candida Höffer

25 octubre a 25 noviembre

Abraham Lacalle

Almirante

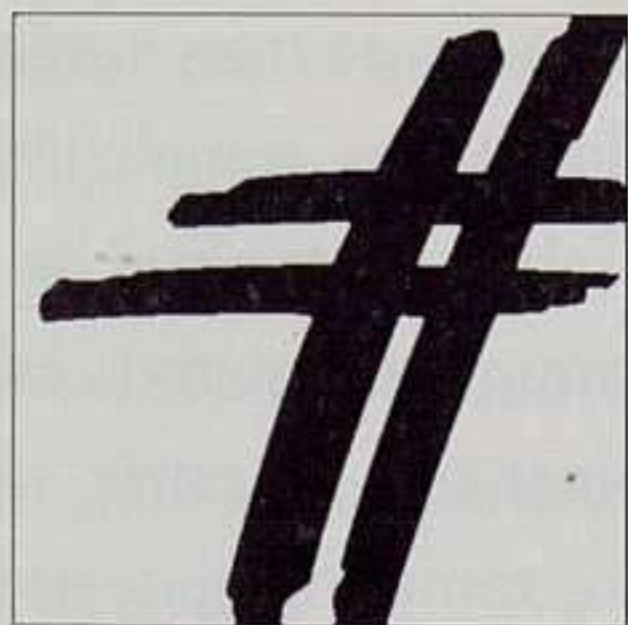
Almirante, 5. 1º • 28004 Madrid

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

De 26 octubre a 24 noviembre

Virginia Lasheras

M A D R I D



METTA
GALERIA

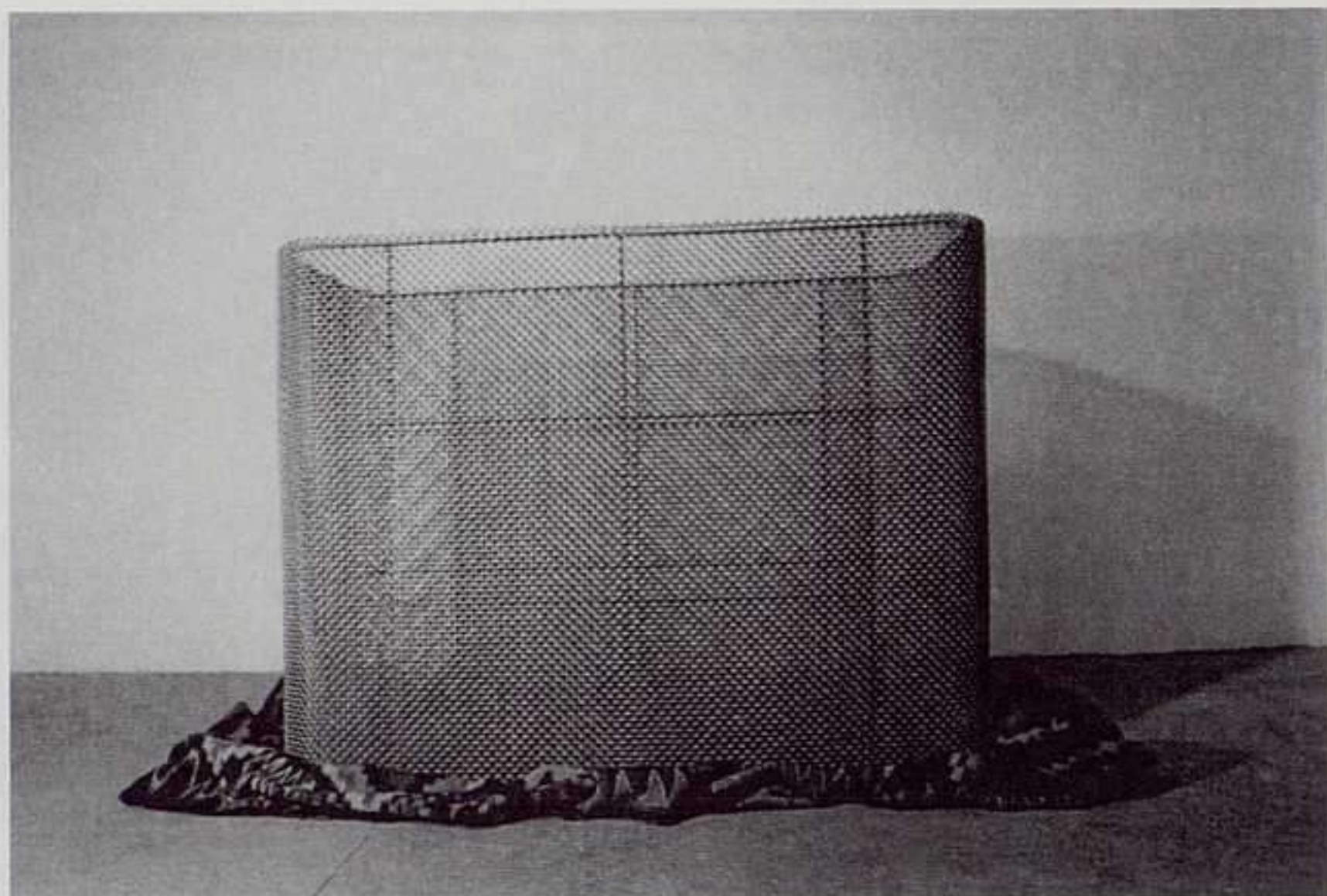
Octubre

ADOLFO BARNATÁN

Noviembre

EDUARDO ARROYO

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



Susana Solano: Sin título, 1999. Tejido y metal.

SUSANA SOLANO

SCQ

XENRAL PARDIÑAS, 10-12. SANTIAGO DE COMPOSTELA (LA CORUÑA)

9 NOVIEMBRE AL 5 DICIEMBRE

Primera exposición de carácter individual en Galicia de la escultora, pintora y fotógrafa catalana **Susana Solano** (Barcelona, 1946). Alrededor de diez piezas, entre las que encontramos diversas pinturas y dibujos, se halla la pieza clave de reciente creación para la muestra, una imponente estructura rectangular cuyas esquinas han sido suavemente redondeadas, aproximándose peligrosamente a una elipse, cierra un espacio acotado por una ambigua malla metálica. Materiales sensorialmente fríos y distantes con los que habitualmente trabaja, se contraponen al trabajo artesanal, cálido y colorista de otro de los elementos que la completa, un retal de tela a modo de alfombra que rodea el perímetro externo de la estructura, encargándose de sellar la parte inferior. Elementos que por su diferente naturaleza distan entre sí, que ella reordena y reestructura

consiguiendo una perfecta comunión. La dedicación a la pintura y dibujos, que marcaron una primera etapa de afiliación artística, es revisada de nuevo, con obras de muy variada fecha, abarcando más de una década de trabajo, que complementa su faceta más conocida de escultora. Así encontramos desde dibujos datados en 1987 a los realizados el pasado año, 1999, donde el marcado predominio de colores neutros y oscuros dejan paso al tímido empleo cromático. Casi un cuarto de siglo y un importante número de premios y galardones, entre ellos el Premio Nacional de Artes Plásticas otorgado por el Ministerio de Cultura en 1988, avalan el trabajo de una artista que ha convertido volumen y espacio en la materia prima de su trabajo. Su obra, marcada por un geometrismo al más puro estilo minimalista —movimiento al que se la vincula formalmente—, rompe con los postulados que lo rigen, al dotar a sus piezas de todo un recorrido cargado de vivencias personales; títulos como *Naixement de Valentina*, de 1988, nos hablan de su lado más íntimo con alusiones a determinados acontecimientos personales o familiares, rompiendo de este modo la inherente frialdad de sus materiales. Primitiva e intuitiva, es capaz de combinar con maestría volumen, espacio, tamaño, materiales, peso, gravedad, textura y forma dando como resultado, cajas, cubos, contenedores. Y jaulas cerradas por rejillas de hierro que marcan un curioso ritmo óptico; piezas que se hallan en el límite entre arquitectura, objeto-mobiliario o simplemente accesorios. M.C.



*Henri Cartier-Bresson:
Giacometti delante
de la puerta de su
casa, París, 1961.*

CARA A CARA

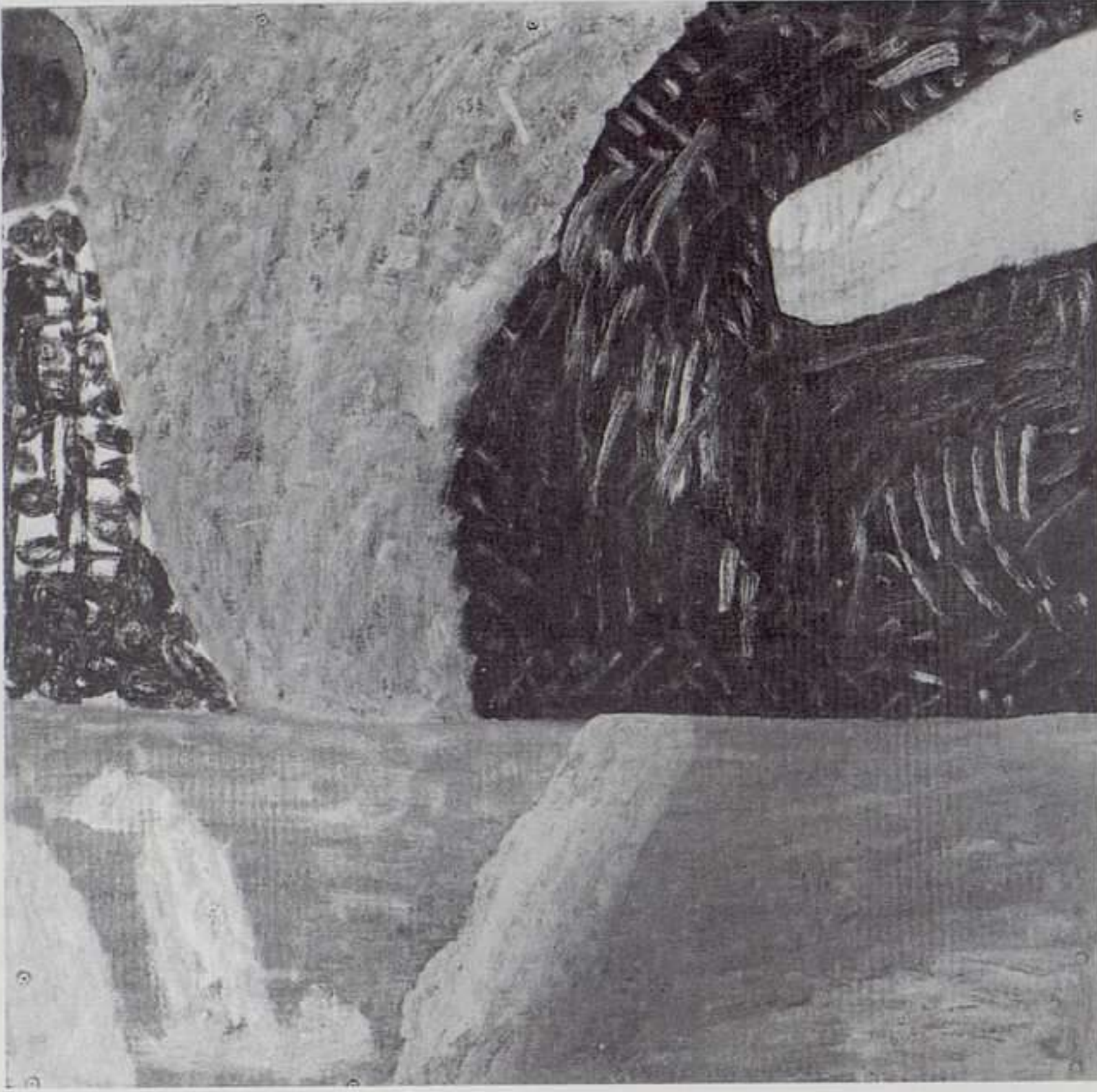
FUNDACIÓN CAIXA GALICIA

POLICARPO SANZ, 36-38. VIGO

OCTUBRE

En **Cara a Cara. Alberto Giacometti/ Henri Cartier-Bresson. Henri Cartier-Bresson/Martine Franck** se presentan por vez primera los trabajos del fotógrafo francés en España. Dos materias encontradas –escultura y fotografía–, tres personajes en escena y un elemento en común –la pintura– por la que los tres se sienten atraídos y trabajan en algún momento de su vida. Henri Cartier-Bresson (Chanteloup, Francia, 1908), es protagonista por partida doble, como agente activo y pasivo de la misma, presentando su trabajo como fotógrafo de sus contemporáneos –como así lo hizo con Matisse, Braque y Bonnard–, dedicando en esta ocasión una serie de retratos al pintor y escultor surrealista Alberto Giacometti (Stampa, Grigioni, 1901-Coira, 1966), des-

tacando las que realizó en los 60 en el taller del artista, en el que apropiándose de la esencia y fragilidad que reina en las obras del escultor suizo supo captar la densidad de la realidad. “A fin de cuentas, la foto en sí misma no me interesa en absoluto. Lo único que quiero es retener la realidad una fricción de segundo”. Poco amigo de ser fotografiado, en esta exposición se recoge una selección de instantáneas realizadas por Martine Franck (Antwerp, Bélgica, 1938) esposa y compañera de trabajo en la agencia Magnum –cooperativa de fotógrafos de prensa, creada en París en 1947 por Robert Capa, Cartier-Bresson, David Seymour y George Rodger. Agencia que sigue en vigencia en la actualidad y donde encontramos el trabajo de los más prestigiosos fotógrafos del momento. Recopilación de una época en diferentes envases, el de la exageración y el esperpento, Giacometti y el del fotoperiodismo de Cartier-Bresson y M. Franck. M.C.



Antón Lamazares:
Lugar Donsión,
1999. Técnica
mixta sobre cartón
y madera,
100 x 100 cm.

ANTÓN LAMAZARES

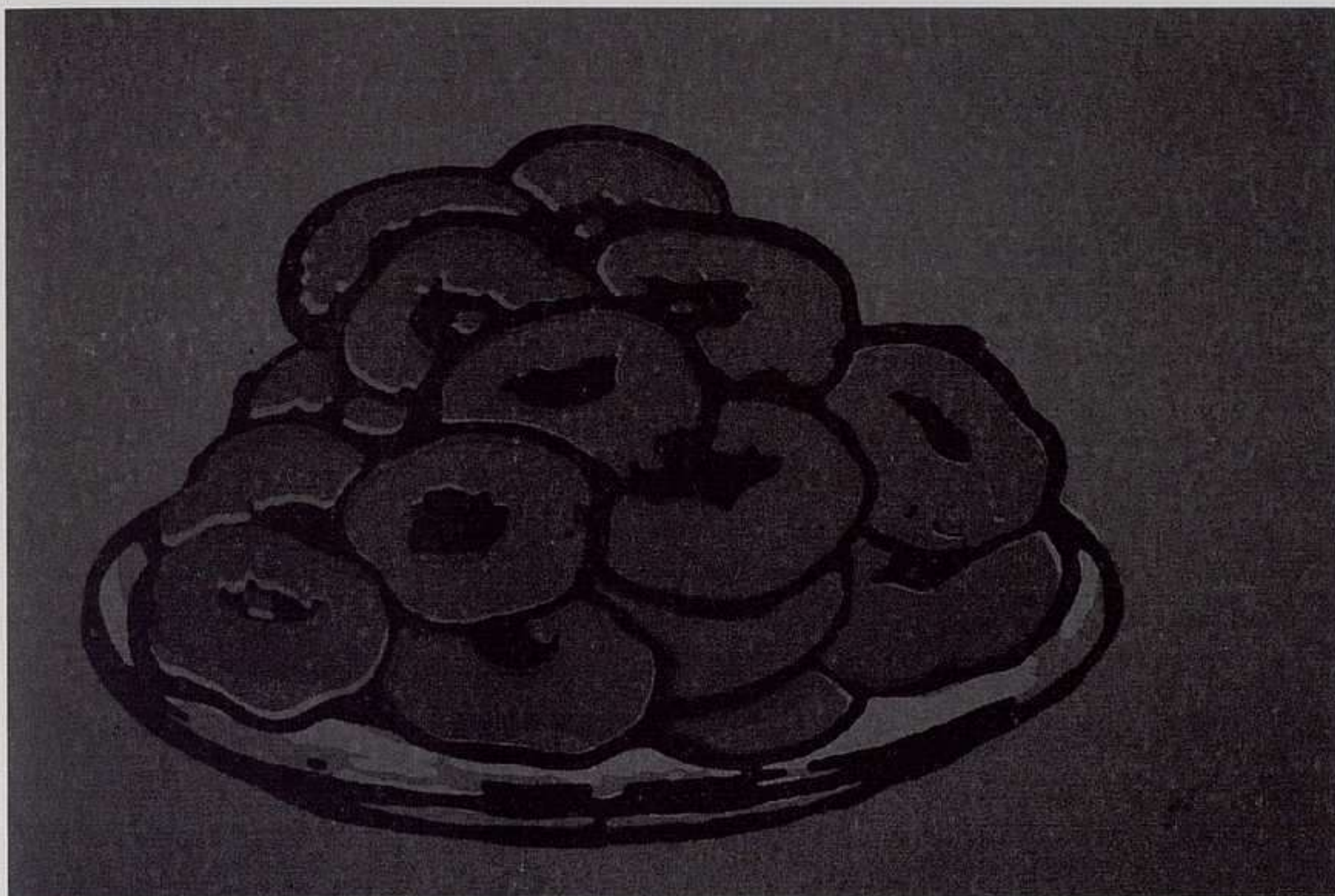
VGO

LÓPEZ DE NEIRA, 3. VIGO (PONTEVEDRA)

9 NOVIEMBRE AL 5 DICIEMBRE

Aires nuevos para un renovado y renovador nuevo siglo, viejas imágenes recicladas con un cariz sorprendentemente fresco; así es la nueva obra que presenta **Antón Lamazares** (Lalín, Pontevedra, 1954) bajo el título *Lugar Donsión*, cuya trayectoria de sobra conocida por todos, se aparta sutilmente en esta ocasión del gran formato buscando un carácter mucho más íntimo y próximo. La figura, retomada tras varios años de eclosión abstracta, es esbozada, desdibujada e incluso insinuada, en unos cuadros que recuerdan el colorido utilizado en los paisajes de otro tiempo, aproximándose al trabajo artesanal del patchwork que caracterizó series anteriores. Referencias espaciales —como el propio título indica, alu-

diendo a una aldea próxima a Lalín—, en las que evitando el monopolio del color que da sentido a la tierra gallega, el verde, y con ello todas sus apreciaciones y matices, dará rienda suelta a los amarillos y rojos, propios de tierras ricas y fértiles en su periodo estival. Quince historias que narran la vida diaria en un mismo espacio escénico en apenas algo más de un metro cuadrado: *Píos de Belén*, *Calvario de Orza*, ambas de 1999, nos remiten a las situaciones más próximas. La esencia, como cualidad perenne e inherente a uno que es, no se borra con el paso de los años, y por supuesto, sigue siendo la misma, aquella en la que un joven gallego se adentraba en los confines de la cultura popular gallega para combinar tradición y modernidad, figura y paisaje. El resultado no podía ser otro, fuertes y sobrias estructuras de madera que apenas son manipuladas con la finalidad de conservar todo su “sabor”, sostienen paisajes escondidos, campos de labranza ocultos bajo fuertes veladuras de barniz transparente y espeso que brindan la peculiar visión nostálgica de todo aquel que se aparta de su tierra. Recuerdos furtivos atisbados a través del ojo de una cerradura, leyendas escritas sobre lienzos, en los que subyace la particular búsqueda del “dorado”, que imprime cosiendo, clavando o grapando sobre viejos tablones. Vetas y manchas de madera que aprovecha, dando diferentes calidades y texturas a la composición. Naturaleza que, una vez más, se vuelve contenido y continente, principio y fin de la obra. M.C.



Suso Fandiño:
Donut in brown,
2000.
100 x 100 cm.

SUSO FANDIÑO

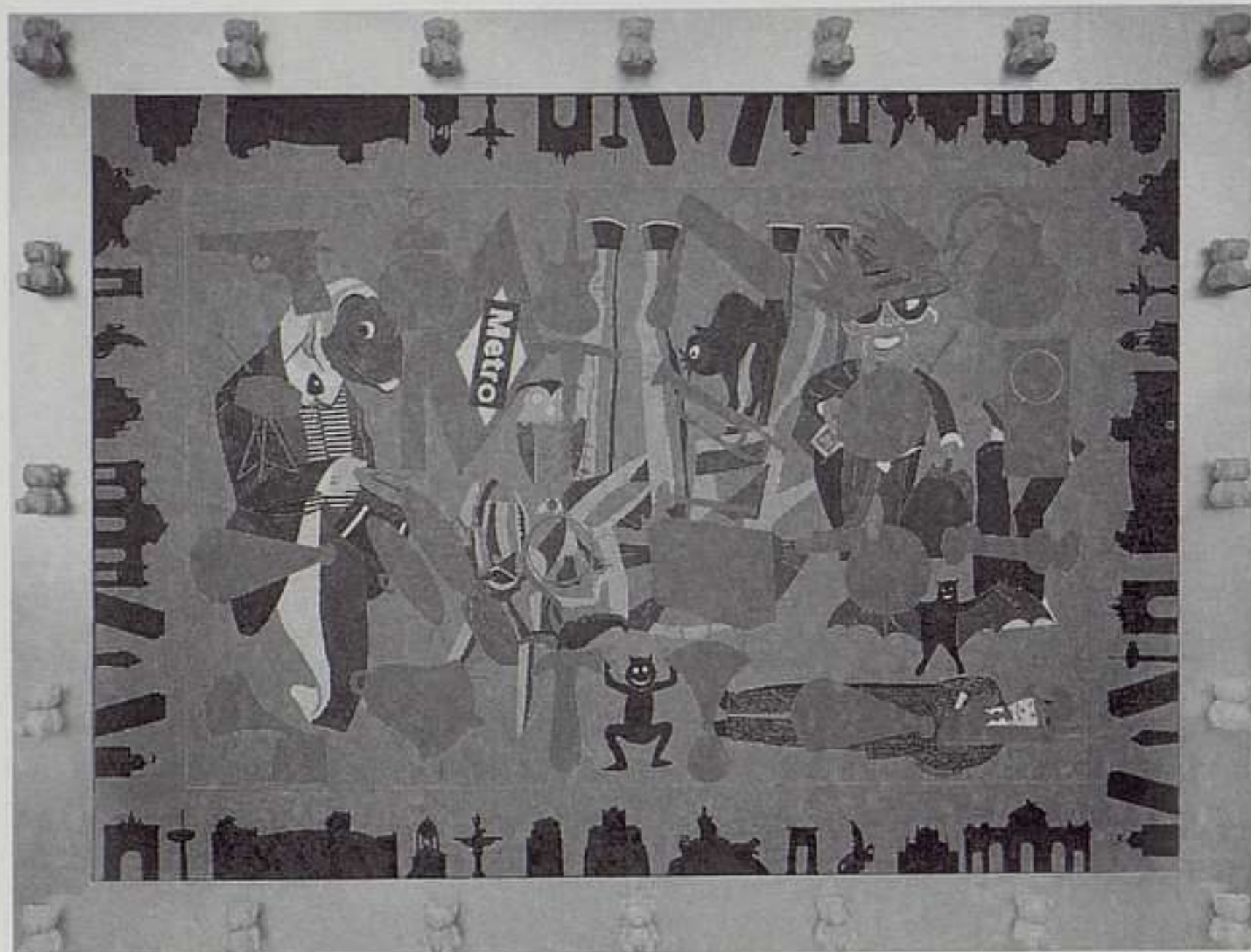
AD HOC

GARCÍA BORBÓN, 71. VIGO (PONTEVEDRA)

20 OCTUBRE AL 24 NOVIEMBRE

“Serie: Sucesión ilimitada de términos que una ley preestablecida permite deducir a los unos de los otros”. Definición de la que podríamos extraer la esencia que rige la nueva obra de **Suso Fandiño** (Santiago de Compostela, 1971). *Sample Collection* son piezas que tienen como “denominación de origen” su carácter universal, preparados para el consumo de masas y sin ningún tipo de prejuicios. Arte al servicio de todo el mundo. Fandiño recurre a los objetos y a los denominados “bienes de consumo” que caracterizan a la sociedad moderna, para apropiarse de ellos, tomándolos como objetos referenciales y de este modo poder descontextualizarlos. Imágenes obtenidas de los *mass media*, relacionados con el mundo artístico, que trata digitalmente, haciendo en su mayo-

ría irreconocible su procedencia. Fotografías en color o blanco y negro en las que en ciertos casos aplica pintura al más puro estilo “warholiano”. Acompañando a estas obras, fotografías montadas sobre fuertes bastidores en los que aludiendo a los modos y procesos de producción en serie, nos muestra todo un “catálogo” de imágenes, cuyo único elemento distintivo es la referencia seriada situada en el margen inferior izquierdo de la misma. Heredero del pop, lo descodifica para su posible lectura en el s. XXI. Buscando el anonimato, estandariza sus piezas con la carencia de título, eliminando así el concepto de “obra maestra”. Preocupado por los procesos y leyes que rigen al mundo artístico, comenzó con pequeñas instalaciones, videoinstalaciones y performances que mostraba en los proyectos de reformulación artística planteados por Altercado, Art Gallery en Pontevedra y Ex-téril en Oporto, en los que participa como coordinador y codirector. M.C.



*Eduardo Arroyo:
Viva Madrid, que
es mi pueblo, 1995.
Óleo sobre tela,
aluminio sobre
zinc, 315 x 418 cm.*

EDUARDO ARROYO

METTA

MARQUÉS DE LA ENSENADA, 2. MADRID

NOVIEMBRE

Desde la pintura o la escultura; desde el mundo del dibujo o la obra gráfica; desde el diseño gráfico hasta de escenografías, el polifacético **Eduardo Arroyo** (Madrid, 1937), quien en la actualidad vive y trabaja en París y en Madrid, mantiene unas características notas formales constantes en su trabajo que aparecieron y se consolidaron hace bastante tiempo en su ya dilatada trayectoria (hace casi cuarenta años que realizó su primera individual en la parisina Galerie Claude Lévin). Tiene el quehacer de Arroyo ciertos rasgos ya característicos que fraguan su obra. Un gusto preferente por las imágenes resueltas en un plano prioritario, donde la perspectiva queda relegada y plegada a un carácter secundario —como ordenación de la lectura, muy a menudo—, le permite organizar sus escenas, en su mayoría de un decidi-

do carácter narrativo, historiadas, en torno al momento pregnante que el artista escoge convirtiéndolo en significativo gracias al uso de citas más o menos herméticas y a la elaboración de una simbología muy personal. De una raigambre esencialmente pop, la resolución de estos planos con los que construye sus personajes y escenarios con un colorido vivo, plano, brillante y contrastado, que se conjugan con texturas (como ocurre por ejemplo en sus collages; los de papel de lija, en concreto, convierten los negros y el brillo del abrasivo en un material fascinante y lleno de matices), con frecuencia animado por estampados de lunares, calaveras o pinceladas breves y anchas, que se aplican al lienzo con una textura superficial que sólo determinadas condiciones de luz o el punto de vista del espectador más atento puede descubrir. Todo esto, lo pone Eduardo Arroyo al servicio de una actitud marcadamente iconoclasta y crítica (una de sus obras más célebres es aquella que firmó con Gilles Allaud y Antonio Recalati en el año 1965, donde los tres jóvenes pintores se autorretrataban en una secuencia de tormento a Marcel Duchamp), que, aunque, en cierta medida, haya perdido radicalidad, sigue manteniendo un tono desenfado con todo aquello que en su opinión más merece ser mortificado; como si estuviera convencido de que el verdadero escarnio merecido por la concentración del poder y su mal empleo se combate más encarnizadamente con el arma de la ironía. Ó.A.M.



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

**Exposiciones
Octubre-Noviembre, 2000**

**“PINTURA BRITÁNICA I
NORDAMERICANA DELS
SEGLES XVII A XIX”
Colección del Museo Nacional de
Bellas Artes de la Habana**

**“ L’ ETICA DEL CONFIDENT”
Esteve Casanoves**

**“DEVERS”
Joan March**

**“ANTOLÓGICA DE JOHN
ULBRICH Y ANGELA VON
NEWMANN”**

Ajuntament  de Palma

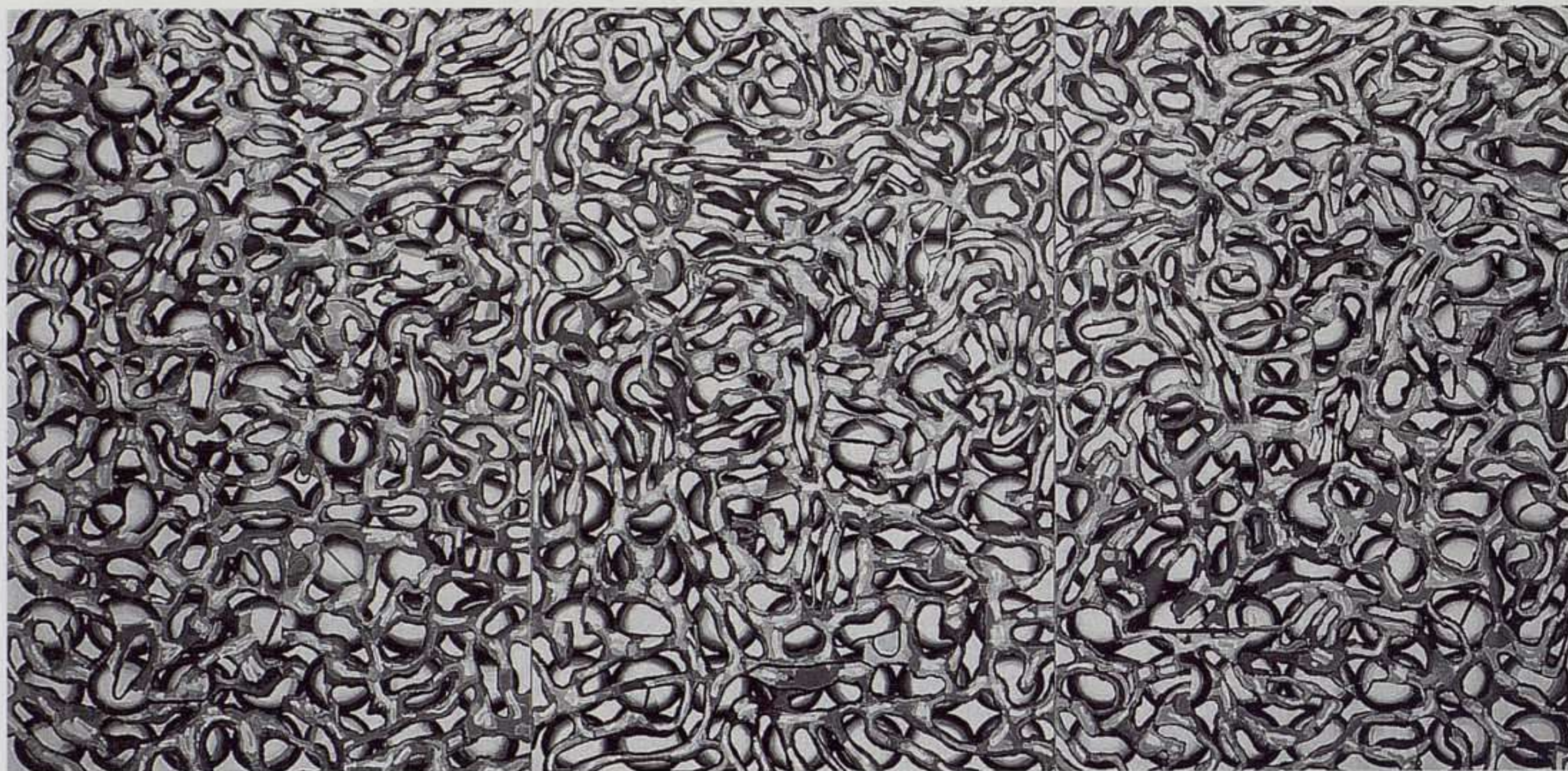
Passeig del Born, 27
07012 Palma
Mallorca - Illes Balears

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


CASAL BALAGUER


CASAL SOLLERIC


SES VOLTES



Luis Gordillo:
Blancanieves y el
Pollock feroz,
1996.

DOS MILENIOS DE LA HISTORIA DE ESPAÑA

CENTRO CULTURAL DE LA VILLA

PLAZA DEL DESCUBRIMIENTO, S/N. MADRID

4 OCTUBRE AL 7 ENERO

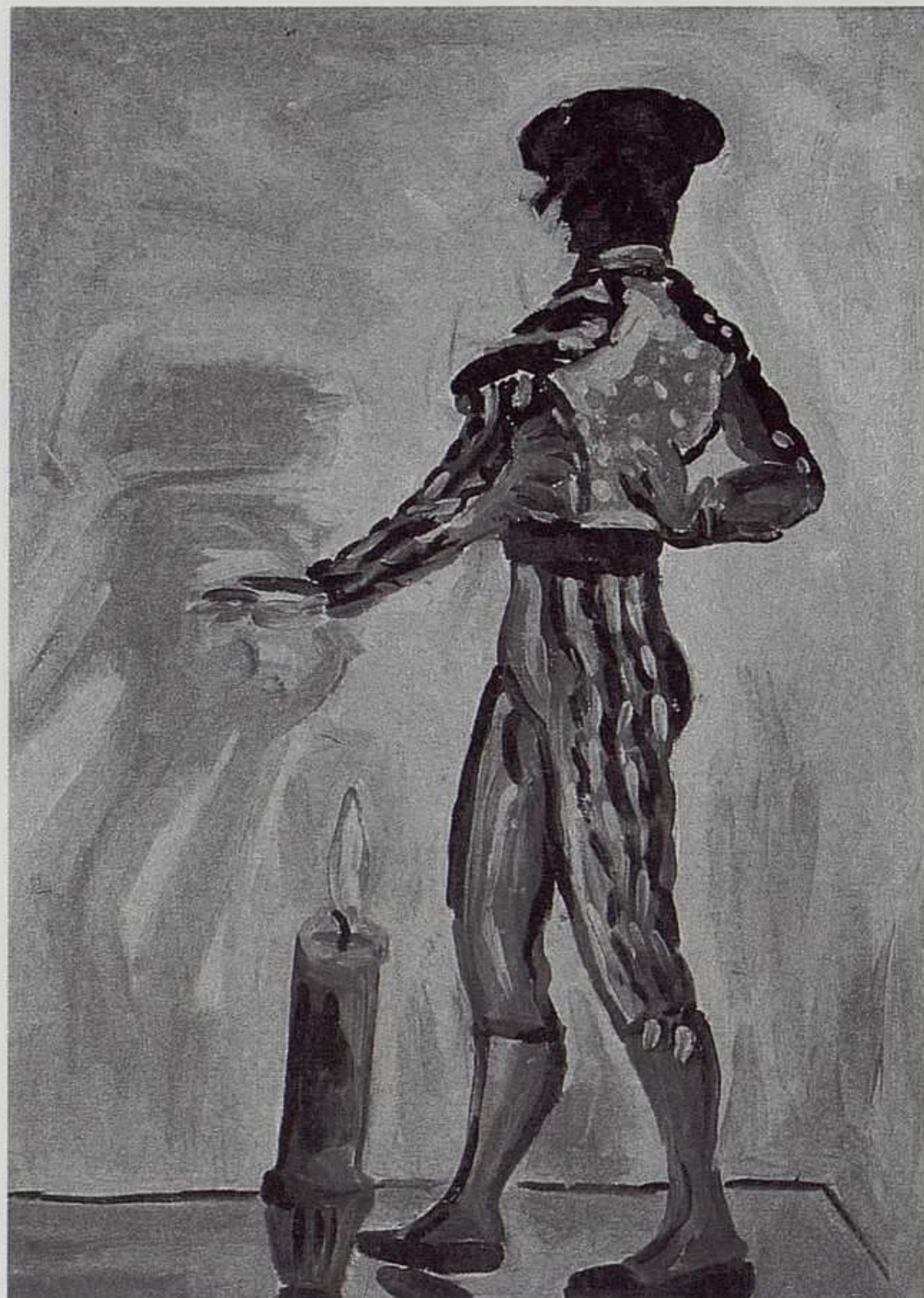
En las complejas salas del Centro Cultural de la Villa, cuya programación depara a los madrileños ocasionales sorpresas, se presenta la exposición **Dos Milenios en la Historia de España: año 1000, año 2000**, organizada por la Sociedad Estatal "España Nuevo Milenio". Comisariada por Alberto Bartolomé Arraiza, y la coordinación de María Teresa Pérez Higuera y Fernando Huici, ha contado con el apoyo de un consejo asesor integrado por Joaquín Zarza, Luis Caballero, Salvador Andrés Ordax, Francisco Calvo Serraller, Francisco Javier de la Plaza, José Guirao, Tomás Lloréns, Estrella de Diego, Kosme de Barañano y Mariano Navarro. La muestra trata de tres momentos históricos singulares: el año 1 de nuestra era, punto de partida para contabilizar el primer milenio; el año 1000, en el que se concretiza el paso del primero al segundo; y por último nuestro actual 2000, desde donde hacer balance de lo habido hasta ahora y desde donde trazar un proyecto de futuro para nuestra historia. El planteamiento de la exposición, según los organizadores, pretende mostrar al visitante las respuestas que los artistas han dado a los problemas existenciales de esas fechas, claves de nuestra historia, y para ello se han reunido un conjunto de ciento cincuenta obras procedentes de diversos museos estatales y de algunas colecciones particulares. Tras una introducción, en la que se propone al visitante una reflexión en torno al tiempo como realidad tangible y, por lo tanto, mensurable, se inicia la primera parte que se corresponde con el primero de los momentos señalados. De carácter histórico y, fundamentalmente, arqueológico, en ella se abordan el paso de la Iberia pre-

rromana a la Hispania romana: la romanización de nuestra península y la consecuente legitimación cultural del poder imperial mediante la homogeneización de la lengua, la política, la moneda. La sección está formada sobre todo por piezas procedentes de las colecciones del Museo Arqueológico de Madrid y del de Sevilla, del Museo del Prado, del de Arte Romano de Mérida y del Museo Provincial de Zaragoza, que ha cedido para la ocasión el valioso bronce de Botorrita, fechado a finales del s. II y primer cuarto del s. I d.C. A continuación, la parte segunda, dedicada al año 1000, repasa ese momento en el que el in-



Augusto tipo Forbes. Museo del Prado, Madrid.

discutible poder musulmán declina, cambiando el signo de las hegemonías tras el reinado de Abderramán III y del dominio militar de Almanzor, quedando reflejo de ello con el paso del arte prerrománico de tradición cristiana e influencia árabe al románico de matriz europea y, en Al-Andalus árabe, la paulatina sustitución del arte califal por el más barroco y recargado arte de los reinos taifas. Finalmente, el tercer apartado que corresponde a nuestra fecha, ha seleccionado a un grupo de artistas con la intención de reunir, en lo esencial, los nombres más significativos de la franja generacional que ha irrumpido en nuestro panorama creativo en el último cuarto de siglo. Una treintena de artistas “indiscutibles” vienen representados por algunas de sus obras indiscutibles. Así, uno de los mayores atractivos de este apartado lo encontramos en el reencuentro público del magnífico *La caída del Rey* (1981-82), del desaparecido Carlos Alcolea, una de sus obras de mayor envergadura formal y calado conceptual, que tanto se echó de menos en sus retrospectivas del Reina Sofía y del CGAC. El mordaz *El camarote de los hermanos marxistas* (1991), de Eduardo Arroyo; *Blanca Nieves y el Pollock feroz* (1996), de Luis Gordillo; *Rizoma Mayor* (1998), de Juan Uslé, perteneciente a la Colección Saatchi de Londres; el magnífico *Ruc 26* (1987) de Ferrán García Sevilla; el recentísimo *Vísperas de Pascua* (1999-00) de Guillermo Pérez Villalta; la *Des del terrat* (1985-86), en la Colección de Arte Contemporáneo de “la Caixa”, obra de Miquel Navarro, y un largo etc. Tres fechas, y un conjunto de obras en torno a cada una de ellas, capaces de organizar, como decía Gadamer, hacia los acontecimientos en el devenir de fechas del calendario, el paso de la historia de nuestro arte contemporáneo. En definitiva: hitos que merecen ser de nuevo mirados, comentados, cuestionados. Ó.A.M.



Luis Frangella:
Luces, 1986. Óleo
sobre lienzo,
87 x 62 cm.

LUIS FRANGELLA

BUADES

GRAN VÍA, 16. MADRID

HASTA 28 OCTUBRE

Hay una foto inolvidable de **Luis Frangella** realizada por Antonia Mulas (recuerdo haberla descubierto en un pequeño catálogo de la galería Buades del 87), en la que el artista viste una americana blanca, de tela fina, por cuyas solapas reptan un hervidero de ratas. Pintadas. Su pose sosegada, sentado con la mirada al frente y con las manos posadas una sobre otra, nos indicaban de su sorprendente familiaridad con esos roedores. María Vela Zanetti años después recordaba

también esa inquietante peculiaridad del artista: “Por los años ochenta andaba enfrascado en un diario minucioso de sus sueños, juicioso y tremebundo, que a veces decoraba con imágenes de sus cuadros. Con ratas. Pintaba ratas ensartadas por el rabo; ratas blancas y grises de vientre mullido y hocico nacarado que se frotaban junto a una vela. Ratas montándose y encaramándose, picándose y olisqueándose sin levantar sospecha, esto era lo más preocupante”. Tras estudiar arquitectura en Buenos Aires, ciudad donde nació en 1944, y después de haber pasado por las más diversas experiencias conceptuales (colaborando con John Cage y otros músicos, compilando arqueológicamente 3.050 patrones desde las *Tramas decorativas de la Antigüedad* de Flinders Petrie, sobre los que elegir al azar cuando necesitara un tema nuevo, investigando en torno a los límites espaciales, la densidad del aire, los efectos de corporeidad ilusoria con el método “Anaglífico de Representación Tridimensional”, etc.), Frangella conoce a Juan Navarro Baldeweg en Massachusets, y será éste quien le ponga en contacto con el mundo artístico español, celebrando en nuestro país su primera exposición en 1981. A partir de ese momento y hasta su desaparición en 1990, desarrolló una pintura figurativa y colorista, protagonizada por toreros, abanicos, exvotos, cirios, ruinas, en paralelo con sus investigaciones por los efectos óptico-lumínicos donde “las sensaciones cobran vida propia y lo imaginario ve la luz del día”, según sus propias palabras. Ó.A.M.

BELÉN FRANCO

CAMPOMANES 9

CAMPOMANES, 9. MADRID

7 NOVIEMBRE AL 15 DICIEMBRE

Es casi imposible encontrar un cuadro de **Belén Franco** (Madrid, 1956) que a la mirada del espectador no se muestre en buena medida asaltado por su hermetismo narrativo. Muchas de las habituales estrategias de la pintura "de historias" aparecen allí desplegadas, pero es como si una pequeña desportilladura (al borde o en la embocadura de la imagen: en la periferia de su trama semántica) hubiera hecho saltar la clave interpretativa más significativa que reconstruye toda la organización del sentido, que parece mostrarse ahora incompleta. Su inclusión el año pasado en la exposición *Canción de las figuras* en la Academia de San Fernando de Madrid, ubicó de algún modo a esta pintora poco pródiga en sus comparecencias en un contexto estilístico compartido por otros artistas "minoritarios". Allí, rodeada de pintores figurativos de generaciones no muy alejadas, daba cuenta de la talla de su opción pictórica, al mantenerse de forma ventajosa entre sus compañeros con una presencia mínima. Franco ofrece siempre lo mejor de su propuesta: técnica tendente a la síntesis y el esquematismo, puestas en escena complejas, saturadas de figuras desempeñando una actividad de sentido oculto. Cuadros vivos, figuras mitológicas indescifrables, amalgamas vegetales y animales, plasmando el momento pregnante, aunque ya insalvable a nuestro verbo. Ó.A.M.

Baleares

Centro Cultural Sa Nostra

Concepció, 12 • 07012 Palma de Mallorca

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

Sala Gran

2 noviembre a 16 diciembre

Graham Sutherland

Sala de Paper

Noviembre

Carlos Barrantes. Fotografía

Galería Maior

Plaça Major, 4 • 07460 Pollença (Mallorca)

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

Octubre

Jürgen Partenheimer

Noviembre

Participación en la feria de arte **Art Cologne**

Valencia

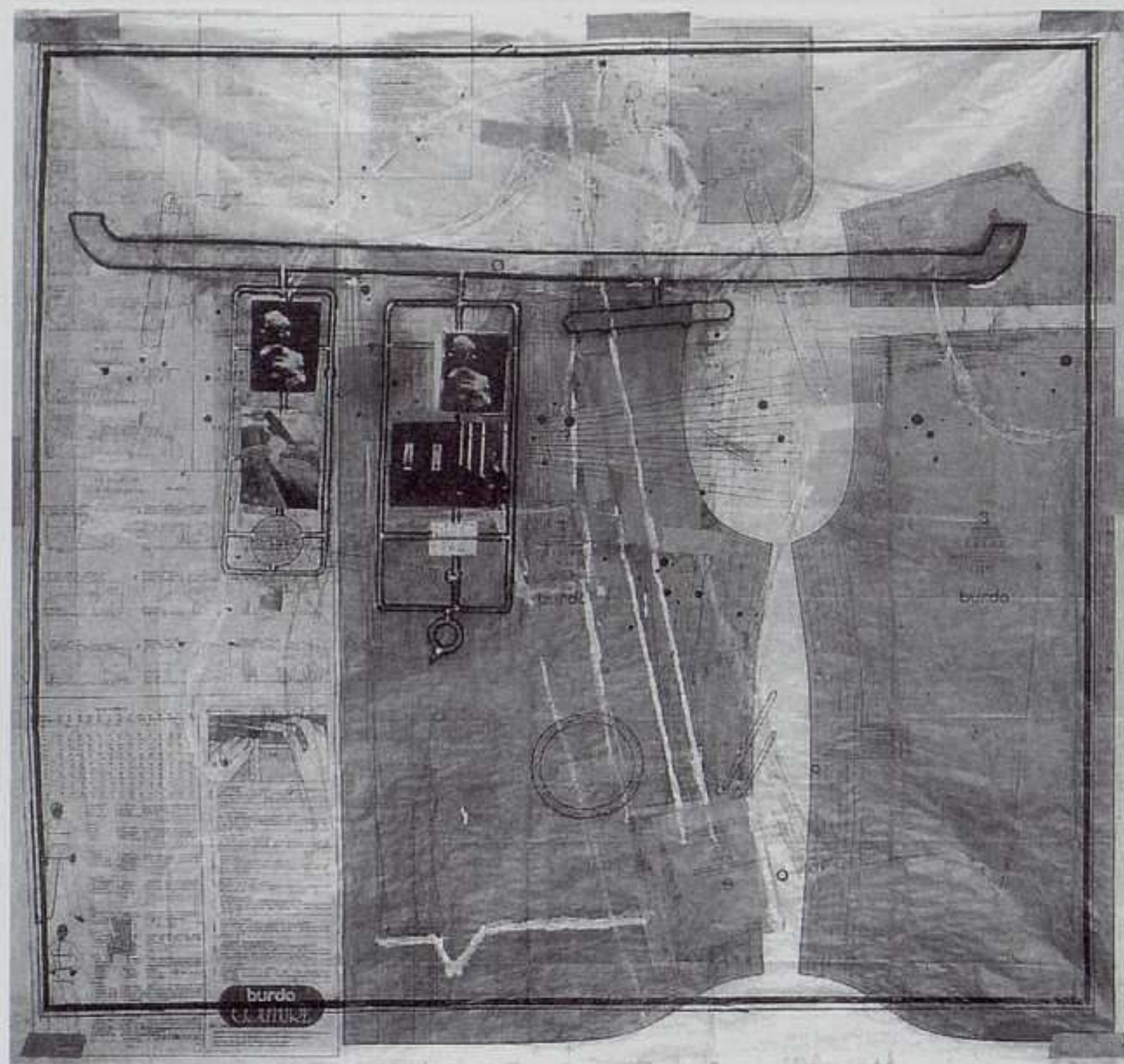
Ray Gun

Bretón de los Herreros, 4 • 46003 Valencia

Tel./Fax (34) 96 352 32 93

Desde 18 octubre

Jarbas Lopes



Ricardo Cárdenes:
Sin título, 1993.
Técnica mixta
sobre papel,
116 x 148 cm.

RICARDO CÁRDENES

EGAM

VILLANUEVA, 29. MADRID

17 OCTUBRE A 11 NOVIEMBRE

Compaginando su trabajo plástico con una labor docente llevada a cabo en la Facultad de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, **Ricardo Cárdenes** (Las Palmas de Gran Canaria, 1942), ha emanado desde allí una influencia en la que se han podido reconocer un notable grupo de creadores de sucesivas generaciones. Nombres como Natividad Bermejo, Ignacio Barcia, Jaime Lorente, o entre los más jóvenes, Toni Crabb y Ricardo Horcajada, por nombrar sólo algunos de los ejemplos más destacados de promociones no muy alejadas, asumen positivamente la presencia biográfica de Cárdenes entre las fuentes más íntimas de su trabajo, asimilando una ascendencia que trasciende lo pura-

mente formal para concentrarse en otros aspectos intangibles (éticos, conceptuales) que, a través de una rigurosa concepción del dibujo –de lo que es o debe ser un dibujo–, abarcan en última instancia la significación total del arte. Y es que, efectivamente, la tarea que Ricardo Cárdenes desarrolla se ha concentrado desde hace años en el territorio de lo estrictamente dibujístico, investigando desde entonces todas las enormes y poco atendidas posibilidades contemporáneas de esta disciplina característicamente restrictiva, pero de la que, en su caso, se saca una rentabilidad de tintes clásicos. Sus dibujos reverberan con buena parte de esa implicación extrema que Cárdenes exige tanto al arte como a la vida –un compromiso radical ajeno a los matices y las ambigüedades–, y que encuentra su definición más concreta en el concepto de “la intensidad”, tan a menudo reivindicada por el artista a la hora de defender aquello que ama. Son todas obras de lentísima y minuciosa formatividad; cúmulos –palimpsestos más bien– de huellas, rastros, accidentes fortuitos o provocados, minúsculas narraciones, sombras... tan densas biográficamente que casi se pueden leer como cuaderno de bitácora de este navegante de vocación solitaria, quien deja tras de sí una agrídulce herida en la superficie de lo vivido. Es decir: un maestro (mucho más que un profesor) y su “estela”: su presencia, sus obras; los que le/las admiramos; y nuestra mirada que le/las siguen. Ó.A.M.

Ad Hoc

Galería de Arte

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

20 octubre - 24 noviembre

SUSO FANDIÑO



Pedro Mora:
Swimming-pool, 1999

Hacemos realidad todas las ideas



JUSTO ROMAN S.L.

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



José Luis Mazarío:
La siesta,
1999-2000. Óleo
sobre lienzo,
97 x 130 cm.

JOSÉ LUIS MAZARÍO

ESTAMPA

JUSTINIANO, 6. MADRID

HASTA 4 NOVIEMBRE

Aquel retorno del hijo pródigo que promulgó hace ya años Dis Berlín desde nuestra capital, fue el comienzo de una revalorización sensible que desde entonces han sufrido una serie de pintores figurativos intimistas y, por decirlo de una manera en la que nos entendamos todos, de corte “neo-metafísico”, alejados de la velocidad y el bullicio al que con frecuencia se ven sometidos los creadores que participan de un mayor reconocimiento del mercado del arte. Con frecuencia es como si se transpirase una cierta coherencia entre la actitud con la que están pintadas esas imágenes y el ritmo general en la trayectoria que van definiendo los pintores. Así ocurre en la obra de **José Luis Mazarío** (Castel de Cabra, Teruel, 1963), desde que su pintura se recondujera radicalmente hacia una figuración plagada de interiores ba-

ñados por una luz tamizada y lechosa, que entra marcando sus contrastados perfiles por ventanas que bien podríamos reconocer en otros cuadros de Henri Matisse o Raoul Dufy, y donde, del mismo modo que en éstos, también iluminan a lectores tan quietos y silenciosos que se diría en el duermevela. Poética de la ensoñación, bien distinta de otros acentos anteriores más intensos entre los que asomaba alguna tautología hacia la propia materialidad de la pintura misma. Ahora, sin embargo, un notable orden de la representación impera con rotundidad en estas pinturas sujetas en cuanto a dimensiones al pequeño formato, tan sólo alterado por aberraciones de la perspectiva en las composiciones que resultan más complejas y pobladas, o por el color virado emocionalmente de su pintura, donde una temporalidad detenida insiste en hacer visible lo inquietante que puede resultar el objeto cotidiano más insulso o intrascendente a una mirada superficial. Así pudo comprobarse en su exposición el año pasado en este mismo espacio, la galería Estampa, donde, en sus momentos más sorprendentes, José Luis Mazarío hablaba casi el lenguaje del sobrecogimiento. Aunque no todos tenemos por qué pensar lo mismo, y tal como decía Alberto Carneiro en *Bastante metafísica hay en no pensar en nada*, el poema que hacía las veces de presentación en su catálogo: “¿El misterio de las cosas? ¡Qué sé yo lo que es el misterio! El único misterio es que haya quien piense en el misterio”. Ó.A.M.

SEBASTIÃO SALGADO

CÍRCULO DE BELLAS ARTES

ALCALÁ, 42. MADRID

HASTA EL 9 DICIEMBRE

El proyecto de investigación dedicado a los refugiados y desplazados de todo el mundo, iniciado por **Sebastião Salgado** en 1993 quiere mostrar “la gran saga de la reorganización de la familia humana en este fin de siglo, en el que cientos de millones de personas han roto con la estabilidad milenaria de comunidades firmemente enraizadas para estar, hoy en día, en continuo movimiento hacia otros países”. *Éxodos y Retratos* se organiza en cinco secciones: “Emigrantes y refugiados: el instinto de la supervivencia”; “La tragedia africana: un continente a la deriva”; “Latinoamérica: éxodo rural, caos urbano”; “Asia: el nuevo rostro urbano del mundo”; “Niños de hoy, hombres y mujeres del nuevo siglo”. Estas fotografías en

blanco y negro implican una mirada en donde la distancia del reportaje, con su frialdad documental, se compensan con una postura de colaboración y solidaridad para con esta humanidad flotante que, como reconoce el artista, viven su tristeza y penurias junto al dolor del desarraigo: “Es una historia inquietante, porque muy poca gente abandona sus raíces por gusto. La mayoría se ve obligada a convertirse en emigrante, refugiado o exiliado por fuerzas que no puede controlar, por la pobreza, la represión o las guerras. Huyen con las escasas pertenencias que son capaces de acarrear y se ponen en marcha como pueden”. La muestra, en ocasiones sobrecogedora, se nos presenta casi coincidiendo en el tiempo con la reciente cumbre de Nueva York, donde se cuestionan las posibilidades reales de superar el mal funcionamiento del planeta en un momento (¿feliz?) en el que, cada voz es capaz de producir un eco en cualquiera de sus rincones. Ó.A.M.

167

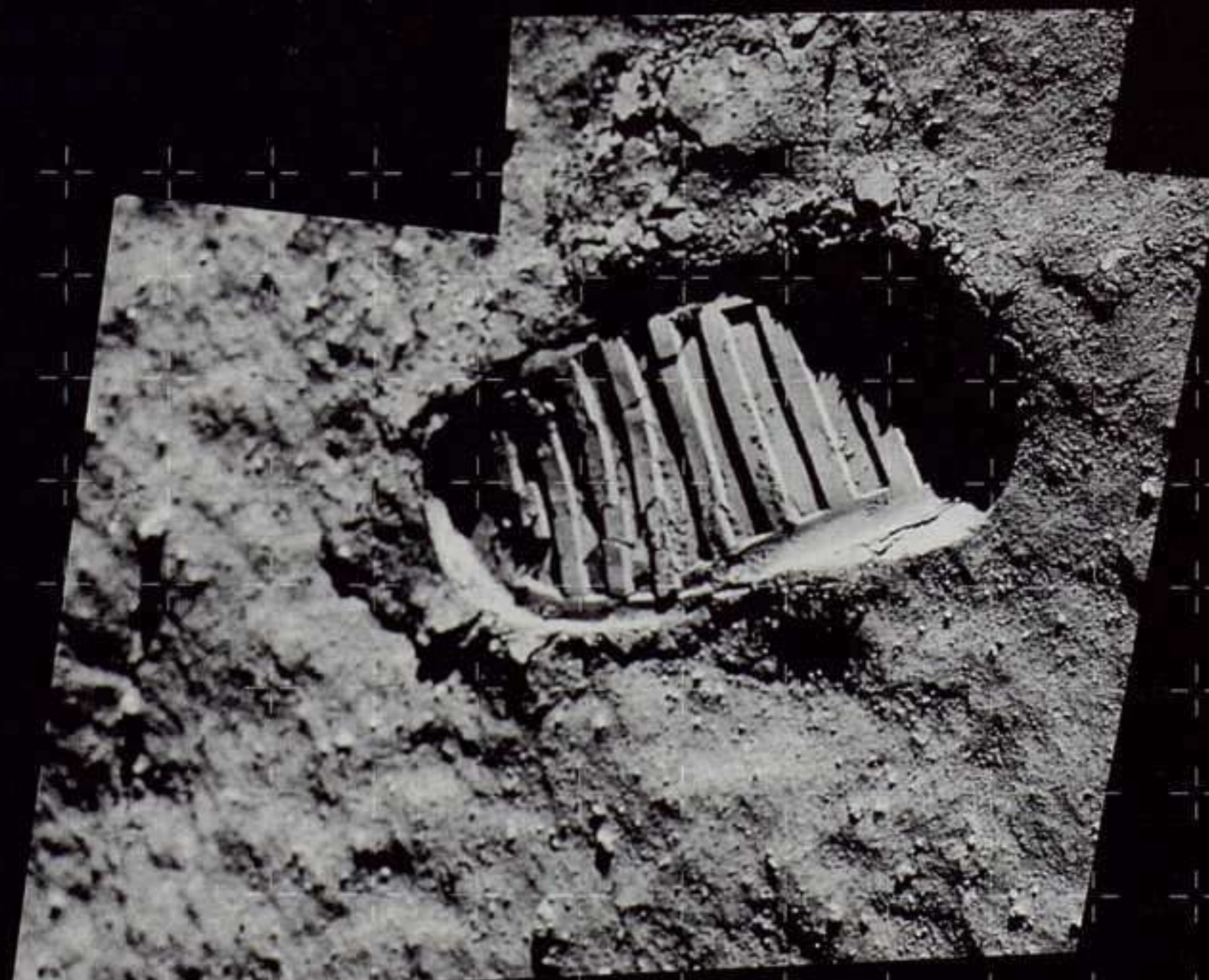
M
A
D
R
I
D

MUESTRA DE ARTES PLÁSTICAS PARA EL AÑO 2000

GRAVEDAD CERO

26. 10. 00 > 17.11. 00 LANZAMIENTO J. 26. 10. 19,30 H. PM

SALA BORRÓN, CALVO SOTELO, 5, OVIEDO



Diseño: Hélica (Jorge Lorenzo) Fotografía: Cortesía de la NASA

GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Federico de Madrazo y Kuntz:
Jean Auguste
Dominique Ingres,
1833.



DE GOYA A ZULOAGA. LA PINTURA ESPAÑOLA DE LOS S. XIX Y XX EN LA HISPANIC SOCIETY

SALA DEL BBVA

PASEO DE LA CASTELLANA, 81. MADRID

10 OCTUBRE AL 3 DICIEMBRE

La selección que para la muestra se ha hecho de la colección de la Hispanic Society, fundada en Nueva York en 1904 por el mecenas Archer M. Huntington, incluye pinturas desde 1805 a 1935, es decir, desde el periodo romántico hasta el modernismo, abriendo y cerrando este arco cronológico dos figuras que representan de algún modo la gran tradición pictórica española, quizás los últimos herederos de la escuela del Siglo de Oro (Goya sintió siempre una viva admiración por Velázquez, y Zuloaga, por otro lado revitalizador de la figura del pintor aragonés, reconocía como maestros a El Greco o Ribera). Dos artistas, además, muy admirados en Estados Uni-

dos, junto a un tercero, Joaquín Sorolla, el mejor representado en la colección —no en vano realizó la decoración de la propia Hispanic Society—, que con otros completan la visión tópicamente del carácter e idiosincrasia del pueblo y la cultura hispánica que animaba la colección. Así abundan en ella las escenas de género o de costumbres, llenas de tipismo, como las de Lucas Fernández, Miguel Villadrich o Álvarez de Sotomayor, o más modernamente, de López Mezquita y Gonzalo Bilbao, aproximándonos ya a un realismo de corte crítico, de tintes a veces modernistas, en Rusiñol y Casas, ya al simbolismo en las figuras de Nonell y Egusquiza. El paisaje aglutina desde el orientalismo preciosista de Fortuny o el pintoresquismo romántico de Villaamil y Martín Rico hasta los paisajes cercanos al impresionismo de Mir o la estética regeneracionista y noventayochista de la pintura de Aureliano de Beruete. Y como no podía faltar, el retrato, magníficamente representado por los de *Pedro Mocarte*, de Francisco de Goya, y del pintor *Ingres*, de Federico de Madrazo, además de otros interesantes de Pinazo y Sotomayor, o los autorretratos de Villadrich y Zuloaga. Pero por encima de todo destaca la presencia de Joaquín Sorolla, que además de retratos, cuenta con paisajes y temas populares, y de Ignacio de Zuloaga, con retratos individuales y de grupo, artistas cuyas estéticas se han enfrentado antagónicamente, de una manera un tanto simplista, representando el uno la “España blanca” y el otro la “España negra”. R.G.

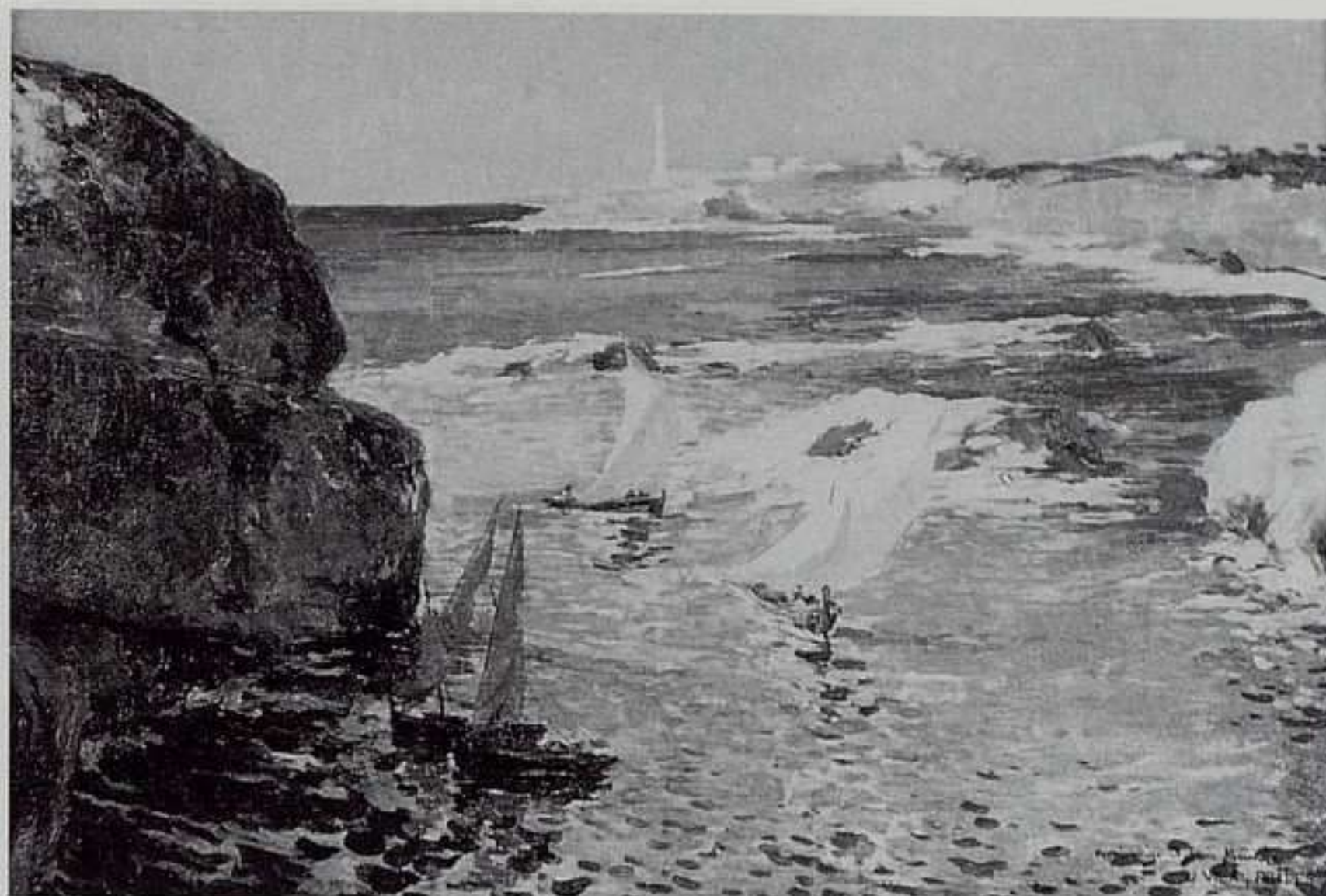
A LA PLAYA

FUNDACIÓN MAPFRE VIDA

AVDA. GENERAL PERÓN, 40. MADRID

14 NOVIEMBRE AL 14 ENERO

Como complemento del trabajo *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1949-1918)*, y profundizando en el capítulo dedicado al paisaje del mar y las costas, se puede ver esta muestra, comisariada por la misma autora del estudio, Lily Litvak, que vuelve a abordar esta temática en la pintura española que va del realismo al inicio de las vanguardias, desplazando esta vez el arco cronológico desde la década de los 70 del siglo XIX hasta los años 30 del XX. Y lo hace a través de una selección de unas 80 obras, procedentes de diferentes museos y colecciones privadas, que incluye tanto los paisajes costeros de Mir o Regoyos, cercanos al impresionismo, como el realismo luminista de Sorolla, el universo simbolista de Anglada Camarasa o Guiard, o la vanguardia de un joven Dalí pintando la costa de Cadaqués, entre muchos otros. Si el realismo inauguraba una nueva valoración de la naturaleza, con la eclosión del plenarismo y la imposición de “pintar del natural”, será el impresionismo, con su apreciación de lo efímero y transitorio, el que descubra las posibilidades plásticas del litoral: el movimiento de la superficie del mar, los sutiles cambios de luz, los efectos atmosféricos, captados adecuadamente por la pincelada puntillista, divisionista, y las ricas variaciones cromáticas de cielo y agua, adaptables igualmente a



la explosión colorista fauve o a la emoción en sordina del simbolismo. Pero en esta estimación del paisaje marítimo influyen también los nuevos usos y modas de la burguesía decimonónica derivados de las modernas prácticas turísticas y del veraneo en la costa. Nos encontramos en los inicios del turismo de playa, los balnearios de litoral, los baños de ola con fines terapéuticos, los deportes náuticos, auspiciados por el veraneo regio en San Sebastián, primero, y en Santander, después, que atraen a la alta burguesía y a la nobleza a descubrir la ribera del Cantábrico, a la que seguiría posteriormente el Mediterráneo valenciano y la Costa Brava, abiertos ya a amplias capas sociales. Son estos factores sociales y artísticos, los que explican la modernidad de este tipo de pintura, de pequeño formato, factura más libre y espontánea, encuadres audaces influidos por la fotografía y las tarjetas postales, que aborda los nuevos usos sociales y que supone en tanto un rechazo a la pintura oficial de salón, imponiendo una visión más moderna y mimética de una España que se estaba transformando. R.G.

*Julio Vila Prades:
Marina, 1912.
Óleo sobre lienzo,
50 x 71 cm.*

169

M
A
D
R
I
D

Winslow Homer:
El viento del Oeste,
1891. Óleo sobre
lienzo,
76,2 x 111,8 cm.
Addison Gallery of
American Art.
Philips Academy,
Andover,
Massachusetts.



EXPLORAR EL EDÉN

MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA

PASEO DEL PRADO, 8. MADRID

HASTA 14 ENERO

“En el principio todo el mundo fue América”. La frase de Locke resume el sentir de los pintores americanos, que reflejaron en sus paisajes una naturaleza prístina, sin las huellas de la civilización, que mostraba virginalmente las maravillas de la Creación, como una vuelta al Edén. Frente a la vieja Europa, que hundía orgullosa sus raíces en la historia y la tradición, América, una nación nueva, encontró en la naturaleza sus señas de identidad. Lo dijo Henry James: “la Historia... ha dejado en los Estados Unidos un sedimento tan fino e impalpable que enseguida tocamos el duro sustrato de la Naturaleza”. Aunque heredero de la visión romántica de Friedrich y del sentimiento de la naturaleza de Constable o Turner, con ese sello metafísico de lo sublime, el paisajismo americano asume pronto las maneras del realismo, alejándose de las convenciones clásicas claudianas, con estudios directos del natural, y un acercamiento más espontáneo a la naturaleza a la que impregnan, sin embargo, de un sentido simbólico y unas connotaciones pante-

ístas y religiosas. Cole es considerado el padre de este paisaje alegórico: grandes cuadros de simbolismo cristiano, con un imponente aparato escénico y un cromatismo efectista. Amigo y discípulo de Cole es Durand, pero a diferencia del primero, un pintor culto y literario, éste último, de carácter más pragmático, imprime una aproximación más científica al natural. A partir de ambos se desarrolla todo un grupo de paisajistas, reunidos en torno a la llamada escuela del río Hudson, a pesar de las notables diferencias entre ellos: desde la ampulosidad compositiva de Church, que descubre el Trópico, o de Bierstadt, el pintor del Oeste americano, hasta el paisaje próximo, de pequeño formato, de los “luministas” Kensett, Suydam, Lane o Heade. La guerra civil americana impone una ruptura: el mundo nuevo surgido de la contienda, la reconstrucción y la destrucción de la naturaleza, acaba con el espiritualismo paisajista que sustentaba esta pintura al tiempo que supone el punto álgido en su valoración, con el epígono finisecular de Homer. Pero a ella se debe la elaboración de una conciencia nacional que, con la poesía de Whitman, construyó la épica de un país nuevo: “Saliendo de Paumanok... después de andar por muchas tierras... habitante de Mannahatta... o de las sabanas del sur... o soldado en el campamento... o minero en California... o agreste en mi casa de los bosques de Dakota... consciente del Missouri que fluye... del poderoso Niágara... de las manadas de búfalos que pacen en la llanura... solitario, cantando en el Oeste, anuncio un Mundo Nuevo”. R.G.

ART AL REC

Rec, 41. 08003 Barcelona

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

Octubre

Elisabeth Mabres *Analeptics*

Escultura y pintura

26 octubre a 28 noviembre

Carmen Marcos *Rastros*

Instalación y esculturas

RENÉ METRAS

Consell de Cent, 331. 08007 Barcelona

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

Octubre - noviembre

María Girona

New Art 23 - 26 noviembre

Mireia Sellarés

GALERÍAS DE ARTE **BARCELONA**

SENDA

Consell de Cent, 337. 08007 Barcelona

Tel.: 93 487 67 59 • Fax: 93 488 21 99

Desde 24 octubre

Bjarne Melgaard

ESPAI 292

Jordi Teixidor

CARLES TACHÉ

Consell de Cent, 290. 08007 Barcelona

Tel.: 93 487 88 36 • Fax: 93 487 42 38

Octubre

Catherine Lee

Noviembre

Jordi Colomer

COTTHEM GALLERY

Dr. Dou, 15. • 08001 Barcelona

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

5 octubre a 11 noviembre

Zhang Huan

GALERÍA CLARAMUNT

C/ Ferlandina, 27 08001 Barcelona

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

E-mail: galeriaclaramunt@teleline.es

www.provicom.com/raygun

Hasta 17 octubre

Serafin Rodríguez

"Onlooker" (pinturas)

Desde 19 octubre

Jordi Cuyás



Ignacio Zuloaga:
Retrato de la Sra.
Malinowska
(la rusa), 1912.
Óleo sobre lienzo,
197 x 98 cm.

IGNACIO DE ZULOAGA

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA
SOFÍA

SANTA ISABEL, 52. MADRID

OCTUBRE

Quizás el último heredero de la gran tradición española del Siglo de Oro, admirador de Velázquez y Ribera, entusiasta de la pintura de El Greco e impulsor de la figura de Goya, la producción de **Ignacio de Zuloaga** (Éibar, 1870-Madrid, 1945) abarca la pintura de género, el retrato o el paisaje, quedando representadas en los fondos del MNCARS todas las etapas de su producción, desde las escenas andaluzas, llenas de tipismo, del

periodo denominado de la “España blanca”, hasta la maduración de su estilo personal, con el descubrimiento de Castilla y sus gentes, y los paisajes y retratos de su última época, en la que su característica paleta de un cromatismo sombrío se abre a los tonos amarillos, verdes y azules, manifestando un interés por la luz y la perspectiva. Pintor realista por definición y carácter, su arte es al tiempo tradicional, por su respeto a los grandes artistas del pasado, y moderno, por su técnica expresionista, su pincelada empastada, sus figuras esquemáticas y sus composiciones geométricas, además de un colorido homogéneo, de tonos sombríos, que, más que referencial, expresa un “estado del alma”. Aunque conoció en sus viajes por Europa las nuevas modas impresionistas, fue reacio siempre a este arte, precisamente porque lo que buscaba era una pintura de “carácter”, que sintetizara la esencia de la raza, de la ideosincrasia española. Próximo a las ideas regeneracionistas, se convirtió en el pintor de la Generación del 98, e intentó, con ellos, una nueva imagen de España, que mostrara la asimilación de lo nuevo y foráneo y guardara al tiempo su particularismo, sin caer nunca en el tópico. Muestra de este espíritu son los soberbios paisajes castellanos y aragoneses recogidos en la muestra: las dos vistas urbanas de Segovia de los años 10, el paisaje de Alhama de la década de los 20 o esa pequeña joya de armonioso cromatismo y vigoroso trazo que son los *Montes de Calatayud* de 1931. R.G.

EL TEATRO DE PINTORES

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

SANTA ISABEL, 52. MADRID

HASTA 20 NOVIEMBRE

El periodo comprendido desde principios del siglo XX hasta la tercera de sus décadas, uno de los momentos más apretados en cuanto a innovaciones y conceptos alternativos en el terreno de todas las artes, resultó también de especial interés por la inusitada búsqueda con que unas y otras se buscaron entre sí. En concreto, un aspecto poco conocido y escasamente estudiado son esas convergencias y disconformidades que los distintos movimientos plásticos surgidos esos años (cubismo, futurismo, constructivismo, dadá, etc.) mantuvieron con las artes escénicas. Éste es el motivo de la exposición **El teatro de los pintores en la Europa de las Vanguardias**, organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, y comisariada por Marga Paz. La muestra reúne un conjunto de alrededor de 250 obras de artistas como Picasso, Miró, Léger, Balla, Prampolini, Gontcharova, De Chirico, Larionov, Matisse, Grosz, Popova, Mondrian, Kandinsky, Moholy-Nagy, Lissitzki, Schlemmer, Depero, Picabia, Braque, Derain, Gris, Gabo, o Tatlin, entre otros. Fueron estos artistas, integrantes de la nómina más innovadora de la vanguardia, los encargados en gran parte de arrebatar de las manos de aquellos hábiles artesanos que realizaban las escenografías y vestuarios a finales del s. XIX, su trabajo como decoradores especializados, consistente sobre todo en ajustarse fielmente a unas normas establecidas. Y lo hicieron bajo esa aspiración que hundía sus raíces en ese sustrato romántico (como otras tantas de las que configuran el carácter del Movimiento Moderno) de la obra de arte total, en paralelo con su aspiración a un público más amplio para sus producciones del arte de vanguardia. Una revisión pertinente que a la vez que nos permitirá acceder a piezas poco frecuentes, dándonos la oportunidad de reflexionar sobre alguna de las disyuntivas que han hecho su presencia con más insistencia desde aquel entonces: la alternativa entre un arte ensimismado u otro útil, capaz, performativo. Y eso justo cuando la espectacularidad del arte, su empleo obsceno (fuera de escena, literalmente) es más evidente. Qué paradoja. Ó.A.M.

Centro cultural Casa del Cordón

C/ Santander, 2 - 09004 Burgos

Tfno. 947258113 • Fax 947258161

JUAN USLÉ

Distancia insalvable

27 Septiembre - 14 Diciembre de 2000

espacio Caja de Burgos

Avda. del Arlanzón, s/n - 09004 Burgos

Tfnos. 947258113 y 947278672

Carlos Marcote

7 Septiembre - 21 Octubre de 2000

Victoria Civera

25 Octubre - 23 Diciembre de 2000

Concha Jerez

11 Enero - 17 Febrero de 2001



Caja de Burgos

173

M
A
D
R
I
D



Zwelethu
Mthethwa: Sin
título, 1999.
Fotografía sobre
aluminio y
pexiglás,
17,0 x 1,20 cm.

ZWELETHU MTHETHWA

OLIVA ARAUNA

CLAUDIO COELLO, 19. MADRID

OCTUBRE

Parece inevitable que la significativa designación como comisario de la próxima Documenta de Kassel del nigeriano Okwui Enwezor —el primer no occidental que ocupa este puesto—, arrastre con más fuerza aún de la que ya se había venido incrementando, el interés de las comunidades artísticas europea y norteamericana hacia el continente africano. Como parte de este reflujó actual hacia el cuestionamiento de la homogeneización artística contemporánea, y al aporte de soluciones novedosas o respuestas inéditas —que fundamentalmente habríamos de escuchar en una nueva clave del código— por parte de grupos culturales, étnicos, sexuales periféricos, se puede interpretar el aterrizaje por nuestros lares de un artista desconocido en España como **Zwelethu Mthethwa** (Dur-

ban, Sudáfrica, 1960). Excepto su inclusión en alguna muestra colectiva, como el festival madrileño PHotoEspaña del año pasado, su Project Room en la edición de Arco de ese mismo año, o su participación en la exposición *Miradas impúdicas*, comisariada hace pocos meses por Rosa Olivares, y presentada en la Fundación “la Caixa” de Barcelona, el público de nuestro país no había tenido apenas la oportunidad de acercarse a los trabajos fotográficos de Zwelethu Mthethwa en anteriores ocasiones, siendo ésta la primera vez que lo hace aquí en solitario. Sin embargo, su currículum pone de manifiesto el rápido reconocimiento internacional y la progresiva consolidación de su trabajo desde su primera individual en el año 1986, en la S.A. Association of Arts de Cape Town, Sudáfrica. Sus fotografías, con frecuencia tomas frontales y centradas, aunque nunca aparentemente demasiado estudiadas ni artificiales (por ejemplo nunca utiliza en ellas la luz eléctrica), muestran el retrato de personajes marginales de su país, producto de las migraciones interiores que se han venido sucediendo desde la abolición del *apartheid*, desplazando masas de población rural hacia las grandes ciudades, Ciudad del Cabo sobre todo. Ubicando estas personas en un contexto privado que habla elocuentemente de su sufrimiento y de su miseria, el trabajo del artista sudafricano consigue que sobre ellas se reafirme su poderosa individualidad como seres humanos diferenciados. Ó.A.M.

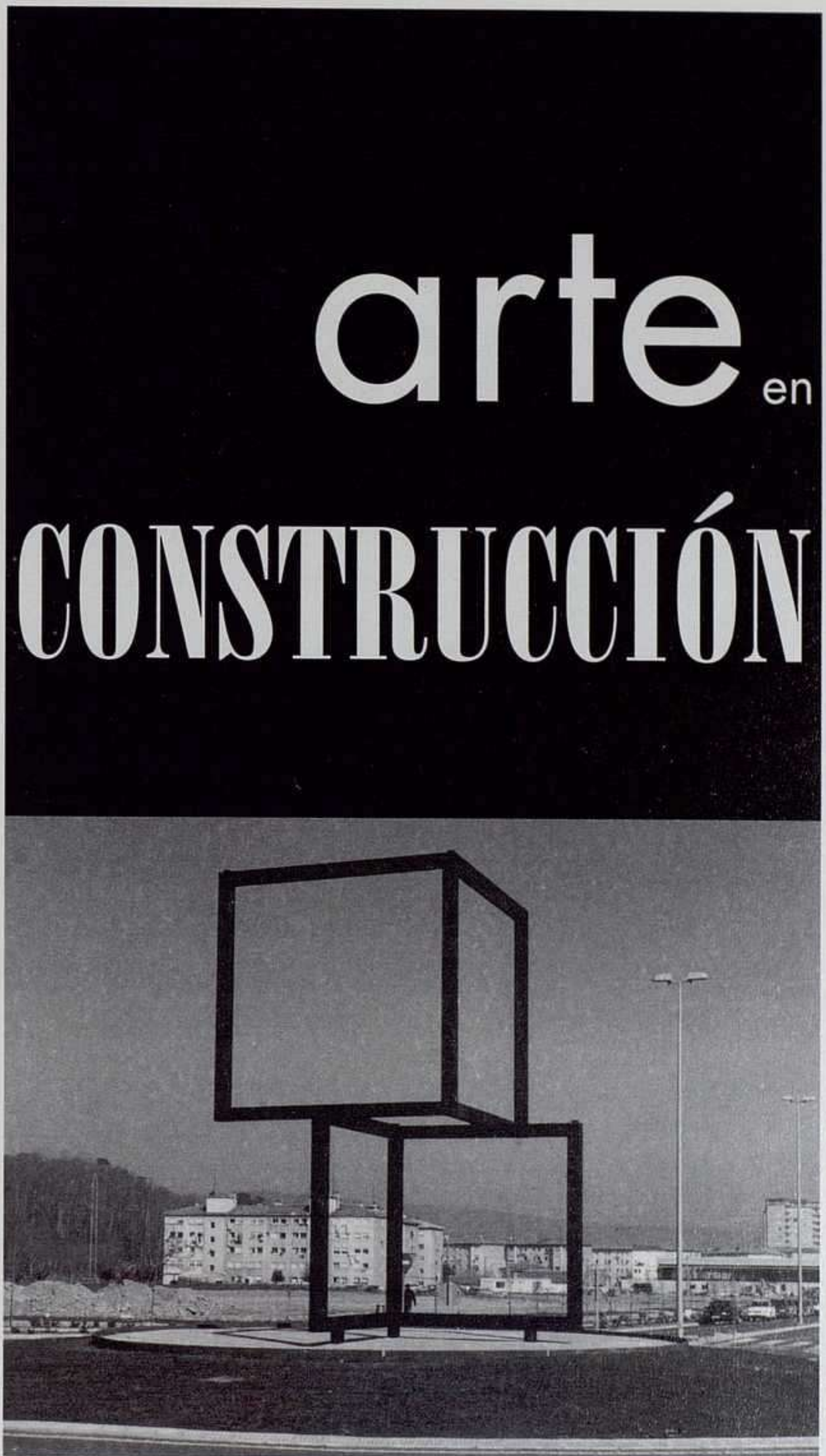
GABRIEL CORCHERO

FUNDACIÓN TELEFÓNICA

FUENCARRAL, 3. MADRID

NOVIEMBRE

Marea Negra es la exposición multimedia e interactiva donde se recogen un conjunto de poemas interactivos y paisajes sonoros, con proyecciones de vídeo, CD-Rom e Internet, desarrollados por **Gabriel Corchero** (Puerto Llano, Ciudad Real, 1958), que definen un ambiente en el que el espectador se va sumergiendo progresivamente, un espacio simbólico de luces y sombras de gran potencia audiovisual. El título alude a la catástrofe ecológica entendida como un estado alterado, marcado de ambigüedad, la desorientación y el cambio de los parámetros espacio-temporales. Karin Ohelenschläger comenta: "No es una propuesta epidérmica, ni una escenificación morbosa de un drama ecológico mediatizado; tampoco se refiere a los aspectos meramente técnicos del problema. Antes bien, invita a una reflexión endodérmica acerca de la condición humana; de las influencias recíprocas entre ecosistemas, entre el medio y el medio ambiente". Corchero –quien inició su trayectoria en los 80 con obras fotográficas y de video-creación, que aumentaron su complejidad con innovadores espacios mediáticos–, se cuestiona los límites del paisaje natural, la presencia tecnológica de las redes mediáticas y la tergiversación informativa que implica el propio medio –su capacidad de "fabricar nuestros sueños, nuestros paisajes, nuestras miradas"–. Ó.A.M.



175

M
A
D
R
I
D

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

Situación:

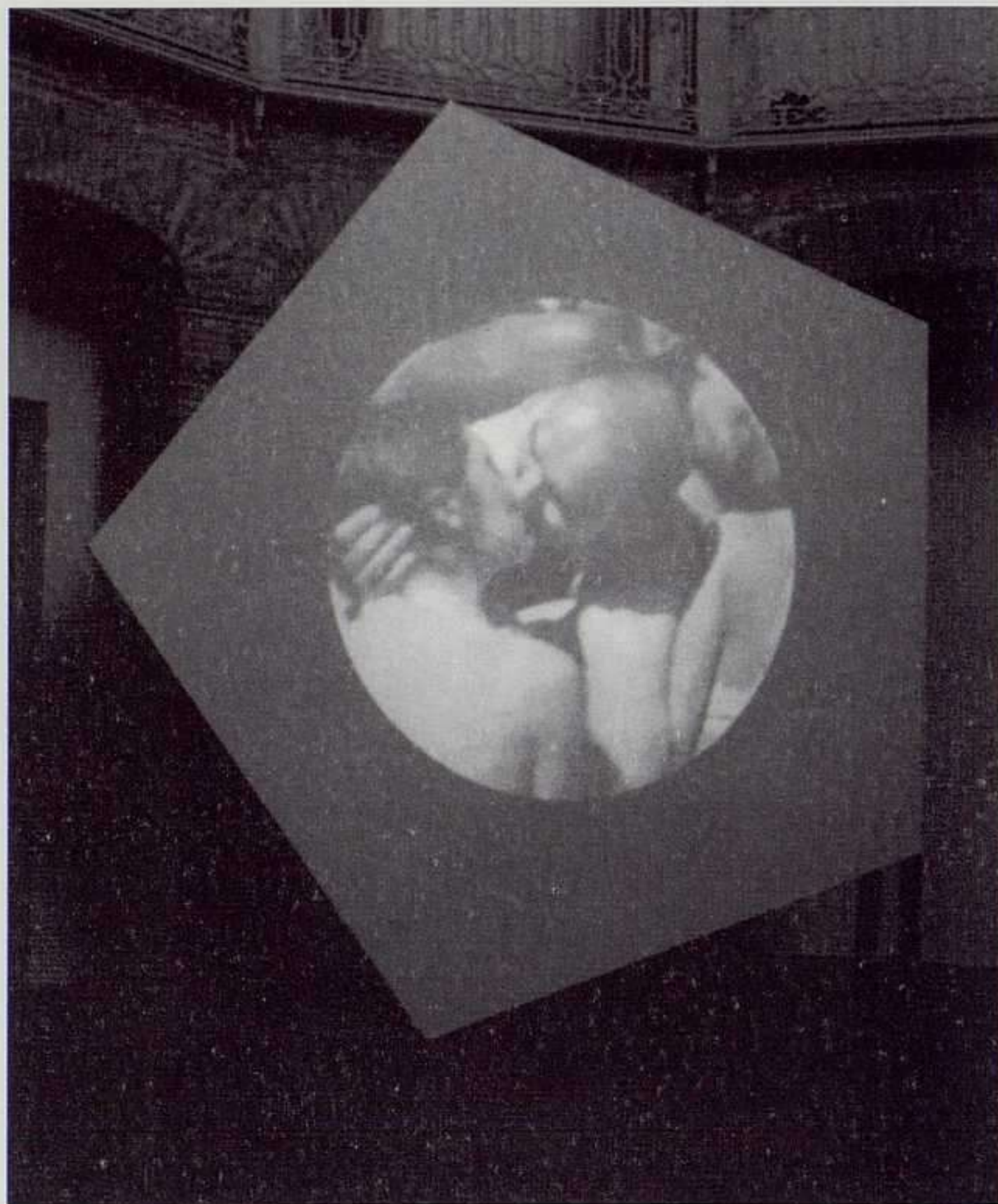
Ronda Avda. de Palencia Bº Covadonga, Torrelavega.

LANDALUCE



Apdo. 43. 38300 Torrelavega - España
Tel. +34 942 824 411 Fax +34 942 845 151
info@landaluce.com www.landaluce.com

ARTE Y PARTE



José Maldonado:
[*] 11111010001,
1999. Instalación
en La Gallera,
Valencia. Imagen
cortesía de la
galería Helga de
Alvear.

JOSÉ MALDONADO

HELGA DE ALVEAR

DOCTOR FOURQUET, 12. MADRID

HASTA 11 NOVIEMBRE

Frente a las despojadas pinturas o las instalaciones de corte más o menos reductivo con que se maneja la obra de **José Maldonado** (Madrid, 1962), en la actualidad y desde hace más de una década, para todo aquel que se enfrente a ellas desprovisto de un mapa que señale al menos los jalones más importantes de su trayectoria, resultará sorprendente ver que en su origen, allá por la mitad de los años ochenta, el artista madrileño fue uno de los representantes de esa efervescencia del mundo del *grafitti* que a modo de fiebre pasajera sacudió nuestro panorama artístico haciéndose breve eco del

impulso que esta estética causó inmediatamente antes en el mercado norteamericano. Por su parte, Maldonado a finales de la década ya había abandonado ese mundo del arte callejero, de corte expresionista, que enérgicamente consideraba la viabilidad de una fusión de las formas de arte cultas y populares, por otro mucho más cerebral que llevó a José Lebrero Stals a comentar sobre sus nuevos trabajos en 1989: “la obra que ahora nos ocupa sigue conservando el espíritu reflexivo de la anterior; sin embargo es mucho más introspectiva y se ha enriquecido con grandes dosis de ambigüedad [...] las nuevas imágenes tradicionales de Maldonado no expresan. Son modelos ejemplares, prototipos que advierten de las cualidades abstractas de formas intelectuales”. El camino, pues, hacia su obra más consolidada y conocida estaba ya abierto: progresivamente esas pinturas de gran formato, trabajadas a base de capas y veladuras de acrílicos y barnices, fueron perdiendo parte de su pátina y textura, que en alguna de ellas era todavía evidente protagonista, por encima del esquemático dibujo que contenía a menudo un pequeño problema perceptivo, una solución arquetípica o elemental de problemas como la representación del volumen, la perspectiva, el vacío o el espacio. Para tratar de ellos, Maldonado entrará en la década de los noventa provisto de todo el versátil instrumental de la instalación para, justamente, llevarla a cabo con sus herramientas más reducidas y concentradas; como ha puesto él de manifiesto: las más eficaces. Ó.A.M.

HELMUT DORNER

HEINRICH EHRHARDT

SAN LORENZO, 11. MADRID

17 NOVIEMBRE AL 27 ENERO

La inclusión de **Helmut Dorner** hace cuatro años en la colectiva *Nuevas abstracciones* posibilitó abordar su trabajo con unas herramientas de interpretación y un contexto lo suficientemente rico como para permitir que sus austeras superficies se mostraran elocuentes y cercanas. El intento de la muestra era dotar a la abstracción pictórica de las dos últimas décadas de una narrativa que permitiera articular sus presupuestos, sus logros y necesidades en torno a una poética más o menos compartida. En Dorner la ampliación y "deriva" de los presupuestos formalistas radicalizados en el minimal de los 70 ha alcanzado una síntesis personal que implica los procesos materiales (remarcados por su empleo pseudogestual de la pincelada empastada, texturada, que se acumula sobre el lienzo) con la precisión de una pintura cuidadosamente ambiental, parecería que decorativa, y que conscientemente no esquiva un planteamiento regido por la elegancia. Así, surge un momento inédito para la pintura abstracta que puede ser concebida, argumentada y criticada de nuevo bajo nociones de armonía cromática, composición equilibrada, ligera o dinámica, puestas en escena en función de los dictados del gusto que aspira a lo refinado, en paralelo con un rigor conceptual considerado propio de su condición analítica y experimental. Ó.A.M.

ESPACIO
CULTURA

Espacios para el Arte y la Cultura.



177

M
A
D
R
I
D

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

Elena del Rivero y Tere Recarens: In love (Entredos), 2000. Instalación. Fotografía: Katrin Thomas, 151 x 228 cm.



ELENA DEL RIVERO

JAVIER LÓPEZ

MANUEL GONZÁLEZ LONGORIA, 7. MADRID

HASTA 28 OCTUBRE

La valenciana **Elena del Rivero** vivió en Madrid hasta el 98, abandonando progresivamente la pintura matérica de corte romántico con la que se dio a conocer. Viaja becada a Roma de donde se trajo una nueva apariencia geométrica y una paleta limitada (blanco, plata, negro, barnices) que se entendieron más como una depuración íntima de ideas y sensaciones que como una adaptación al contexto, que vivía el alicaimiento general de los presupuestos expresionistas de la década anterior. Así, Achille Bonito Oliva escribía: "Elena del Rivero no cree en la oposición, sino en la integración de los opuestos". Es el momento de sus sobrias series casi monocromas, animadas por una textura superficial, donde la paráfrasis de los ensayos minimalistas y del formalismo norteamer-

ricano más reduccionista se presentan con un aspecto íntimo y ensimismado (con los matices de autismo o indiferencia ante el espectador, del que se distancian voluntariamente), obras como retraídas, enroscadas sobre sí mismas: silenciosa y tímidamente introvertidas. Desde 1990, un año antes de su traslado a Nueva York, Rivero, inició una nueva deriva, que sin apartar su labor pictórica amplía sus registros hacia nuevos materiales y concepción de las piezas: objetos, instalaciones, dibujos letristas, collages..., dando inicio a la serie, autobiográfica y obsesiva, de "las cartas", que explica en torno a la cita benjaminiana: "Se sabe que Proust no ha descrito en su obra la vida tal y como ha sido, sino una vida tal y como la recuerda el que la ha vivido. Y, sin embargo, está esto dicho con poca agudeza, muy pero que muy bastamente. Porque para el autor reminiscente el papel capital no lo desempeña lo que él haya vivido, sino el tejido de su recuerdo, la labor de Penélope rememorando". Ó.A.M.

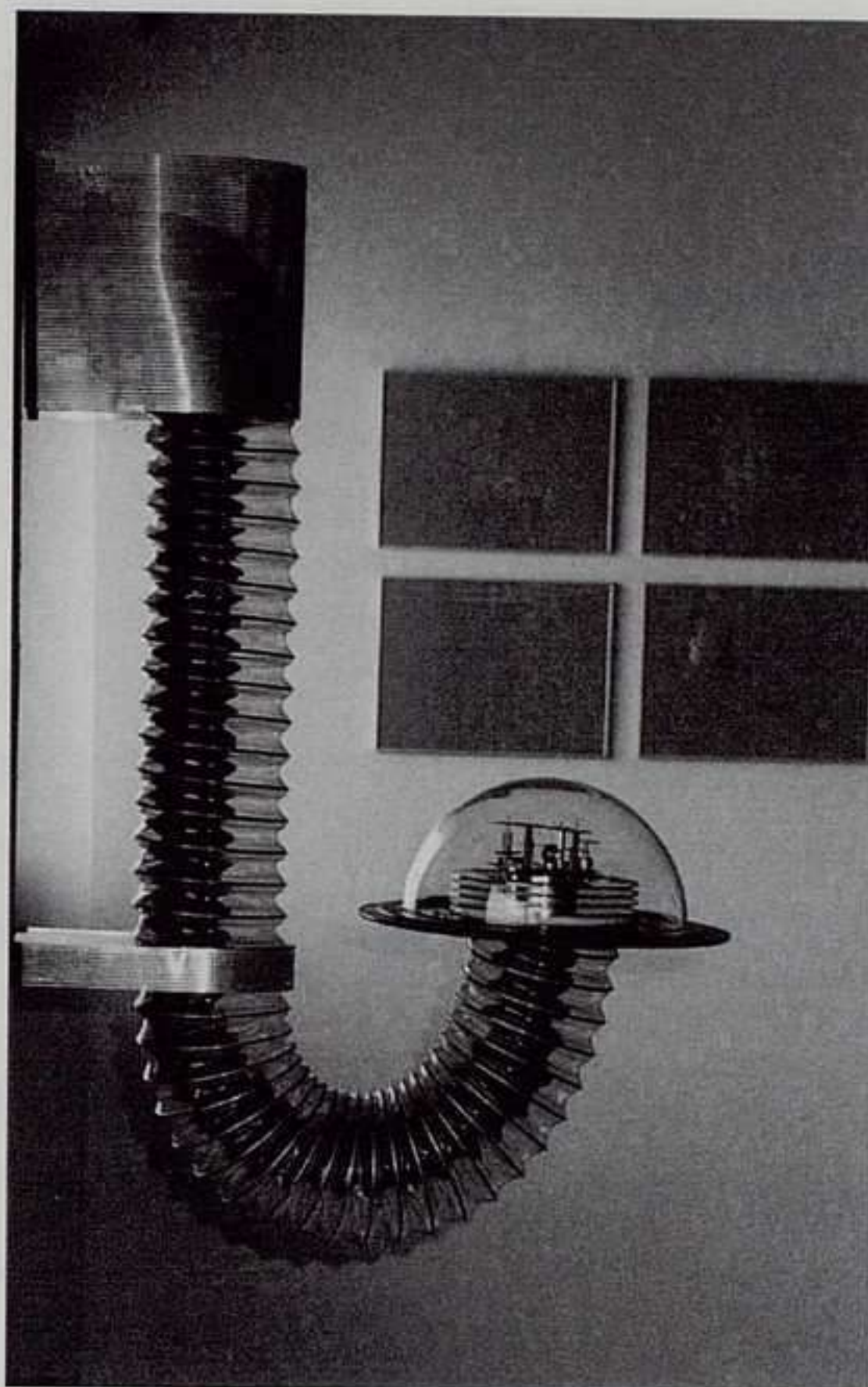
MARCELLO ALIVIA

AMADOR DE LOS RÍOS

FERNANDO EL SANTO, 24. MADRID

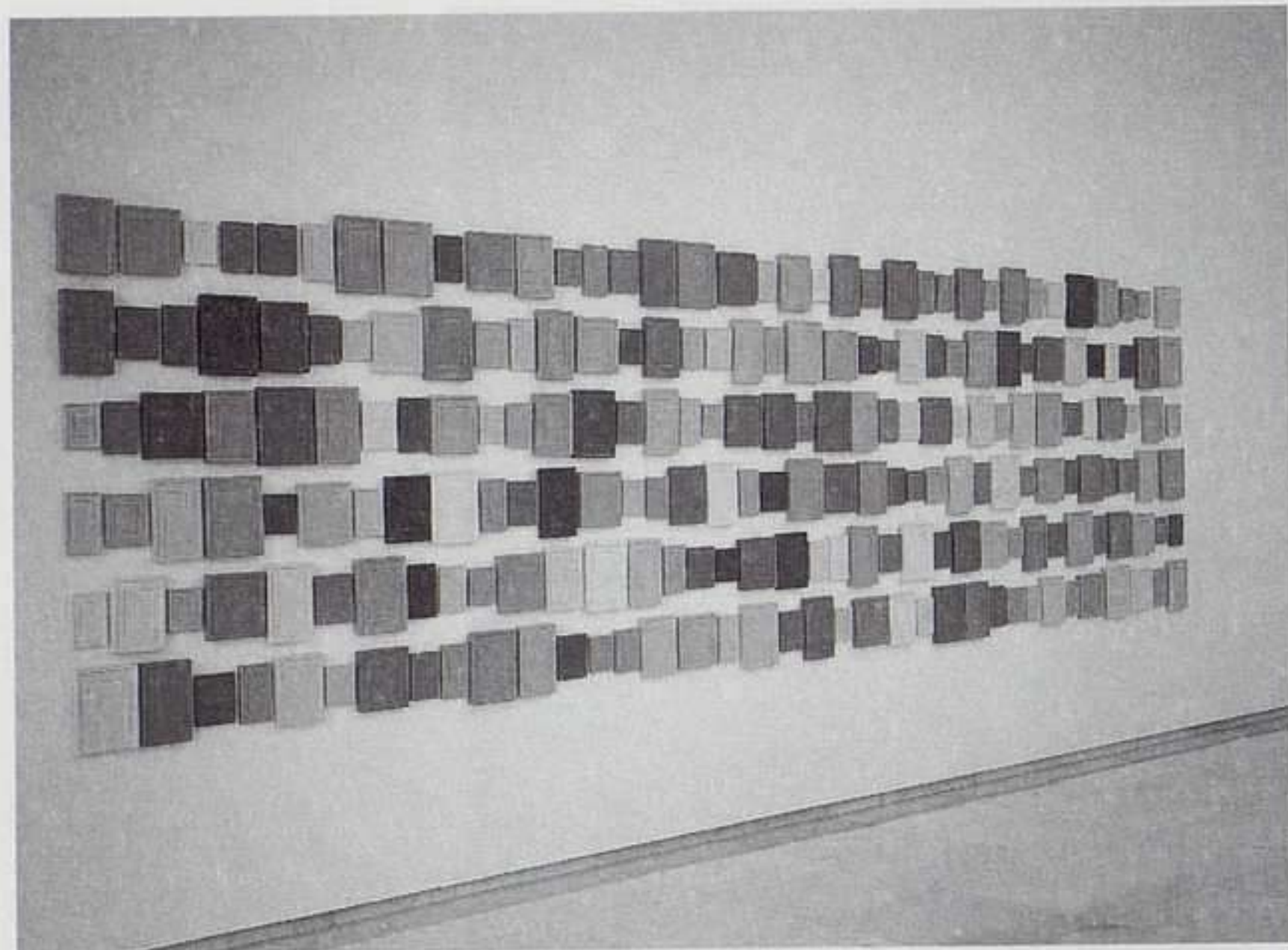
2 AL 16 NOVIEMBRE

La peripecia vital y la profesional de **Marcello Alivia** (Cagliari, Italia, 1958), anuncian ya una obra poco convencional. Oficial de la marina mercante hasta 1980, Alivia se instaló en esa fecha en Nueva York, donde realizó estudios de vídeo en la Global Village. Cinco años más tarde visitó nuestro país, decidiendo finalmente instalar aquí su nueva residencia y comenzando, a finales de la década, estudios de escultura en La Masana de Barcelona. En la actualidad vive y trabaja en Madrid, dedicado exclusivamente a la escultura, que ahora muestra por vez primera en una muestra en solitario. Todo un conjunto de peculiaridades rodea a este singular artista que se mantiene voluntariamente apartado de los cenáculos artísticos más convencionales y que, sin embargo, no es ajeno en absoluto al devenir diario del arte contemporáneo, tanto en nuestro país como fuera de nuestras fronteras. De hecho, y a pesar de su edad, en buena medida hay que entender tanto la figura como la obra de Alivia inscritos en ese ámbito de lo que conocemos como “arte joven”. Realmente es éste un contexto más acorde a su obra, tal y como demostró en la que hasta la fecha es su única comparecencia pública anterior (la exposición colectiva organizada el año pasado por la Facultad de Bellas Artes de Cuenca con moti-



Marcello Alivia:
Ciudad submarina,
1999. Técnica
mixta,
60 x 30 x 25 cm.

vo del festival *Situaciones*), donde demostró toda la frescura de su obra —siempre en un equilibrio delicioso entre ingenuidad e ironía—. Allí mostró sus coloristas esculturas: verdaderas amalgamas inéditas de materiales tecnológicos, a veces realmente preciosos (en todos los sentidos), que comentan con una vitalidad impulsiva y, sin embargo, elaborada, nuevas preocupaciones generacionales como el deterioro ambiental, la globalización económica y cultural del planeta, las utopías futuristas, etc. A medio camino entre el último juguete robótico y una hipotética maqueta de ascendencia pop en donde se proyectase el porvenir de una humanidad que se quiere mejorar (cuídese mucho el espectador de la ambigüedad ética de sus denuncias), estas esculturas presentan, sobre todo, un nuevo nombre que conviene recordar. Ó.A.M.



*Allan McCollum:
216 Plaster
Surrogates,
1987-88. Yeso
pintado.*

COLECCIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE LA FUNDACIÓN "LA CAIXA"

FUNDACIÓN "LA CAIXA"

SERRANO, 60. MADRID

HASTA 5 NOVIEMBRE

Iniciada en el año 1985, y expuesta por última vez en Madrid de manera parcial cinco años más tarde, la **Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación "la Caixa"** pasa por ser uno de los conjuntos más significativos reunidos en torno al arte contemporáneo producido en los últimos veinte años. En esta ocasión, y bajo la dirección de María de Corral, se presenta una selección de sus fondos que pretenden indicar la pluralidad, y el sentido de la ordenación con que se ha organizado su "corpus", donde aparecen representados artistas como Ferrán García Sevilla, Gerard Richter, Sigmar Polke, Luis Gordillo, Francesco Clemente, Bernard Frize, Juan Uslé, Felicidad Moreno, Fiona Rae, Sam

Taylor-Wood, Doris Salcedo, Robert Gober, Thomas Ruff, Cindy Sherman, Allan McCollum, Sherie Levine y Peter Halley. La comisaria presenta, pues, una nómina de firmas que se reparte equilibradamente entre artistas de muy diversa índole y trayectoria, pero manteniendo una indudable calidad, reconocida internacionalmente. La colección desde sus comienzos ha ido registrando el pulso de las diferentes temperaturas y momentos artísticos por los que ha ido atravesando a medida que crecía. De esta manera, el espíritu de renovada confianza en la pintura, que vivió momentos de esplendor con la reafirmación de las opciones europeas (transvanguardia italiana, neoexpresionismo alemán) a comienzos de los años ochenta cedió progresivamente paso a lo largo de la década a la preeminencia de los lenguajes escultóricos, así como al avance irresistible de la fotografía asumido definitivamente como lenguaje autónomo, la consolidación de las opciones objetuales, y una evidente tendencia al inexpressionismo que marcaría la década pasada, plena de revisiones al minimal, el arte conceptual, la performance, el happening, etc., y que tuvo uno de sus momentos más singulares con la irrupción del género "instalación". Una deriva, en realidad mucho más compleja que el esquema limitado que estas líneas permiten, que ha quedado registrada allí con la incorporación a sus fondos de algunos de sus momentos/de sus obras, más notables y emblemáticas. Ó.A.M.

ERNESTO NETO

ELBA BENÍTEZ

SAN LORENZO, 11. MADRID

NOVIEMBRE A DICIEMBRE

Durante el primer trimestre del año pasado la exposición *A vueltas con los sentidos* nos permitió acceder al trabajo de artistas que se manejaban en su trabajo con una intención no únicamente visual, dando importancia al papel que pueden cumplir el resto de los sentidos en la apreciación estética. Entonces Estrella de Diego manifestaba finalmente sus intenciones cuando se preguntaba: “Pero ¿y la vista, esa vista que se dice nunca engaña? Recuperar los sentidos no es una operación inocente, sin consecuencias. En esa maniobra, la propia vista, la mirada que se ha tambaleado en los últimos años, se revisa, se reescribe”. **Ernesto Neto** (Río de Janeiro, Brasil, 1954), mostró algunos de sus trabajos en los que obliga al olfato del espectador a trabajar activa-

mente con su poderosa capacidad evocadora y de asociaciones unívocas, capaz de actuar sobre fragmentos vivenciales muy distintos y separados temporalmente entre sí. Para ello se sirve a menudo de medias porosas de seda, de diferentes tamaños, cargadas de especias olorosas (clavo, harina de trigo, bija, cúrcuma) cuyo aroma inunda el aire del espacio donde se exponen. Neto ha sido valorado como uno de los máximos representantes de esa nueva sensibilidad –también periférica– que parte desde espacios geográficos, culturales, políticos o económicos no dominantes ni homogéneos. Rosa Olivares le definía como el “penúltimo eslabón de una ya larga cadena de artistas brasileños que han partido del conocimiento vital de la experiencia del arte contemporáneo como algo natural, aprendido desde la primera mirada como parte de su propia cultura. Brasil es un país que define su situación cultural como resultado de la asimilación y la incorporación de las influencias externas”. Ó.A.M.

181

M
A
D
R
I
D

Hasta 15 octubre

GUILLERMO CASTAÑEDA

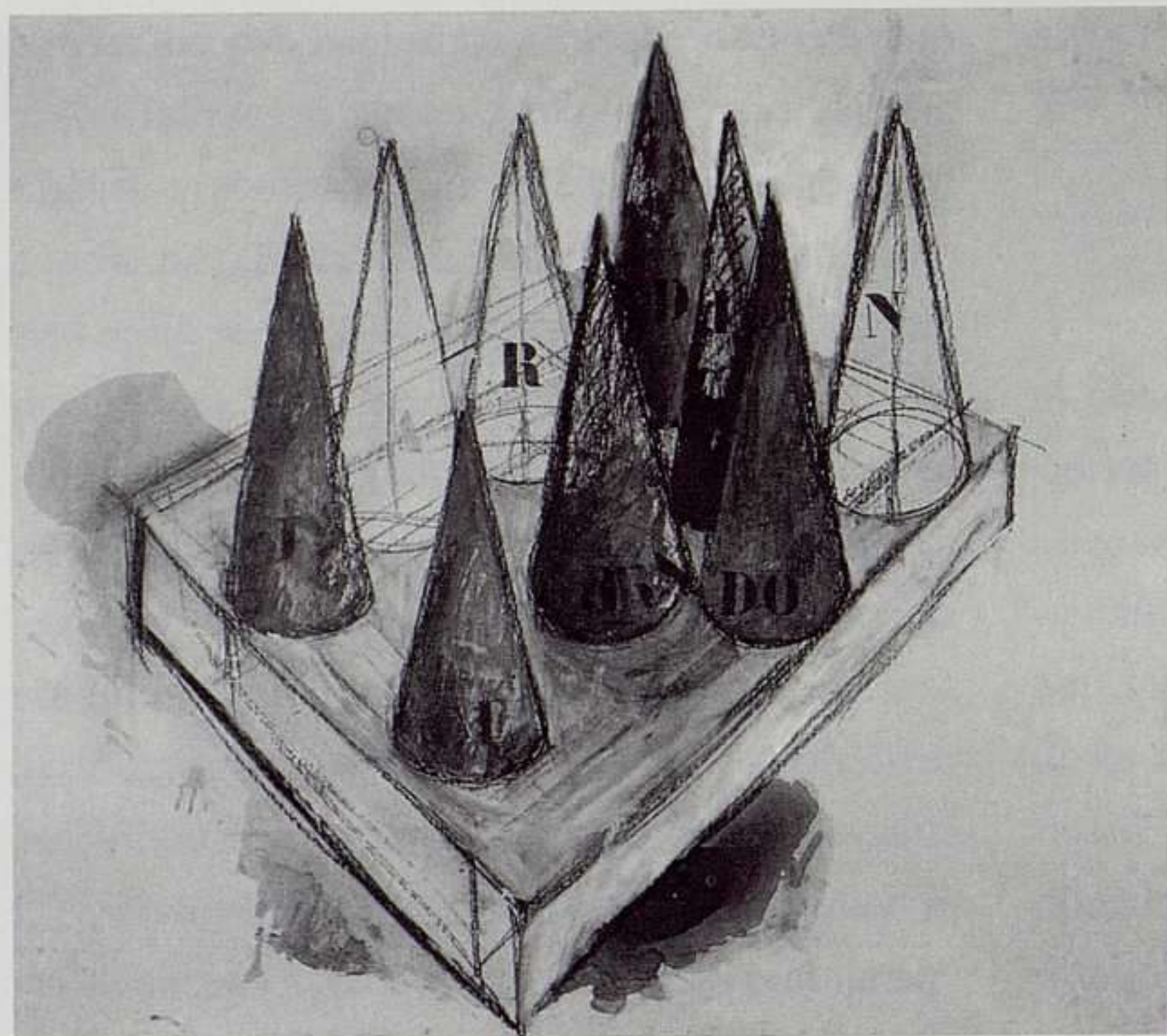
20 octubre a 26 noviembre

“AMORES DE CINE” JOSÉ RAMÓN SÁNCHEZ

Sala de exposiciones
“Mauro Muriedas”

AYUNTAMIENTO  TORRELAVEGA





Virginia Lasheras:
Jardín cerrado,
1990. Técnica
mixta sobre papel.

VIRGINIA LASHERAS

CENTRO CULTURAL CONDE DUQUE

CONDE DUQUE, 11. MADRID

OCTUBRE A NOVIEMBRE

Nacida hacia mitad de la década de los cuarenta en Almería, **Virginia Lasheras** vivió y desarrolló su trabajo en Madrid desde el año 1972 hasta el actual, fecha de su fallecimiento. Es un momento oportuno, pues, para hacer el amplio repaso y balance que pretende Mariano Navarro, comisario de la exposición, de todo ese trabajo que pudo contemplarse en vida de la artista en casi una treintena de individuales, desde aquella primera en la galería Seiquer de Madrid del año setenta y siete, y que sirva además como homenaje a su labor creadora. Aunque hizo ocasionales incursiones en la escultura, donde reproducía en tres dimensiones parte de su personal iconografía, el universo de Virginia Lasheras se organizó fundamen-

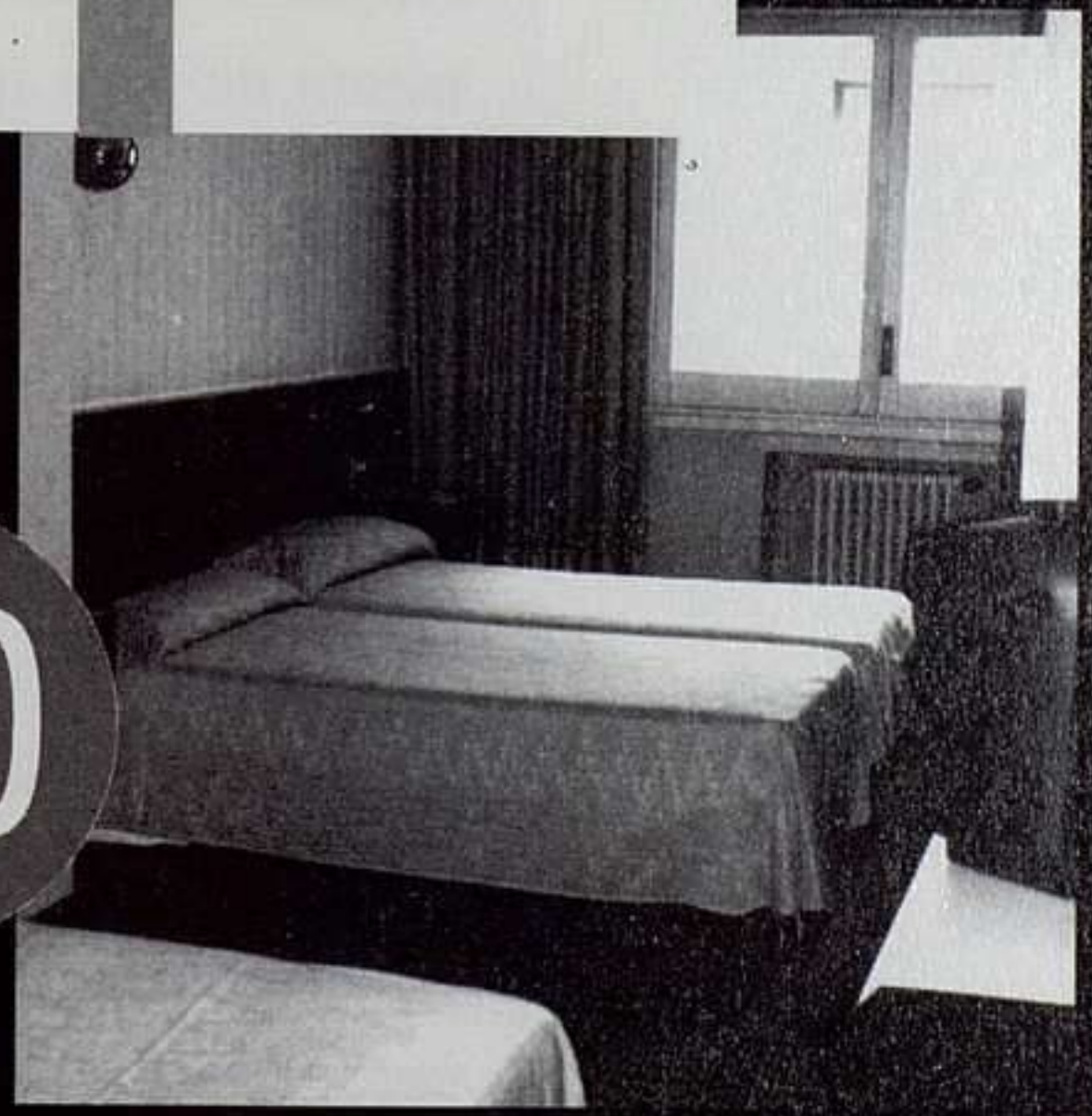
talmente en torno a la potencia de su grafismo y su sólido concepto del *disegno*. Tanto en su pintura como en sus dibujos propiamente dichos, que se equilibran en importancia y presencia dentro del total de la producción, el tratamiento gráfico que reciben sus imágenes abunda en silueteados netos, insistidos y rehechos, de raigambre expresionista, sometidos a continuos borrados y difuminados, cuyas densidades se amalgaman con un color bronco, empastado y texturado. Allí es frecuente la presencia de materiales de valor simbólico y alquímico (oro, plata, cobre, bronce), que insisten sobre unos temas que tienen como protagonistas a las arquitecturas esotéricas, los ritos de iniciación, las figuras mitológicas y los arquetipos culturales más arcanos (la casa, la tumba, el laberinto, la ciudad o el jardín cerrado, el héroe, el arquitecto). De este modo, el conjunto de la exposición que este otoño se puede visitar en Centro Conde Duque de Madrid, nos descubre bajo una nueva perspectiva a una artista que en sus momentos más logrados, tanto conceptual como formalmente puede ponerse a la altura de lo que ha pasado por más característico y singular de ese incierto arte madrileño de los años ochenta que vivió un momento feliz con la desinhibida fusión del mundo del cómic con el diseño gráfico y de la moda, tamizado todo ello por un abundante regusto historicista y arqueológico, salpicado de guiños a los recursos de las vanguardias. Ó.A.M.

25, 26 y 27 de noviembre 2000 Barceló Hotel Sants

NEW ART

B a r c e l o n a

00



Abe

Associació Art Barcelona



Juan Ugalde:
Powhawha, 2000.
Técnica mixta
sobre lienzo,
245 x 280 cm

JUAN UGALDE

SOLEDAD LORENZO

ORFILA, 5. MADRID

17 OCTUBRE AL 18 NOVIEMBRE

Strujenbank fue un colectivo que comenzó su trayectoria como grupo en junio del año 1989, en un momento de gran interés para la reflexión social y política, formado por **Juan Ugalde** (Bilbao, 1958), su mujer –Patricia Gadea– y Dionisio Cañas. En *Los tigres se perfuman con dinamita*, título de la primera recopilación de sus textos, un librito publicado por la Editorial Gramma tres años más tarde, se recogen algunos puntos fundamentales que podemos considerar en las bases de lo que ha sido luego el trabajo en solitario de este artista vasco. En aquella ocasión los integrantes de *Strujenbank* confesaban que, en realidad, “no somos vendedores de ideas enlatadas, vendedores para mantener más blanca, más limpia, su mente, sino sencii-

llamente aguafiestas, gamberros con unas ideas un tanto macarras. No tenemos un sistema, somos un sistema que la experiencia cotidiana, el azar, la vida social, lo que leemos y bebemos, nos indica qué es lo importante y cómo lo queremos hacer. Lo importante es no dormirse en el volante de la vida, de las ideas, porque cuando menos lo espera uno... ¡zas!, el accidente; otros más listos dominan la situación”. Más o menos una década más tarde, la obra de Juan Ugalde ha perdido buena parte de su radicalidad política más directa y de su mortificante visión de la realidad social, para establecer unos comentarios tamizados más que por aquella mordacidad de sus eslogans, por una ironía que está llena de guiños al kitsch y la España cañí que corroe las conciencias en otro sentido, cercano pero distinto. Con enorme frecuencia sus cuadros se organizan en torno a un collage fotográfico pegado en algún lugar de la tela, cuya escena el pintor continúa, extendiéndola hacia los márgenes con unos medios pictóricos desidiosos y sucios. Suelen ser unas visiones blanquinegras relacionadas siempre con la marginalidad económica y social, de la periferia de nuestras grandes urbes, que Juan Ugalde salpica más tarde ya con personajes del cómic español, ya las postales más cursis y acarameladas, y en general una iconografía “donde la política tiene algo que ver con el tocino”. Dicho como Dios manda: esperpentos de esta nuestra piel de toro, todavía tan casposa. Ó.A.M.

VICTORIA GIL

ROJO Y NEGRO

PZA. DE LAS SALESAS, 2. MADRID

OCTUBRE A NOVIEMBRE

Nueva York supuso para **Victoria Gil** (Badajoz, 1963), una apertura inusitada de formas y conceptos que la llevaron a manejarse entre técnicas tan diversas como las tradicionales de la pintura y escultura o el dibujo, hasta la utilización de fotocopias y collages, cómics e imágenes, diseño de vestuarios, fotografías digitalizadas, estampaciones láser, o la creación de objetos u obras concretas para determinados espacios. La raíz dibujística sostiene la planta de su producción final, es la plasmación más concreta y económica de las ideas –lo que no está reñido con que sean lo más elípticas, ricas, ambiguas e inaprehensibles posible– lo que parece crearlas. “Definiría el dibujo como un diario o agenda subjetiva. Esta relación entre la vida y la obra abre muchas llaves para el arte envuelto en un replanteamiento entre pintura, actividad social y comunicación”, dice ella. Obras, pues, que son ideas concretas: un dibujo, un perfil que delimita el contorno de comentarios agudos sobre los roles sociales y sobre el empleo de los arquetipos en publicidad; o paradojas sobre el valor del dinero y el intercambio en occidente; escatológicas, untuosas, atravesando el asco con lo enfermizo y desvaído de su realización, pero que muestran la potencia y definición de una actitud de lo que debe ser el arte comprometido sin necesidad de lo panfletario o reivindicativo. Ó.A.M.

Galerías de Arte

Málaga

Sala de la Sociedad Económica de amigos del País

Avda. de Andalucía, 10-12 • 29007 Málaga

Tel.: 952 22 93 96

Desde 17 noviembre

Colección Premio de Pintura L'Oreal

Santander

Fernando Silió

Eduardo Benot, 8 • 39003 Santander

Tel. y Fax: 942 21 62 57

Octubre

Luis Vidal

Noviembre

Paloma Álvarez de Lara

Galería Santiago Casar

Daoiz y Velarde, 20 • 39001 Santander

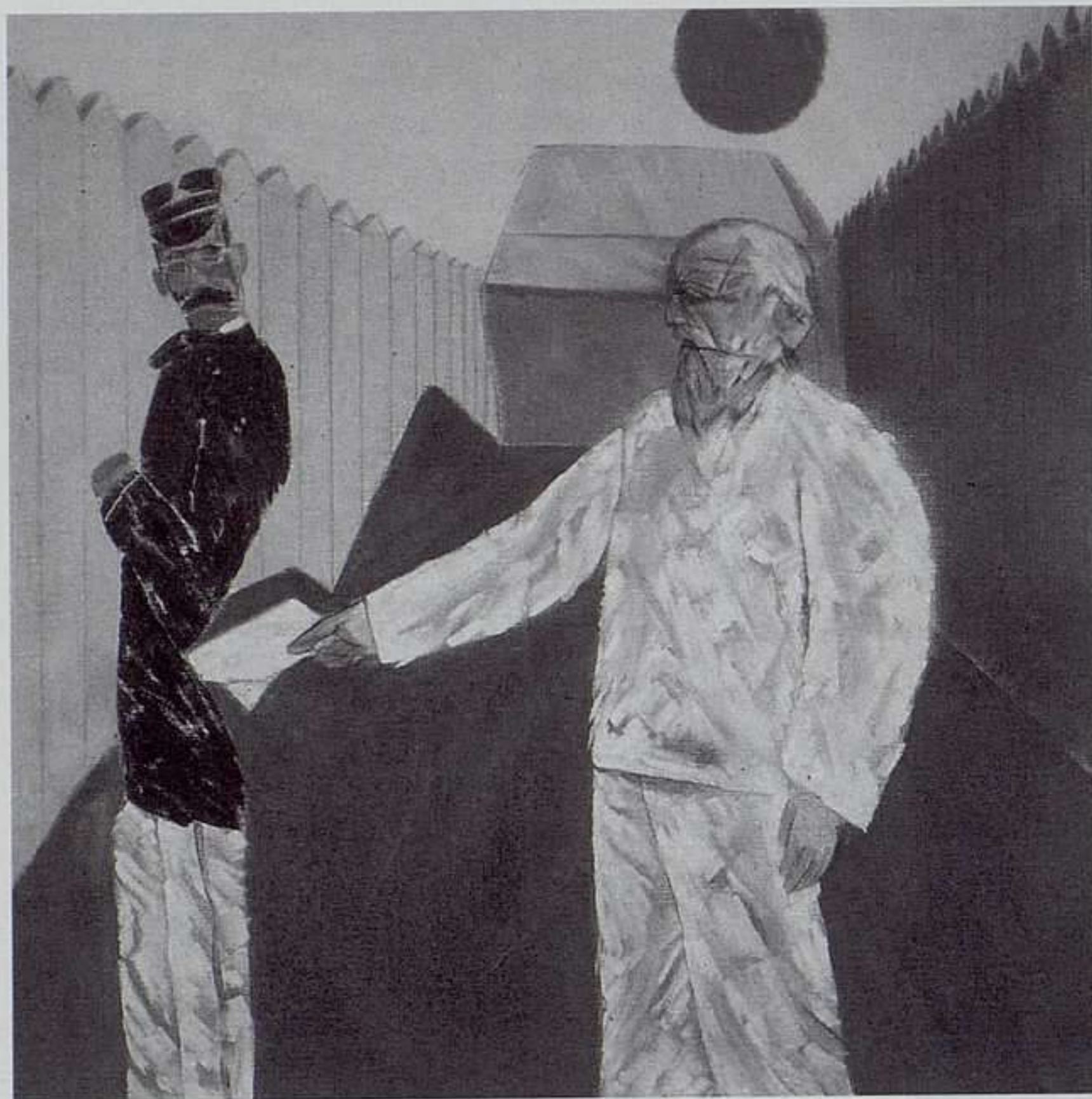
Tel.: 942 36 40 89

Octubre

Indalecio Sobrino

Noviembre

Luis Cortines



R.B. Kitaj: Dreyfus
(After Melies),
1996-2000. Óleo
sobre lienzo,
91,1 x 91,1 cm.

R.B. KITAJ/MIQUEL NAVARRO

MARLBOROUGH

ORFILA, 5. MADRID

HASTA 14 OCTUBRE

Una de las características más singulares del movimiento Pop-art en Inglaterra fue la extrema individualidad de sus componentes, tanto en lo que se refiere a actitud como, sobre todo, a sus respectivos estilos personales. Así, aunque los británicos participaban de las notas generales de esa poética que ya en nuestro continente se presentó teñida de toda una serie de valores diferenciados con respecto a la manera en que lo hizo en Norteamérica —el otro gran foco de este modelo artístico—, nombres como Paolozzi, Hamilton, Turbull, o los de Hockney y Allen Jones, de quienes **Roland B. Kitaj** fue contemporáneo, muestran un tan

amplio abanico de resoluciones plásticas que sólo de manera genérica se les puede considerar integrantes de una visión estética compartida. En este grupo Kitaj encarna la manifestación más culta de entre todos ellos, con complejas estructuras narrativas, plegadas por la distorsión y la agudeza irónicas, llevadas a cabo con un sentido del color matizado y de reminiscencias antiguas, bien alejado de los esquematismos de color básico habituales del pop. Por su parte, **Miquel Navarro** (Mislata, Valencia, 1945), quien alcanzó el reconocimiento en los años setenta con sus “ciudades”, constituidas por una multitud de piezas cerámicas o metálicas dispuestas en el suelo del entorno que había de acogerlas, ha concebido desde su origen su obra con un profundo sentido escenográfico que afecta incluso a sus piezas exentas y solitarias. Esculturas que tantean la alusión figurativa desde volúmenes netos, monocromos, de línea depurada, y que a menudo aparecen dotadas de una monumentalidad que, sin embargo, nunca se reconoce seria o adusta. Sobre ello recientemente el escultor ha comentado: “en mi obra no hay humor, si acaso ironía, pero mínima. Me evita la locura total. No puedo arrojar mis manías o mis obsesiones a un fondo de saco. Emotivamente soy un metafísico desesperado por la idea de la muerte, que llora a oscuras ante ella. Pero soy, al mismo tiempo, muy vital, de ahí que tenga que ironizar, un poquito cuanto apenas, sobre mi metafísica”. Ó.A.M.

Vista de la
exposición de
Chema López en la
galería La Aurora,
Murcia.



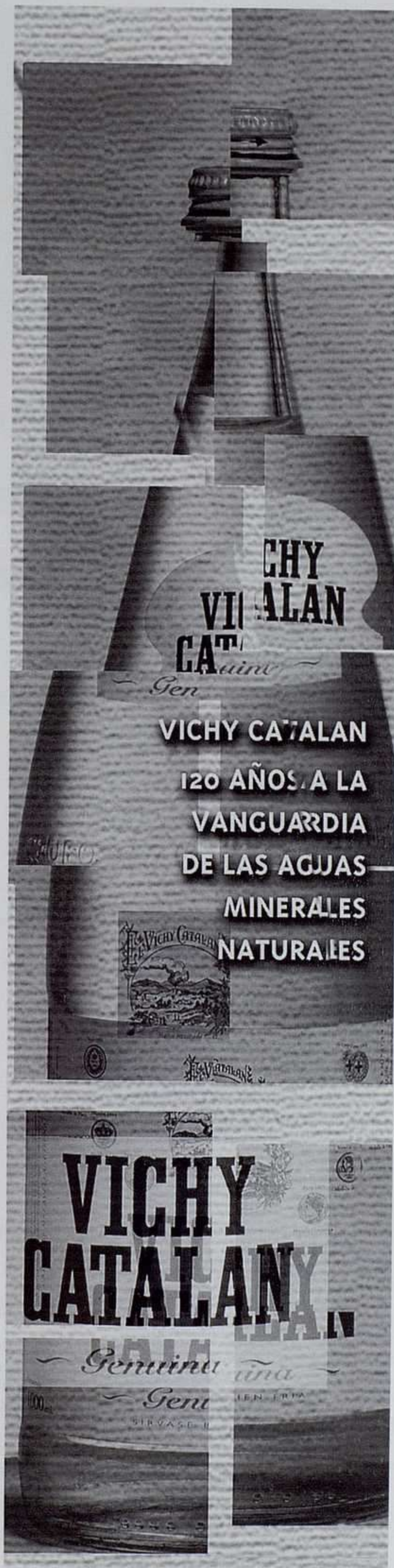
CHEMA LÓPEZ/PACO CONESA

LA AURORA

PLAZA DE AURORA, 7. MURCIA

OCTUBRE A NOVIEMBRE

Si algún concepto hubiera de favorecerse especialmente a la hora de analizar la producción de **Chema López**, éste no sería otro que el de “teatralidad”, como aquella noción que, *faut de meilleur*, designa el relevo en el papel de referente que, con la paulatina implantación de los principios cardinales de la posmodernidad, se ha experimentado en el arte. Si no hace mucho que era la realidad la fuente sagrada y pura de la que manaba todo impulso creador, ahora es el propio arte, el vasto e infinitamente estratificado dominio de la cultura aquel que sirve al autor de laboratorio para hibridar, para hacer —es el caso de Chema López— de la pintura ese ámbito ontológicamente impuro, en que el cine, literatura, teatro u otras y ya periclitadas manifestaciones se contaminan entre sí y se sedimentan. Por su parte, las escenas de playa en las que, en los últimos años, insiste **Paco Conesa** revelan un incondicional retorno al hombre vehiculado a través del clasicismo. Aunque —como señala Charles Jencks— dicho “retorno” ha dejado de ser utilizado como coartada para el enésimo *aggiornamento* de un humanismo cuya puesta en crisis es efectuada por Conesa por medio de una serie de acertados y bien aprovechados mecanismos representacionales, a saber, la minimización extrema del tamaño de las figuras, la multiplicación de las mismas y, por ende, la relativización de los vínculos de unión con su entorno. P.A.C.



Tom Carr: Prisma,
2000.



TOM CARR

LA CIUDADELA. HORNO Y PABELLÓN DE
MIXTOS

AVDA. DEL EJÉRCITO, S/N. PAMPLONA

HASTA 29 OCTUBRE

El tiempo y su disposición cíclica a lo largo de la vida son uno de los ejes sobre los que bascula la obra del artista catalán **Tom Carr**. Este creador de espacios a partir de líneas que van cobrando volumen y formas, a medio camino entre la poesía y la sutileza de una escultura formalmente frágil pero conceptualmente fuerte, presenta sus últimas creaciones en el espacio de la Ciudadela, en una exposición dividida en dos espacios entre los que distribuirá su proyecto *Orbis*, título que tiene que ver con los ciclos del tiempo. La obra que expondrá en el Horno ha sido concebida expresamente para este lugar. Allí, Carr presentará su serie de placas manipuladas con un formato de diapositiva, algo más grande de lo habitual, que se proyectarán sobre las paredes y el

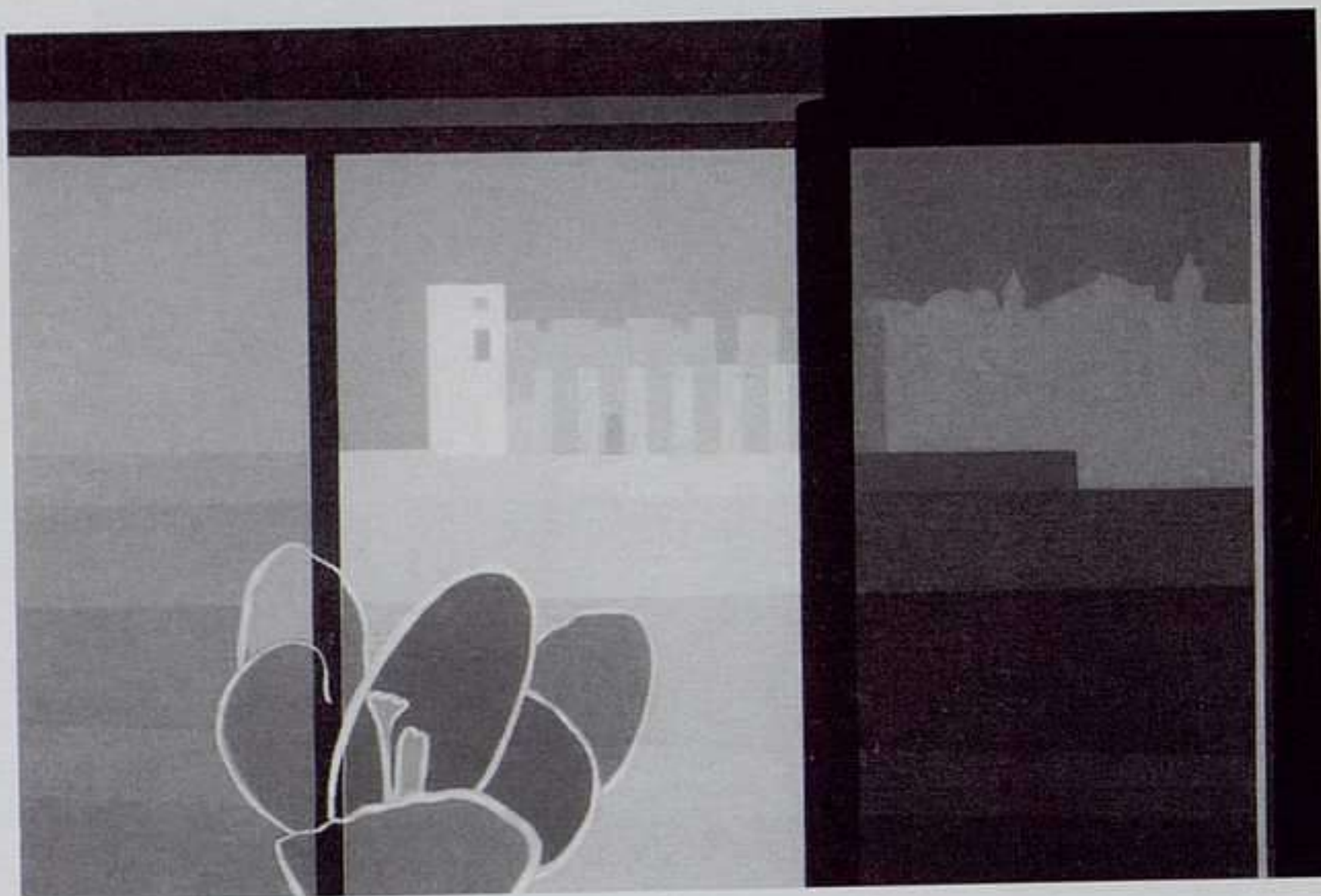
techo en forma de cúpula. Son cuatro proyecciones orientadas en las cuatro direcciones geográficas y cada una de ellas tiene sus propios colores y símbolos con la intención de llamar la atención y subrayar el fenómeno de los ciclos: "El rojo tiene que ver con el principio con lo sanguineo", explica el artista. "He tomado el edificio como un lugar con unas características arquitectónicas muy singulares. Un espacio en el que no cabe la ficción porque es muy directo. Eso tiene que ver con la idea de dejar la artificialidad a un lado y pensar en lo real, en la naturaleza". En el Pabellón de Mixtos se ubicará la continuación de las obras presentadas hace unos meses en el Centro de Arte Santa Mònica. "A través de esta obra se podrá ver como pienso, a través de unos dibujos que una vez extendidos tienen más de cinco metros de largo y que incluyen cada uno unos 300 dibujos menores que son como ensayos de la visualización del pensar y que recogen distintas etapas de mi trayectoria". Estos paneles se colocarán en la pared junto a esculturas, maquetas y trabajos de los últimos años. Los dibujos tienen el mismo tamaño que las placas que se proyectan en la pared del Horno y son proyectos para obras que aumentan de tamaño en su realización. En cuanto a las esculturas, muchas de ellas reflejan esa constante de Carr de dibujar en el espacio a través de volúmenes muy sutiles. Su lenguaje se basa en líneas que cambian de grosor según el material y esas líneas conforman un espacio tridimensional. A.E.

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



imprenta cervantina, s.l.

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



Pedro Salaberri:
Museo de Navarra
(esperando a
Moneo), 2000.
Óleo sobre lienzo,
97 x 146 cm.

PEDRO SALABERRI

MUSEO GUSTAVO DE MAEZTU

SAN NICOLÁS, 1. ESTELLA

6 OCTUBRE AL 5 NOVIEMBRE

La exposición de **Pedro Salaberri** (Pamplona, 1947) es un pequeño resumen de su trayectoria. Aunque fundamentalmente presenta obras de sus últimos años, da una visión de las fases que ha atravesado su pintura, que comenzó en la naturaleza (sus primeros paisajes) y que poco a poco se fue acercando a la ciudad (cuadros de ventanas y espacios urbanos) y sus gentes (retratos, primero anónimos y más tarde con nombres propios) para después asentarse en el núcleo urbano y escapar de vez en cuando a una nueva naturaleza, no magnificada, sino naturaleza curativa y refugio. Ese proceso de ida y vuelta está presente en su manera de pintar, que acepta como cierto el hecho de que en la vida, inevitablemente, unas cosas se van pareciendo a otras y sólo viviendo somos capaces de diferenciarlas. “Esa historia de los ventanales, eso de mirar el exterior desde dentro de tu casa viene con el tiempo. Antes yo me iba al

monte para luego pintarlo porque la naturaleza era lo mejor, pero poco a poco te das cuenta que eso es una idea falsa, que eres una persona urbana y que te relacionas con los demás y que es en la ciudad, en lo urbano, donde te reconoces. Al volver a la ciudad empiezas a mirar la naturaleza de otra manera, como lo que es, la naturaleza curativa. Yo he vivido la ciudad y la he reivindicado, pero periódicamente vuelvo al río para depositar allí la costra que deja la civilización y luego regresas de nuevo a ella para contarlo. Todo el mundo necesita un lugar para imaginarse el mundo, es como si soñaras desde dentro los paisajes que hay afuera y por eso el resultado es una recreación más próxima al sueño. Al final sales de casa para recoger experiencias nuevas y así tener la sensación de que has vivido. Esas sensaciones son las que vas dejando en los cuadros”, explica Salaberri. En sus obras manda la armonía. Aunque resulte paradójico, son silenciosas y tranquilas como el proceso de creación que previamente experimentan. Con el tiempo ha ido sintetizando los elementos de sus obras, eliminando todo lo superficial. El resultado son creaciones de gran belleza plástica que tienen en esa escasez de elementos una de sus fuerzas expresivas. Manchas de color que se superponen unas a otras, como la vida va consumiendo etapas e igual que en el día a día sólo vemos lo que nos rodea aunque cada hombre es ese momento y su pasado. Los cuadros de Salaberri son luz, color y formas que esconden aquello que los inspiró. A.E.

CARLOS PAZOS

SALA AMÉRICA

PZA. AMÉRICA, 2. VITORIA

20 OCTUBRE AL 26 NOVIEMBRE

En colaboración con el Museo de Teruel y la Universidad de Alicante, la Sala América presenta *Sin de tikon*, juego de palabras que da título a la primera individual en el País Vasco de **Carlos Pazos** (Barcelona, 1949), un artista que conoce bien todos los caminos posibles para la expresión libre de los sentimientos y que hace de la ironía su mejor aliado en la configuración de unas obras que nunca dejan indiferente al espectador. El más genuino de los representantes del arte conceptual español surgido en la década de los años setenta muestra cinco series realizadas durante los dos últimos años y formadas por trabajos originales cargados de significados. La primera "Juegos reunidos" está compuesta por diez grandes fo-

tografías a color a modo de estampas de mártires y pecadores representados con amplias escenografías. La segunda serie "De-sazo-segados" reúne veintiséis vidrios al ácido de los que antiguamente usaban las mercerías con inscripciones de nombres en un intento por recuperar restos para lograr un sentido inquietante. El tercer grupo lo forman los veintiocho collages de objetos en *Siestas si estás* (1995) dispuestos en diagonal como en una especie de alicatado. Asimismo, *Acabados-in* (1996-2000) compuesta por treinta collages de pequeños objetos, tinglados e instalaciones, junto a los *Cahiers de vacances* (1997-1999) con más de sesenta cuadernos y láminas infantiles recogidas en escuelas de Barcelona y Madrid completan el recorrido por la obra de Carlos Pazos. Poeta de la vida que siempre cuenta con la memoria y el recuerdo para dar un nuevo impulso a las ideas logrando en cada obra, objetos e imágenes significativas. A.F.

191

P
A
Í
S
V
A
S
C
O



MUNDI-PRENSA LIBROS, S. A.

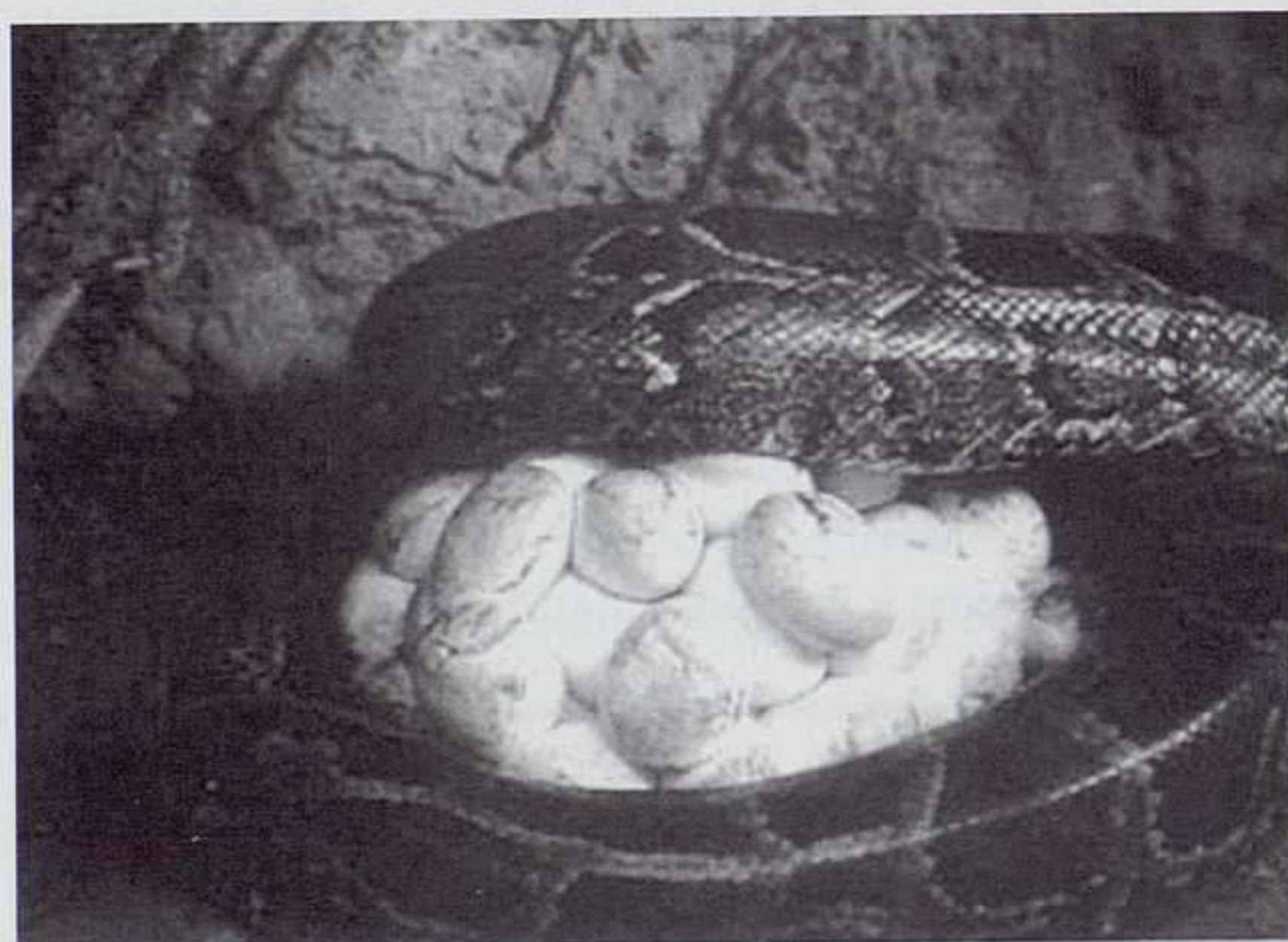
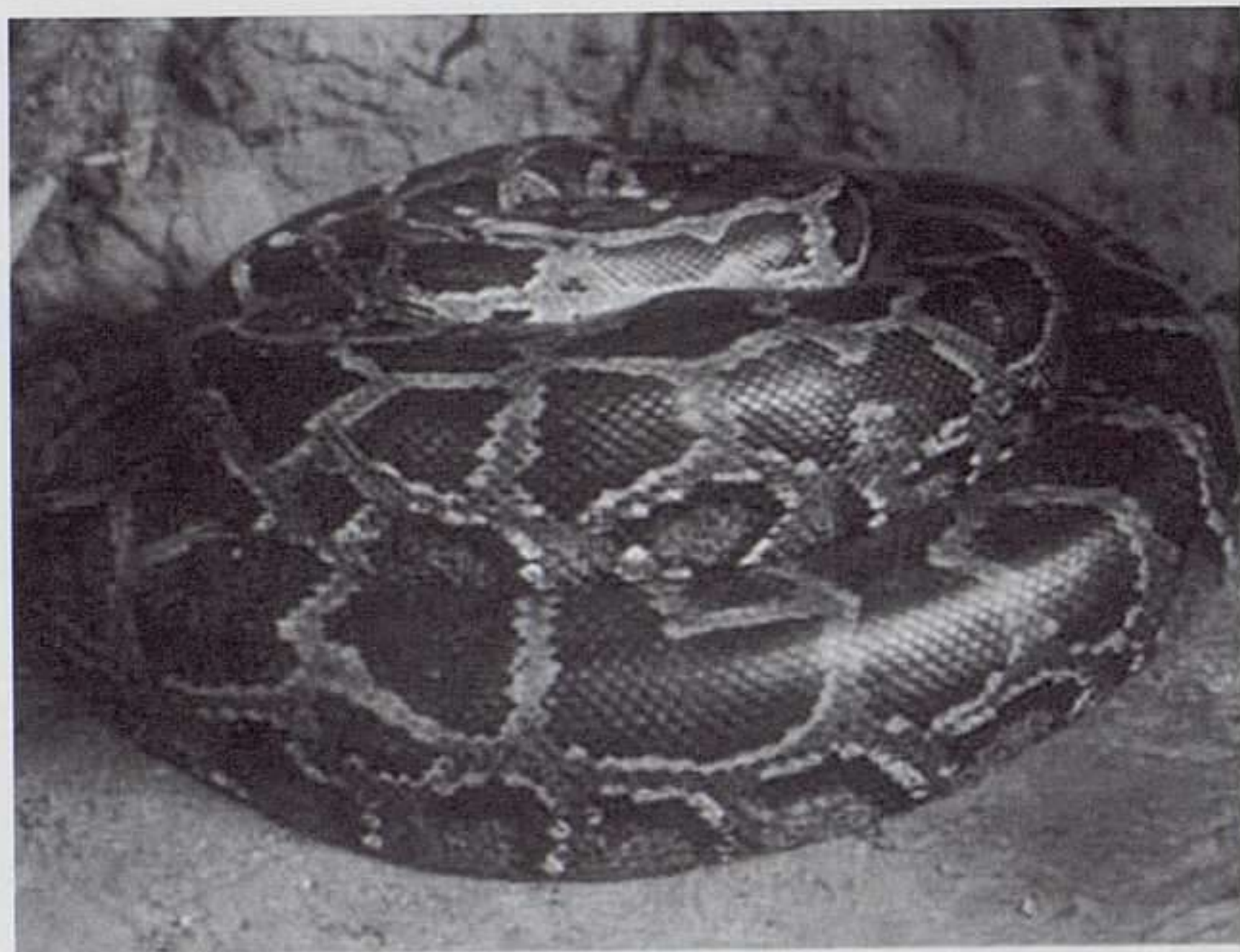
- **Exposición y venta** de libros especializados: economía, ciencias empresariales, agricultura, ganadería, Ind. agroalimentarias, medio ambiente, libros técnicos y científicos.
- **Suministro** de todo tipo de publicaciones. Servicios completos y centralizados para instituciones, empresas, bibliotecas, profesionales, etc.
- **Agencia oficial** para España de publicaciones de la UNION EUROPEA, ONU, UNESCO, FAO, OCDE, CONSEJO DE EUROPA, BANCO MUNDIAL, FONDO MONETARIO INTERNACIONAL, OIT, OMT, OMC, BID.
- **Agencia de suscripciones.** Suscripciones a revistas de todo el mundo. Solvencia, rapidez y garantía.
- **Edición y distribución** de libros.
- **Información bibliográfica** continua, mediante boletines mensuales y catálogos periódicos. Solicite información.

Visítenos en Internet...

www.mundiprensa.com

Castelló, 37 - 28001 Madrid
Tel.: 914 36 37 00 - Fax: 915 75 39 98
E-mail: libreria@mundiprensa.es

Consell de Cent, 391 - 08009 Barcelona
Tel.: 934 88 34 92 - Fax: 934 87 76 59
E-mail: barcelona@mundiprensa.es



Francisco Ruiz de Infante: *Dialéctica peligrosa*, 2000. Cuatro fotografías en blanco y negro, cristal blindado, 124 x 85 cm clu (Detalle).

FRANCISCO RUIZ DE INFANTE

WINDSOR KULTURGINTZA

JUAN AJURIAGERRA, 14. BILBAO

HASTA 15 NOVIEMBRE

Francisco Ruiz de Infante (Vitoria, 1966) presenta la instalación audiovisual *Roble Macizo*, Haritz Hutsa realizada en exclusiva para ocupar el espacio de la galería. “En mi trabajo artístico el contexto arquitectónico y de producción son siempre ingredientes fundamentales para el resultado final”. En esta intervención *in situ* Ruiz de Infante, quien

desde hace años vive y trabaja entre París, Estrasburgo y Auberive (Francia), pretende entrar de lleno en el complejo debate de la situación política y social del País Vasco. “Personalmente, pienso que es imposible (ante el contexto y la suma de acontecimientos ocurridos este verano) hacer una exposición que dé la espalda a lo que está pasando en Euskadi”. En efecto, el artista trabaja con los sucesos del tiempo presente real para tratar sobre la actual situación de violencia, sin olvidar “los riesgos que acompañan el hecho de hablar en un contexto artístico de temas de violencia política y social así como de la relativa ‘eficacia’ de esta determinación. Sé que, a pesar de la ambigüedad de hacer en el arte, mis acciones en esta exposición me permitirán entrar en el debate (aunque sólo sea para crear más diálogos enfrentados)”. *Roble Macizo* se compone de un recorrido de obras cargadas de contenidos, trabajos que hablan de los problemas de comunicación, los errores en la traducción de mensajes, la fragilidad y la ambivalencia peligrosa de algunas palabras como “verdad”, “pacto”, “víctima” o “nación” y del bloqueo de situaciones que ellas generan. “Se trata de una exposición que remueve ideas difíciles de expresar: el miedo, la parálisis, las necesarias concesiones, el diálogo de sordos, la acumulación de errores por todos los lados, la desconfianza total, la decepción... la enorme tristeza que se mezcla con la rabia, al seguir deseando una paz que parece alejarse”. A.F.

DARÍO URZAY

SALA REKALDE

ALDA. REKALDE, 30. BILBAO

9 NOVIEMBRE AL 14 ENERO

Esta exposición de **Darío Urzay** (Bilbao, 1958) es una oportunidad para conocer la evolución más reciente de su obra pictórica a través de piezas muy representativas de los tres últimos años. "Una etapa decisiva en mi trabajo porque aparecen muy claras las intenciones y las cosas se concretan mejor". El encuentro presenta tres tipos de trabajos según el proceso seguido en su elaboración. De un lado están las obras de los años noventa denominadas "camerastrokes" donde el artista mueve la cámara fotográfica, como si fuera una brocha, delante de un foco de luz y registra el rastro y la rica gestualidad de esos múltiples movimientos. De otro se encuentran las "pinturas negativas" creadas a partir de la utilización de los valores cromáticos y de claroscuro propios de los negativos fotográficos. Finalmente están los cuadros más actuales donde Urzay incorpora imágenes obtenidas de forma digital en el ordenador. La investigación de medios y procedimientos es una constante en toda la trayectoria de este autor, innovador nato de procesos que inciden directamente en el resultado final de la imagen. Así, fusiona los elementos de la fotografía tradicional, los nuevos procedimientos digitales y la pintura en su representación más abstracta para lograr representaciones mestizas e irresistiblemente seductoras. A.F.

Asturias

Centros Culturales Cajastur. Palacio de Revillagigedo

Plaza del Marqués, 2 • 33201 Gijón

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

14 julio a 22 octubre

Diseño y empresa. Las estrategias del éxito

23 noviembre a 21 enero

Transfer 2000

Cajastur - Oviedo

San Francisco 4, Oviedo

14 Septiembre a 23 octubre

Príncipes de las Artes (Premiados Príncipe de Asturias de las Artes)

Dasto Galería de Arte

C\ Cervantes, 31 • 33004 Oviedo

Tel.985 23 22 36 • Fax.985 25 13 44

Hasta 18 octubre

José Ramón Muñiz

20 de octubre a 10 de noviembre

José María Rielo

12 de noviembre a 30 de noviembre

Obra gráfica ESTAMPA

Navarra

Museo Gustavo de Maeztu

San Nicolás, 1 • 31200 Estella (Navarra)

Tel.: 948 54 60 37

6 de Octubre a 5 de noviembre

Pedro Salaverri

Sala 1 y 2

10 al 26 noviembre

Ayudas a la creación en artes plásticas y fotografía 1999 (Institución Príncipe de Viana)

Sala 1 y 2



PUNTO DE ENCUENTRO

Liber

Del 10 al 14 de Octubre de 2000. Montjuïc 2

EL LIBRO, PROTAGONISTA

Ministerio de Educación y Cultura.
Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas
Ministerio de Economía y Hacienda
Instituto Español de Comercio Exterior (ICEX)
Generalitat de Catalunya.
Departament de Cultura
Ajuntament de Barcelona. Institut de Cultura
Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO)
Gremi d'Editors de Catalunya



Fira de Barcelona

Tel. 93 233 20 00 - E-mail: liber@firabcn.es



Liber 2000

Feria Internacional del Libro
Fira Internacional del Llibre
International Book Fair

IBERIA



FEDERACIÓN DE GREMIOS
DE EDITORES DE ESPAÑA.

PAÍS INVITADO: MÉXICO

FRANCISCO DE ZURBARÁN

MUSEO DE BELLAS ARTES

PLAZA DEL MUSEO, 2. BILBAO

10 OCTUBRE AL 14 ENERO

El estudio de las últimas obras de **Francisco de Zurbarán** (Fuente de Cantos, Badajoz, 1598-Madrid, 1664) es el tema central de esta exposición. Comisariada por el profesor Alfonso E. Pérez Sánchez, la muestra analiza el esplendor final de uno de los grandes maestros del Siglo de Oro a través de una treintena de cuadros, media docena de ellos nunca vistos en España. Entre los años 1649 y 1664, en que fallece el pintor, se suceden una serie de acontecimientos adversos en la vida de Francisco de Zurbarán: muere su hijo como consecuencia de la peste que asoló Sevilla, la capital hispanense sufre un retroceso económico y a la vez, aparecen en la escena artística jóvenes pintores, como Bartolomé Esteban Murillo o Herrera el Mozo. Zurbarán superó con valentía estas circunstancias y ya asentado en Madrid supo evolucionar, frente a los cánones barrocos imperantes en aquel momento, hacia un nuevo estilo sereno, claro y de orientación clasicista con el que compuso las obras más personales de su carrera. Este periodo tardío resultó ser también uno de los más fecundos del pintor, cambió la clientela religiosa por los nuevos mecenas de la Corte, redujo drásticamente las dimensiones de sus cuadros y olvidó el tenebrismo de sus primeras etapas para dar paso



a una pintura más lírica y luminosa. Quizás lo más original de estos años es su reinterpretación de temas marianos, con frecuencia acompañados de pequeños bodegones, como la infancia de María en la *Virgen niña cosiendo* o las vírgenes con el niño de espíritu sereno muy próximo a los modelos renacentistas. Entre otros lienzos, pueden verse en esta muestra la monumental *Anunciación* del Museo de Filadelfia, la *Virgen y el Niño* del Museo Pushkin de Moscú, *Cristo con la cruz a cuestas* de la Catedral de Orleans, *La Inmaculada Concepción Niña* de la Colección Arango o el lienzo de *La Virgen con el Niño Jesús y San Juan Niño*, último cuadro firmado por el artista de los conocidos que pertenece a la pinacoteca bilbaína. A.F.

Francisco de Zurbarán: San Francisco en éxtasis, 1660. Óleo sobre lienzo, 64,7 x 53,1 cm. Alte Pinakothek, Munich.



Darío de Regoyos:
Calle de Durango.
Arrabal de
Pinondo, 1919.
Óleo sobre lienzo,
48 x 56 cm.
Colección Bilbao
Bizkaia Kutxa.

REGOYOS EN VIZCAYA

SALA BBK

GRAN VÍA, 32. BILBAO

20 OCTUBRE AL 30 NOVIEMBRE

Conocida es la importante atracción que los paisajes del norte, en general, y los del País Vasco, en particular, ejercieron sobre la obra de **Darío de Regoyos** (Ribadesella, 1857-Barcelona, 1913). Y es que desde su matrimonio con Henriette de Montguyon y Vingart, celebrado en 1895 en la basílica de Begoña en Bilbao, el pintor estableció su residencia en distintas localidades vascas. Así es como esta exposición, comisariada por Mercedes Prado, presenta veintiún obras de la treintena de cuadros que el artista pintó durante sus es-

tancias en tierras vizcaínas. El conjunto, fechado entre 1905 y 1910, presta una atención especial a los paisajes más próximos, sobre todo al entorno y a la villa de Durango, lugar donde se instaló a partir del año 1907 por expreso deseo de su esposa. De igual forma están representados otros parajes vizcaínos desde el interior montañoso de Orduña hasta las costas de Ondarroa, Plencia, Algorta y Las Arenas, otro de los enclaves donde el pintor pasó largas temporadas con su familia antes de trasladar su residencia a Barcelona. Asimismo es conocida la gran relación que Darío de Regoyos mantuvo con Bilbao y con los artistas del momento, con Adolfo Guiard y Manuel Losada, entre otros. Con ellos frecuentó los ambientes culturales y dinamizó la vida artística de la Villa con la creación de la Sociedad de Arte Modernista desde donde organizaron sucesivas exposiciones de Arte Moderno o mediante la celebración de homenajes como el que dedicaron, en el año 1903, al pintor Paul Gauguin. En estas convocatorias participaron buena parte de sus amigos belgas, Théo van Rysselberghe, Georges Lemmen y Henry Groux, junto a los franceses, De Thomas, Cottet y Guerin. Regoyos estimuló de esta manera jugosas relaciones entre éstos y los artistas españoles estableciendo de esta manera vínculos de conocimiento en favor de la modernización de la pintura española que poco a poco se iba abriendo a las nuevas corrientes europeas venidas de Francia. A.F.

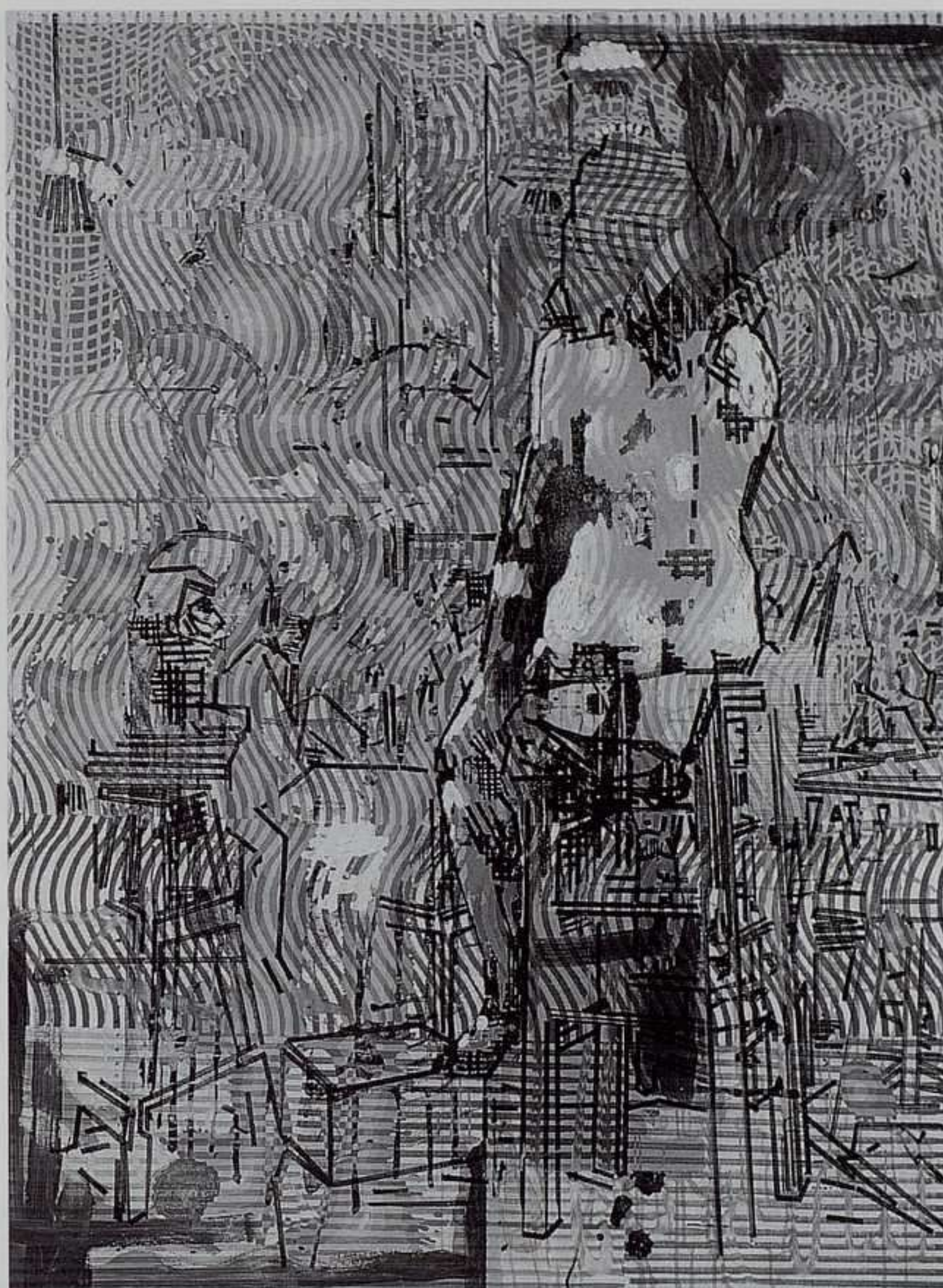
MARKUS OEHLEN

CESAR GALERIA

GARCIA DE ORTA, 17. LISBOA

HASTA 4 NOVIEMBRE

En uno de los países europeos con tradición pictórica figurativa más arraigada y consolidada de la ya tan renombrada era posmoderna, como así lo fue Alemania, con la irrupción del nuevo expresionismo en el último tercio del pasado siglo XX, encontramos al artista **Markus Oehlen** (Kreteld, Alemania, 1956). Formado en un ambiente artísticamente favorable, –segundo hijo del delineante y caricaturista Adolf Oehlen y hermano menor del también conocido Albert Oehlen– declinó su pasión artística, tras varios años de devaneos musicales –siendo el batería del grupo de música pop llamado *Mittagspause*–, hacia la pintura, realizando sus primeras creaciones al óleo a mediados de la década de los años setenta y presentándola públicamente en una primera exposición individual bajo el título de *Televisión*, en Dusseldorf en 1977. Buen conocedor del trabajo de sus predecesores y de la historia del arte en general, Oehlen decide retroceder en el tiempo hasta alcanzar la época en que artistas tan paradigmáticos como Jackson Pollock o Sigmar Polke, triunfaban en el terreno de la abstracción y la gestualidad, donde la pasión y el sentimiento se convertían, por derecho propio, en el motor y promotor de la obra artística. Con una trayectoria y un estilo que no ha sufrido grandes modificaciones a lo largo de

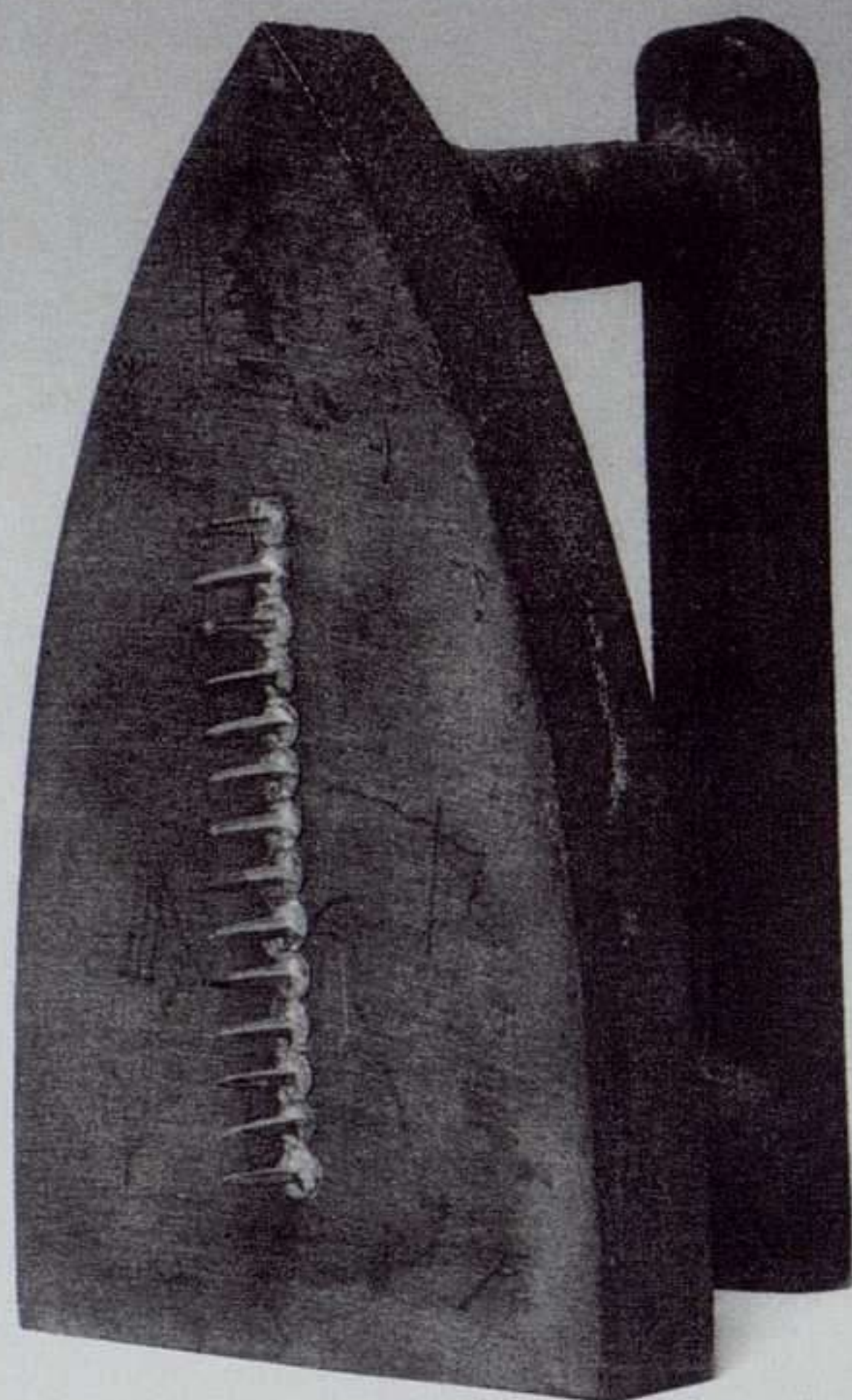


los años, presenta por vez primera, al igual que lo hiciera anteriormente en Madrid a principios de los años ochenta, y en Sevilla o Santander, o la galería Comicos de Lisboa en 1986, entre otras, su obra de más reciente producción, esta vez en la Cesar Galería de Lisboa. Alejado de los grandes y bulliciosos centros de creación artísticos alemanes, Markus Oehlen vive actualmente en Hamburgo, haciéndose así un camino intermedio entre las corrientes existentes entre Dusseldorf y Berlín –ciudad en la que se graduaría tras sus estudios de Arte– y hoy en día punto de indiscutible interés para la formación de las jóvenes generaciones de artistas europeos. M.C.

*Markus Oehlen:
Atelier D'Dorf,
1998. Técnica
mixta sobre tela,
200 x 150 cm.*

197

L
I
S
B
O
A



Man Ray: Cadeau,
1921-1974.

MAN RAY

MUSEO DO CHIADO

RUA SERPA PINTO, 6. LISBOA

20 OCTUBRE AL 14 ENERO

Lejos quedan ya en el tiempo, aunque no en nuestra memoria, las primeras incursiones en el campo de la fotografía, aquellas imágenes pioneras de manos de controvertidos artistas que jugaban a seducir y a ser seducidos por primitivas cámaras fotográficas. Esto es lo que se muestra, —procedente de la Fondazione Antonio Mazzotta en Milán y del Schirn Kunsthalle de Frankfurt— en Lisboa junto con diversos rayogramas, pinturas, esculturas, diseños, collages y otros objetos de difícil encasillamiento —*objets désagréables*—, de

manos del conocido **Man Ray** (Filadelfia, EE.UU., 1890-París, Francia, 1976). Artista vinculado a diversos movimientos artísticos, entre los que destaca el dadaísta, con el que entra en contacto en 1916, durante su primer periodo americano (1890-1921) estableciendo su residencia en Nueva York, donde formará parte junto con Marcel Duchamp y Francis Picabia de una sección del grupo en dicha ciudad; pero que pronto, coincidiendo con su vuelta a París, se adentrará en el campo del surrealismo, terreno que aún está en proceso de germinación, convirtiéndose en una de las almas abanderadas y en punto de mira del mismo. Así como lo fue su vida, marcada por continuas idas y venidas del nuevo continente a la ciudad de la luz, también lo fue su obra, difícilmente clasificable, de la que el propio André Bretón se atrevió a asegurar en una ocasión: “Es inútil distinguir en su producción lo que son retratos fotográficos, fotografías llamadas desenfadadamente abstractas, de las obras pictóricas propiamente dichas... son tres clases de cosas... que responden a una misma trayectoria espiritual”. Trayectoria desenfadada e irónica que no hizo otra cosa sino provocar el desagrado e irritación por medio de sus fotografías, películas y pinturas, claramente anticonformistas y rebeldes, lejos de un arte moralmente aceptable y aceptado, en una sociedad y un público aparentemente feliz, acercando de este modo un arte que estaba por venir y del que futuros “artistas” beberían directamente. M.C.

IRAN DO ESPÍRITO SANTO

ANDRÉ VIANA

MIGUEL BOMBARDA, 410. OPORTO

13 OCTUBRE AL 11 NOVIEMBRE

Siete exposiciones individuales, treinta y ocho colectivas y un constante trabajo de búsqueda y renovación, respaldan la elección tomada en la 48 edición de la Bienal de Venecia por Ivo Mesquita, para escoger a **Iran do Espírito Santo** (Mococa, São Paulo, Brasil, 1963), junto con el consagrado Nelson Leirner, como representante de su país de origen. Ahora, expone en André Viana obra antigua y de nueva creación, con la personal concepción y relación que establecen entre objetos, esculturas, pinturas, diseños realizados por ordenador, grabados, fotografías e instalaciones. Formas minimalistas con una lectura conceptual que traslada a todos los ámbitos de la vida diaria, tabiques divisorios para la exposición *Panorama da arte brasileira 1997*, del Mu-

seo de Arte Moderna de São Paulo; muros de ladrillo simulados a partir de tinta látex sobre la pared en el Museo de Arte Moderno de San Francisco durante la colectiva *Present tense: nine artists in the nineties*, en 1997; rehabilitaciones –temporales– como la sufrida por la antigua sede del Banco de Comercio de Canadá, edificio de corte victoriano, el cual sufrirá un fuerte proceso de asepsia histórica en su estructura en 1991, en el que forrando las paredes que forman el recinto, deja como único elemento de la memoria pequeños orificios a modo de queso gruyère que nos transportan a finales del s. XIX, fecha de su terminación. La clara formación académica inspirada en el arte conceptual y en el movimiento concreto brasileño, le vinculó generacional y estilísticamente con Ana María Tavares y Mônica Nador, alejándose de la otra gran corriente del momento, la abanderada por la *Geracao 80*, con un lenguaje inspirado en la Transvanguardia y en el Neo-Expresionismo. M.C.

199

O
P
O
R
T
O

A INTER T 2000

VALENCIA DEL 18 AL 22 DE OCTUBRE

HORARIO: de 11 a 21 horas

15ª FIRA INTERNACIONAL D'ART



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

BANCAIXA

AJUNTAMENT DE VALÈNCIA

GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA DE CULTURA EDUCACIO I CIENCIA

GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA D'Ocupació, Indústria i Comerç

MIEMBRO DE LA UNION
DE FERIAS INTERNACIONALES

Feria Valencia: Avenida de las Ferias, s/n E-46035 Valencia (España)
Apdo. (P.O.Box) 476 E-46080 Valencia • Tel. 34-96 386 11 00 • Fax 34-96 363 61 11 - 96 364 40 64
E-mail: feriavalencia@feriavalencia.com • Internet: <http://www.feriavalencia.com>

FERIA
VALENCIA

ARTE Y PARTE



António Manuel:
Fantasma, 1994.
Instalación en la
Galeria do
Instituto Brasil-
Estados Unidos,
Río de Janeiro.
Foto: Beto Felicio.

ARTUR BARRIO, ANTÓNIO MANUEL Y LYGIA PAPE

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE
SERRALVES

JÓAO DE CASTRO, 210. OPORTO

HASTA 7 ENERO

Consciente del relevo artístico que está tomando Latinoamérica, y más concretamente Brasil, en el panorama internacional y con motivo de la conmemoración de los quinientos años de la llegada de los portugueses a tierra brasileña, el Museu de Arte Contemporânea de Serralves presenta tres exposiciones individuales antológicas de tres figuras claves del arte brasileño de la segunda mitad de este siglo. Por un lado, la primera —cronológicamente hablando— en desarrollar todo un debate teórico, **Lygia Pape** (Rio de Janeiro, Brasil, 1929), la cual a finales de la década de los cincuenta se acerca al movi-

miento concreto, en pleno apogeo en Brasil, y abanderado por Lygia Clark y Hélio Oiticica, integrando el Grupo Frente. De esta etapa encontraremos diversas pinturas, con el claro reflejo de la abstracción geométrica, que caracterizó a dicho movimiento, junto a diseños y proyectos de instalaciones en los que experimenta con la percepción visual y sensorial, aspecto que ha ido desarrollando a lo largo de toda su carrera artística. A una generación más cercana en el tiempo pertenecen los artistas que empiezan a desarrollar su obra a finales de los años sesenta: los dos portugueses de nacimiento **Artur Barrio** (Oporto, Portugal, 1945) y **António Manuel** (Avelas do Camiño, Portugal, 1947) y brasileños de adopción. Así encontraremos bajo el título de *Regist(r)os* una extensa documentación gráfica a base de fotografías, diapositivas, películas de instalaciones y proyectos efímeros, realizados por Artur Barrio a lo largo de toda su carrera, para terminar la trilogía temática brasileña, con algunos de los proyectos de marcado carácter político, como *Urna quente*, *Bode* y *Fantasma*, desarrollados por António Manuel, durante la dictadura brasileña, además de sus últimas instalaciones. La muestra se cierra con tres proyectos especialmente concebidos para los espacios del Museo. Paralelamente a la exposición se realiza un programa de cine brasileño, donde se incluye una interesante selección de películas, que abarca desde el cine nuevo brasileño hasta el realizado en nuestros días. M.C.



Estrella de Diego

QUEDARSE SIN LO EXÓTICO

COLECCIÓN "CUADERNAS" Nº10,

FUNDACIÓN CÉSAR MANRIQUE.

LANZAROTE, 1999

(EDICIÓN TRILINGÜE: CASTELLANO,
INGLÉS Y ALEMÁN)

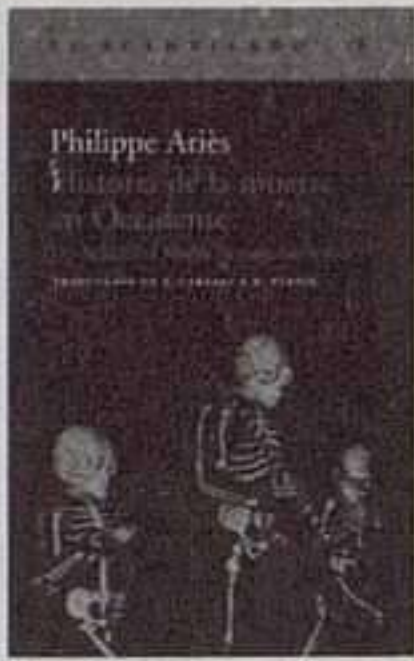
125 PÁGINAS. 700 PESETAS

La actividad de la Fundación César Manrique tiene un planteamiento insólitamente amplio y exigente que engloba tanto proyectos, estudios y exposiciones de tema históricoartístico o estético como otros de carácter sociológico, urbanístico o de reflexión sobre el entorno y la ecología, pues todas estas materias tienen que ver con las preocupaciones vitales y el legado ideológico del artista que da nombre a la Fundación. En los últimos años la institución ha desarrollado la colección de ensayos titulada "Cuadernas", que mantiene esa riqueza de visiones de lo cultural, con títulos que van desde *Una ecología renovada a la medida de nuestros problemas*, de Ramón Margalef, hasta *Historia y crítica del Arte: Fallas (y Fallos)*, de Juan Antonio Ramírez. El libro que ahora comentamos se inscribe en esa colección: *Quedarse sin lo exótico*, de Estrella de Diego, y encaja perfectamente en este escenario. Pero además y sobre todo refleja la inconfundible personalidad de la

autora, que se aleja de los planteamientos más convencionales de la historiografía al uso para hablar desde posiciones más cercanas a lo antropológico o lo sociológico, también a lo literario, a lo narrativo. En efecto, en tono de amena narración y partiendo de la figura de Gulliver en el contexto del siglo XVIII, el relato se va desplegando, como una hoja de papel que antes ha sido cuidadosamente doblada, hasta llegar a nuestros días, ofreciéndonos a través de sus sucesivas páginas una reflexión sobre un tema que ya antes había interesado a la autora: nuestra visión de "lo otro", de "lo diferente". En esta ocasión, se plantea como un repaso histórico que, partiendo del personaje de Jonathan Swift, va desgranando las distintas maneras de enfrentarse al problema y al deseo de "lo exótico" típico de la edad contemporánea. Al hilo de la narración se describe y analiza la figura del viajero, y se sigue la trayectoria de su interés por "lo exótico", que primero le convierte en *turista* —que viaja casi sin ser consciente del lugar en donde se encuentra, obsesionado sólo por la idea de traer a casa objetos del lugar lejano—; luego en *fugitivo* —cuyo prototipo, claro, es Gaudin, determinado a salir, a huir en busca de un paraíso de primitivismo, para darse cuenta de que ese paraíso está sólo en el pasado, es decir, en otro lugar, en otro momento, siempre lejos aunque parezca desconcertantemente cerca, sumando a esa decepción la evidencia de que, en el fondo, nunca acaba de irse del todo, pues sigue pendiente de los valores del mundo que parecía haber dejado atrás...—; más tarde

aún, el viajero se convierte en *experto* —como los artistas de las vanguardias, que atesoran objetos primitivos y los incorporan a su escenario y a sus obras, negando y afirmando así al mismo tiempo su condición de extraños—. Finalmente, el viajero acabará por rendirse a la evidencia de que "lo exótico" no es más que una fantasía, un fantasma creado por un occidente enfermo, nostálgico y excesivo que busca vías de escape imposibles, pues siempre están más allá, donde uno no puede alcanzarlas, como constata Michel Leiris en los años treinta, después del viaje que narra en el libro significativamente titulado *Afrique Fantôme*. Y es que el siglo XX es finalmente consciente de la imposibilidad de una huida real, sin retorno, para siempre. Hoy, en medio del espejismo de una sociedad y una cultura aparentemente multirracial, corremos el riesgo de quedarnos sin lo exótico, de perder la capacidad de soñar con él. La paradoja actual muestra cómo, traído tan cerca, cuando parece que tenemos la posibilidad de poseerlo, lo exótico deja de serlo, desaparece al hacerse cotidiano, se disuelve al perder su carácter de rareza. Por eso, hablándonos de "lo exótico", Estrella de Diego plantea además importantes cuestiones sobre el origen del coleccionismo y sobre temas íntimamente relacionados con él, como factores capaces de modificar nuestra percepción de la realidad y las cosas, de desplazar significados: espacio frente a tiempo, curiosidad frente a intereses comerciales, sensibilidad artística frente a cientifismo...

M^a DOLORES JIMÉNEZ-BLANCO



Philippe Ariès
**HISTORIA DE LA MUERTE EN
OCCIDENTE.**

DESDE LA EDAD MEDIA
HASTA NUESTROS DÍAS

EL ACANTILADO. BARCELONA, 2000
301 PÁGINAS. 2.500 PESETAS

El Acantilado, la excelente línea editorial consolidada por Jaume Vallcorba en poco más de un año con una muy cuidada selección de ensayos y textos literarios, rescata ahora de nuevo un título fundamental, la *Historia de la muerte en Occidente* de Philippe Ariès, un clásico de referencia y obra pionera dentro del espectacular impulso experimentado por los estudios históricos vinculados a la tanatología, tanto en Francia como en el mundo anglosajón, a lo largo del último cuarto de siglo. Junto al también decisivo Michel Vovelle, o los algo posteriores Chaunu o Chiffolleau, Ariès se sitúa entre los autores clave que han desarrollado esa fructífera corriente de estudios en torno a la evolución de las actitudes individuales y colectivas ante la muerte en la cultura occidental, que constituye una de las derivas más singulares alentadas a partir de la gran revolución metodológica que supuso, en el contexto de la historiografía francesa, la irrupción de la "escuela de los Annales", impulsada por Marc Bloch y Lucien Febvre, y el consiguiente desarrollo de la llamada "historia de las mentalidades". Traducida por primera vez a nuestra lengua

hace casi dos décadas y hoy inencontrable, la *Historia de la muerte en Occidente* de Ariès es, en todo caso, una obra singular que, como el propio autor indica en el arranque de su prefacio, venía paradójicamente a anticipar las conclusiones de un libro antes de que éste mismo se publicara. El libro en cuestión es, obviamente, su monumental monografía *El hombre ante la muerte*, minucioso estudio erudito que sedimenta el fruto de la investigación centrada, a lo largo de dos décadas, en torno al tema y que no vería la luz sino dos años más tarde que la síntesis anticipada, en el 75, por el volumen que comentamos. Éste, de hecho, tenía su origen en el ciclo de cuatro conferencias elaboradas por Ariès para la John Hopkins University, textos que conforman el núcleo fundamental de la edición y habían sido ya publicados, un año antes, en los Estados Unidos, pero que, en su edición francesa, la que hoy pone a nuestro alcance El Acantilado, se completa con otro conjunto de ensayos anteriores, escritos por el autor entre el 66 y el 75, que exploran diversas facetas adicionales del tema de la muerte. Desde esa estructura caleidoscópica, el diáfano y muy sugerente discurso de Ariès dibuja las claves principales —de ahí la calificación de "conclusiones anticipadas" que el autor les otorga— de su análisis de la evolución de las actitudes y prácticas culturales vinculadas al imaginario de la muerte. Decantado a partir de un conjunto de materiales de orden muy diverso, en los que interrelaciona de forma sagaz e iluminadora testimonios documentales, fuentes literarias u obras artísticas a lo fúnebre, la exploración de Ariès arranca del mundo medieval, desde una vi-

sión más cercana al Tenenti de *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento* —texto imprescindible que, por cierto, permanece inédito entre nosotros— que a la percepción de lo macabro en Huizinga, y disecciona las cadencias de cambio que han modulado los comportamientos ante nuestra propia finitud, hasta llegar a ese vergonzante ocultamiento de todo lo vinculado a la experiencia de la muerte que caracteriza al comportamiento social contemporáneo, cuestión que el historiador francés sería uno de los primeros en poner de relieve. Y aún sin ser un estudio centrado en la iconografía de los motivos funerarios —vertiente que el mismo Ariès tratará de forma más explícita en otra de sus obras básicas, *Images de l'homme devant la mort*— las obras artísticas ligadas a la expresión de la finitud ocupan en la argumentación del libro un papel tan básico como elocuente.

FERNANDO HUICI



Henri Michaux
ESCRITOS SOBRE PINTURA

COLECCIÓN DE ARQUITECTURA Nº40,
COLEGIO OFICIAL DE APAREJADORES Y
ARQUITECTOS TÉCNICOS.

MURCIA, 2000
230 PÁGINAS. 2.000 PESETAS

En este libro están reunidos los textos de Henri Michaux, dedicados a temas en torno a los problemas de la pintura, ordenados

cronológicamente, traducidos y prologados por Chantal Maillard, con imágenes de obras de Michaux, que ilustran, o son ilustradas, por los textos, en un camino doble, de ida y vuelta. Chantal Maillard nos ofrece un prólogo en el que se identifica con las inquietudes y los sentimientos de Michaux, apasionado y clarificador, necesario. Presenta a Michaux como un insumiso, que rechaza el arte con la pretensión elitista de hacer arte, y que recupera una religiosidad primitiva, ritual, con finalidad de mediación entre dos ámbitos inoportunamente separados en nuestra cultura, el de las apariencias de lo nombrado y el real, el visible y el invisible, desde una base surrealista que le hace enfrentarse al yo como núcleo de los problemas. Admira la inmediatez de las pinturas de Klee y Ernst, los dibujos de los niños y de los alienados, la espontaneidad de la caligrafía china y su búsqueda de la unidad entre el autor y lo que hace, el don de la analogía, de la expresión metafórica, de las tramas pictográficas que unen poesía y dibujo, para expresar un universo no dividido en categorías estériles, sino un universo fluídico. Los textos de Michaux son intensamente poéticos, de modo que no hay ningún límite claro entre lo que es análisis teórico y poesía, y es así por su misma concepción de las relaciones entre pintura y escritura. La mayoría de las veces son reflexiones en primera persona, autocontemplativas, vitales, producto de una agitación sincera y extremada. En sus primeros textos, acerca de sus experiencias sobre la pintura, nos habla de la necesidad de crear un alfabeto personal, un sistema de signos vinculado a su ser interior, realizando un relato

autobiográfico de su insatisfacción frente a la escritura, describiendo la necesidad de cambio de sistema expresivo, del dominio de lo verbal al espacio analógico de las identificaciones. Hay un violento deseo de tocar lo real en el interior, catarsis, purificación: "Devuelto, por debajo de toda medida, a mi rango real, al rango ínfimo del que no sé qué idea-ambición me había hecho desertar" (p. 65). Busca una expresión íntima, el trazo y el signo creado como una forma de que el yo se escape de sí mismo, por medio del análisis del camino que condujo a la escritura y a la formulación de las fuerzas que organizan lo social, del trayecto que va desde el gesto de la preescritura, al signo que conceptualiza. Pinta en contra de su proceso de socialización. Michaux busca reflejar al fantasma, lo interior verdadero, el alma, el temperamento, y lo hace en innumerables rostros deformes, una muchedumbre en la que se reconoce. Plantea una lucha interior, contra el enemigo que se alimenta de nuestros miedos y de nuestros deseos, por medio de la repetición, del exorcismo de las letanías: "Y llega la ebriedad, de entre todas la más natural, la ebriedad de la repetición, la primera de todas las drogas" (p. 185). Curiosamente, aparece en Michaux la necesidad de expresar verbal y poéticamente su pintura, como parte de la contradicción constante, de la necesidad de estar en otro sitio, de la insatisfacción. Hay otro grupo de textos dedicados a reflejar su admiración por el arte de la caligrafía china, y por las concepciones filosóficas que subyacen en esta práctica, criticando la cortedad de nuestro etnocentrismo. Admira a autores como Wu Tao y Wang Wei, pintores que

hace mil años desarrollaron una corriente abstracta vinculada al budismo zen, a Shih T'ao (s. XVII), que desarrolla la idea de la pincelada única, del pintor que se ha identificado con el objeto y, sobre todo, a Zao Wu-Ki (Pekín, 1921) que, siguiendo la tradición de esa pincelada única, busca la expresión desbordante de la subjetividad. Henri Michaux realiza un recorrido por sus experiencias personales con la mezcalina, acompañadas por dibujos realizados en estos trances, experiencias presentadas como una tarea de indagación, durante la que el sujeto que observa es también lo observado, una forma de locura experimental que permite extrañarse de la normalidad, que permite la percepción fluida de un universo de ondas, vértigo de lo infinito, hallazgo del éxtasis de la unidad, como lo opuesto a la dualidad que escinde lo real y lo nombrado. Reivindica la falta de preparación, la inocencia, los dibujos de los niños, los primeros estados de la representación, de la alusión más que de la descripción, el encantamiento mágico que sienten ante las primeras experiencias con el color. Y las pinturas de los alienados, y su necesidad de recuperar la imagen vacía, el reflejo del ser fragmentario, frágil, barrido al margen de la lógica impositiva dominante. Michaux, tanto cuando actúa como poeta como cuando lo hace como pintor, aparece atormentado por la evidencia de la contradicción epistémica, por la necesidad de encontrar una forma de expresión directa que la permita acercarse a lo real. La obra de arte concebida, no como algo hecho por el artista, sino como aquello que es capaz de transformar al que la hace.

GABRIEL RODRÍGUEZ

ESPAÑA

ANDALUCÍA

ALGECIRAS (CÁDIZ)

MAGDA BELLOTTI
Fray Tomás del Valle, 7
Tel: 956660204

MANOLO QUEJIDO

6 OCT/16 NOV

ANTONIO DAVID RESURRECCIÓN

16 NOV/14 DIC

ALMERÍA

CENTRO ANDALUZ DE LA
FOTOGRAFÍA

Pablo Cazard, 1

Tel: 950264129

JUAN MIGUEL ALBA

AL 15 OCT

MUSEO MUNICIPAL
Pza. de Barcelona, s/n

Tel: 950266112

PINTURA ANDALUZA DEL S. XIX

AL 13 OCT

**PAISAJES EUROPEOS Y AMERICANOS DE
LOS S. XVII AL XIX**

20 OCT/30 NOV

CÁDIZ

CENTRO DE EXPOSICIONES DE LA
DIPUTACIÓN. PALACIO PROVINCIAL
Pza. de España, s/n

Tel: 956240100

MAGNUM CINEMA

AL 22 OCT

COLECCIÓN GRABADOS DE "LA CAIXA"

27 OCT/3 DIC

FUNDACIÓN RAFAEL ALBERTI
Santo Domingo, 25

Tel: 956850711

MARIA TERESA LEÓN/RAFAEL ALBERTI

PERMANENTES

MUSEO DE CÁDIZ
Pza. de Mina, s/n

Tel: 956212281

ANTONIO YESA

20 OCT/8 NOV

MAGNUM CINEMA

AL 22 OCT

SALA RIVADAVIA
Presidente Rivadavia, 3
Tel: 956225122

EQUIPO LÍMITE AL 11 OCT

MERCEDES CARBONELL

20 OCT/24 NOV

ARTISTAS JEREZANOS

23 NOV/22 DIC

CÓRDOBA

PALACIO DE LA MERCED. SALA DE
EXPOSICIONES DE LA DIPUTACIÓN

Pza. de Colón, 15

Tel: 957211100

UN GRUPO DESAGRUPADO AL 15 OCT

JULIO ROMERO DE TORRES, VÁZQUEZ

DÍAZ Y BOTÍ 19 OCT/16 NOV

GRANADA

CENTRO JOSÉ GUERRERO
Oficios, 8

Tel: 958247375

JOSÉ GUERRERO A ENE

CENTENARIO BUÑUEL 5/29 OCT

EVA LOOTZ/JAVIER LONGOBARDO

23 NOV/14 ENE

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

ROBERTO COROMINA 5/30 OCT

PALACIO DE LOS CONDES DE GABIA
Pza. de los Girones, 1

Tel: 958 247375

SALA ALTA

HUELLAS DE LUZ GRANADINA AL 12 NOV

EVA LOOTZ AL 14 ENE

SALA BAJA

JAVIER LONGOBARDO OCT/NOV

DAVID LÓPEZ RUBIÑO NOV/DIC

SALA TRIUNFO. CAJA DE AHORROS
DE GRANADA

Avda. Divina Pastora, 3

Tel: 958293650

MARTÍNEZ ALBARNACÍN 4 OCT/4 NOV

A. BAREA 9 NOV/2 DIC

SANDUNGA

Arteaga, 3

Tel: 958273665

PEDRO OSAKAR AL 26 OCT

INCINERACIÓN 2 NOV/5 NOV

JUAN VIDA 6 NOV/13 DIC

JAÉN

MUSEO PROVINCIAL
Pº de la Estación, 27
Tel: 953250600

**EL CONJUNTO IBÉRICO DE EL PAJARILLO
(HUELMA, JAÉN)** A OCT

JOSÉ NOGU: UNA MIRADA RETROSPECTIVA
AL 29 OCT

MÁLAGA

ALFREDO VIÑAS
José Denis Belgrado, 19
Tel: 952601229

JOSÉ M^a BÁEZ

AL 14 OCT

ROBERT HARVEY

28 OCT/28 NOV

COLEGIO DE ARQUITECTOS
Las Palmeras del Limonar, s/n
Tel: 952121097

**REVISTAS INDEPENDIENTES DE ARTE
CONTEMPORÁNEO** AL 6 OCT

¡RÍNDETE!: OCTAVILLAS

13 OCT/3 NOV

MAIL ART 17/27 NOV

FUNDACIÓN PABLO RUIZ PICASSO
Pza. de la Merced, 15
Tel: 952060215

MALABARISMOS

AL 29 OCT

MARIN GALY
Duquesa de Parcent, 12
Tel: 952216592

SEBASTIÁN NAVAS

AL 28 OCT

MUSEO MUNICIPAL
Paseo de Reding, 1
Tel: 952225106

RESONANCIAS: ESCULTURA Y SONIDO
AL 15 OCT

**LA BECA PICASSO: JOAQUÍN IVAR/
CoMa (COPENHAGE Y MÁLAGA)**

24 OCT/20 NOV

VALDÉS LEAL

23 NOV/23 DIC

REDING
Avenida de Pries, 32
Tel: 952609697

EMILIA SÁNCHEZ IBARGUEN

20 OCT/24 NOV

SALA DE LA SOCIEDAD ECONÓMICA
DE AMIGOS DEL PAÍS
Avda. de Andalucía, 10-12
Tel: 952229396
COLECCIÓN PREMIOS L' ORÉAL
3 NOV/10 DIC

SALA DE LA UNIVERSIDAD DE
MÁLAGA
Pza. de la Merced, 21
Tel: 952292330
LUGÁN 26 OCT/24 NOV

MARBELLA
(MÁLAGA)

MUSEO DEL GRABADO ESPAÑOL
CONTEMPORÁNEO
Hospital Bazán, s/n
Tel: 952825035
DÁMASO RUANO
AL 19 NOV
CARLOS SÁEZ DE TEJADA
23 NOV/7 ENE

UBS ESPACIO CULTURAL
Avda. Playas del Duque, E. Sevilla
Tel: 952908666
WILLIAM WEGMAN
AL 5 NOV

MOGUER (HUELVA)

FERNANDO SERRANO
Pza. Iglesia, 18
Tel: 959372516
ROBERTO COROMINA
AL 20 OCT
JUAN CARLOS LÁZARO NOV

PITRES (GRANADA)

SALA DE LA CAJA DE AHORROS DE
GRANADA
Plaza de la Iglesia, 3
ISABEL AGUSTÍN VELÁZQUEZ/
EVA QUESADA AL 15 OCT

PUERTO DE SANTA MARÍA
(CÁDIZ)

GALERÍA MILAGROS DELICADO
Diego Niño, 3
Tel: 956877988
COFTUS AL 28 OCT
JUAN CARLOS BUSUTIL NOV

FUNDACIÓN RODRÍGUEZ ACOSTA
Callejón Niño del Rollo, 8
Tel: 958227497
ELEGANTES DE 1900 NOV

MUSEO CASA DE LOS TIROS
Pavanera, 19
Tel: 958221072
MIGUEL PIZARRO
6 OCT/9 NOV
MARIPI MORALES
20 NOV/22 DIC

SANTA FE
(GRANADA)

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

SEVILLA

CAVECANEM
San José, 10
Tel: 954564271
MANUEL FLORES AL 7 OCT
JAVIER VELASCO 10 OCT/11 NOV
MIRA BERNABEU 14 NOV/12 DIC

CENTRO ANDALUZ DE ARTE
CONTEMPORÁNEO
Monasterio de Sta. M^a de las Cuevas
Avda. Américo Vespucio, 2
Tel: 955037070
PUNTO DE PARTIDA: APUNTES PARA UNA
COLECCIÓN A DIC
MAURA SHEEHAN
AL 26 NOV
ZONA EMERGENTE
DIONISIO GONZÁLEZ
5 OCT/10 DIC

FÉLIX GÓMEZ
Morería, 6
Tel: 954225320
ANDRÉS FERRÁNDIZ OCT

JUANA DE AIZPURU
Zaragoza, 26
Tel: 954228501
GEROG HEROLD OCT
CARMELA GARCÍA NOV

MUSEO DE BELLAS ARTES
Plaza del Museo, 9
Tel: 954220790
LOS RIBERA DE OSUNA
AL 20 OCT

RAFAEL ORTIZ
Mármoles, 12
Tel: 954214874
LUIS GORDILLO OCT
IGNACIO TOVAR NOV

BIRIMBAO
Mariano de Cavia, 4
Tel: 954561084
ANDRÉS MONTEAGUDO
OCT/1 NOV
FRANCISCO PEINADO
11 NOV/6 DIC

ÚBEDA (JAEN)

SALA DE LA CAJA DE AHORROS DE
GRANADA
Corredera, 6
ROMERO CAMARERO
AL 7 OCT

ARAGÓN

HUESCA

CENTRO CULTURAL EL MATADERO
Martínez de Velasco, s/n
Tel: 974213693
DAVID LATORRE, DAVID RODRÍGUEZ Y
XIMO LIZANA NOV

SALA CAJA RURAL DE HUESCA
Pza. Concepción Arenal
Tel: 974290002
GRABADO ALTOARAGONES
AL 15 OCT
ESTEBAN ESCARTÍN
15 OCT/15 NOV
DIBUJANTES DE PRENSA ALTOARAGONESES
15 NOV/15 DIC

SALA DE EXPOSICIONES DE LA
DIPUTACIÓN
Porches de Galicia, 4
Tel: 974227311
ARMANDO RUIZ AL 6 OCT

TERUEL

MUSEO DE TERUEL
Pza. Fray Anselmo Polanco, 3
Tel: 978600150
VIAJE A LA SEMILLA AL 19 NOV

ZARAGOZA

BANCO ZARAGOZANO
4 de agosto, 42
Tel: 976470303
PEPE SARDÁ OCT/NOV

CENTRO CULTURAL IBERCAJA
Antón García Abril, 1
Tel: 976767676
FONDOS IBERCAJA OCT
COLECTIVA NOV

CENTRO DE EXPOSICIONES
Y CONGRESOS IBERCAJA
San Ignacio de Loyola, 16
Tel: 976767676

EDUARDO ROSALES

3 OCT/31 DIC

ESPACIO PARA EL ARTE

CAJA MADRID

Pza. de Aragón, 4

Tel: 976239262

PINTORES ARAGONESES/CARTELES/JULIA

ALIJARDE GÓMEZ

OCT/NOV

DIBUJOS BENJAMÍN PALENCIA

15 NOV/10 DIC

FERNANDO LATORRE

Gascón de Gotor, 12

Tel: 976385050

TEO GONZÁLEZ OCT

LA LONJA

Pza. del Pilar, s/n

Tel: 976397239

ISABEL GUERRA

7 OCT/12 NOV

MIGUEL MARCOS

Ciprés, s/n

Tel: 976296366

JOSÉ ARTURO MARTÍN/JAVIER SICILIA

6 OCT/11 NOV

MUSEO DE IBERCAJA CAMÓN AZNAR

Espoz y Mina, 23

Tel: 976397328

REMBRANDT EN LA MEMORIA DE GOYA Y

PICASSO 15 OCT/15 DIC

MUSEO PABLO GARGALLO

Pza. de San Felipe, s/n

Tel: 976392058

PLÁCIDO FLEITAS

9 OCT/ENE

MUSEO PABLO SERRANO

Pº María Agustín, 20

Tel: 976280659

LUIS BUÑUEL: LOS ENIGMAS DE UN SUEÑO

AL 29 OCT

PALACIO DE MONTEMUZO

Santiago, 36

Tel: 976292548

ANA ARAGÜES 10 OCT/19 NOV

PALACIO DE SÁSTAGO

Coso, 44

Tel: 976288800

HONORIO GARCÍA CONDOY OCT/DIC

SALA DE EXPOSICIONES DE IBERCAJA
TORRE NUEVA.

Torre Nueva, 35

Tel: 976767676

RAQUEL TEJERO AL 21 OCT

CARLOS DíEZ 26 OCT/25 NOV

SALA JUANA FRANCÉS

D. Juan de Aragón, 2

Tel: 976391116

MARINA NÚÑEZ 6 OCT/3 NOV

SANTIAGO GIMENO 9 NOV/7 DIC

SALA BARBASÁN. CAI

Don Jaime I, 33

Tel: 976718102

MANOLO SERRA/SERGIO SEVILLA/

MIGUEL FRAILE OCT/NOV

SALA LUZÁN. CAI

Paseo de la independencia, 10

Tel: 976718102

AMADEO GABINO OCT

FRANCESC RUESTES NOV

TORREÓN FORTEA

Torrenueva, 25

Tel: 976200272

JOSÉ LAMIEL

8 OCT/19 NOV

URBAN GALLERY

Arcedianos, 1

Tel: 976399894

CARME GAROLERA OCT

ANGELS FREIXANET NOV

ASTURIAS

AVILÉS

AMAGA

José Manuel Pedregal, 4

Tel: 985569433

JULIO SOLÍS AL 21 OCT

RAMÓN VILLA 24 OCT/18 NOV

OBRA SOCIAL Y CULTURAL

CAJASTUR ALFONSO VII

Alfonso VII, s/n

Tel: 985567339

RAMÓN RODRÍGUEZ AL 7 OCT

GIJÓN

ATENEO DE LA CALZADA

Ateneo Obrero de la Calzada, 1

Tel: 985328011

SALÓN DEL CÓMIC 9/18 OCT

GENTE DE JAIMA 19/31 OCT

ISABEL CUADRADO NOV

CENTRO CULTURAL ANTIGUO

INSTITUTO DE JOVELLANOS

Jovellanos, 21

Tel: 985348498

VIRILIO VIEITEZ

AL 29 OCT

LAURA DÍAZ BLANCO

5/29 OCT

AMADOR, ESCULTOR. 1958-1999/

PROYECTO TRANSFER

15 NOV/20 ENE

CENTRO CULTURAL CAJASTUR.

PALACIO DE REVILLAGIGEDO

Pza. del Marqués, 2

Tel: 985346921

DISEÑO Y EMPRESA. LAS ESTRATEGIAS DEL

ÉXITO AL 22 OCT

PROYETO TRANSFER

23 NOV/21 ENE

CORNIÓN

De la Merced, 45

Tel: 985342507

NAVASCUES OCT

ANDRÉS RÁBAGO NOV

MUSEO CASA NATAL DE JOVELLANOS

Pza. de Jovellanos, s/n

Tel: 985346313

FERNANDO REDRUEYO

OCT/NOV

MUSEO DEL FERROCARRIL DE

ASTURIAS

Plaza de la Estación del Norte, s/n

Tel: 985332244

LA FOTOGRAFÍA FERROVIARIA A DIC

MUSEO DEL PUEBLO DE ASTURIAS

La Güelga, s/n

Tel: 985308575

AUTOMÓVIL Y FOTOGRAFÍA EN ASTURIAS

A DIC

MUSEO JUAN BARJOLA

Trinidad, 17

Tel: 985357939

MANOLO PAZ

OCT/NOV

MIERES

CENTRO CULTURAL CAJASTUR

JERÓNIMO IBRÁN

Jeornimo Ibrán, 10

Tel: 985456014

LITOGRAFÍA VIÑA/CARMELO HERNANDO

AL 8 OCT

ARTE DE LUARCA

13 OCT/12 NOV

OVIEDO

CENTRO CULTURAL CAJASTUR SAN FRANCISCO
San Francisco, 4
Tel: 985102228

PRÍNCIPE DE LAS ARTES

29 OCT

CUENTOS INFANTILES

9 NOV/21 ENE

DASTO

Cervantes, 31
Tel: 985232236

JOSÉ RAMÓN MUÑIZ

AL 18 OCT

JOSÉ MARÍA RIELO

20 OCT/10 NOV

OBRA GRÁFICA ESTAMPA

12/30 NOV

MUSEO DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS. PALACIO VELARDE
Santa Ana, 1-3
Tel: 985213061

COLECCIÓN ABELLÓ OCT

MUTUA DE SEGUROS PELAYO
Campoamor, 19
Tel: 985203470

FOTOGRAFÍA SPECTRUM

19 OCT/14 NOV

SALA BORRÓN
Calvo Sotelo, 5
Tel: 985231112

SALÓN INTERNACIONAL DEL CÓMIC OCT

GRAVEDAD CERO 26 OCT/17 NOV

SALA EXPOSICIONES BANCO HERRERO
Suárez de la Riva, 4
Tel: 985968015

PAULINO VICENTE AL 3 DIC

VÉRTICE

Marqués de Santa Cruz, 10
Tel: 985218482

ANA DE MATOS AL 11 OCT

HERMINIO OCT

FRANCISCO VELASCO NOV

BALEARES

ALCUDIA (MALLORCA)

GALERÍA PEDRONA TORRENS
Sant Jaume, 1
Tel: 971548324

ÁNGEL PASCUAL RODRIGO

AL 19 NOV

IBIZA

MUSEU D'ART CONTEMPORANI
Ronda Pintor Narciso Puget, s/n
Tel: 971302723

LA BIENAL OCT/NOV

VAN DER VOORT

Pza. de Vila, 13
Tel: 971300649

MIGUEL ÁNGEL CAMPANO OCT

PALMA DE MALLORCA

ANDREAS GRIMM

Sant Jaume, 7
Tel: 971725252

ROB DE VRY AL 27 OCT

ANDREA C. HOFFER 2 NOV/14 DIC

ANTONIO CAMBA

San Juan, 5-A
Tel: 971717835

ANTONIO CAMBA AL 21 OCT

BINIART

Carrer del Port Fangos, 1
Tel: 971712968

PINTORES DE MALLORCA

26 OCT/13 DIC

CASAL SOLLERIC

Passeig del Born, 27
Tel: 971722092

ESTEVA CASASNOVAS/JOAN MARCH

AL 29 OCT

PINTURA BRITÁNICA Y AMERICANA DEL S. XIX DEL MUSEO NACIONAL DE LA HABANA AL 22 OCT

ANGELA VON NEWMANN/JOHN ULBRICH

23 NOV/21 ENE

CENTRO CULTURAL PELAIRES

Vía Veri, 3
Tel: 971720375

AURORA CAÑERO AL 14 OCT

ALEXANDER CALDER 15 OCT/ENE

TRES REALISTAS OCT

CENTRO CULTURAL SA NOSTRA

Concepció, 12
Tel: 971725210

KÄTHE KOLLWITZ AL 5 OCT

ANDREU VILDAL 10/24 OCT

GRAHAM SUTHERLAND 2 NOV/16 DIC

CARLOS BARRANTES NOV

FUNDACIÓN PILAR I JOAN MIRÓ

Joan de Saridakis, 29
Tel: 971701420

ESTEBAN VILLALTA MARZI AL 15 OCT

FUNDACIÓN "LA CAIXA"

Pza. Weyler, 3
Tel: 971720111

WELLCOME

AL 26 NOV

GIANNI GIACOBBI

Ribera, 4
Tel: 971720002

LUIS MACIAS

AL 15 OCT

RAFAEL JOAN

19 OCT/30 NOV

JOAN GUAITA-ART

Puigordfila, 5
Tel: 971715989

ANTONI MIRALDA AL 18 OCT

RAFAEL MAHDABI 18/30 OCT

FLORENCIO GELABERT NOV

JOAN OLIVER MANEU

Montcades, 2
Tel: 971721342

RICARDO BOFILL OCT

ROCA SASTRE NOV

MUSEO DE ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO FUNDACIÓN

JUAN MARCH

San Miguel, 11
Tel: 971712601

LA SUITE VOLLARD

AL 14 OCT

EUSEBIO SEMPERE

26 OCT/13 ENE

SA LLONJA

Pza. Sa Llonja, 5
Tel: 971711705

LA ORDEN DE MALTA, MALLORCA Y EL MEDITERRÁNEO OCT

SALA PELAIRES

Pelaires, 5
Tel: 971723696

AURORA CAÑERO OCT

SES VOLTES

Ses Voltes, s/n
Tel: 971722092

ARTE CONTEMPORÁNEO DE MARRUECOS

AL 3 OCT

POLLENSA

(MALLORCA)

MAIOR

Pza. Mayor, 4
Tel: 971530095

JÜRGEN PARTENHEIMER OCT

CANARIAS

LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO
Los Balcones, 9 y 11
Tel: 928311824

2x2: MOSEL&SMITS

15 NOV

MÁQUINAS 1910-1960

AL 19 NOV

CENTRO DE ARTE LA REGENTA
León y Castillo, 427
Tel: 928277170

ESPÉRIDE OCT

ARTE EN CANARIAS S.XV-XIX NOV

COLEGIO DE ARQUITECTOS
Rambla del Gral. Franco, 123
Tel: 922271600

ALUMNOS DE BB.AA OCT

TIEMPO DE RADIO 1924-1999

OCT/NOV

MANUEL OJEDA
Buenos Aires, 3
Tel: 928361119

PEDRO GONZÁLEZ AL 20 OCT

SALAS DE ARTE CICC CAJA
CANARIAS

Alameda de Colón, 1
Tel: 928368687

TOMÁS OROPESA AL 6 OCT

TENERIFE

CENTRO DE ARTE "LA RECOVA"
Pza. Isla de la Madera, 1
Tel: 922290770

JOSÉ SIXTO

AL 10 OCT

JÓVENES DE NUEVA YORK

17 OCT/24 NOV

CENTRO DE FOTOGRAFÍA ISLA DE
TENERIFE

Pza. Isla de la Madera, s/n
Tel: 922290735

TENERIFE FIN DE SIGLO 6/31 OCT

MADAME YEVONE 10 OCT/7 NOV

LEVANTAR EL VELO A LAS MUJERES

AFGANAS 16 NOV/30 DIC

LEYENDECKER

Rambla Gral. Franco, 86
Tel: 922280053

DONALD BAECHLER 13 OCT/NOV

REED ANDERSON 24 NOV/DIC SALA DE

ARTE "LOS LAVADEROS"

Carlos Chevillí, s/n

Tel: 922281510

CASA PISACA 13/31 OCT

HOLANDA-TENERIFE NOV

CANTABRIA

PATROCINADOR DE LA AGENDA
DE CANTABRIA



Banco
Santander

CABEZÓN DE LA SAL

CENTRO CULTURAL "LA RESIDENCIA"
María Aburto, 4

Tel: 942859050

LA IMAGEN RESCATADA 5/30 OCT

CASTRO URDIALES

CASA DE CULTURA
Avda. del Generalísimo, 12
Tel: 942709390

EL ARTE DEL DIBUJO 6/29 OCT

CAMARGO

CENTRO CULTURAL "LA VIDRIERA"
Avda. Cantabria, s/n
Tel: 942253755

MARATÓN FOTOGRAFICO OCT

EL ARTE DE LA MANO 2/30 NOV

SANTANDER

CENTRO DE EXPOSICIONES CAJA
CANTABRIA "MODESTO TAPIA"
Tantín, 25

Tel: 942204300

ANDRÉ RICARD OCT

EL CANTIL

Andrés del Río, 7

Tel: 942364811

JOSEBA FRANCO/ÁFRICA PRADOS

AL 15 OCT

JULIO DE PABLO 17 OCT/NOV

FERNANDO SILIÓ

Eduardo Benot, 8

Tel: 942216257

LUIS VIDAL OCT

PALOMA ÁLVAREZ DE LARA NOV

FUNDACIÓN MARCELINO BOTÍN
Pedrueca, 1

Tel: 942226072

ANDRÉ RICARD OCT

GALERÍA CERVANTES

Cádiz, 14

Tel: 942311672

BELÉN ELORRIETA OCT

ÁNGEL DORESTE OCT/NOV

ÁLVARO DELGADO NOV

MUTUA DE SEGUROS PELAYO

Jerónimo Sainz de la Maza, 2

Tel: 942348130

FOTAGRAFÍA SPECTRUM

AL 15 OCT

PALACETE DEL EMBARCADERO

Muelle de Gamazo, s/n

Tel: 942314060

CÁMARA DE COMERCIO DE CANTABRIA.

COLECCIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO

11 OCT/19 NOV

PARANINFO DE LA UNIVERSIDAD

Sevilla, 6

Tel: 942219666

E. GARCÍA BENITO AL 7 OCT

SALA DE EXPOSICIONES LUZ NORTE

Ed. Simeón. Pasaje de Peña, 2

Tel: 942207403

ARTISTAS CÁNTABROS II

OCT/NOV

SANTIAGO CASAR

Daoíz y Velarde, 26

Tel: 942364089

INDALECIO SOBRINO OCT

LUIS CORTINES NOV

SIBONEY

Castelar, 7

Tel: 942311003

DIS BERLIN

13 OCT/7 NOV

SERGIO SANZ

10 NOV/7 DIC

TRAZOS TRES

Magallanes, 3

Tel: 942371789

FONDO DE GALERÍA 11 OCT/13 NOV

MANUEL RUFO 17 NOV/18 DIC

SANTILLANA DEL MAR

CASAS DEL ÁGUILA Y DE LA PARRA

Plaza Mayor, s/n

ANNO DOMINI AL 31 DIC

PALACIO CAJA CANTABRIA
Santo Domingo, 8
Tel: 942818171
IBARROLA AL 29 OCT

TORRELAVEGA

CASA DE CULTURA
Marqués de Santillana, 6
Tel: 942801819
MADE IN THE WORLD
3 OCT/3 NOV

SALA MAURO MURIEDAS
Pedro Alonso Revuelta, s/n
Tel: 942890350
GUILLERMO CASTANEDA
AL 15 OCT
JOSÉ RAMÓN SÁNCHEZ
20 OCT/26 NOV

CASTILLA LA MANCHA

ALBACETE

CENTRO CULTURAL LA ASUNCIÓN
De las Monjas, s/n
Tel: 967523042
PREMIO PINTURA Y ESCULTURA BANCAIXA
NOV/ENE

MUSEO DE ALBACETE
Parque Abelardo Sánchez, s/n
Tel: 967228307
LA VIDA COTIDIANA DE CARLOS V
OCT/NOV

ALMAGRO (CIUDAD REAL)

FÚCARES
San Francisco, 3
Tel: 926860902
IGNACIO TOVAR OCT
GERTRUDIS RIVALTA
28 OCT/2 DIC

CIUDAD REAL

ESPACIO PARA EL ARTE CAJA MADRID
Calatrava, 7-9
Tel: 926250271
P. RACIONERO/B. ALMANSA/CURTO OCT
GRUPO PRISMA/CORAL SELAS NOV

CUENCA

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO
Casas Colgadas, s/n
Tel: 969212983
LUCIO MUÑOZ, ÍNTIMO AL 28 ENE

GUADALAJARA

CENTRO CULTURAL DE IBERCAJA
Dr. Fleming, 2-B
Tel: 949254284

FRANK PETER LINNARTZ

5/26 OCT

ARMANDO RUIZ

2/25 NOV

BLANCO LAC

30 NOV/21 DIC

MUSEO PROVINCIAL. PALACIO
DEL INFANTADO
Pza. de los Caídos, 1
Tel: 949212773

FOTOPRESS 99

AL 15 OCT

DEL AS AL EURO

24 OCT/11 NOV

JÓVENES ARTISTAS

16 NOV/10 NOV

MANZANARES (CIUDAD REAL)

ESPACIO PARA EL ARTE CAJA MADRID
Toledo, 9
Tel: 926613185
J. CORDOBÉS/J.L. LÓPEZ ROMERAL
OCT
N. LAFUENTE GIL/A. PASTOR PÉREZ
NOV

TOLEDO

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL
Trinidad, 12
Tel: 925267700
CONCHA HORNERO AL 15 OCT

GALERÍA DE LA PLATA
Plaza de la Merced, s/n
Tel: 925221592
JACKES SIMONE AL 29 OCT

MUSEO DE SANTA CRUZ
Pza. Santiago los Caballeros, s/n
Tel: 925221402
CAROLUS
5 OCT/10 ENE

CASTILLA Y LEÓN

ABARCA DE CAMPOS (PALENCIA)

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO
LA FÁBRICA
Tel: 979835827
VIRGINIA CALVO AL 15 DIC

ÁVILA

MONASTERIO DE SANTA ANA
Pasaje del Císter, 1
Tel: 920355001

ISABEL VILLAR AL 15 OCT

JOSÉ CARAZO 8/26 NOV

LUIS CRUZ HERNÁNDEZ

29 NOV/17 DIC

BURGOS

CASA DEL CORDÓN
Santander, 2
Tel: 947258100
JUAN USLÉ 26 OCT/14 DIC

ESPACIO CAJA DE BURGOS
Avda. General Sanjurjo, s/n
Tel: 947258113
CARLOS MARCOTE AL 21 OCT
VICTORIA CIVERA 27 OCT/23 DIC

LOURDES CARCEDO
Avda. General Yagüe, 3
Tel: 947268138
EDUARDO VEGA DE SEOANE
5 OCT/9 NOV
VÍCTOR BASTIDA/TERESA MARTÍN
30 NOV/18 ENE

MUSEO MUNICIPAL
Calera, 25
Tel: 947265875
JOSÉ CARAZO 4 OCT/5 NOV

MUTUA DE SEGUROS PELAYO
Avda. Cid Campeador, 7
Tel: 947208920
ENRIQUE LARROY 9 NOV/5 DIC

LEÓN

CASA DE LAS CARNICERÍAS. CAJA
ESPAÑA
Plaza San Martín, 1
ELOISA SANZ ALDEA AL 8 OCT

CENTRO CULTURAL SANTA NONIA.
CAJA ESPAÑA
Santa Nonia, 4
Tel: 987252422
LUIS CRUZ HERNÁNDEZ
7/26 NOV
ISABEL VILLAR
28 NOV/17 DIC

INSTITUTO LEONÉS DE CULTURA
Puerta de la Reina
Tel: 987262423
PINTURA JÓVENES LEONESES OCT

TRÁFICO DE ARTE
Serranos, 2
Tel: 987271305
CARLOS CORONAS
15 OCT/15 NOV
FLORENTINO DÍAZ
15 NOV/15 DIC

MEDINACELI (SORIA)

GALERÍA ARCO ROMANO
Barranco, 2
Tel: 975326130
DIS BERLIN AL 13 OCT
**MACCIÓ/J.MÁRQUEZ/ARMENTA/
OKUNEVA/SCHIESTL** AL 13 OCT

PALENCIA

FUNDACIÓN DÍAZ CANEJA
Lope de Vega, 2
Tel: 979747392
LUIS CRUZ HERNÁNDEZ
17 OCT/5 NOV
ELOISA SANZ ALDEA
15 NOV/3 DIC

PONFERRADA (LEÓN)

MUTUA DE SEGUROS PELAYO
Avda. Compostilla, 7
Tel: 987428964
ENRIQUE LARROY
10 OCT/5 NOV

SALAMANCA

CASA DE LAS CONCHAS
Compañía, 2
Tel: 923269317
LUIS CRUZ HERNÁNDEZ AL 8 OCT
ELOISA SANZ ALDEA 11 OCT/12 NOV

MUSEO DE SALAMANCA
Patio de Escuelas, 2
Tel: 923212235
**EL DESNUDO EN LA PINTURA ESPAÑOLA DE
LA SEGUNDA MITAD DEL S. XX. COLECCIÓN
MIGUEL FERRER** OCT
ISABEL VILLAR 18 OCT/5 NOV

PALACIO DE ABRANTES
San Pablo, s/n
Tel: 923294636
LOOK AT ME AL 3 OCT
ELISA SIGHICELLI 5 OCT/5 NOV

PALACIO DE SAN ELOY
Pza. de Zamboal
Tel: 923210555
CHAGAL EN RUSIA OCT

ARTE Y PARTE

SALA DE EXPOSICIONES
LA SALINA
San Pablo, 24
Tel: 923293100
DAMIÁN VILLAR AL 8 OCT
FUNDACIÓN GACETA 2/19 NOV

SALA DE EXPOSICIONES
PATIO DE ESCUELAS
Patio de las Escuelas Menores, 1
Tel: 923294480
**LOOK AT ME. MODA Y FOTOGRAFÍA
BRITÁNICAS** AL 3 OCT
TINA BARNEY 10 OCT/19 NOV
VALENTÍN VALLHONRAT
24 NOV/7 ENE

SALA UNAMUNO
Cuesta del Carmen, 24
Tel: 923212792
HANG 2/13 OCT
J.J. SÁNCHEZ PÉREZ
17/27 OCT
ANTONIO NÚÑEZ Y BÁRBARA BEJARANO
6/17 NOV
LUIS IBÁÑEZ Y ÁLVARO MARTÍN
20 NOV/1 DIC

SEGOVIA

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO
ESTEBAN VICENTE
Plazuela de Bellas Artes, s/n
Tel: 921462010
PICASSO EN LAS COLECCIONES ESPAÑOLAS
10 OCT/14 ENE

SALA DE EXPOSICIONES DEL TEATRO
JUAN BRAVO
Plaza mayor, 6
AMADEO OLMOS 18/29 OCT

S.E.K
Cardenal Zúñiga, s/n
Tel: 921412410
MARCOS TABOADA OCT
MARIA ISABEL DE LUCAS NOV

TORREÓN DE LOZOYA.
CAJA SEGOVIA
Pl. San Martín, 5
Tel: 921415096
SEGOVIA ROMANA
AL 30 NOV

SORIA

PALACIO DE LA AUDIENCIA
Pza. Mayor, s/n
Tel: 975234100
ISABEL VILLAR 8/26 NOV

VALLADOLID

MONASTERIO DE NTRA. SRA. DEL
PRADO
Autovía Puente Colgante, s/n
Tel: 983411500
GARCÍA MORO OCT/NOV
SARA JIMÉNEZ 29 NOV/7 ENE

LORENZO COLOMO
Marcías Picavea, 7
Tel: 983217890
MIGUEL SANTOS AL 11 OCT

MUSEO DE LA PASIÓN
De la Pasión, s/n
Tel: 983374048
JOAQUÍN TORRES GARCÍA. AL 15 OCT

SALA DE EXPOSICIONES DEL BBVA
Duque de la Victoria, 12
AMADEO OLMOS AL 20 OCT

SALA DE EXPOSICIONES DE LAS
FRANCESAS
Santiago, s/n
Tel: 983373251
EL DIBUJO EN EL SIGLO XX
AL 7 OCT

SALA DE EXPOSICIONES. TEATRO
CALDERÓN
Leopoldo Cano, s/n
Tel: 983307422
NATIONAL GEOGRAPHIC
AL 8 OCT

TERESA CUADRADO
San Agustín, 3
Tel: 983362142
LUIS CANELO AL 22 OCT

ZAMORA

MUSEO MUNICIPAL
Plaza de Santa Lucía, 2
Tel: 980516150
MIGUEL ÁNGEL G.FEBRERO
AL 15 OCT
JUAN FERNÁNDEZ CASTAÑO
3 NOV/3 DIC

CATALUÑA

AGRAMUNT (LÉRIDA)

ESPAI GUINOVART
Pza. del Mercat, s/n
Tel: 973390904
HOMENAJE A GUILLEM VILADOT AL 2 NOV

BARCELONA

3 PUNTS
Aribau, 75
Tel: 934512348
PONTE LA MÁSCARA
AL 12 OCT

ACTAR
Roca i Batlle, 2
Tel: 934187759
FEDERICO SORIANO/DOLORES PALACIOS
OCT

ALEJANDRO SALES
Julián Romea, 16
Tel: 934152054
ALBERTO PERAL/EDUARD ARBÓS
OCT

ÀMBIT
Consell de Cent, 282
Tel: 934881800
MARGARITA GIL GRANERO AL 23 OCT
IGNACIO BURGOS 26 OCT/27 NOV
ALBERT VERGÉS 30 NOV/8 ENE

ART AL REC
Rec, 41
Tel: 933196647
ELISABETH MABRES
OCT
CARMEN MARCOS
26 OCT/28 NOV

CAN FELIPA
Pallars, 277
Tel: 932664441
ESCUELA MASSANA
11 OCT/30 NOV
DISUADIENDO LA MEMORIA
14 DIC/31 ENE

CARLES TACHÉ
Consell de Cent, 290
Tel: 934878836
CATHERINE LEE OCT
JORDI COLOMER NOV

CENTRO CULTURAL FUNDACIÓN
"LA CAIXA"
Pº San Juan, 108
Tel: 932077475
HERBERT LIST 6 OCT/7 ENE

CENTRE D'ART SANTA MÒNICA
Rambla de Santa Mònica, 7
Tel: 933162780
ARTES ELECTRÓNICAS AL 15 NOV
AUGUST PUIG A DIC
RAMON PARRAMON AL 14 ENE

CENTRE DE CULTURA
CONTEMPORÀNIA DE BARCELONA
Montealegre, 5
Tel: 933064100
LA ARQUITECTURA SIN SOMBRA
AL 26 NOV
EL UNIVERSO LITERARIO DE PERE CALDERS
NOV/ENE
EL TIEMPO ¡RÁPIDO!
NOV/25 FEB

CERCLE 22
Marqués de Barberà, 8
Tel: 934420783
JOAN SALVADOR 25/9 DIC

CLARAMUNT
Ferlandina, 27
Tel: 934418817
SERAFÍN RODRÍGUEZ AL 17 OCT
YORDI CUYÁS 19 OCT/29 NOV

COLEGIO DE APAREJADORES Y
ARQUITECTOS TÉCNICOS DE
BARCELONA
Bon Pastor, 5
Tel: 932402060
ARQUITECTURA INDUSTRIAL AL 6 OCT
FUTURO Y FUNCIÓN DEL ARTE
CONTEMPORÁNEO 16 OCT/10 NOV

COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS
DE CATALUNYA
Pza. Nova, 5
Tel: 933015000
JOSÉ ANTONIO CODERCH
5 OCT/3 DIC
LÍMITES 30 OCT/5 DIC

COTTHEM GALLERY
Dr. Dou, 15
Tel: 932701669
ZHANG HUAN 5 OCT/11 NOV

ESPACIO PARA EL ARTE CAJA MADRID
Pza. Cataluña, 9
Tel: 933014494
DIBUJOS BENJAMÍN PALENCIA
4/25 OCT
MUÑECAS MARIQUITA PÉREZ
28 OCT/15 NOV

ESTRANY DE LA MOTA
Passatge Mercader, 18
Tel: 932157340
BEGIJNHOF OCT

FORMA LIBERA
Pau Claris, 89
Tel: 934121496
PHILIP KWAME APAGYA OCT

FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES
Aragó, 255
Tel: 934870315
CULTURAS DE ARCHIVO
AL 22 OCT
MATT MULLICAN
31 OCT/14 ENE

FUNDACIÓN JOAN MIRÓ
Parc de Montjuïc
Tel: 933291909
ARTE EN CENTROEUROPA, 1949-1999
AL 1 NOV
MARK ROTHKO
17 NOV/28 ENE

GALERÍA 44
Flassaders, 44
Tel: 933100182
INTENCIONS SOBRE EL VISUAL OCT

GALERÍA DELS ÀNGELS
Àngels, 16
Tel: 934125454
PIOT BREHMER AL 4 NOV

GALERÍA METROPOLITANA
Torrijos, 44
Tel: 932843183
JORDI ABELLÓ AL 20 OCT
VANESSA PEY 25 OCT/5 DIC

GRISART
Còrsega, 415
Tel: 934579733
MONTSE ECHEVARRIA 27 OCT/22 DIC

KOWASA
Mallorca, 235
Tel: 934873588
GELINDO FURLAN/ROBERT ESPIER
AL 20 OCT

LLUCIÀ HOMS
Consell de Cent, 315
Tel: 934677162
MARÍA CREMADES AL 9 NOV

MARIA VILLALBA I BADIA
Bailén, 110
Tel: 934575177
ARIEL MOSCOVICI 3/27 OCT
SYLVIE RIVILLON 31 OCT/24 NOV
ALFONS VALDÉS/GEMA PIERA/JOAN CANAL 28 NOV/29 DIC

METRÒNOM
Fusina, 9
Tel: 932684298
ESTHER MERA 10 OCT/17 NOV
ATRACCIÓN 28 NOV/12 ENE

MIGUEL MARCOS
Jonqueres, 10
Tel: 9331192627
XESÚS VÁZQUEZ 17 NOV/DIC

MUSEU D'ART CONTEMPORANI
DE BARCELONA-MACBA
Pza. dels Àngels, 1
Tel: 934120810
PHILIPPE THOMAS AL 26 NOV
ÖYVIND FAHLSTRÖM 18 OCT/9 ENE
PERE PORTABELLA 9 NOV/9 ENE

MUSEU DE CERÀMICA
Avda. Diagonal, 686
Tel: 932801621
BARCELONA Y JAPÓN 26 OCT/ENE

MUSEU DIOCESANO
Avda. de la Catedral, 4
EUGENIO CARMÍ OCT

MUSEU FREDERIC MARÈS
Pza. de Sant Lu, 5-6
Tel: 933105800
**BOSQUE DE PIEDRA. CAPITULES
MEDIÉVALES** A ENE

MUSEU NACIONAL D'ART DE
CATALUNYA
Palau Nacional. Parc de Montjuïc
Tel: 934265386
RENACIMIENTO Y BARROCO AL 25 FEB
TONI CATANY AL 3 DIC
COLECCIÓN MEADOWS AL 5 NOV

MUSEU PICASSO
Montcada, 15 y 19
Tel: 933196310
ROBERT Y SONIA DELAUNAY
20 OCT/21 ENE

MUTUA DE SEGUROS PELAYO
Travessera de Gracia, 32
Tel: 932002283
ROBERTO CORAMINA 26 OCT/20 NOV

PALAU DE LA VIRREINA
La Rambla, 99
Tel: 933017775
YANN ARTHUS-BERTRAND AL 5 NOV

RENÉ METRÁS
Consell de Cent, 331
Tel: 934875874
MARÍA GIRONA AL 30 NOV

S-292
Consell de Cent, 292
Tel: 934875711
JORDI TEIXIDOR OCT/NOV

SALA DALMAU
Consell de Cent, 349
Tel: 932154592
VÍCTOR PEDRA OCT
ALCEU RIBEIRO NOV/DIC

SALA DE ARTE JOVEN DE LA
GENERALITAT
Calàbria, 147
Tel: 934838413
CAROL TOMAS ALCAINE AL 13 OCT
COLECCIÓN ORCGIA 17/27 OCT
PURIFICACIÓN HERNÁNDEZ MULERO

31 OCT/10 NOV
SANDRA OLAYA PLAZA
31 OCT/17 NOV
ROSA NAVARRO PAVON
14/24 NOV
ISAMAEL DESCALZO PRAIS
21 NOV/8 DIC

SALA MONTCADA
FUNDACIÓN "LA CAIXA"
Montcada, 14
Tel: 933100699
TACITA DEAN 19 OCT/10 DIC

SALA PARÉS
Petritxol, 5
Tel: 933187020
RAFAEL JOAN AL 18 OCT
SERRA LLIMONA AL 23 OCT
ALBERT VIDAL 19 OCT/13 NOV
GABINO 24 OCT/15 NOV
FAMA 14 NOV/11 DIC
JORDI ALUMÀ 16 NOV/8 DIC

SALA ROVIRA
Rambla de Catalunya, 62
Tel: 932152092
SOTO-VILLENA
AL 21 OCT
FINA RIFÀ
24 OCT/25 NOV
RAMÓN ROGENT
28 NOV/27 ENE

SENDA
Consell de Cent, 337
Tel: 934876759
BJARNE MELGAARD AL 24 OCT

TONI TÀPIES-EDICIONS T
Consell de Cent, 282
Tel: 934876402
MARTÍ ANSÓN AL 11 OCT

TRAMA
Petritxol, 8
Tel: 933174877
ARRANZ BRAVO OCT

GERONA

MUSEU D'ART DE GIRONA
Pujada de la Catedral, 12
Tel: 972203834
M'ESCRIRÀS UNA CARTA? AL 8 OCT

SALAS MUNICIPALES DE EXPOSICIÓN.
FUNDACIÓN CAIXA DE CATALUNYA
Rambla de la Llibertat, 1
Tel: 972223305
MIM JUNCÀ AL 15 OCT

SALA GIRONA DE LA FUNDACIÓN
"LA CAIXA"
Séquia, 5
Tel: 972215408
MONASTERIOS Y LAMAS DEL TÍBET
AL 5 NOV

GRANOLLERS
(BARCELONA)

CENTRE CULTURAL "LA CAIXA"
Joan Camps, 1
Tel: 938706467
VER PARA NO CREER AL 29 OCT
MIRADAS IMPÚDICAS 10 NOV/7 ENE

HOSPITALET
DE LLOBREGAT (BARCELONA)

CENTRO CULTURAL TECLA SALA
Avda. Josép Tarradellas, 44
Tel: 933385771
SARAH LUCAS 9 OCT/7 ENE

LÉRIDA

CENTRO CULTURAL
FUNDACIÓN "LA CAIXA"
Avda. Blondel, 3
Tel: 973270788
MIGUEL RÍO BRANCO AL 29 OCT
EL SIGLO DE CRISTÓFOL 15 NOV/6 ENE

MATARÓ
(BARCELONA)

MUSEU DE MATARÓ
Carreró, 17
Tel: 937582401
MODEST CUIXAT AL 15 OCT

MONTCADA REIXAC
(BARCELONA)

AUDITORI MUNICIPAL
Pza. de la Iglesia, 12
Tel: 935751289
HOONJUNG LOON AL 7 OCT

OLOT (GERONA)

MUSEO COMARCAL DE LA GARROTXA
Calle de l'Hospici, 8
Tel: 972279130
MIQUEL BLAY AL 1 NOV

REUS (TARRAGONA)

IMAC
Sant Joan, 27
Tel: 977338047
FONDOS DE ARTE CIUDAD DE REUS
27 OCT/3 DIC

SABADELL (BARCELONA)

MUSEU D'ART DE SABADELL
Dr. Puig, 16
Tel: 937257144
AUDREY MARLHENS 20 OCT/30 NOV

VIC (BARCELONA)

CENTRE DE CULTURA FUNDACIÓ "LA CAIXA"
Paseo de la Generalitat, s/n
Tel: 902223040
DIARIOS ÍNTIMOS AL 5 NOV

COMUNIDAD VALENCIANA

ALICANTE

CENTRO CULTURAL RAMBLA.
FUNDACIÓ BANCAJA
Rambla Méndez Núñez, 4
Tel: 965200633
ANTONIO BALLESTER AL 29 OCT
EL CUERPO HUMANO 7 NOV/7 ENE

CASTELLÓN

ESPAI D'ART CONTEMPORANI DE CASTELLÓ
Prim, s/n
Tel: 964723540
MOVIMIENTO APARENTE
4 OCT/3 DIC

DENIA (ALICANTE)

SILVIA ORTIZ
Playa de las Marinas
Urb. El Poblet, local 73
Tel: 965784437
IGNASI LÓPEZ/ FONTANILLS AL 22 OCT
MAYTE VIETA 4 NOV/3 DIC

VALENCIA

ALMUDÍN
Plaza San Luis Beltrán, 1
Tel: 963525478
RIPOLLÉS 24 OCT

ATARAZANAS
Plaza Juan Antonio Benlliure, s/n
Tel: 963525478
HISTORIA DE LOS PREMIOS SENYERA
OCT

CASA-MUSEO BENLLIURE
Blanquerías, s/n
Tel: 963911662
MOSQUI AL 22 OCT

CENTRO VALENCIANO DE CULTURA MEDITERRÁNEA-LA BENEFICENCIA.
Corona, 36
Tel: 963883579
EL ORIGEN DE LA TRAGEDIA
AL 19 NOV
PAISAJES DESPUÉS DE LA BATALLA
24 NOV/14 ENE

CENTRE DEL CARME-IVAM
Museo, 2
Tel: 963863000
MICHAEL CRAIG-MARTIN/MANUEL SÁEZ
AL 7 ENE

CHARPA
Tapinería, 11
Tel: 963915782
FENOSA OCT

CLUB DIARIO LEVANTE
Traginers, 7
Tel: 963992225
DEVA SAND OCT
MAITE VIETA NOV

ESPAI LUCAS
Jofrens, 6
Tel: 963915655
JOSÉ LUIS VICARIO
OCT

FUNDACIÓ BANCAIXA
Plaza Tetuán
Tel: 963875500
SUITE 347 PICASSO
5 OCT/ENE

GALERÍA ALBA CABRERA
En Sala, 9
Tel: 963511400
JOXÉ ALBERDI OCT
CARME VIDAL NOV

INSTITUTO VALENCIANO DE ARTE MODERNO. CENTRE JULIO GONZÁLEZ
Guillem de Castro, 118
Tel: 963863000
JULIO GONZÁLEZ AL 26 NOV
ALEX HARRIS AL 3 DIC
LUCEBERT 4 OCT/3 DIC
BRASIL 1920-1950: DE LA ANTROPOFAGIA A BRASILIA
19 OCT/14 ENE

LA GALLERA
Aluders, 7
Tel: 963521437
CARMEN MICHAVILA 2 OCT/3 DIC

LUIS ADELANTADO
Bonaire, 6
Tel: 963510179
SANTIAGO ADELANTADO AL 15 OCT

MUSEO DE BELLAS ARTES
San Pío V, 9
Tel: 963693088
VICENTE COLOM 23 NOV/7 ENE

MY NAME'S LOLITA ART
Pza. Correo Viejo, 3
Tel: 963919848
AL TALL DE LA CULTURA A DIC

NADIR
Pza. de San Nicolás, 3
Tel: 963924238
ESTHER MARTORELL/JOSÉ LUIS YEBRA
6 OCT/11 NOV
ALEX CHATOGUIN/EKATERINA KORNILOVA 18 NOV/15 DIC

RAY GUN
Bretón de los Herreros, 4
Tel: 963523293
JARBAS LOPES 18 OCT/4 DIC

ROSALÍA SENDER
Del Mar, 19
Tel: 963918967
SALVADOR SORIA AL 28 OCT

SALA DE EXPOSICIONES DE IBERCAJA
Avda. Barón Cárcer, 17
Tel: 963510159
ARMANDO RUIZ 5/28 OCT
J. A. RAMÍREZ 2/25 NOV

TOMÀS MARCH
Aparisi i Guijarro, 7
Tel: 963922095
JOSÉ M^a SICILIA OCT
SIMEÓN SAINZ RUIZ NOV

VISOR
Corretgería, 26
Tel: 963922399
CANDIDA HÖFFER SEP

EXTREMADURA

BADAJOS

MUSEO EXTREMEÑO E
IBEROAMERICANO DE ARTE
CONTEMPORÁNEO
Del Museo, s/n
Tel: 924260384

**LA FOTOGRAFÍA EN EXTREMADURA,
1847-1951** A NOV
ROBERT CAPA AL 30 OCT

SALA AVENIDA DE EUROPA
Avda. de Europa, 2
Tel: 924381222
LA PASIONARIA AL 13 OCT

CÁCERES

BORES & MALLO
Trav. Alfonso XI, 4
Tel: 927238329
PEDRO GAMONAL OCT

BIBLIOTECA PÚBLICA
Alfonso IX, 26
Tel: 927627121
A. CALDITO UNIÓN 1/15 OCT
CÉSAR BRAVO VALIENTE 1/15 NOV
VIOLETA CINTAS 15/30 NOV

CENTRO DE EXPOSICIONES SAN JORGE
Pza. San Jorge, s/n
Tel: 927245171
EL LINAJE DE CARLOS V OCT/ENE

GALERÍA MARÍA LLANOS
Doctor Fleming, 10
Tel: 927242939
JOSÉ EMILIO GAÑÁN AL 10 OCT
CARLOS NO 10 OCT/9 NOV
ANTÓN PATIÑO 9 NOV/14 DIC

MUSEO PROVINCIAL DE CÁCERES
Plaza de las Veletas, 1
Tel: 927247234
A LA LUZ DEL CANDIL 6 OCT/12 NOV
CARLOS PAZOS 16 NOV/17 DIC

MALPARTIDA (CÁCERES)

MUSEO VOSTELL
Carretera de los barruecos, s/n
Tel: 927276492
WOLFF VOSTELL DIC

GALICIA

PATROCINADOR DE LA AGENDA DE GALICIA

caixanova



LA CORUÑA

ATLÁNTICA
Teresa Herrera, 3
Tel: 981227163
HOMENAJE A LABRA OCT
ELENA COLMEIRO NOV

BIBLIOTECA PÚBLICA
Miguel González Garcés, s/n
Tel: 981170218

Mª JOSÉ SANTISO AL 17 OCT
CHEMA DAPENA 24 OCT/17 NOV
NATALIA DÍAZ-MELLA
24 NOV/21 DIC

FUNDACIÓN BARRIÉ DE LA MAZA
Cantón Grande, 9
Tel: 981221525

FRANK LLOYD WRIGHT
19 OCT/7 ENE

FUNDACIÓN LUIS SEOANE. CASA DE
CULTURA SALVADOR MADARIAGA
Durán Lóriga, s/n
Tel: 981227355
LUIS SEOANE OCT/NOV

KIOSKO ALFONSO
Jardines de Méndez Núñez
Tel: 981220000
**EL REPUBLICANISMO HISTÓRICO CORUÑÉS:
1868-1936** AL 29 OCT
**SIN OBJETO. LA VANGUARDIA RUSA EN LA
COLECCIÓN ESTATAL DE S. PETERSBURGO**
10 NOV/7 ENE

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO
UNIÓN FENOSA
Avda. Arteixo, s/n
Tel: 981178700
IMÁGENES JACOBEAS OCT/NOV

MUSEO DE BELLAS ARTES
Pza. de Zalaeta, s/n
Tel: 981223723
**NATURALEZAS PINTADAS
SIGLOS XVII-XIX** AL 15 NOV
**FONDOS ORIENTALES. M. ARTES
DECORATIVAS** 15 NOV/15 FEB

PALACIO MUNICIPAL
Pza. de María Pita, s/n
Tel: 981220000
VÍCTOR LÓPEZ RÚA AL 8 OCT

FERROL (LA CORUÑA)

SARGADELOS
Dolores, 55
Tel: 981353714
MONTSERRAT GUTIÉRREZ OCT
SIRO NOV

LUGO

CLÉRIGOS
Clérigos, 5
Tel: 982253924
COLECTIVA DE ESCULTURA 24 OCT
VÁZQUEZ CEREIJO 27 OCT/5 DIC

FUNDACIÓN CAIXA GALICIA
Pza. Mayor, 16
Tel: 981275350
CASTELAO. VIDA E OBRA AL 20 OCT
FRAGILIDAD FUNDIDA 3/30 NOV
**LOS ESPAÑOLES TAMBIÉN SOMOS
EMIGRANTES** NOV/DIC

MUSEO PROVINCIAL
Pza. Soedade, s/n
Tel: 982242112
EL CINE. AVENTURA TÉCNICA
1/15 OCT
EDUARDO NARANJO AL 20 OCT
DISEÑO DE VANGUARDIA
8 NOV/10 DIC
LÓPEZ RÚA AL 8 OCT

ORENSE

ATENEIO DE OURENSE
Curros Enríquez, 1
Tel: 988372075
DOLORES DE LAS CUEVAS
AL 20 AGO

AULA DE CULTURA CAIXANOVA
Avda. Pontevedra, s/n
Tel: 988389173
JOAQUÍN SOROLLA
AL 29 OCT
EDUARDO NARANJO
3 NOV/3 DIC

VISOL
Santo Domingo, 23
Tel: 988232837
JUAN DE LA SOTA 1/10 NOV
MORQUECHO 13/30 NOV

PONTEVEDRA

ANEXO

Charino, 10

Tel: 986896803

PEDRO HERRÓN 6 OCT/14 NOV

CASTELO DE SOUTOMAIOR

Arcade

Tel: 986705105

GALAICO-PORTUGUESA 5/21 OCT

RAQUEL BLANCO IGLESIAS 2/18 NOV

PAZO DA CULTURA

Alexandre Bóveda, s/n

Tel: 986833061

DISEÑO DE VANGUARDIA. 1880-1940

12 OCT/5 NOV

SALA GAGOS DE MENDOZA

Gagos de Mendoza, 2

Tel: 986896371

JOAQUÍN SOROLLA NOV/DIC

SANTIAGO DE COMPOSTELA

(LA CORUÑA)

AUDITORIO DE GALICIA

Avda. do Burgo das Nacións, s/n

Tel: 981573855

EXPRESIONISMO ABSTRACTO AMERICANO

OCT/ENE

CENTRO GALEGO DE ARTE

CONTEMPORÁNEA

Valle Inclán, s/n

Tel: 981546632

GEORGES ROUSSE AL 19 DIC

JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ-DÍEZ

AL 16 NOV

TRANSFER AL 12 NOV

INTERFERENCIAS: GEORGES ROUSSE

20 NOV/10 DIC

MONDOPHRENETIC

23 NOV/14 ENE

ARTISTAS FRANCESES E ITALIANOS EN LAS

COL. FUNDACIÓN ARCO Y CGAC

24 NOV/14 ENE

MARINE HUGONNIER/SARAH

DOBAI/FLORENCE PARADISE

24 NOV/14 ENE

FUNDACIÓN EUGENIO GRANELL

Pza. do Toural

Tel: 981576394

DALÍ, GALA, LACROIX A 26 NOV

MONASTERIO DE S. MARTIÑO PINARIO

Pza. da Inmaculada, 5

Tel: 981555111

LOS ROSTROS DE DIOS OCT/NOV

MUSEO DO POBO GALEGO

San Domingos de Bonaval

Tel: 981583620

VIVIR EN EL ATLÁNTICO NORTE AL 1 ENE

PALOMA PINTOS

Xelmirez, 23

Tel: 981576239

RAFAEL CALVO AL 22 OCT

SCQ

Xeneral Pardiñas, 10-12

Tel: 981596122

MAR RODRÍGUEZ CALDAS AL 2 OCT

TATIANA MEDAL 5 OCT/4 NOV

SUSANA SOLANO 9 NOV/5 DIC

VIGO

(PONTEVEDRA)

AD HOC

García Barbón, 71

Tel: 986228656

SUSO FANDIÑO 20 OCT/24 DIC

ALAMEDA

Pza. de Compostela, 7

Tel: 986224785

EN PROGRESO OCT

ANDRÉS PINAL NOV

CENTRO CULTURAL CAIXANOVA

Policarpo Sanz, 13

Tel: 986828200

SIN OBJETO. LA VANGUARDIA RUSA EN LA

COLECCIÓN ESTATAL DE S. PETERSBURGO

AL 29 OCT

FUNDACIÓN CAIXA GALICIA

Policarpo Sanz, 36-38

Tel: 986815077

CARA A CARA: GIACOMETTI/CARTIER-

BRESSON. BRESSON/MARTINE OCT

FOTOBIAL NOV/DIC

VGO

López de Neira, 3

Tel: 986434333

ANTÓN LAMAZARES 9 NOV/5 DIC

LA RIOJA

LOGROÑO

CENTRO CULTURAL IBERCAJA

San Antón, 3

Tel: 941270059

LA ESCRITURA OCT

MEDICUS MUNDI AL 24 OCT

MANUEL RAMOS ARMILLO

16/30 NOV

MUSEO DE LA RIOJA

Pza. de San Agustín, s/n

Tel: 941291259

EUGENIO CABELLO IBÁÑEZ

6/26 OCT

ANTONIO MONTIEL QUIÑONES

OCT/16 NOV

DOMUS. LA CASA ROMANA EN LA RIOJA

NOV/FEB

MADRID

ALCALÁ DE HENARES

ESPACIO PARA EL ARTE CAJA MADRID

Libreros, 10-12

Tel: 918812838

GRABADO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

3 OCT/17 NOV

MORATA DE TAJUÑA

ESPACIO PARA EL ARTE CAJA MADRID

Pza de Cultura, 5

Tel: 918739006

BELMONTE/NIKOLAI ANANIEV OCT

LÓPEZ RUIZ/ROSA PRAT NOV

MADRID

AELE EVELYN BOTELLA

Puigcerdá, 2

Tel: 915756679

RUFO CRIADO AL 21 OCT

FERNANDO LERÍN 24 OCT/25 NOV

EL PACTO VISIBLE 28 NOV/DIC

ALFAMA

Serrano, 7

Tel: 915760088

ALEJANDRO QUINCOCES OCT

AGUSTÍN ÚBEDA NOV

ALMIRANTE

Almirante, 5

Tel: 915327474

VIRGINIA LASHERAS 26 OCT/24 NOV

ALTEA

Don Ramón de la Cruz, 25

Tel: 915776158

AGUSTÍN HERNÁNDEZ 9/28 OCT

RAFAEL MORENO 30 OCT/19 NOV

M^ª LUISA GARCÍA 20 NOV/5 DIC

AMADOR DE LOS RÍOS

Fernando el Santo, 24

Tel: 913100541

DAVID ARNAZ 2 OCT/18 OCT

MARCELLO ALIVIA 2/16 NOV

ROXANA POPELKA 16/30 NOV

215

A
G
E
N
D
A

E
S
P
A
Ñ
A

ÁNGELES PENCHE
Montesquinza, 11
Tel: 913085657
IÑAKI ZALDUNBIDE OCT
LUCIANO DÍAZ CASTILLA NOV

ANSORENA
Alcalá, 54
Tel: 915231451
MUÑOZ VERA Y ALUMNOS AL 10 OCT
CARMEN GALOFRE 17 OCT/10 NOV
CARLOS MORAGO 14 NOV/15 DIC

ANTONIO MACHÓN
Conde de Xiquena, 8
Tel: 915324093
CHEMA COBO AL 11 NOV
JOSÉ GUERRERO 14 NOV/DIC

ARNOVA XXI
Zurbano, 11
Tel: 913198989
NADÍN ESPINA AL 26 NOV

ARTEARA
Pº del Pintor Rosales, 8
Tel: 915480353
EDUARDO GÓMEZ 5 OCT/NOV

ARTE XXI
Lagasca, 105
Tel: 915642262
LUISA VALDÉS AL 10 OCT
JUNA ANTONIO PRESAS
20 OCT/4 NOV
JUAN DE AGUILAR
6/19 NOV
ROSA PERICÁS
21 NOV/5 DIC

ASTARTÉ
Monte Esquinza, 8
Tel: 913194290
MARÍA ARANGUREN
AL 20 OCT
MARIANO DE BLAS
21 OCT/25 NOV
JOSÉ GARCÍA NAVAS
30 NOV/5 ENE

BAT. ALBERTO CORNEJO
Ríos Rosas, 54
Tel: 915544810
PERE SALINAS AL 21 OCT
MIGUEL PEÑA 22 OCT/2 DIC

BELARDE 20
Velarde, 20
Tel: 914440302
PABLO MÁRQUEZ A OCT
ANTONIA ARTEMIS TORTI OCT/NOV

BLANQUERNA
Serrano, 1
Tel: 914310022
AYMERICH AL 13 OCT
MARÍA ASSUPSÍO ASVANTOS
17 OCT/16 NOV
ANTONI CABOT
22 NOV/DIC

BRITA PRINZ
Alfonso XII, 8
Tel: 915221821
OBRA GRÁFICA 14 OCT/NOV

BUADES
Gran Vía, 16
Tel: 915222562
LUIS FRANGELLA AL 28 OCT

CAMPOMANES 9
Campomanes, 9
Tel: 915476051
BEATRIZ ROMERO AL 3 NOV
BELÉN FRANCO 7 NOV/15 DIC

CANAL DE ISABEL II
Santa Engracia, 125
Tel: 915802625
SUSPENDIDOS AL 29 OCT

CARMEN DE LA GUERRA
San Pedro, 6
Tel: 914200355
AMPARO MACÍAS/DANIEL ALBA
AL 11 NOV
MANUEL QUINTANA
NOV/DIC

CATARSIS
Santa María, 15
Tel: 913693580
NACHO RAMÍREZ AL 9 OCT
ÁNGEL CASAS 10/27 OCT
MONSERRAT LACOMBA
28 OCT/17 NOV
MICHIKO TOTOKI 18 NOV/5 DIC

CENTRO DE ARTE JOVEN
Avda. de América, 13
Tel: 915642129
CIRCUITOS DE ARTES
PLÁSTICAS/FOTOGRAFÍA 2000
5/31 OCT
ARTURO PRINS/ISABELLE BRIDE
8/25 NOV

CENTRO CULTURAL CONDE DUQUE
Conde Duque, 11
Tel: 915885834
VICENTE VELA/FRANCISCO
LÁZARO/VIRGINIA LASHERAS OCT/NOV

CENTRO CULTURAL DE LA VILLA
Pza. del Descubrimiento, s/n
Tel: 915764551
DOS MILENIOS EN LA HISTORIA DE
ESPAÑA 4 OCT/7 ENE

CÍRCULO DE BELLAS ARTES
Alcalá, 42
Tel: 913605400
SEBASTIÃO SALGADO AL 9 DIC

CRUCE
Argumosa, 28
Tel: 915287783
RAMÓN ROIG OCT
JUAN PÉREZ AGUIRREGOIKOA
OCT/NOV

CUATRO DIECISIETE
Príncipe de Vergara, 17
Tel: 914358546
AUGUSTA BARREDA 19 OCT/20 NOV
MARINA ESCALONA 23 NOV/ENE

DIONIS BENASSAR
San Lorenzo, 15
Tel: 913196972
GRÁFICA DE MOMPÓ 9 NOV/25 NOV

DURÁN
Serrano, 30
Tel: 914316605
JORDI ALCALÍS/JESÚS BARRANCO
AL 14 OCT
PINTORES RUSOS Y UCRANIANOS
14 OCT/4 NOV
ALFREDO RAMÓN 7/25 NOV
CARLOS COBIÁN 28 NOV/19 DIC

EDURNE
Justiniano, 3
Tel: 913100651
YAMAOKA OCT

EGAM
Villanueva, 29
Tel: 914353161
RICARDO CÁRDENES 17 OCT/11 NOV
PEDRO MORALES 14 NOV/9 DIC

ELBA BENÍTEZ
San Lorenzo, 11
Tel: 913080468
FERNANDA FRAGATEIRO OCT
ERNESTO NETO NOV/DIC

ELVIRA GONZÁLEZ
General Castaños, 9
Tel: 913195900
ALFREDO ALCAÍN OCT
JOAN MIRÓ NOV/DIC

ESPACIO F
Mercado de Fuencarral
Fuencarral, 45
Tel: 609123239
ENVIA(RTE) 5 OCT/30 OCT

ESPACIO MÍNIMO
Doctor Fourquet, 17
Tel: 914676156
ORLAN 21 OCT/NOV

ESPACIO PARA EL ARTE BARQUILLO
Barquillo, 17
Tel: 915210701
**J.M^a FERNÁNDEZ BIESLA/
M^a.L. MARTÍN DELGADO** OCT
SANTIAGO GARCÍA GARCÍA NOV

ESPACIO PARA EL ARTE BLASCO DE
GARAY
Blasco de Garay, 38
Tel: 915933881
**GREGORIO LÓPEZ/FERNÁNDEZ
RUIZ/SONIA HUERTA** OCT
NAVALCARNERO/CANTELAR DIPORT NOV

ESPALTER
Marqués de Cubas, 23
Tel: 914298703
GUAYACHAMIN OCT
VIVES FIERRO 16 NOV/DIC

ESTAMPA
Justiniano, 6
Tel: 913083030
MAZARÍO AL 4 NOV

ESTIARTE
Almagro, 44
Tel: 913081569
SOL LEWITT AL 24 OCT
GEORG BASELITZ 26 OCT/NOV

ESTUDIO FUENTES
Zorrilla, 21
Tel: 915328854
IMELDA FERRER AL 24 OCT
HOLTON ROWER 26 OCT/NOV

FAUNA'S
Montalbán, 11
Tel: 915226002
MILAGROS SENA AL 29 OCT
SUCASAS 31 OCT/26 NOV

FÚCARES
Conde de Xiquena, 12
Tel: 913080191
CANDIDA HÖFFER AL 17 OCT
ABRAHAM LACALLE 25 OCT/25 NOV
ÁNGEL BADOS 30 NOV/4 ENE

FUNDACIÓN BSCH
Marqués de Villamagna, 3
Tel: 913377433
JUAN DE JUANES NOV

FUNDACIÓN ICO
Zorrilla, 3
Tel: 915921627
GRUPO ZERO AL 19 NOV

FUNDACIÓN JUAN MARCH
Castelló, 77
Tel: 914354240
KARL SCHMIDT-ROTLUFF
6 OCT/17 DIC

FUNDACIÓN "LA CAIXA"
Serrano, 60
Tel: 914354833
COLECCIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO
AL 5 NOV

FUNDACIÓN MAPFRE VIDA
Avda. General Perón, 40
Tel: 915811596
PREMIO PENAGOS DE DIBUJO
11/29 OCT
**EL MAR Y LA PLAYA COMO TEMA DE
MODERNIDAD EN LA PINTURA ESPAÑOLA**
14 NOV/14 ENE

FUNDACIÓN TELEFÓNICA
Fuencarral, 3
Tel: 915840878
MAREA NEGRA: GABRIEL CORCHERO
NOV

GALERÍA 57
Columela, 3
Tel: 915775397
MANUEL VILARINGO
OCT/NOV

GALERÍA GRÁFICA LA CAJA NEGRA
Fernando VI, 17
Tel: 913104360
RICHARD SERRA AL 22 OCT
HERNÁNDEZ PIJUAN 16 OCT/16 NOV
SANTIAGO SERRANO 17 NOV/17 DIC

GARAGE REGIUM
Pradillo, 5
Tel: 914110599
ELIANA PERINAT OCT

GEMA LAZCANO
Conde de Aranda, 10
Tel: 915780801
PAISAJE DE MADRID AL 4 NOV
**LUIS FERNÁNDEZ. PINTURAS 1999-
2000** 9 NOV/13 ENE

GUILLERMO DE OSMA
Claudio Coello, 4
Tel: 914355936
ISMOS OCT
JOAQUÍN TORRES GARCÍA NOV

HEINRICH EHRHARDT
San Lorenzo, 11
Tel: 913104415
STEPHAN JUNG AL 11 NOV
HELMUT DORNER 17 NOV/27 ENE

HELGA DE ALVEAR
Doctor Fourquet, 12
Tel: 914680506
JOSÉ MALDONADO/JAC LEIRNER
AL 11 NOV
**AXEL HÜTTE/LOGOS, ANUNCIOS Y CINTAS
DE VÍDEO** 16 NOV/13 ENE

INSTITUTO DE LA JUVENTUD
SALA AMADÍS
José Ortega y Gasset, 71
Tel: 913477700
PUNTOS DE ENCUENTRO 5/21 OCT
CERTAMEN FOTOGRAFÍA 26 OCT/25 NOV

INSTITUTO ALEMÁN
Zurbarán, 21
Tel: 913913944
EXPO 2000 HANNOVER OCT/NOV

JAVIER LÓPEZ
Manuel González Longoria, 7
Tel: 915932184
ELENA DE RIVERO/TERE RECARENS
AL 28 OCT
JAMES SIMPSONS 9 NOV/19 DIC

JORGE ALBERO
Claudio Coello, 28
Tel: 914316592
DANIEL VORAMAR AL 5 OCT
PHILIP STANTON 17 OCT AL 11 NOV

JUAN GRIS
Villanueva, 22
Tel: 915750427
AMALIA AVIA 6 OCT/10 NOV

JUANA DE AIZPURU
Barquillo, 44
Tel: 913105561
CARMELA GARCÍA AL 15 OCT
BÜRO FRANC WEST 16 OCT/NOV

LA FÁBRICA. PHOTO GALERÍA
Alameda, 9
Tel: 913601320
RAMÓN MASATS OCT
PABLO PÉREZ MÍNGUEZ NOV

LEANDRO NAVARRO
Amor de Dios, 1
Tel: 914298955
EDUARDO VERDASCO AL 27 OCT
GEORGE VALMIER NOV

LEVY
López de Hoyos, 38
Tel: 915610016
AGATHA RUIZ DE LA PRADA + PEP
AL 14 OCT
ARMAN 17 OCT/30 NOV

MALONE
Pelayo, 50
ALFREDO FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ
AL 14 OCT

MARLBOROUGH
Orfila, 5
Tel: 913191414
R.B. KITAJ/CHILLIDA AL 14 OCT
MIKEL NAVARRO/STEPHEN CONROY
17 OCT/21 NOV
PICASSO LINOCUTS/VALDÉS
23 NOV/5 ENE

MASHA PRIETO
Belén, 2
Tel: 913195371
PABLO AIZOIALA OCT/NOV

MAX ESTRELLA
Santo Tomé, 6 Patio
Tel: 913195517
MICHA KLEIN 5 OCT/11 NOV
FLORENTINO DÍAZ 16 NOV/DIC

MAY MORÉ
General Pardiñas, 50
Tel: 914028090
RAMÓN BILBAO AL 19 OCT
JUAN CORREA 26 OCT/2 DIC

METTA
Marqués de la Ensenada, 2
Tel: 913190230
ADOLFO BARNATÁN OCT
EDUARDO ARROYO NOV

MUSEO CASA DE LA MONEDA
Doctor Esquerdo, 36
Tel: 9191566544
SAURA: OBRA GRÁFICA OCT

MUSEO DEL PRADO
Pº del Prado, s/n
Tel: 913302800
EL RETABLO DE D^a M^a DE ARAGÓN.
400 AÑOS DEL GRECO AL 12 NOV
EL LAVATORIO DE TINTORETTO NOV

ARTE Y PARTE

MUSEO NACIONAL CENTRO
DE ARTE REINA SOFÍA
Santa Isabel, 52
Tel: 914675062
IGNACIO DE ZULOAGA OCT
SAM TAYLOR WOOD AL 15 OCT
ARTE ALEMÁN, 1960-2000.
COLECCIÓN GROTHE AL 17 NOV
EL TEATRO DE LOS PINTORES AL 20 NOV
PICASSO. MINOTAURO 25 OCT/15 ENE
CARMELA GARCÍA 28 OCT/3 DIC

MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA
Pº del Prado, 8
Tel: 913690151
PAISAJE AMERICANO: EXPLORAR EL EDÉN
AL 14 ENE

MUSEO TIFOLÓGICO ONCE
La Coruña, 18
Tel: 915894200
JUAN TORRE 21 OCT/NOV

OLIVA ARAUNA
Claudio Coello, 19
Tel: 914351808
ZWELETHU MTHETHWA OCT
ALICIA MARTÍN NOV/DIC

ORFILA
Orfila, 3
Tel: 913198864
MIGUEL SARRÓ 2/21 OCT
V. GUTIÉRREZ TASCÓN 23 OCT/14 NOV
JOSÉ M^a YAGÜE 16 NOV/5 DIC

PALACIO DE CRISTAL
Parque del Retiro
Tel: 914675062
DAVID HAMMONS AL 6 NOV

PALACIO DE VELÁZQUEZ
Parque del Retiro
Tel: 915746614
F. WEST AL 30 NOV

RAQUEL PONCE
General Pardiñas, 35
Tel: 915768321
GRUPO VILLAIRIS OCT

RINA BOUWEN
Augusto Figueroa, 17
Tel: 915222989
JAIME SÁNCHEZ AL 15 NOV

ROJO Y NEGRO
Pza. de las Salesas, 2
Tel: 913081332
PETER FEND OCT.
VICTORIA GIL OCT/NOV

SALA DE CULTURA JUAN BRAVO.
CAJA DE AHORROS DE NAVARRA
Juan Bravo, 3
Tel: 914356645
JUAN MARÍA SUKILBIDE 3/29 OCT
SÁNCHEZ CAYUELA 28 NOV/7 ENE

SALA DE EXPOSICIONES DEL
MINISTERIO DE FOMENTO
Pº Castellana, 67
Tel: 915977000
FINALISTAS DE LA BIENAL AL 22 OCT
ARQUITECTURA ESPAÑOLA
CONTEMPORÁNEA NOV
ARQUITECTURA SILENCIOSA A DIC

SALA DEL BBVA
Pº Castellana, 81
Tel: 9137460000
DE GOYA A ZULOAGA. LA PINTURA
ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XIX Y XX EN
LA HISPANIC SOCIETY OF AMERICA
10 OCT/3 DIC

SALA PLAZA DE ESPAÑA
Pza. de España, 8
Tel: 915802625
20 DE MIL AL 5 NOV

SALVADOR DÍAZ
Sánchez Bustillo, 7
Tel: 915274000
JOSÉ MANUEL CIRIA OCT

SEN
Barquillo, 43
Tel: 913191671
IGNACIO FORTÚN
AL 20 OCT

SOLEDAD LORENZO
Orfila, 5
Tel: 913082887
PEDRO MORA AL 11 OCT
JUAN UGALDE 17 OCT/18 NOV
IÑIGO MANGLANO 23 NOV/5 ENE

UTOPIA PARKWAY
Augusto Figueroa, 5
Tel: 915328844
CONCHA GÓMEZ ACEVO
6 OCT/18 NOV
LUIS MORO
24 NOV/13 ENE

VALLE QUINTANA
Campoamor, 17
Tel: 913105444
POLO PITA AL 21 OCT
DON HERBERT 24 OCT/25 NOV
ANTÓN CORBIJN 28 NOV/5 ENE

MURCIA**CARTAGENA**

PALACIO AGUIRRE
Plaza de la Merced, 16
Tel: 968501607

ÁNGEL MATEO CHARRIS OCT
MANOLO BELZUNCE NOV

MURCIA

ART NUEVE
Tte. Gral. Gutiérrez Mellado, 9
Tel: 968242430

PACO BERNAL OCT
MIWAKO NOV

LA AURORA
Pza. de Aurora, 7
Tel: 968234865

CHEMA LÓPEZ OCT
PACO CONESA NOV

CLAVE
Del Pilar, 9
Tel: 968211986

LA ÚLTIMA FRONTERA
AL 25 NOV

PEDRO FLORES
Jabonerías, 9
Tel: 968218877

NARVÁEZ PATIÑO OCT
RUBÉN DARIO VELÁZQUEZ NOV

SALA DE VERÓNICAS
Verónicas, s/n
Tel: 968215142

LA IMAGEN RESCATADA OCT

SALA SAN ESTEBAN
Acísclo Díaz, s/n
Tel: 968365119

LA IMAGEN RESCATADA OCT

T 20 ARTE CONTEMPORÁNEO
Trapería, 20
Tel: 968215801

FRANCISCA GALINDO AL 2 OCT
OSCAR SECO 6 OCT/6 NOV
NICO MUNUERA 9 NOV/11 DIC

NAVARRA**ESTELLA**

MUSEO GUSTAVO DE MAEZTU
San Nicolás, 1
Tel: 948546037

PEDRO SALAVERRI 6 OCT/5 NOV

PAMPLONA

LA CIUDADELA
Avda. del Ejército, s/n
Tel: 948228237

HORNO
TOM CARR
AL 29 OCT

ELITHABETH ARO
17 NOV/17 DIC
PABELLÓN DE MIXTOS

TOM CARR AL 29 OCT
PATXI EZQUIETA 3 OCT/20 OCT
PEDRO SALABERRI 16 NOV/17 DIC
XVI CONCURSO PAMPLONA JÓVENES

ARTISTAS 17 NOV/17 DIC
POLVORÍN
DIEGO DE PABLOS AL 29 OCT
DAVID RODRÍGUEZ

16 NOV/17 DIC
SALA DE ARMAS
GERNIKA 17 NOV/17 DIC

ALICIA OTAEGUI
20 NOV/20 DIC
IDEAS SOBRE EL CONCEPTO

23 NOV/14 ENE

MUSEO DE NAVARRA
Sto. Domingo, s/n
Tel: 948426492
JAVIER MURO OCT

PLANETARIO DE PAMPLONA
Sancho Ramírez, s/n
Tel: 948260004

BRASIL 17 OCT/12 NOV
VIDEOCREACIÓN 20/26 NOV

SALA CASTILLO DE MAYA
Castillo de Maya, 72
Tel: 948237254

CARLOS DE HAES
AL 22 OCT

SÁNCHEZ CAYUELA
26 OCT/26 NOV

SALA DESCALZOS 72
Descalzos, 72
Tel: 948222008

UNA EUROPA COMÚN
23 OCT/12 NOV

MUJERES AFGANAS
15 NOV/2 DIC

SALA ZAPATERÍA 40
Zapatería, 40
Tel: 948211764

FOTOGRAFÍA DEL S.XIX. LEGADO ORTIZ
ECHAGÜE AL 12 OCT

LA EDAD DE ORO DEL PICTORIALISMO.
INGLATERRA-ESTADOS UNIDOS AL 12 OCT

PAIS VASCO**BARAKALDO (VIZCAYA)**

SALA MUNICIPAL DE EXPOSICIONES
Parque Antonio Trueba, s/n
Tel: 944381202

PATRIMONIO ARTÍSTICO 3/19 OCT
FOTOGRAFÍA 7/24 NOV

BILBAO

ABAD AGIRRE
Ajuriaguerra, 23
Tel: 944237217

OSWALD AULESTIA 5/24 OCT
PINTURA Y ESCULTURA CONTEMPORÁNEA
VALENCIANA 26 OCT/14 NOV
JON ABAD BIOTA 16 NOV/5 DIC

AULA DE CULTURA BBK
Elcano, 20
Tel: 944220683

ANTHONY SUAU
5 OCT/12 NOV
GHITTI/LICATA NOV

BILBAO ARTE
Urazurrutia, 32
Tel: 944155097

GORKA EIZAGIRRE OCT
IRACHE LARREA NOV

COLÓN XVI
Colón de Larreategui, 16
Tel: 944234725

CARLOS PUENTE OCT

EDERTI
Alameda Rekalde, 37
Tel: 944430844
RICARDO TOJA OCT/NOV

MUSEO DE BELLAS ARTES
Pza. del Museo, 2
Tel: 944419536

EL ÚLTIMO ZURBARÁN, 1650-1664
10 OCT/14 ENE

MUSEO GUGGENHEIM-BILBAO
Abandoibarra, 2
Tel: 944232799

COLECCIÓN PANZA. LA BÚSQUEDA DE LO
ESENCIAL 15 OCT/NOV

SALA BBK
Gran Vía, 32
Tel: 944877904

MARIA ELENA VIEIRA DA SILVA
AL 15 OCT
REGOYOS EN VIZCAYA NOV

SALA REKALDE
Alameda Rekalde, 30
Tel: 944208755
BECARIO DE LA DIPUTACIÓN FORAL DE BIZKAIA AL 22 OCT
JAVIER PAGOLA 18 OCT/DIC
DARIO URZAY 9 NOV/14 ENE

VANGUARDIA
Alameda Mazarredo, 19
Tel: 944237691
IÑAKI CERRAJERÍA OCT
OLIVER OEFELIN/KA BOMHARDT
NOV

WINDSOR KULTURGINTZA
Juan Ajuriagerra, 14
Tel: 944238989
FRANCISCO RUIZ DE INFANTE
AL 15 OCT

EIBAR
(GUIPÚZCOA)

TOPALEKU
Zulogatarren, 3
Tel: 943207256
GEMA MONREAL/KEIXETA/DAVID SARAKETA OCT

SAN SEBASTIÁN

D.V.
San Martín, 5
Tel: 943429111
RAÚL URRUTIKOETXEA OCT
CARLOS LEÓN AL 22 OCT

DIECISÉIS
Pza. del Buen Pastor, 16
Tel: 943466916
ISABEL BAQUEDANO AL 22 OCT

SALA BULEVAR
Alameda del Bulevar, 1
Tel: 943429966
FOTOPERIODISMO AL 1 OCT

KOLDO MITXELENA KULTURENEA
Urdaneta, 9
Tel: 943482750
GURE ARTEA 10 OCT/22 NOV

TOLOSA
(GUIPÚZCOA)

PALACIO ARANBURU
Pza. Santa. María, s/n
Tel: 943674811
BEGOÑA DEL VALLE/ACUARELISTAS VASCOS AL 14 OCT

VITORIA-GASTEIZ

ARCHIVO DEL TERRITORIO HISTÓRICO DE ÁLAVA
Miguel de Unamuno, 1
Tel: 945181926
PABLO GENOVÉS 5 OCT/3 NOV

FUNDACIÓN CAJA VITAL KUTXA
SALA FUNDACIÓN
Postas, 13-15
Tel: 945162155

SERCRETOS DEL DESNUDO AL 15 OCT
SALA LUIS DE AJURIA
General Álava, 7
Tel: 945162155

RAFAEL CORTIELLA AL 4 OCT
VI CERTAMEN INTERNACIONAL 7/22 OCT
ANTONIO OLLOKI 24 OCT/5 NOV
ARTE ALAVÉS 8/28 NOV

SALA ARABA
Centro Comercial Dendaraba
Tel: 945162381
INGE MIEG AL 3 OCT

SALA AMÉRICA
Pza. América, 4
Tel: 945181977
CARLOS PAZOS 20 OCT/26 NOV

ZARAUTZ
(GUIPÚZCOA)

PHOTOMUSEUM
ARGAZKI EUSKAL MUSEOA
San Ignacio, 11
Tel: 943130906
ANDRÉ VILLERS AL 8 OCT

SANZ-ENEA KULTUR ETXEA
Nafarroa, 22
Tel: 943835950
HERBERT LIST: FOTOGRAFÍAS AL 22 OCT
FERNANDO MILLÁN 27 OCT/26 NOV

TORRE LUZEA
Nagusia, 28
Tel: 943835950
AITOR LARRAÑAGA AL 1 OCT
PILAR SOBERÓN 6 OCT/5 NOV
MUESTRA FOTOGRAFÍA 10 NOV/10 DIC

P O R T U G A L

BRAGA

MÁRIO SEQUEIRA

Quinta da Igreja, 4700-765. Parada de Tibães

Tel: 253-602550

BALTAZAR TORRES/PEDRO CABRITA REIS/CATARINA CAMPINO AL 15 NOV

LISBOA

ARA

Joly Braga Santos, Lote E

Tel: 21-7261831

SAKIA MORO AL 4 NOV

ARTE PERFÉRICA

Centro de Cultura de Belém,

Lojas 1, 5 y 6

Tel: 21-3617100

EVA ARMINSEN AL 18 OCT

CESAR GALERIA

Garcia de Orta, 17

Tel: 21-3954109

MARKUS OEHLER AL 4 NOV

ENES

Padre Américo, 20

Tel: 21-7110022

JOÃO CHICHORRO AL 4 NOV

GALERIA 111

Campo Grande, 113

Tel: 21-7977418

GRAÇA MORAIS

AL 4 NOV

JOÃO GRAÇA

Rua de Santiago, 15 A

Tel: 21-8874323

DAVID ARMSTRONG OCT

LUIS SERPA PROJECTOS

Rúa Tenente Raul Cascais, 1 B

Tel: 21-3977794

MICHEL SYLVANDER

AL 4 NOV

MIRÓN-TREMA

Rua do Mirante, 14

Tel: 21-8130523

JOÃO CASTRO DA SILVA

AL 28 OCT

MÓDULO

Cç. Mestres, 34 A-B

Tel: 21-3885570

JAN KOSTER AL 12 OCT

MONUMENTAL

Campo Mártires da Patria, 101

Tel: 21-3533848

CLAUDIO MORAES SARMENTO AL 1 OCT

MUSEU DO CHIADO

Rua Serpa Pinto, 6

Tel: 21-3432148

MIGUEL PALMA AL 8 OCT

MAN RAY 20 OCT/14 ENE

NOVO SÉCULO

Rua do Século, 23

Tel: 21-3427712

COLECTIVA AL 14 OCT

PALMIRA SUSO

Rua das Flores, 109

Tel: 21-3427242

MARIA BEATRIZ AL 4 NOV

PEDRO CERA

Leite de Vasconcelos, 5

Tel: 21-8162032

MANUEL GANTES AL 4 NOV

QUADRUM

Alberto Oliveira. Palácio dos Coruchéus, 52

Tel: 21-7979723

Q-N-M AL 11 NOV

SÃO BENTO

Rua do Machadinho, 1

Tel: 21-3974325

CRISTINA VALADAS AL 8 NOV

SÃO BENTO

Rua do Machadinho, 1

Tel: 21-3974325

CRISTINA VALADAS AL 8 NOV

VÉRTICE

Rua de Campolide, 193

Tel: 21-3877385

JOÃO ANTAS, JOÃO CRISTOVÃO

AL 4 NOV

YGREGO

Avda. Antonio Augusto de Aguiar, 13

Tel: 21-3553965

D'ASSIS CORDEIRO

AL 4 NOV

OPORTO

ANDRÉ VIANA

Miguel Bombarda, 410-A

Tel: 22-3395090

IRAN DO ESPÍRITO SANTO

13 OCT/11 NOV

CENTRO PORTUGUÉS DE FOTOGRAFÍA

Rua Antonio Cardoso, 175

Tel: 22-6064284

LABIRINTO E IDENTIDADES/

SEXTO SENTIDO AL 29 OCT

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

DE SERRALVES

Rua D. João de Castro, 210

Tel: 22-6156514

DOUGLAS GORDON 14 OCT/24 DIC

ARTUR BARRIO, ANTÓNIO MANUEL Y

LYGIA PAPE AL 7 ENE

QUADRADO AZUL

Rual Miguel Bonvarda, 435

Tel: 22-6097313

GERVÁSIO AL 23 OCT

SERPENTE

Rua Anibal Cunha, 84

Tel: 22-2080368

RUTE ROSAS AL 21 OCT

VILA NOVA DE CERVEIRA

PROYECTO-NUCLEO DE

DESENVOLVIMIENTO CULTURAL

Miguel de Unamuno, 1

Tel: 945181926

MÁRCIA LUÇAS AL 21 OCT

INÉS WINJORST 28 OCT/25 NOV

MÁRCIA LUÇAS AL 21 OCT

VILA NOVA DE FAMALICÃO

FUNDAÇÃO CUPERTINO DE MIRANDA

Praceta Cupertino de Miranda

Tel: 252301650

ENCONTROS DA IMAGEN AL 20 OCT

La información recogida en esta agenda, cerrada el 20 de septiembre, está sujeta a posibles cambios de última hora ajenos a nuestra voluntad.

INDICE DE ANUNCIANTES

222

í
N
D
I
C
E
D
E
A
N
U
N
C
I
A
N
T
E
S

GENERALITAT VALENCIANA	INTERIOR PORTADA
ARCO	PAG. 4
MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA	PAG. 7
NUEVA REVISTA	PAG. 8
JORNADAS DE ARTE	PAG. 9
ESTAMPA	PAG. 10
FAC	PAG. 11
FERIARTE	PAG. 12
HOTEL Y ARTE	PAG. 13
COLHOGAR	PAG. 13
HELIOS	PAG. 51
CAJA DUERO	PAG. 67
MUSEO DE NAVARRA	PAG. 97
FUNDACION COCA COLA	PAG.111
FUNDACION TELEFONICA	PAG.125
GALERIA ESTIARTE	PAG.129
CAJA NAVARRA	PAG.131
VIA CONEXION	PAG.135
AYUNTAMIENTO DE PAMPLONA	PAG.137
AXA NORDSTERN ART	PAG.141
JAVIER LOPEZ	PAG.143
SOLEDAD LORENZO	PAG.143
GEMA LAZCANO	PAG.143
MARLBORUGH	PAG.143
HELGA DE ALVEAR	PAG.143
MAY MORE	PAG.143
FUNDACION ICO	PAG.143
LA CAIXA	PAG.145
CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORANEA	PAG.149
ANTONIO MACHON	PAG.153
ANGELES PENCHE	PAG.153
FUCARES	PAG.153
ALMIRANTE	PAG.153
METTA	PAG.153
CASAL SOLLERIC	PAG.159
CENTRO CULTURAL SA NOSTRA	PAG.163
MAIOR	PAG.163
RAY GUN	PAG.163
AD HOC	PAG.165
JUSTO ROMAN S.L.	PAG.165
SALA BORRON	PAG.167
ART AL REC	PAG.171
RENE METRAS	PAG.171
SENDA	PAG.171
CARLES TACHE	PAG.171
COTTHEM GALLERY	PAG.171
GALERIA CLARAMOUNT	PAG.171
CAJA BURGOS	PAG.173
LANDALUCE	PAG.175
GECESA	PAG.177
SALA MAURO MURIEDAS	PAG.181
NEW ART	PAG: 183
SALA DE LA SOCIEDAD ECONOMICA AMIGOS DEL PAIS	PAG.185
FERNANDO SILIO	PAG.185
SANTIAGO CASAR	PAG.185
AGUA DE VICHY	PAG.187
IMPRENTA CERVANTINA	PAG.189
MUNDI PRENSA	PAG.191
CENTROS CULTURALES CAJASTUR	PAG.193
DASTO	PAG.193
MUSEO GUSTAVO DE MAETZU	PAG.193
LIBER	PAG.194
INTERART.	PAG.199
ARTE Y PARTE	INTERIOR CONTRAPORTADA
ESPAI CONTEMPORANI DE CASTELLO	CONTRAPORTADA

ARTE Y PARTE

sumarios

1 André Derain Balthus Ana Mendieta Louise Bourgeois Miquel Barceló Pierre Roy Jürgen Partenheimer Arte y poder - **2** Siglo XIX Carmen Thyssen-Bornemisza James Ensor Julio González Postrimerías Realistas Hernández-Pijuan Primavera Fotográfica Joseph Cornell - **3** Arquitectura: Rafael Moneo Congreso Internacional de Arquitectos Gerardo Rueda Rafael Canogar Alfredo Alcáin Isabel Baquedano Cristina Iglesias Fotografía: Hannah Collins Ciudades, libros, fotografías, Ediciones - **4** Palabras para el arte: La Biblia Poe Elizondo Balzac Monterroso Yourcenar Auster Borges Gómez de la Serna Böll Proust Calvino Flaubert Diderot Wilde Baudelaire D'Ors Valle-Inclán Arroyo - **5** Robert Motherwell Pintar para sí mismos, últimas obras Francisco Leiro Cuba Siglo XX Hermann Nitsch Edward Kienholz Manuel Saiz Ramón Herreros - **6** Alex Katz Miró y los surrealistas La Muerte del Arte Miquel Navarro América Prehispánica Pompeya Palabras para el arte: Maupassant Denevi - **7** Luis Gordillo Giorgio Morandi Marcel Duchamp Juan Soriano Rachel Whiteread Durero Grabador Palabras para el arte: Nerval Monterroso - **8** Darío Villalba Martin Kippenberger Los años 30 Vicente Rojo Jordi Teixidor Palabras para el arte: Vargas Llosa - **9** Carmen Calvo Bienal Whitney Città Natura Joan Brossa George Grosz Juan Hidalgo Mirosław Balka Colección Cambó Elie Faure Palabras para el arte: Yorgos Seferis - **10** Palabras para el arte: Chejov Wackenroder Beckford Poe James Yourcenar Bierce Papini - **11** Philip Guston Guggenheim Kassel y Münster Goya Tàpies Saura Palabras para el arte: Strindberg - **12** Martin Puryear Hergé y Tintín Léger Felipe II DiCorcia Palabras para el arte: Foscolo - **13** Adolfo Schlosser Gerardo Burmester Carlos Alcolea Morris Louis y Rico Lebrun Tony Oursler Xavier Veilhan Souza Cardoso Palabras para el arte: Giovanni Papini - **14** Arte y confección Meier Graefe contra Velázquez Henri Michaux R.B. Kitaj Palabras para el arte: Roberto Arlt - **15** Shirin Neshat Ferran García Sevilla Bernard Plossu y Humberto Rivas - **16** Palabras para el arte: STERNE Andersen Poe Hawthorne Papini O'Hara Apollinaire Tanizaki Foscolo Leopardi - **17** Sensation Hans

ARTE Y PARTE es una publicación de ediciones Arte y Parte, S. L.

PHARMACIE, MARCEL DUCHAMP

1944

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

SUSCRIPCIONES POR CORREO: Tres de Noviembre, 13-15. 39010 Santander/ FAX: 942 37 31 30/ E-mail: revista@arteyparte.com O llamando al Tel: 942 37 31 31.
www.arteyparte.com

6 NÚMEROS: **9.000 pesetas (España)** 12.000 pesetas (Europa) 15.000 pesetas (América)

A

Nombre y Apellidos: _____

R

Empresa / Institución: _____ Nif: _____

T

Calle / Plaza: _____

E

Código Postal / Población: _____

Y

Teléfono: _____ Fax: _____

Forma de Pago:

- Cheque a nombre de ARTE Y PARTE, S. L., adjunto al boletín de suscripción.
- Tarjeta de Crédito: Visa nº _____ Caduca: _____
- Transferencia a nombre de Editorial Arte y Parte S. L. "la Caixa" nº C/C: 2100.2346.71.0200062227
- Domiciliación Bancaria: Banco / Caja

_____ ENTIDAD _____ OFICINA _____ CTRL _____ NÚM. CUENTA _____

Desde el Número: _____ Fecha: ____-____-____ Firma: _____

P**A****R****T****E**

NÚMEROS ATRASADOS

Número: **1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28**

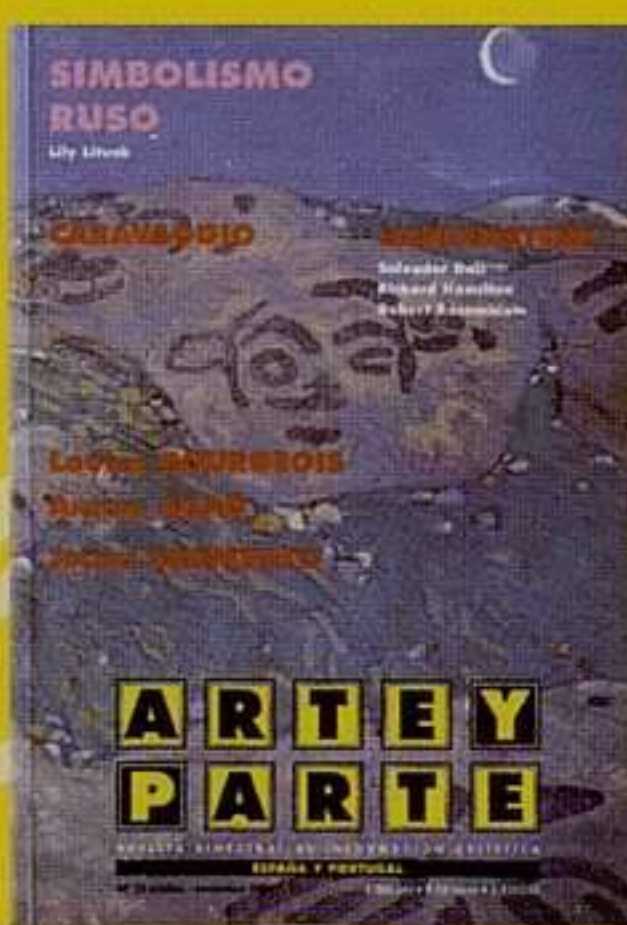
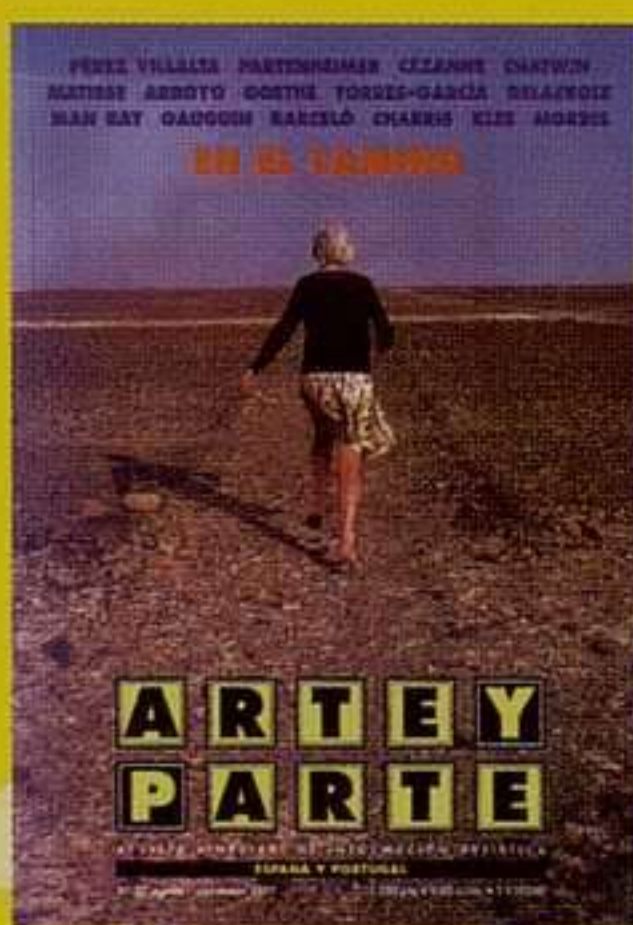
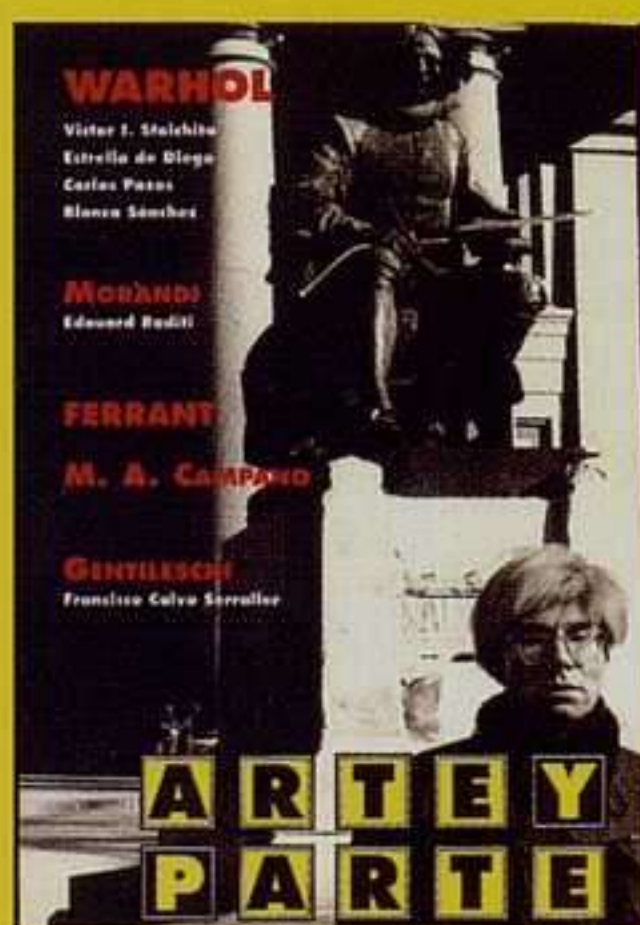
● TOTAL PTA _____ ● 1.200 PTA CADA UNO

POR FAVOR, MARQUE CON UN CÍRCULO LOS NÚMEROS QUE DESEA RECIBIR

Hemmert Arte y Acción Terry Winters Arte y Tecnología Elena del Rivero **18** Tracey Moffatt Valldosera Robert Longo Bernini Octubre en un vagón Palabras para el arte: Papini - **19** Giuseppe Penone Mario Merz Marijke van Warmerdam James Casbere Michel François El taller del artista Snapshots Premios Turner Grecia y el Ultraismo - **20** Ernst H. Gombrich Walter Benjamin Palabras para el arte Julio Cortázar - **21** Andy Warhol Orazio Gentileschi Georgio Morandi Ángel Ferrant Miguel Ángel Campano - **22** Pérez Villalta Delacroix Cézanne Chatwin Arroyo Goethe Torres-García Partenheimer Gauguin Man Ray Barceló Charris Morris Klee - **23** Caravaggio Simbolismo ruso Roy Lichtenstein Antoni Abad Louise Bourgeois Julião Sarmiento - **24** Naturalezas muertas Chardin La naturaleza muerta contemporánea Arroyo-Gordillo Octavio Paz Rafael Pérez Minguez Peter Halley - **25** Tàpies Dubuffet Heinrich Anton Müller Henri Darger Artaud Polke Leiro Alcaín Plensa Clemente - **26** Ettore Spalletti Avigdor Arikha John Berger Mircea Eliade Jose Pedro Croft Gary Hume - **27** Victor Hugo Matt Mullican Zush Juan Uslé Fischli & Weiss Dokoupil De pisis - **28** Bataille Cornell Dalí Hopper Picabia Brodthaers Huelsenbeck Marinetti - **29** Mark Rothko Duchamp Sonia Delaunay Michael Craig Martin Máquinas

Y do

www.arteyparte.com



MOVIMIENTO aparente

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



4 octubre / 3 diciembre

David Blair

Marin Kasimir

Edmund Kuppel

Josu Rekalde

Francisco Ruiz de Infante

Michael Snow

4 de octubre

19:00 h. Encuentro con Eugeni Bonet y los artistas de la exposición
20:00 h. Inauguración

21 de octubre **SEMINARIO**

Desbordamientos de la pantalla

Santos Zunzunegui **12:00 h.**

Jean-Christophe Royoux **16:00 h.**

David Gerstein **18:00 h.**

11 de noviembre **DOOR JAMB**

Concierto del Grup Instrumental de València, a las 20:00 h.

Programa de películas

todos los jueves a las 19:30 h.