

ART E Y PARTE

REVISTA BIMESTRAL DE INFORMACIÓN ARTÍSTICA
ESPAÑA Y PORTUGAL

Nº 24 diciembre 1999 - enero 2000

1.500 pta • 9,02 euros • 1.850\$00



NATURALEZAS MUERTAS

Gabriele Finaldi • Valeriano Bozal • Margit Rowell

OCTAVIO PAZ Dore Ashton

PETER HALLEY • RAFAEL PÉREZ-MÍNGUEZ

ARROYO - GORDILLO

Colección

Arte, Estética y Pensamiento

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

7

LA MIRADA CAUTIVA Formas de ver en el cine contemporáneo

Juan Miguel Company / José Javier Marzal



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

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

Volumen 7

La mirada cautiva

Formas de ver en el cine contemporáneo

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

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

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

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

Sig.: Z 698
Tít.: Arte y parte : revista bimestral
Aut.:
Cód.: 1059953



**ART E Y
P A R T E**

ESPAÑA Y PORTUGAL

Número 24 diciembre 1999 - enero 2000



*Francisco de Goya: Bodegón con costillas, lomo y cabeza de cordero, ca. 1808-12.
Óleo sobre lienzo, 45 x 62 cm. Museo del Louvre, París.*

EDITOR
Fernando Francés

DIRECTOR
Fernando Huici

REDACTORA JEFE
Rosa Gutiérrez

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

AGENDA Y EXPOSICIONES
Lidia Gil

SUSCRIPCIONES Y ADMINISTRACIÓN
Lara Pontones

PUBLICIDAD
Lola Rodríguez-Jalón

DISEÑO
Xesús Vázquez

IMPRESIÓN
Imprenta Cervantina

FOTOMECÁNICA
Fotomecánica Camus

COLABORAN EN ESTE NÚMERO
Dore Ashton, Valeriano Bozal, Gabriele Finaldi, Ángel González García, Peter Halley, Vicente Jarque, M^a Dolores Jiménez-Blanco y Margit Rowell



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

© de las reproducciones autorizadas:
VEGAP, Madrid 1997

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

Redacción, publicidad y suscripciones:
Tres de Noviembre, 13-15.
39010 Santander
Tel: 942 37 31 31 Fax: 942 37 31 30
e-mail: arteypar@teleline.es

ISSN: 1136-2006

DEP. LEGAL: M-3085-1996

5 OBJETOS CREPUSCULARES

Fernando Huici

TEXTOS**10 EL BODEGÓN ESPAÑOL****11 LA FASCINACIÓN DE LA NATURALEZA MUERTA ESPAÑOLA**

Gabriele Finaldi

22 LA CAJA DE TABACO

Valeriano Bozal

32 LA NATURALEZA MUERTA CONTEMPORÁNEA**33 OBJETOS DEL DESEO**

Margit Rowell



*Francisco de Burgos Mantilla: Bodegón con frutos secos, 1631.
Óleo sobre lienzo, 29,1 x 58,9 cm.*

54 EDUARDO ARROYO - LUIS GORDILLO. UNA CONVERSACIÓN**80 DESPUÉS DEL ARTE**

Peter Halley

88 NO ABOLIR JAMÁS EL AZAR. OCTAVIO PAZ Y LAS ARTES VISUALES

Dore Ashton

96 QUÉ BIEN SABÍA ÉL QUIÉN ERA

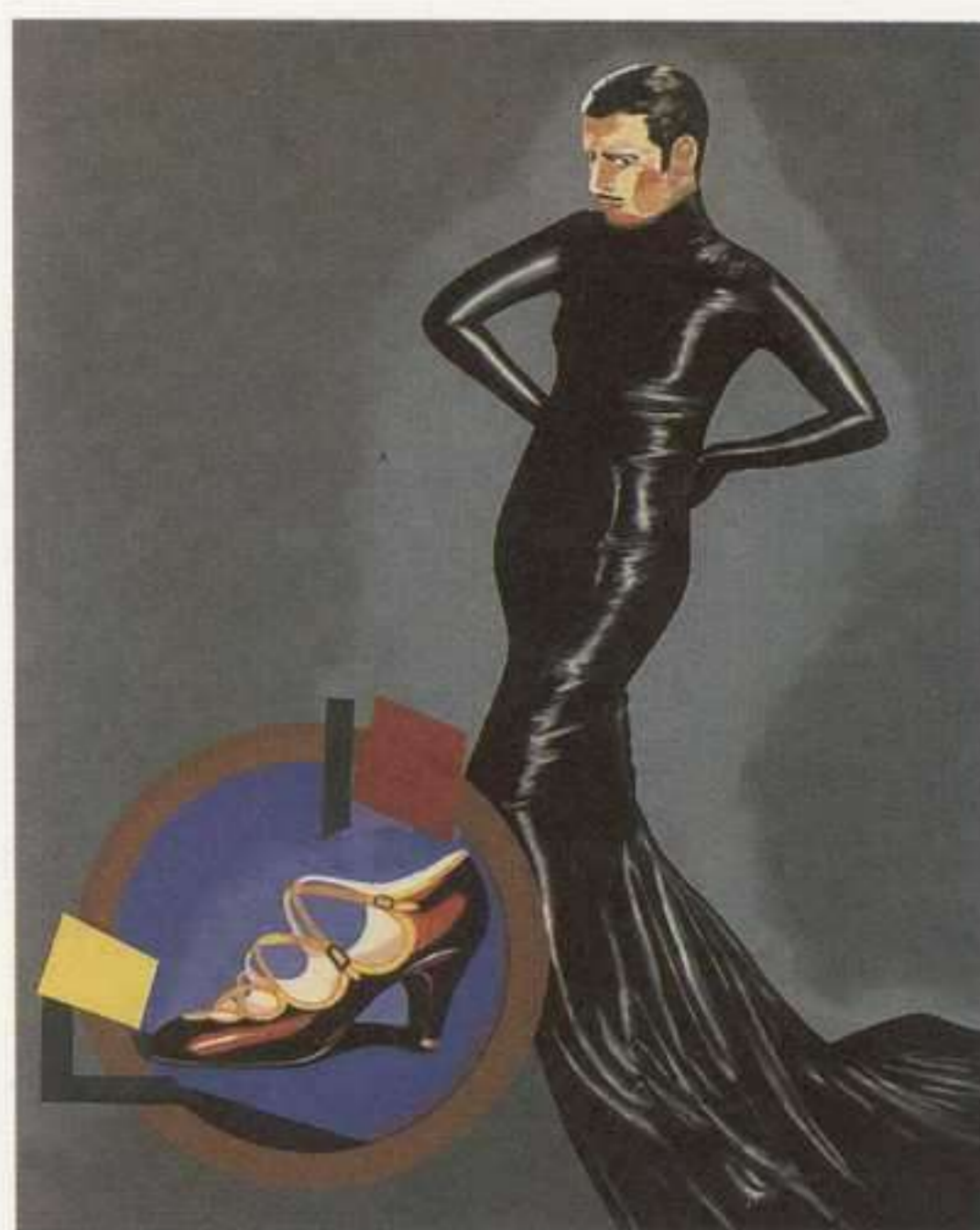
Ángel González García



*Luis Gordillo: La nieve es negra, 1987.
Acrílico sobre lienzo, 250 x 310 cm.*

EXPOSICIONES DE ESPAÑA Y PORTUGAL

- 104 ANDALUCÍA
- 109 ARAGÓN
- 112 ASTURIAS
- 114 BALEARES
- 118 CANARIAS
- 120 CANTABRIA
- 123 CASTILLA LA MANCHA
- 126 CASTILLA Y LEÓN
- 127 CATALUÑA
- 143 COMUNIDAD VALENCIANA
- 151 EXTREMADURA
- 152 GALICIA
- 161 MADRID
- 179 NAVARRA
- 181 PAÍS VASCO
- 186 BRAGA
- 188 LISBOA
- 190 OPORTO



Eduardo Arroyo: Caballero español, 1970.
Óleo sobre tela, 162 x 130 cm.

ARTE Y PARTE no mantiene correspondencia sobre originales no solicitados

LIBROS

- 193 **Estrella de Diego: TRISTÍSIMO WARHOL**
Fernando Huici
- 194 **Antonio Saura: FIJEZA/NULA DIES SINE LINEA**
M^a Dolores Jiménez-Blanco
- 195 **Valeriano Bozal: NECESIDAD DE LA IRONÍA**
María Escribano
- 196 **Paul Valéry: PIEZAS SOBRE ARTE**
Vicente Jarque
- 197 **Félix Maraña: JORGE OTEIZA, ELOGIO DEL DESCONTENTO**
Jorge Oteiza: CANSADO Y GIRATORIO
Carlos Aurtenetxe: JORGE OTEIZA, LA PIEDRA ACONTECIDA
Alicia Ezker
- 198 **Steffano Zuffi (dir.): CAPITALES DEL ARTE: VENECIA/
LA PINTURA BARROCA/LA NATURALEZA MUERTA**
Rosa Gutiérrez

AGENDA DE ESPAÑA Y PORTUGAL

- 199 *Exposiciones de diciembre y enero en España.*
- 215 *Exposiciones de diciembre y enero en Portugal.*



Dan Flavin: Barbara Roses, 1962-64. Tiesta de terracota, casquillo de porcelana y bombilla Aerolux con flor, 21,6 cm h x 10 cm ø.

ARTE Y PARTE

LA FUNDACIÓN AMIGOS DEL MUSEO DEL PRADO

Quiere agradecer la colaboración prestada durante el año 1998 - 1999,
a todas las empresas que nos apoyan.

ACS	DRAGADOS Y CONSTRUCCIONES, S.A.	INSTITUCIÓN EDUCATIVA SEK,
AFINSA BIENES TANGIBLES, S.A.	EDICIONES FOLIO, S.A.	COLEGIOS SAN ESTANISLAO
AGBAR	EL CORTE INGLÉS, S.A.	DE KOSTKA
ALDEASA	ENDESA	J. WALTER THOMPSON, S.A.
ANSORENA, S.A.	ERICSSON INFOCOM ESPAÑA, S.A.	JP MORGAN
AON GIL Y CARVAJAL, S.A.	ERNST & YOUNG	LOEWE, S.A.
ARGENTARIA	ESSO ESPAÑOLA, S.A.	LLOYDS BANK PLC.,
ARTHUR ANDERSEN	FADESA	SUCURSAL EN ESPAÑA
ATISAE	FCB / TAPSA	MAHOU, S.A.
BANCO BILBAO VIZCAYA	FOMENTO DE CONSTRUCCIONES	MAJORICA, S.A.
BANCO DE ESPAÑA	Y CONTRATAS, S.A.	MUSEO ZULOAGA DE PEDRAZA
BSCH	FUNDACIÓ PUIG	MUSEO ZULOAGA DE ZUMAIA
BARCLAYS BANK	FUNDACIÓN " LA CAIXA "	MUSINI, S.A.
BP OIL ESPAÑA	FUNDACIÓN AIRTEL MÓVIL	PALACE HOTEL MADRID
CAJA DE AHORROS DE LA	FUNDACIÓN BANCAJA	PARADORES DE TURISMO
INMACULADA DE ARAGON	FUNDACIÓN CAJA DE MADRID	DE ESPAÑA, S.A.
CAJA DE AHORROS DEL	FUNDACIÓN COCA-COLA ESPAÑA	PASCUA ORTEGA
MEDITERRANEO	FUNDACIÓN CULTURAL MAPFRE VIDA	PHILIP MORRIS SPAIN, S.A.
CÁMERA DI COMMERCIO E	FUNDACIÓN ENRESA	PUBLICIDAD GARRA
INDUSTRIA ITALIANA PER LA	FUNDACIÓN HIDROELÉCTRICA	R.J. REYNOLDS IBERIA, S.L.
SPAGNA	DEL CANTÁBRICO	REPSOL
CARLSON WAGONLIT TRAVEL	FUNDACIÓN INSTITUTO DE EMPRESA	SEGUROS GÉNESIS
CASINO DE JUEGO	FUNDACIÓN PEDRO BARRIÉ DE LA	SHELL ESPAÑA, S.A.
GRAN MADRID, S.A.	MAZA, CONDE DE FENOSA	SISTEMA 4B, S.A.
CITIBANK	FUNDACIÓN TABACALERA	SOTHEBY'S ESPAÑA
CITROËN HISPANIA, S.A.	GALERÍA CAYLUS, MADRID	TANDEM DDB NEEDHAM
COMPAÑÍA LOGÍSTICA DE	GAS NATURAL SDG	TELFÓNICA, S.A.
HIDROCARBUROS, - C.L.H.	GLAXO WELLCOME	TRACTEBEL ESPAÑA, S.A.
CONSTRUCCIONES LAÍN, S.A.	GODIVA CHOCOLATIER	UNIÓN FENOSA
CHRISTIE'S IBÉRICA S.L.	GRUPO SANTILLANA DE EDICIONES, S.A.	UPS, UNITED PARCEL
DATAVAULT (GRUPO COINPASA) -	HOTEL RITZ, MADRID	SERVICE ESPAÑA
DEUTSCHE BANK S.A.E.	IBERDROLA	VALLEHERMOSO, S.A.
DHL INTERNACIONAL ESPAÑA, S.A.	INMOBILIARIA URBIS, S.A.	WINTERTHUR SEGUROS

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

ARTE Y PARTE

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

RADIOS Y AGENCIAS DE NOTICIAS

Agradecemos la ayuda de todos los miembros individuales de la Fundación Amigos del
Museo del Prado, que contribuyen al desarrollo de nuestros fines fundacionales.

Invitamos a nuevas instituciones y particulares a cooperar con nosotros.



FUNDACIÓN
AMIGOS DEL MUSEO DEL PRADO

Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes

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

E-mail: famprado@canaldata.es



Pablo Picasso: La casserole émaillée (La cazuela esmaltada), 1939. Óleo sobre lienzo, 82 x 106,5 cm. Centre George Pompidou, Musée National d'Art Moderne, París.

OBJETOS CREPUSCULARES

Parece haberse generalizado, en los últimos años, una corriente de renovado interés por el tema de la naturaleza muerta. Entre los síntomas de ese impulso se sitúan numerosas muestras internacionales, orientadas tanto hacia la evolución histórica del género como hacia su proyección contemporánea. Entre otros ejemplos posibles, recordemos, dentro de las primeras, la que la National Gallery de Londres dedicó en 1995 a la estirpe del bodegón español o la que, el pasado verano, revisaba en el Rijksmuseum la esplendorosa tra-

dición holandesa y, de las segundas, la que se centró en torno a Picasso y los objetos o la que Margit Rowell comisarió en el 97 para el MOMA, sobre su evolución en el siglo XX. Varios proyectos vienen a coincidir de nuevo en estos días, dentro y fuera de nuestras fronteras, para dar nuevo impulso a esa moda, tan propia, por otro lado, de las meditaciones asociadas a la fascinación melancólica de un tiempo finisecular. Una gran muestra itinerante conmemora así, hasta el próximo otoño, el tercer centenario de la muerte de Chardin.



Jean-Siméon Chardin: *Le jeune dessinateur* (El joven dibujante), 1737. Óleo sobre tela, 80 x 65 cm. Museo del Louvre, París.

En nuestro país, el Museo del Prado dedica en esta ocasión al tema su ciclo anual de conferencias y, en este mismo diciembre, el Museo de Bellas Artes de Bilbao presentará *El bodegón español. De Zurbarán a Picasso*, comisariada por Francisco Calvo Serraller y que reúne préstamos excepcionales.

En esa estela, también los tres textos que abren hoy este número contemplan, desde otras tantas perspectivas, ese universo enigmático del objeto. Gabriele Finaldi, conservador de pintura española e italiana tardía de la National Gallery, e impulsor de la ya mencionada exposición del museo londinense, reconstruye para nosotros la fértil memoria del bodegón hispano, articulando el relato en torno a las obras que veremos en la muestra de Bilbao. Valeriano Bozal, por su parte, nos in-

vita a desentrañar las claves de esa mirada que, con Chardin, impone un horizonte nuevo en la historia del género y define, al tiempo, uno de sus episodios de excelencia mayor. Margit Rowell, conservadora de dibujos del MOMA, nos propone una síntesis de la tesis que avalaba su gran exposición del 97.

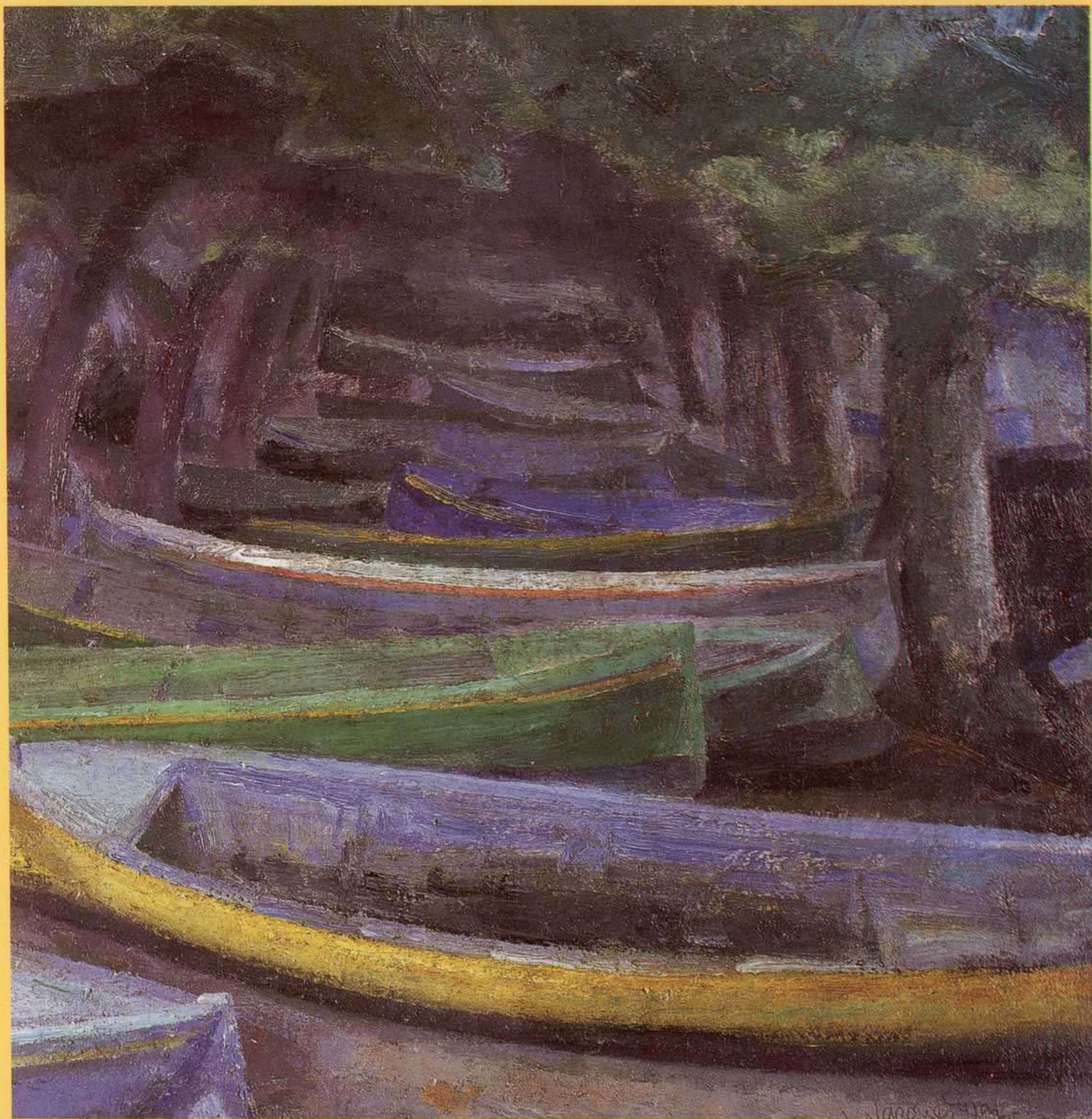
Duelo de titanes. Eduardo Arroyo y Luis Gordillo, nombres esenciales en la escena artística española de este último tercio del siglo, con vidas en gran medida paralelas, pero también con visiones y actitudes matizadamente dispares, entablan, para este número de Arte y parte, una larga conversación. Ambos tejen, en el curso del diálogo, una vívida evocación de sus trayectorias, y del paisaje y contexto en los que estas se insertan. Balance inestimable, a caballo de tres décadas, centra finalmente la discusión en torno a las paradojas y perplejidades que rodean al destino de la creación en esta deriva final del siglo. Sobre las mismas cuestiones nos brinda otra visión, en ocasiones coincidente, Peter Halley, uno de los artistas que emergieron en la escena neoyorquina de los ochenta.

Y para concluir, dos evocaciones. Una, la que Dore Ashton pronunció, sobre la relación apasionada de Octavio Paz con las artes plásticas, en el homenaje dedicado en Washington, este noviembre, a la memoria del gran escritor mexicano. Ángel González García, por su parte, rescata la figura de Rafael Pérez-Mínguez, miembro esencial de la figuración madrileña de los setenta, apartado prematuramente de la escena creativa durante dos décadas, y fallecido hace unos días.

FERNANDO HUICI

TRANSITOS

Artistas españoles antes y después de la guerra civil



SALA DE LAS ALHAJAS
Fundación Caja Madrid

Plaza de San Martín, 1 - 28013 MADRID
Tel.: 91 379 24 61

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

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





Dios les cría y **Helios** les junta



El sabor que nos une

TDM
Transportes y montajes de Arte



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

EMBALAJES

TRANSPORTE

INSTALACIÓN

CÁMARA DE SEGURIDAD

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

GESTIÓN CULTURAL Y COMUNICACIÓN, S.L.



producción y coordinación de exposiciones, cursos, bienales
y concursos de artes plásticas, gestión de espacios públicos
y salas de exposiciones, dirección de programas, comunicación cultural,
dirección, diseño y coordinación de publicaciones

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

Anchoas

Lolín

La calidad del Cantábrico

La anchoa de Lolín se captura en pleno Cantábrico obteniéndose unas estupendas piezas de carne roja y fina que superan en sabor y aroma a las de de cualquier otra procedencia.

  
CASTRO URDIALES

C/ Brazomar. Castro Urdiales • CANTABRIA (ESPAÑA)
Tfno.: 942 86 44 40 - Fax: 942 86 20 44

CHRISTIE

EL BODEGÓN ESPAÑOL

El Museo de Bellas Artes de Bilbao presentará, del 13 de diciembre de 1999 al 19 de abril del 2000, la muestra *El bodegón español. De Zurbarán a Picasso*.

Juan de Valdés Leal: Alegoría de la vanidad, 1680. Óleo sobre tela, 130,4 x 99,3 cm. Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut. Fundación Ella Gallup Summer and Mary Catlin Summer Collection.

LA FASCINACIÓN DE LA NATURALEZA MUERTA ESPAÑOLA

GABRIELE FINALDI

TRADUCCIÓN: GIAN CASTELLI

En un país en el que el principal patrono de las artes solía ser la Iglesia católica –una institución conservadora por naturaleza–, la invención a finales del siglo XVI de la naturaleza muerta independiente abrió un nuevo y fascinante campo de posibilidades para los pintores españoles, y numerosos artistas, incluso los más distinguidos, se lanzaron a explotarla. Hacía tiempo que muchos detalles naturalistas, con elementos propios del género, formaban parte integrante de las composiciones con figuras; los recipientes de barro de las santas Justa y Rufina, patronas de Sevilla, la calavera sobre la que la Magdalena llorara lágrimas de arrepentimiento y los pesados volúmenes de san Jerónimo habían servido con frecuencia para ejercitar las habilidades imitativas de pintores religiosos. Francisco Pacheco, autor del *Arte de la pintura* (1648), se sintió incluso obligado de prevenir a sus colegas de los peligros de recrearse en tales accesorios, pues podrían distraerles de la moral de la pintura.

El nuevo género, de carácter esencialmente secular, permitía a los pintores demostrar su maestría artística y representativa de un modo desconocido. Más aún, contaba con un ilustre linaje: los antiguos textos de Plinio y Filostrato describían pinturas tan impresionantes en su imitación de la naturaleza que llegaban a engañar a los animales –y aun a los humanos– haciéndoles creer que eran reales. Del cielo descendían las aves para picotear las uvas pintadas de Zeuxis, pero el propio Zeuxis resultó igualmente burlado por la cortina que Parrasio pintó sobre la superficie de su pintura de un tema procedente de la guerra de Troya. No resultaba fácil resistirse al desafío de la Antigüedad, y las técnicas de representación habían evolucionado hasta el punto de que los modernos confiaban en poder superar a sus predecesores clásicos.

A pesar del relativo aislamiento cultural del Siglo de Oro español y del aparente retraso de sus artistas, la invención de la naturaleza muerta independiente en España es contemporánea a desarrollos similares en Italia y los Países Bajos, y no una derivación de ellos. Aún es más chocante el hecho de que en las más antiguas naturalezas muertas que se conservan –las obras de Juan Sánchez Cotán (1560-1627)– el género emerge, cual Minerva de la cabeza de Júpiter, ya completamente formado y maduro. *Bodegón de caza, hortalizas y frutas*, pintado en 1602, es una obra de extraordinaria verosimilitud y de enorme sofisticación conceptual: los objetos aparecen observados con una peculiar objetividad bajo una poderosa luz procedente del ángulo superior izquierdo, silueteados ante la profunda negrura del espacio situado tras el marco de la ventana. Varios de los objetos se proyectan más allá del marco invadien-



Juan Sánchez Cotán: Bodegón de caza, hortalizas y frutas, 1602. Óleo sobre lienzo, 68 x 89 cm. Museo del Prado, Madrid.

do el espacio del espectador y arrojando una sombra sobre el borde frontal, realzando el efecto de la ilusión. Están pintados a tamaño natural, y el cuadro parece exigir de nosotros una reacción física. Sánchez Cotán pintó pocas naturalezas muertas, especialmente después de abandonar en 1603 su ciudad natal de Toledo para acudir a Granada, donde ingresaría en un monasterio cartujo, pero su legado castellano es considerable.

En 1618, el joven Juan van der Hamen (1596-1631), pintor de origen flamenco, recibió el encargo de pintar un cuadro para completar una serie de naturalezas muertas de Sánchez Cotán que decoraban un salón del Palacio Real de El Pardo, en las afueras de Madrid. La tarea debió de constituir para él una experiencia formativa, ya que se convirtió en un especialista del género, pasando a pintar naturalezas muertas que comparten una similar austeridad de diseño y la cualidad de un meticuloso escrutinio del objeto. Van der Hamen era miembro del cuerpo de guardias flamencos del rey, y amigo de los poetas Lope de Vega y Luis de Góngora. En 1627, su solicitud de empleo como pintor asalariado de la Casa Real fracasó, quién sabe si no debido a que Velázquez, que formaba parte del jurado de contratación, hubiera podido temer la proximidad de tan meritorio rival.



Juan van der Hamen: Bodegón con dulces y recipientes de cerámica, 1627. Óleo sobre lienzo, 84,2 x 112,8 cm. National Gallery of Art, Washington D.C., Col. Samuel H. Kress.

Los objetos que pintaba van der Hamen contrastan poderosamente con los humildes frutos y vegetales de las obras de Sánchez Cotán. En sus cuadros, costosas piezas de cristal veneciano –platos, jarrones y vasos– se entremezclan con vasijas plateadas, cuencos de bronce dorado y valiosas cerámicas importadas. En *Bodegón con dulces y recipientes de cerámica*, la botella de barro agujereada es del tipo que se fabricaba en Tonalá, Nueva España (México), y ya en el siglo XVI había aristócratas dedicados a coleccionar tales piezas. Las delicadas golosinas, las pastas con azúcar molido y las frutas escarchadas que tan a menudo representa constituían las meriendas de las ricas haciendas castellanas. Esta clase de naturaleza muerta “cortesana” fue ideada por el artista para seducir los refinados gustos de los coleccionistas madrileños. En sus obras tardías de este mismo estilo aparece ostentadamente desplegada la notable habilidad de van der Hamen para reproducir una amplia variedad de texturas y capturar efectos de luz reflejada y refractada, y la sabia disposición del espacio y de los objetos sugiere paralelismos con la música y la arquitectura.

El poderoso ejemplo de van der Hamen estimuló a numerosos artistas madrileños a recoger el desafío de una imitación virtuosística de las formas naturales, y uno de los que más éxito obtuvo en tal empeño fue Antonio de Pereda (1611-78). Pintor brillante y precoz, Pere-



Antonio de Pereda: Bodegón con nueces, 1634. Óleo sobre tabla, 20,7 cm. de diámetro. Colección particular, España.

obtuvo el encargo de pintar *El socorro de Génova* (Madrid, Museo del Prado), una de las doce grandes escenas de batalla que, junto con *Las lanzas velazquianas* colgó en el Salón de Reinos del recién construido Palacio Real del Buen Retiro.

Fue precisamente entonces cuando pintó la más antigua naturaleza que de él se conserva, *Bodegón con nueces*, un pequeño tondo sobre tabla de tan sólo 20,7 cm. de diámetro. Resulta difícil concebir nada tan modesto, pero la imagen constituye un *tour de force* de invención artística y representación naturalista. Con la minuciosidad de un hábil retórico que expusiera un complicado argumento, el pintor inicia la investigación de su tema con la arrugada y que-



Antonio de Pereda: Bodegón con dulces, vasijas y escritorio de ébano, 1652. Óleo sobre lienzo, 80 x 94 cm. Museo del Ermitage, San Petersburgo.

bra nació en Valladolid y durante su adolescencia acudió a Madrid, donde no tardó en convertirse en protegido de Giovanni Battista Crescenzi, noble romano, arquitecto y experto, que se había trasladado a Madrid en 1617 para actuar como consejero durante la construcción del Panteón de los Reyes Españoles que había de ser dispuesto en El Escorial. El propio Crescenzi era pintor aficionado, y existen testimonios que demuestran que obsequió al rey Felipe III con una de sus propias naturalezas muertas. Gracias al patronazgo de Crescenzi, Pereda, quien por entonces contaba 23 años de edad,

bradiza cáscara de la nuez en el costado derecho; a continuación, prosigue pelando gradualmente la resistente envoltura y revela el corazón, situado en el plano principal de la composición y húmedo de aceitosa frescura. Este completo análisis de la nuez satisfaría incluso al más puntilloso de los botánicos. Mas a pesar de su destreza, la muerte en 1635 del protector de Pereda, Crescenzi, en el cruel y despiadado mundo de la corte de Madrid, señaló el fin de su carrera en la corte. Posteriormente, se estableció como uno de los pintores principales de las iglesias

y conventos de Castilla, pero entre retablos y otras obras devocionales, continuó realizando naturalezas muertas de robusta inmediatez, así como *vanitas* de gran refinamiento.

Crescenzi contribuyó igualmente a promocionar la carrera de otro pintor de naturalezas muertas, Juan Fernández “El Labrador”. “El Labrador” representa un fenómeno extraordinario. Su apodo sugiere que podría haber trabajado después de todo como aparcerero y, por ello, haber ejercido como pintor únicamente a tiempo parcial. Se sabe que vivió fuera de Madrid, y que realizaba visitas no demasiado frecuentes a la ciudad, donde duques y embajadores se disputaban sus obras. Sus cuadros son trabajos de gran belleza y sofisticación, y se distinguen por un dramático claroscuro que recuerda al de los seguidores romanos de



Juan de Espinosa: Bodegón con uvas manzanas y ciruelas, ca. 1645-55. Óleo sobre lienzo, 76 x 59 cm. Museo del Prado, Madrid.

Caravaggio y que presumiblemente desarrolló bajo la influencia de Crescenzi. Durante su vida, sus obras fueron enviadas a Inglaterra y allí considerablemente admiradas por el rey Carlos I. Desgraciadamente, la peculiar técnica que empleaba para obtener sus efectos pictóricos ha tenido como resultado que muchos de sus cuadros se hayan oscurecido hasta el punto de que los valores tonales se han visto irremediabilmente alterados. “El Labrador” es también célebre por haber pintado numerosas imágenes de uvas, varias de las cuales han sido reconocidas como de su autoría en tiempos recientes. Su ejemplo al acometer el célebre tema de Zeuxis inspiró a todo un grupo de artistas a enfrentarse al reto de pintar uvas del modo más realista posible, entre ellos Juan de Espinosa.

Inspirado por los sentimientos de pesimismo de Cohelet en el Libro del Eclesiastés, *Vanitas vanitatum, et omnia vanitas* –el tema de la *vanitas*– es uno de los fundamentos centrales del arte y el pensamiento del siglo XVII. La naturaleza muerta, claro está, se presta sumamente bien a la ilustración del mismo, dado que una selección de objetos dotados de asociaciones simbólicas funciona espléndidamente como mordaz recordatorio de la transitoriedad de la vida y de la futilidad de toda empresa humana. Esta clase de cuadros, conocidos habitualmente como “desengaños del mundo” pretendían obligar al espectador a re-



Diego de Velázquez: Escena de cocina, 1618-20. Óleo sobre lienzo, 55,7 x 104,5 cm. The Art Institute of Chicago, Fundación Robert Waller Memorial.

flexionar sobre su propia mortalidad para así dedicar su atención a la salvación del alma.

La *Alegoría de la Vanidad* de Valdés Leal, pintada en 1660, nos muestra un amorcillo haciendo pompas de jabón tan fugaces como la vida humana y tan vacuas como la ambición terrenal. A su alrededor se esparcen naipes, oro y joyas, un reloj de bolsillo, una vela apagada y una calavera coronada de laurel, emblemas todos ellos de transitoriedad y futilidad. Pero también el aprendizaje –en forma de esfera armilar– y el propio arte –representado por libros de arte y arquitectura– parecen destinados a perecer. Un ángel alza una cortina para revelar una pintura del Juicio Final, recordando así al espectador que tal es el destino de todo ser humano. El cuadro cuenta con una pieza hermana en la que se muestra una *Alegoría de la Salvación* complementaria (York City Art Gallery) que muestra a un hombre devoto leyendo libros sagrados mientras un ángel señala la corona de la gloria que aguarda a los virtuosos. En dicha obra, el elemento de naturaleza muerta resulta mucho más característico.

Curiosamente, la pintura de naturalezas muertas parece haber despegado con menos ímpetu en Andalucía que en Castilla. Aunque existe cierta actividad precoz al respecto por parte de Antonio Mohedano (ca. 1561-1626), se han perdido los testimonios existentes, y poco se sabe de la obra de Blas de Ledesma en Granada durante la primera década del siglo XVII. En Sevilla, el aprendizaje y el adiestramiento de los artistas se hallaban encaminados a la producción de pinturas religiosas e imaginería, y resulta factible que los artistas, sencillamente, pudieran haber deseado algo más de tiempo antes de experimentar con el nuevo género.

Las primeras obras de género debidas a Velázquez –realizadas en Sevilla antes de que el artista se convirtiera en pintor del rey Felipe IV en 1623– muestran figuras sorprendidas en



Francisco de Zurbarán: *Agnus Dei*, ca. 1635-40. Óleo sobre lienzo, 38 x 62 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

el acto de consumir o preparar alimentos y, por tanto, incluyen un destacado elemento de naturaleza muerta. Pacheco, suegro del artista, se refería a aquellos cuadros como “bodegones”, término aplicado a tabernas o a comedores humildes, y recordaba que el antiguo artista griego Peiraikos había pintado “cosas humildes, como barberías, puestos, almuerzos y otras similares, y por medio de ellas el artista había alcanzado la más grande gloria”. Otros artistas más conservadores menospreciaban el género por vulgar, pero Pacheco defendía la actividad de Velázquez, destacando su prodigioso talento para la imitación de las semblanzas naturales. *El aguador de Sevilla*, pintura recientemente incluida en la exposición de Velázquez en Sevilla, es fiel reflejo de dicha habilidad. La salpicadura de agua sobre la panza de la enorme jarra de barro, de la que el marchito vendedor callejero acaba de servir al muchacho, es uno de los más impresionantes fragmentos pictóricos de la historia del arte. La extraordinaria habilidad del pintor para captar la incidencia de la luz sobre toda una variedad de objetos –los brillantes recipientes de cerámica y el ornado vaso– resulta evidente. En *Escena de cocina con una sirvienta*, se expone, en aparente desorden, toda una selección de objetos de cocina dispuestos sobre una mesa de madera. La tangibilidad de los platos, el destello de los recipientes de metal y los efectos de contraste entre las zonas barnizadas y no barnizadas de la jarra de terracota resultan francamente impresionantes.

Si bien Velázquez no pintó, al parecer, naturalezas muertas independientes, sí lo hizo su amigo Francisco de Zurbarán (1598-1664). Las naturalezas muertas de este último son modelos de inspirada sencillez y de perfecto equilibrio; su carácter meditativo las ha llevado a



Francisco de Zurbarán: Bodegón con cuatro vasijas, ca. 1658-64. Óleo sobre lienzo, 46 x 84 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

menudo a ser interpretadas como obras de devoción religiosa. Aunque la botella Tonalá, el recipiente blanco y barnizado con la jarra y los objetos de metal que aparecen en *Naturaleza muerta con cuatro recipientes* no son en realidad objetos religiosos, sí tienen el aspecto de instrumentos litúrgicos dispuestos para la misa. La potente luz que proviene de la parte superior izquierda posee el efecto de extraer suavemente los objetos de la oscuridad del fondo, sensación de emergencia gradual que intensifica su aura de sobrecogimiento y de misterio. Con la notable excepción de *Naturaleza muerta con cesta de naranjas* (Pasadena, Fundación Norton Simon), la mayor parte de las escasas naturalezas muertas de Zurbarán se pintaron con posterioridad a su estancia en Madrid –ciudad en la que el género había adquirido ya gran popularidad– a mediados de la década de 1630.

La segunda mitad del siglo XVII fue testigo, especialmente en Madrid, de un considerable auge de la pintura de flores presidido por dos especialistas: Juan de Arellano (1614-1676) y su yerno Bartolomé Pérez (1634-1698). La pintura española de flores se hallaba influenciada simultáneamente por las tradiciones flamenca y romana pero, en general, los pintores se mostraban mucho menos interesados en la fidelidad botánica que sus colegas septentrionales, y algunos de los florecientes capullos que representaron eran, a buen seguro, inventados. Los cuadros de flores se diseñaban en grupos, servían a un propósito fundamentalmente decorativo y colgaban por lo general sobre las puertas o las ventanas. Las piezas más espléndidas aportadas al género por Arellano contribuyen a darnos cierta idea de la opulencia de las decoraciones aristocráticas durante las últimas décadas del dominio de los Habsburgo en España.

Por motivos aún no aclarados, la primera mitad del siglo XVIII asistió a la realización de



Juan de Arellano: Canastilla de flores, 1671. Óleo sobre lienzo, 84 x 105 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

muy escasas naturalezas muertas de calidad en España, y la tradición local no resucitó sino con la fundación en 1752, por parte del rey Fernando VI, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Luis Meléndez (1716-80), quien, irónicamente, se vio excluido como miembro de la Academia a causa de una disputa entre su padre y las autoridades de la misma, se convirtió en el mejor pintor de naturalezas muertas del siglo. Su especialización dentro del género no se debió tanto a una atracción natural como al hecho de su dificultad para obtener encargos de importancia para la ejecución de retratos. A comienzos de la década de 1770, acometió el ambicioso proyecto de pintar para el Príncipe de Asturias (el futuro Carlos IV) los alimentos típicos del clima español. Se entregaron 44 pinturas, pero el proyecto (con cuyo programa no llegó a coincidir nunca el artista de un modo estricto) nunca llegó a completarse debido a una disputa en torno al pago. *Bodegón: plato de acerolas, queso y recipientes*, obra que forma parte de la serie, posee una densa composición en la que los objetos aparecen presentados en primer plano. A través de su cuidadoso emplazamiento y de un riguroso control de la luz, Meléndez imparte al conjunto una claridad arquitectónica. El estilo del artista no aparece relacionado de modo inequívoco con la naturaleza muerta contem-



Francisco de Goya: Bodegón con pavo muerto, ca. 1802-12. Óleo sobre lienzo, 45 x 63 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

poránea española, italiana, holandesa o flamenca; antes bien, sus cualidades pictóricas y su virtuosística representación de detalles y reflejos, así como la variedad de sus motivos, son indicio de su meticuloso estudio de las obras de sus predecesores del XVII.

Y, como cabría esperar, fue Goya (1746-1828) quien recogió el género y lo transformó por completo, reinventándolo como vehículo mediante el que transmitir las más profundas emociones. Goya no pintó naturalezas muertas hasta bien entrado en la sesentena, y tras una única explosión creativa que tuvo lugar en torno a 1810 y que arrojó como fruto una serie de diez cuadros abrasadores, nunca retornó al género. Con excepción de uno de ellos, todos muestran animales muertos; no los animales que constituirían el trofeo de un cazador, ni los de una mesa de cocina, sino hirientes imágenes de animales a los que la vida les ha sido brutalmente arrancada. Como se ha señalado a menudo, su imaginería de muerte y mutilación recuerda la serie de aguafuertes de *Los desastres de la guerra*, que el artista realizaba aproximadamente en la misma época y con los que existe un evidente vínculo creativo. El grupo de pájaros que observamos en *Aves muertas* recuerda los cuerpos amontonados de los soldados que aparecen en la lámina 22 de los *Desastres*, titulada *Tanto y más*. Todas las naturalezas muertas de la serie, dispersas en diversas colecciones de Europa y los Estados Unidos, son obras de apasionada intensidad y enorme maestría de ejecución. La nueva profundidad

expresiva de la que Goya dotó al género le permitió pintar naturalezas muertas que simbolizan de modo elocuente la tragedia de la humanidad lacerada.

Las naturalezas muertas de Goya permanecieron prácticamente desconocidas durante bastantes años. A finales de la década de 1860, algunas fueron llevadas a París y adquiridas por coleccionistas amantes del vanguardismo, tales como el crítico

Zacharie Astruc, amigo de Manet y dueño de *Naturaleza muerta con doradas* (Houston Museum of Fine Arts). Durante el siglo XIX, la tradición original española de naturalezas muertas pareció perder vigor de nuevo, y los auténticos herederos de los logros de Goya en tales obras no fueron sus inmediatos seguidores españoles, sino acaso Cézanne, Picasso y, como claramente muestra la exposición de Bilbao, los pintores modernistas españoles del siglo XX: Zuloaga, Nonell y, más recientemente, Luis Fernández —



Pablo Picasso: Tres cráneos de oveja, 1939. Óleo sobre lienzo, 65 x 89 cm. Col. particular.



© Albufera. Max Pechstein. VEGAP. Madrid 1999

PECHSTEIN EN NIDDEN, 1909

CONTEXTOS DE LA COLECCIÓN PERMANENTE Nº 8

Del 26 de octubre al 23 de enero del 2000



MUSEO
THYSSEN-
BORNEMISZA

Pº del Prado, 8. Madrid

LA CAJA DE TABACO

VALERIANO BOZAL

22

J
E
A
N

S
I
M
É
O
N

C
H
A
R
D
I
N

“Il [Chardin] dépasse tout ce que peindront dans ce genre Delacroix, Millet, Courbet, Degas et les Impressionnistes. C’est seulement chez Cézanne et à sa suite qu’on peut imaginer autant de force et autant de simplicité. Et avant Chardin, c’est seulement chez Vermeer, qui cependant n’a jamais dû peindre de natures mortes, qu’une telle sérénité aurait pu naître de quelques accords du blanc et du bleu un jour laiteux”¹

Ni el joven aprendiz de dibujante ni el muchacho que levanta un castillo de naipes saben que les están mirando. De haberse apercibido, seguramente se delatarían con un gesto, pero no sucede así. El pintor mirón que fue Chardin –pocas pinturas son tan ilustrativas a este respecto como sus últimos autorretratos– se multiplica en ese mirón que los cuadros suponen y, finalmente, en nosotros, espectadores, que ocupamos su lugar. Acostumbrados a la escenificación teatral que gusta gesticular “expresivamente” para que el espectador entienda con facilidad qué sucede en la pintura-escenario, estas imágenes de Chardin resultan llamativas por lo contrario: la ausencia de gesticulación. No tienen que mostrarse ante nadie y, así, pueden permanecer ensimismados, como ha escrito Fried.

Pero no es eso lo que sucede, alguien los mira. Eso es lo que nos indica el hecho de que están pintados, de que alguien los vea, pues se han pintado para que sean mirados, en la actitud de quien, por no apercibirse de tal mirada, puede continuar ocupado en lo suyo sin disimular ni exhibir nada. Como no son conscientes del mirón, pueden exhibirse como *de verdad* son. Otras imágenes dieciochescas, pintadas y grabadas, aprovecharon estos mismos recursos y levantaron, en su frivolidad, verdaderos monumentos a la mirada: los mirones escondidos tras biombo y cortinas para poder admirar la desnudez de las damas en sus tocadores y dormitorios no hacen sino confirmar la importancia de esta mirada inadvertida: sólo ella capta la verdad de las figuras, la belleza escondida de las damas. El Siglo de las Luces fue muy consciente de la importancia que puede llegar a alcanzar la intimidad sorprendida. No sólo en la pintura y el grabado, las cartas con las que Laclos compone su novela pretenden ofrecernos esa intimidad sin intermediarios, tanto más verdadera cuanto que no está destinada a ser publicada, son cartas...

Chardin tenía algunos maestros que nadie puede olvidar. Vermeer el primero y el más grande: no es posible seguir adelante sin recordar aquella escena en la que una joven atiende a una carta que la criada le alcanza; vista desde un cuarto en penumbra, luce, sin embargo, con toda la verdad de un acontecimiento que, por su carácter privado, es tanto más sincero.

Tras presentarse en París la exposición Chardin se exhibirá en el Kunstmuseum y la Kunsthalle de Düsseldorf del 5 de diciembre al 20 de febrero. Después viajará a la Royal Academy de Londres y al Metropolitan de Nueva York.



Jean-Siméon Chardin: *Le château de cartes* (El castillo de naipes). Óleo sobre tela, 72 x 60 cm.
The Trustees of the National Gallery, Londres.

Los pintores del Siglo de las Luces gustaron representar la sorpresa en obras que la tenían como tema: un joven sorprende a una dama, una divinidad a las ninfas, los viejos a una mujer casta... Pero la sorpresa sería, en estos cuadros de Chardin, como antes en los de Vermeer, para los protagonistas ocupados en su vida –banal o trascendente, aunque con preferencia banal (pero no siempre: ¿es una banalidad aprender a dibujar?)²–, si fueran conscientes de que alguien los mira. Entonces podrían expresarse para otros, simular, guardar algo de lo que piensan o de lo que sienten, incluso en la inconsciencia del que cree haber mostrado todo cuando en realidad actúa.

Lo ensimismado de su actitud es rasgo de sus acciones, están absortos porque nadie puede interrumpirles, por eso pueden mostrarse como realmente son... Mostrarse, es decir, volcarse en su exterioridad, en esa acción que han emprendido. Acostumbrados, como estamos, a la gesticulación que explica algo a un eventual espectador, acostumbrados a una “vida pública de teatro”, nos sorprende la sinceridad de estos muchachos y muchachas de Chardin, también y sobre todo lo parco de sus gestos: ninguno se precisa para comunicar con alguien,



Jean-Siméon Chardin: Un jeune écolier qui dessine
(Un joven estudiante que dibuja). Óleo sobre madera, 17 x 21 cm.
Kimbell Art Museum, Fort Worth.

pues tal “alguien” es por ellos ignorado, sólo el gesto mínimo, ante todo, la concentración que la acción representada exige (sea ésta, la concentración, poca o mucha, y por lo general menor cuantos más son los personajes que intervienen, cuanto más pública es la acción).

Semejante concentración pone en la figura todo lo que ésta es: saca a la luz sus facultades, su gusto, intereses, sus pasiones tanto como sus obligaciones..., no deja resquicio que no haya sido exteriorizado en la imagen. Hay muchas cosas de esos muchachos y muchachas, de las cocineras, las madres y las institutrices que no están en ese momento en las imágenes, pero lo que en ellas se representa es

lo que en ese instante son, y lo que son por entero, sin fisuras y sin sombras.

El personaje consciente de que le miran, actúa, simula, aquel que nada sabe de la observación, se vuelca sobre lo suyo. Si en el primer caso la actuación depende de la mirada, es de su inconsciencia de lo que depende en el segundo que falta. Pero tal inconsciencia no implica que la mirada haya desaparecido, sólo que pasa desapercibida. El pintor barroco supone siempre la observación –la de un cortesano, la de un fiel...–, sobre la que desea suscitar un efecto concreto: para ello recurre a actitudes y gestos retóricos. La mirada no compone, en estas pinturas, la estructura u organización de la escena, se limita a registrarla: no la funda, la capta. En lo que respecta a la imagen, y a sus efectos, la mirada es pasiva, receptora. Los gestos y la organización retóricos pueden repetirse al margen de la instantánea temporalidad, fundamental, sin embargo, en aquel comportamiento absorto y (por ello) desapercibido de que le están mirando. La mirada no es en el pintor barroco sino un intermediario: se sirve de ella para trasladar “al interior”, donde producirá el efecto deseado (sentimientos, emociones...), el aparato retórico que la imagen ha hecho suyo. Ello conduce a la pretensión de normativizar, e intemporalizar, la fisonomía de gestos y expresiones³.

La atención absorta se capta en un instante del tiempo. Las pinturas de Chardin poseen la doble virtud de pintar lo que los protagonistas son, de exteriorizarlo, y de hacerlo en un instante del tiempo. No es una casualidad, pues lo que sean sólo en el instante de su acción puede mostrarse: después caerán los naipes, continuará el juego del volante, se ocupará la cocinera de los fogones, aprenderá el muchacho a dibujar y a pintar... Ahora, en el momento que la pintura representa, no ha sucedido, todavía, nada de eso. En el instante representado conserva el tiempo todo su protagonismo y destaca como ingrediente fundamental de la acción: sin él no existiría. La verdad de lo que los personajes sean se representa y



Jean-Siméon Chardin: Une petite fille jouant au volant (Niña jugando al volante). Óleo sobre tela, 65 x 81 cm. Colección privada, París.

se capta en el tiempo, no fuera de él, exteriorizando su interior sin recurrir a gestos que remitan a un interior más o menos insondable (y, por tanto, *fuera* de ese instante).

Pero Chardin no pinta sólo escenas con acciones, es también un pintor de naturalezas muertas. Si las acciones representadas en sus obras con figuras humanas eran intrascendentes, banales, no merecerían por sí mismas, atención alguna, tal como había afirmado Lafont de Saint-Yenne, los objetos que aparecen en sus naturalezas muertas no lo son menos: utensilios de cocina, motivos de gabinete que recuerdan la vida cotidiana del pintor... Si puede hablarse de historia, es de una pequeña historia privada que nada puede interesar, a primera vista, a los demás, pero que Chardin representa con una verdad *singulièrement naïf*, inmediata, sin las mediaciones que la composición académica lleva consigo.

No es raro oír que sus escenas con personas, sus acciones están tratadas a la manera de naturalezas muertas. Sin embargo, entre los seres humanos y los objetos que en tales naturalezas aparecen hay diferencias obvias y sustanciales. Por lo que hace a lo hasta ahora dicho, bien evidentes: los objetos ni protagonizan acciones ni poseen interior anímico alguno que pueda o



Jean-Siméon Chardin: *Le panier de fraises des bois* (El cesto de fresas del bosque). Óleo sobre tela, 46 x 38 cm. Colección privada, París.

rio: el artista respeta a ultranza la fisonomía que los objetos poseen.

Mas, si algo destacan las naturalezas muertas de Chardin, es su doble carácter de verdad y de haber sido sorprendidas. No se equivocan los que delatan afinidad entre naturalezas muertas y acciones, pero resulta necesario averiguar cómo la ha logrado entre realidades tan dispares, sólo así entenderemos el proceder del artista. Adelantaré que es en este punto donde con mayor claridad se percibe la identificación entre mirada y pintura y se perfila con nitidez la condición del mirón.

Detengámonos ante una naturaleza muerta bien conocida: *La tabagie*, llamada *Pipes et vase à boire* (París, Louvre), una obra que algunos autores datan en 1760-1763 y otros en torno a 1737 y sobre cuyo motivo siempre ha existido un cierto debate, pero sobre cuya belleza existe un acuerdo extendido. Representa objetos que estaban entre las posesiones inventariadas del artista: la caja de tabaco pintada se describe en el inventario con bastante precisión⁴. Se le puede atribuir a todos ellos un valor simbólico, que sean objetos reales, pertenecientes al artista, no es motivo suficiente para excluir esa posibilidad. Lo que en este punto me parece decisivo es el modo en el que todos estos objetos están pintados, los valores que en la pintura destacan: alegórica o no, *La tabagie* es pintura que se concibe como representación de objetos vistos, siendo tal “vistos”, su materialidad visual, la razón de su disposición.

Los historiadores llaman la atención sobre el hecho de que, a diferencia de otros artistas, Chardin coloca los objetos de sus naturalezas muertas de tal modo que entre ellos circule siempre el aire, es decir la luz, evitando la continuidad material y la pesantez excesiva. Puede añadirse –Sterling lo hace– que todos ellos configuran ritmos cromáticos y lumínicos, “cualidades” que no pertenecen tanto a los objetos cuanto a la relación entre ellos y el sujeto que los mira.

deba ser exteriorizado. Es cierto que podemos “animarlos” convirtiéndolos en símbolos –la vanidad, por ejemplo– y así los introducimos en la acción del tiempo, pero no está claro que sea éste el proceder de Chardin o que, si lo hace, lo haga despreciando el ensimismamiento –permítaseme esta expresión– que a los objetos les es propio por naturaleza (porque carecen de ese interior del que el simbolismo los dotaría). Más bien parece que sucede todo lo contra-



Jean-Siméon Chardin: *La tabagie o Pipes et vase à boire* (La tabaquera o Pipas y vaso).
Óleo sobre tela, 40 x 32,5 cm. Museo del Louvre, París.

Chardin los coloca sobre la superficie de la que parece una mesa, de frente al eventual espectador, aunque con un ligero sesgo que evita la rigidez de la frontalidad (el tablero está más elevado en el ángulo inferior derecho que en el izquierdo, como si la mesa estuviera ligeramente “retranqueada”). La caja de tabaco se dispone oblicuamente, una larga pipa continúa su insinuada orientación hacia el extremo inferior izquierdo, entre dos objetos metálicos; otra pipa, a la derecha, se coloca en sentido contrario, prolongándose en el asa de la jarra y en paralelo a todos los objetos que, en parejas –la copa y la pipa, la pieza de porcelana y su tapa, el cubilete y el frasco–, indican la misma dirección, afín al lateral de la caja de tabaco.

La composición es, tal como puede apreciarse en la somera descripción, muy rigurosa y cuidada, nada deja al azar, pero no me atreveré a calificarla de rígida: sobre una superficie, diversos objetos en una composición en aspa, con espacios bien determinados en horizontal y en vertical. También la luz se compone cuidadosamente: sobre la superficie luminosa, los reflejos metálicos en ambos extremos, la claridad de la porcelana –con leves rosas y azules– en el centro, con la transparencia y densidad que le son propias, y el brillo lustroso de la madera en contraste con el forro azul, de distinto material, de tela.



Jean-Siméon Chardin: Lièvre mort avec gibecière et poire à poudre (Liebre muerta con zurrón y cebador). Óleo sobre tela, 80 x 62 cm. Philadelphia Museum of Art, Filadelfia.

lo que vemos es mucho, quizá no todo, pero sí suficiente para nuestro placer.

Una composición tan rigurosa no resulta del azar, pero la sensación de inmediatez, de cotidianidad, es patente. El pintor simula y tiene éxito en su simulación, introduce diversidad allí donde otros sólo perciben homogeneidad, y parece decirnos que si mirásemos de otra manera, desde otra posición, quizá sabríamos lo que hay dentro de la jarra, de la porcelana... Mirar es una acción física que descubre un mundo material. Mirar de otra manera no es más que hacerlo desde otro punto de vista, que responde a un cambio físico, a un cambio de lugar, a un momento diferente.

La visualidad es la condición de los objetos representados –sólo lo exterior, lo material, es plenamente visual–, pero también es la condición de nuestra mirada..., en tanto que mirones. La composición que ha construido no implica sólo diversidad entre los diferentes objetos, exige movimiento de la mirada: se “desliza” de uno a otro, pues están colocados de tal manera que se “cruzan” y “continúan” en direcciones nítidamente elegidas; se “desliza”, también de un foco luminoso a otro, tales son los efectos de luz sobre la materialidad de cada motivo (la madera, el barro, la porcelana, la tela, el metal...). La pintura no es una vibración que la mirada registra, sino una composición plástica que mueve a esa mirada. El movimiento no es propiedad de los objetos –a diferencia de lo que sucedía con el dinamismo barroco, en el que el espectador asistía impasible a tanta y tan retórica movilidad (bien es cierto que hay excepciones: algunas obras de Velázquez se encuentran entre las más relevantes)–, es condición de la mirada, es, si quiere hablarse así, propiedad del sujeto.

Ahora podemos volver a la cuestión inicialmente planteada. Los objetos no poseen interior alguno, a su propósito no puede decirse que estén absortos o ensimismados, pues semejante

Chardin se preocupa de que podamos apreciar los distintos materiales de los objetos, pero también de que sus diferencias queden plásticamente unificadas por la luz: el metal, el cristal, el barro de las pipas, la porcelana y la cerámica, la madera, la tela del forro..., y la luz. Nada queda fuera del repertorio que el artista ha compuesto. Su diversidad es patente, su unidad (plástica) evidente. Esto es lo que vemos. No sabemos que contienen la jarra o los demás objetos, qué es el blanco grueso de la copa de la derecha, pero

afirmación supone el juego interior-exterior que en ellos no existe, pero no por eso deja de haber un juego: el del espectador virtual de todas estas pinturas y de todas estas escenas. Si no se asoma inadvertidamente por la puerta, como cabe pensar que sucedía en las pinturas con acciones, no por ello deja de haber un mirón: éste no sólo mira, lo que parece bastante obvio, sino que resuelve la naturaleza de la realidad en naturaleza visual. Él mismo es exterioridad, cierra, como dice Pessoa, los ojos del



Jean-Siméon Chardin: Verre d'eau et cafetière (Vaso de agua y cafetera). Óleo sobre tela, 41,3 x 32 cm. Carnegie Museum of Art, Pittsburg.

alma y los oídos mentales para dejarse llevar por el flujo de la multitud y distinguirse en ella.

Obligado a mirar las cosas singularmente y de conjunto, el orden y la materialidad que adquieren es profundamente visual, y por ello profundamente temporal: la temporalidad es la de los objetos, pero sobre todo la de la mirada que compone la escena. En las cosas, pertenece el tiempo pasado y se manifiesta dejando su huella, la madera usada, ajada la tela, el cristal opaco... En la mirada, es el tiempo sustancial a su movimiento, propiedad del instante que hace de esa escena, de esa composición, la que en un momento aparece, no otra ni cualquiera. En la mirada, pertenece el tiempo al orden del presente y de la temporalidad más estricta, evita ese monumento del pasado que deja la huella de sus restos en las cosas y, sin negarlo, lo hace actualidad, pues actual es la mirada en la que se capta.

Sterling ha podido escribir que Chardin “n’était pas obsédé par le mystère de la présence des choses: essentiellement peintre, sa philosophie intuitive était d’unir les choses dans une profonde harmonie de rythmes et de matière colorée”⁵. Este es un rasgo fundamental que permite distinguir a Chardin de otros pintores de los siglos XVII y XVIII centrados en el *trompe l’oeil*, que pintan los objetos en tanto que dados, independientes respecto de la mirada que sobre ellos se posa. La armonía de ritmos y de materia coloreada no es una “cualidad” de las cosas, sino una cualidad que surge en nuestra relación visual con las cosas. La cotidianidad que Chardin nos ofrece en sus naturalezas muertas, al igual que la de sus pinturas con acciones, no es la de objetos que esperan la mirada, sino la de objetos que son mirados y en el momento de serlo.

Cobran pleno sentido entonces, hasta el punto de que podemos considerarlos como un resumen de su existencia, los autorretratos que Chardin pinta al final de su vida, los que hace en



Jean-Siméon Chardin: Autoportrait o Portrait de Chardin aux besicles (Autorretrato o Retrato de Chardin con antiparras). Pastel, 37,5 x 46 cm. Departamento de artes gráficas, Museo del Louvre, París.



Jean Siméon-Chardin: Autoportrait o Portrait de Chardin à l'abat-jour (Autorretrato o Retrato de Chardin con visera). Pastel, 38 x 46 cm. Departamento de artes gráficas, Museo del Louvre, París.



Jean Siméon-Chardin: Autoportrait o Portrait de Chardin au chevalet (Autorretrato o Retrato de Chardin ante el caballete). Pastel, 32,5 x 40,5 cm. Departamento de artes gráficas, Museo del Louvre, París.

1771, 1775 y el que se considera último, quizá de 1777 o incluso de 1779, el año en el que muere. En los tres casos, si algo destaca el artista es la importancia que cobra la mirada, atenta pero no arrogante en el primero y en el tercero, más enfática la actitud del segundo, afirmación de su condición de pintor, orgulloso, pero no soberbio, y en ningún caso, en ninguno de los tres, al margen de la que es su indumentaria de trabajo, del que es su oficio, evitando la pompa cortesana a la que tan aficionados son otros pintores. La mirada que nos dirige nos convierte, a nosotros, en la caja de tabaco, en el muchacho que levanta un castillo de naipes o la cocinera que vuelve del mercado, pues lo que ya importa no es tanto la anécdota cuanto la relación que con ella mantenemos. De este modo configura Chardin el mundo, y no porque, como decía Aristóteles –y, tras él, la tradición– la vista sea el más noble de los sentidos, sino porque es el sentido propio de la pintura —

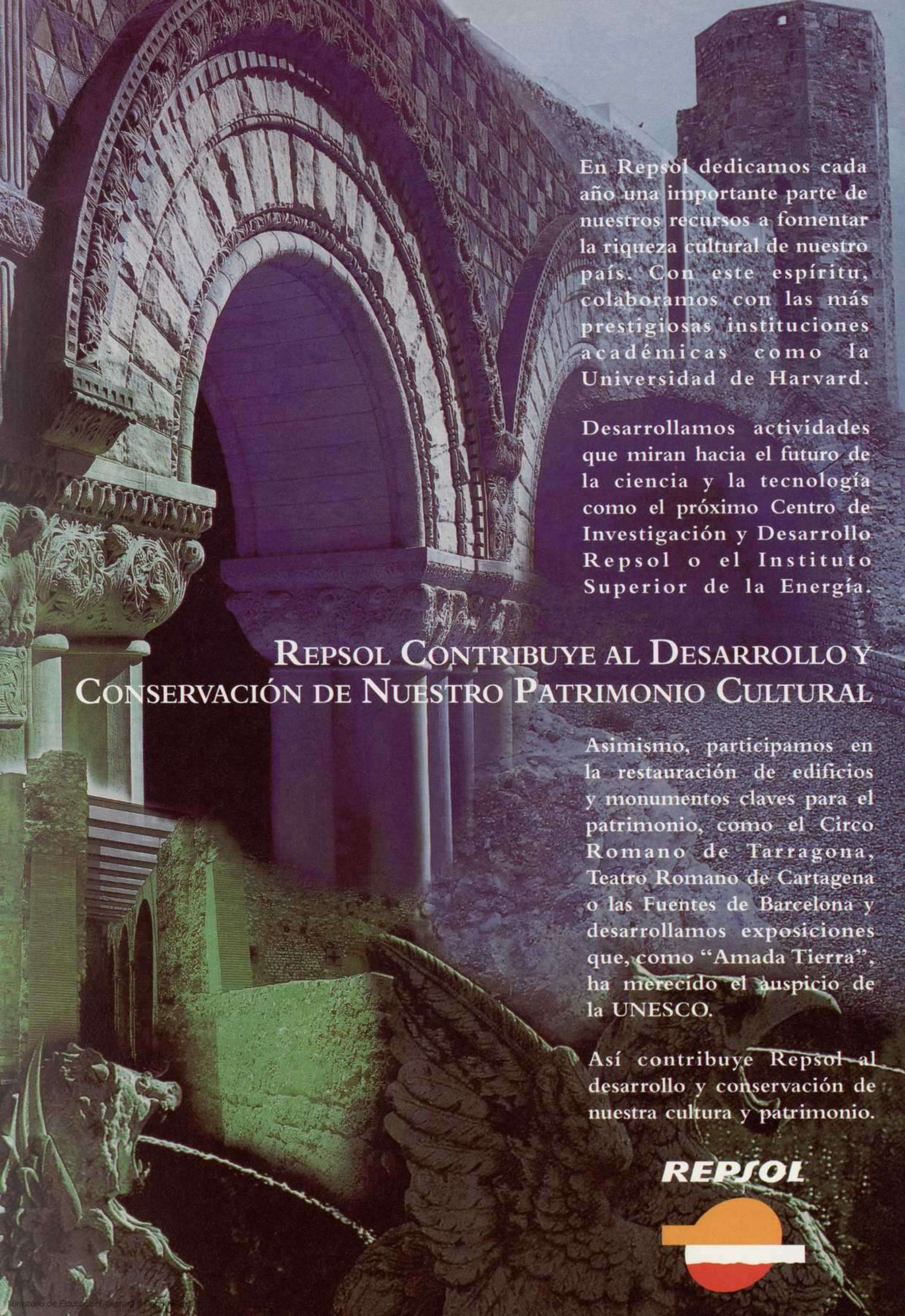
¹ Charles Sterling, *La nature morte de l'Antiquité au XX^e siècle*, París, Macula, 1985, 84 (edic. Original, 1952, 1959).

² Es oportuno citar aquí el comentario de Lafont de Saint-Yenne a propósito de Chardin (y en concreto de *Les amusements de la vie privée*, 1746, Museo de Estocolmo): “On admire dans celui-ci le talent de rendre avec un vrai qui lui est propre, et singulièrement naïf, certains moments dans les actions de la vie, nullement intéressants, qui ne méritent par eux-mêmes aucune attention...”, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, 1747, 109-111. Cit. en el catálogo *Chardin 1699-1779*, París, Grand Palais, 1979, 280.

³ Charles Le Brun, *Conférence de M. Le Brun sur l'expression générale et particulière*, París, 1668; *Expressions des passions de l'âme, représentées en plusieurs têtes gravées d'après les dessins de feu M. Le Brun par J. Audran*, París, 1727. La conferencia de Le Brun (1619-1690), pronunciada en 1668, dio lugar a diferentes versiones manuscritas que circularon en vida del artista. La edición de J. Audran, que altera la forma importante de la conferencia, pone de relieve el interés que ésta suscitaba todavía a principios del siglo XVIII. Existe una edición actual de estos y otros textos de Le Brun con el título *L'expression des passions & autres conférences. Correspondance*, Maisonneuve et Larose, Éditions Dédale, 1994, con una amplia introducción de Julien Philippe.

⁴ Cat. cit., 238 (ficha 74).

⁵ Charles Sterling, ob. cit., 83.



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

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

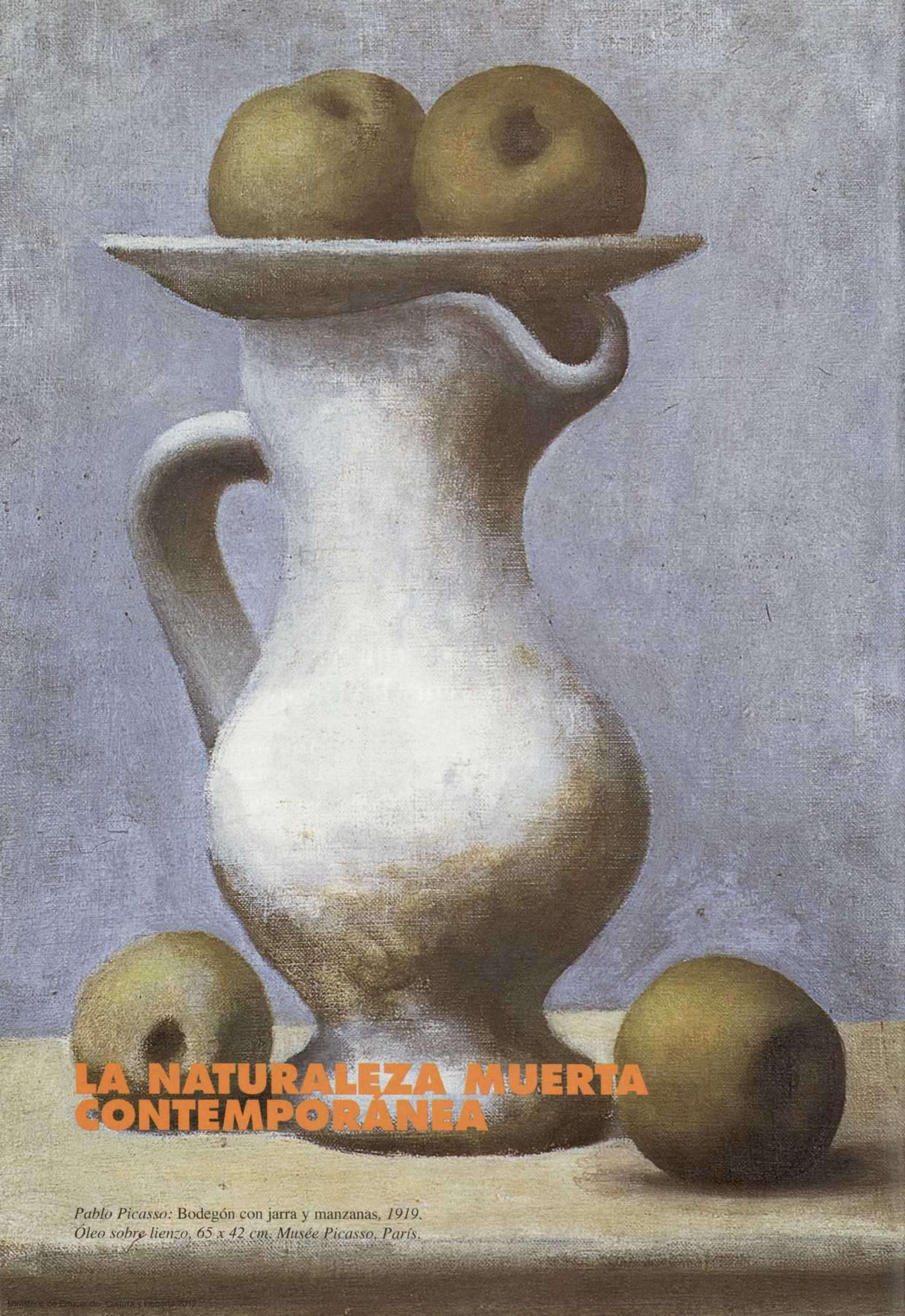
REPSOL CONTRIBUYE AL DESARROLLO Y CONSERVACIÓN DE NUESTRO PATRIMONIO CULTURAL

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

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

REPSOL





LA NATURALEZA MUERTA CONTEMPORÁNEA

*Pablo Picasso: Bodegón con jarra y manzanas, 1919.
Óleo sobre lienzo, 65 x 42 cm. Musée Picasso, París.*

OBJETOS DEL DESEO

MARGIT ROWELL

TRADUCCIÓN: GIAN CASTELLI

Como género pictórico, la naturaleza muerta se ha considerado tradicionalmente como una forma “menor” de expresión e invención artística. Así como la megalografía es la representación de la grandeza, de las heroicas hazañas de dioses y hombres, la naturaleza muerta, como escribe Norman Bryson, es una forma de ropografía –“de *rhopos*, u artículos triviales, pequeños objetos, fruslerías...), la representación de aquellas cosas que carecen de importancia, de esa humilde materia prima de la vida que la ‘importancia’ pasa constantemente por alto”¹. Inventada en torno a 1600 en la pintura europea como modo autónomo (más que como incidente incluido en una escena más grandiosa), la representación en la naturaleza muerta de objetos inanimados o de bienes materiales –una representación de la que la figura humana se había visto excluida– se vio relegada al puesto más bajo de la jerarquía académica, por detrás de la pintura de historia y de la religiosa, del paisaje y del retrato. En efecto, la naturaleza muerta se consideraba a menudo territorio del artesano diestro o se equiparaba a las “labores femeninas”, no sólo por las limitadas habilidades que presumiblemente requería², sino por sus representaciones de la cocina o del comedor, ambos contemplados como el lugar de trabajo de la mujer. Así y todo, una visión más reposada de los mejores y peores ejemplos de esa tradición a lo largo de los últimos cuatro siglos nos revela que estas recreaciones visuales de objetos “inanimados” merecen más atención y respeto; que conllevan mensajes bien significativos y que gozan de una vida propia. Del mismo modo que una entidad “animada” se desarrolla y evoluciona en relación con su potencial innato y el medio del que se nutre, la naturaleza ha experimentado cambios constantes relacionados en cierta medida con las transformaciones de la sociedad, así como con las ambiciones artísticas de cada época. Esto, que era cierto en el pasado, continúa siéndolo en el presente, y convierte a la naturaleza muerta en un paradigma viable (aunque inesperado) de la investigación de ciertos aspectos de la expresión de vanguardia del siglo veinte.

La naturaleza muerta es un sistema de objetos, y es precisamente en la palabra “sistema” donde reside su secreto. Un sistema es “una colección o disposición de elementos relacionados o vinculados de tal modo que formen una unidad o un todo orgánico”³. El sistema inherente a la naturaleza muerta puede definirse a la vez como visual y como significante. Se basa esencialmente en una elección de objetos y el modo de organizarlos en el ámbito de un campo espacial. Dicha organización es tanto ideológica como formal, y se refiere, por una parte, a una visión personal y/o colectiva del mundo y, por otra, a innovaciones técnicas. Más aún, la naturaleza muerta es un sistema narrativo que se corresponde con una estructura del deseo,



Juan Sánchez Cotán: Bodegón con membrillo, repollo y pepino, ca. 1600. Óleo sobre lienzo, 69,2 x 85,7 cm. San Diego Museum of Art. Donación de Anne R. y Amy Putnam.

dentro de la cual posee sus propios códigos singulares de significado y de representación.

Por ejemplo, y como tan convincentemente argumenta Bryson a lo largo de su libro *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, para comprender todo el efecto de la naturaleza muerta del siglo XVII resulta esencial comprender también ciertos códigos de representación específicos de la época. Una de estas manifestaciones gira en torno a los cuadros de Juan Sánchez Cotán (1561-1627), monje español cuyas hiperrealistas representaciones e intensa concentración sobre temas basados en alimentos habituales antes de su preparación “descondicionan” por completo la visión del mundo. Los membrillos, melones y coles de Sánchez Cotán, rigurosamente dispuestos y enmarcados en la austera (e ideal) geometría de una ventana o una despensa, no resultan sensuales ni magnéticamente deseables, y tampoco muestran referencia alguna al apetito, a la vida social o a su potencial consumo. Muy por el contrario, la sobriedad y complejidad espacial de estas composiciones simbolizan la distancia e inaccesibilidad, evocando de modo subliminal el monástico apego de los Cartujos por la soledad y la abstinencia⁴.

En el otro extremo de la escala se sitúa el ejemplo de la pintura holandesa del siglo XVII, con

su énfasis en la opulencia, el lujo y el consumo. Tales características resultan obvias y evidentes en las representaciones de delicadas vajillas y cristalerías, elegantes tejidos y encajes, y raros y exóticos manjares que identificamos con aquel período y aquel estilo. Pero también pueden verse más sutilmente representados (y codificados), por ejemplo, mediante la elección y agrupamiento de frutos y flores de diferentes partes del mundo que maduran y florecen en distintas estaciones y que tan sólo las personas acaudaladas pueden permitirse; o, con diferente mensaje, mediante representaciones de mesas en desorden en las que los vasos derribados y las viandas abandonadas evocan el desperdicio material. Como señala Bryson, existían claramente imágenes “morales” e “inmorales” de la prosperidad, definidas sucin-



*Juan Gris: Botellas y cuchillo, 1911-12.
Óleo sobre lienzo, 54,6 x 46 cm.
Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo-Amsterdam.*

tamente en términos de orden y desorden, y esta idea introdujo otra dimensión ética en las composiciones de las naturalezas muertas. Finalmente, existía un último código que identificaba estos retratos simbólicos de la categoría social, esto es, el del valor de la labor artística. Así, el cliente pagaba por las horas (días, semanas o meses) requeridos para la meticulosa realización de los cuidadosamente calibrados toques de luz, los estudiados contrastes, la exactitud de los *trompe l'oeil* y la proliferación de ingeniosos detalles que integraban las naturalezas muertas. La riqueza de la ejecución era generosamente remunerada en tanto que símbolo adicional de riqueza y prestigio que no pasaba desapercibido en el entorno de la vida burguesa de Holanda⁵.

Estos contados ejemplos indican la clase de códigos sociales, morales, económicos y aun técnicos que gobernaban tales cuadros, invisibles para el espectador desinformado y, a pesar de todo, encarnados en la selección, la disposición y la ejecución de un tema característico en el que nada se abandonaba al azar. Aquellas naturalezas muertas reflejaban los objetos de privilegio y las ideologías predominantes de una sociedad. Su realización era prácticamente anónima y exigía una enorme laboriosidad y, en efecto, los maestros de la naturaleza muerta del siglo XVII se recuerdan, salvo raras excepciones, más por su habilidad que por su inventiva. Por supuesto, otros géneros pictóricos se veían regidos por códigos de representación comparables, si bien no idénticos. Pero cabe sugerir que el ámbito de objetos y de disposiciones de la naturaleza muerta, dictados no por la observación sino por opciones ideológicas relacionadas con la posesión y el consumo, así como la inmovilidad e intemporalidad de los temas, estimularon la creación de una trama abstracta o sistema que es exclusivo del género.

Pese al elevado “realismo” o a la neutra objetividad que creíamos presente en tales cuadros, hoy resulta evidente que sus representaciones son ficticias y completamente alejadas de la “naturaleza” o la “vida real”. Acaso debiéramos haber comprendido esto desde el principio, en la medida en que la idea de “naturaleza viva” y de “naturaleza muerta” enfrentan premisas contradictorias. En tanto que la experiencia vivida constituye un flujo de sensaciones inmediatas, impredecibles e indiferenciadas que inconscientemente sometemos a modelos jerárquicos de percepción y comprensión, la naturaleza muerta aparece, por el contrario, ordenada, estructurada y articulada por códigos semánticos específicos. Alejada de la realidad que se supone ha de describir, se corresponde con un sistema de signos autogenerado, autorreferencial y autocontenido. Sus objetos específicos y las interrelaciones entre los mismos obedecen a una estructura narrativa rigurosamente cerrada y articulada, a una estructura del deseo, “una estructura que a la vez inventa y distancia sus objetos y, con ello, nos muestra una y otra vez el abismo entre significante y significado en el que se produce la generación de lo simbólico”⁶. En un análisis final, estas obras (como todas las obras de arte) no describen lo real o lo natural, sino que constituyen significantes culturales, y los códigos mediante los cuales operan no son algo espontáneamente inventado y reinventado, sino algo ideológicamente determinado: no algo personal del artista sino estratégicamente simbólico de las prioridades y anhelos de una sociedad determinada en un momento dado.

La diferencia entre las pinturas de la tradición clásica de la naturaleza muerta y las del siglo XX es que la relación entre el artista y la sociedad ha cambiado de modo fundamental. Hoy, el arte ya no es esa especie de construcción social que era entonces y, pese a las presiones del mercado, el artista rara vez depende directamente de —o se ve sujeto a— las exigencias y encargos de una clase dominante. Prácticamente liberado de los realismos ficticios o las ficciones realistas exigidas por una clientela predeterminada (ya se trate de la Iglesia, el Estado o el comprador individual), los artistas del siglo XX pueden, por lo general, permitirse formular sus propias narrativas, sus propias estructuras y objetos de deseo.

La naturaleza muerta moderna o vanguardista constituye aún un sistema de objetos; no debemos imaginar que con la llegada del siglo XX todos los sistemas, estructuras u objetos previos se vieron brutalmente expulsados y sustituidos por otros radicalmente nuevos. En el orden general de las cosas, continúa imperando la cerrada estructura narrativa de la naturaleza muerta, basada en un anhelo de posesión de lo real que, suplantado por la ficción, se ve perpetuamente aplazado o negado. Los objetos del género aún se encuentran distanciados de sus modelos supuestamente reales, y aún operan de acuerdo con códigos ideológicos de significado. No obstante, y dado que el artista de vanguardia del siglo XX adopta una postura ajena (y a menudo opuesta) a los valores de la cultura burguesa, el arte y su narrativa se acoplan más estrechamente a las historias individuales y a las ambiciones creativas, a descubrimientos y placeres no tanto intemporales como propios de su tiempo, e incluso a la ironía, la subversión y la transgresión.

En sus temas, la naturaleza muerta contemporánea ampliará a menudo tradiciones anterior-



Gerhard Richter: Calavera con vela, 1983. Óleo sobre sobre lienzo, 100 x 150 cm. Colección privada, Berlín.

res: el tema del objeto doméstico, por ejemplo, frecuentemente situado sobre una mesa, aparece disfrazado de diferentes modos a lo largo del siglo. El tema de la *vanitas* o *memento mori* se reinventará en torno a uno o varios de sus motivos clásicos –una calavera humana, una vela encendida, libros, pipas e instrumentos musicales, connotando así la transitoriedad de los placeres terrenales. Así y todo, otros temas que prácticamente carecerían de precedentes –símbolos de la vida social urbana, artículos manufacturados de carácter impersonal, productos de consumo comercialmente atractivos– irán invadiendo gradualmente la escena, del mismo modo como lo harán objetos desechados o despreciados, más víctimas que protagonistas dentro de la esfera dinámica de la vida moderna.

Al igual que las anteriores naturalezas muertas que hemos examinado, estas obras de arte, por sí solas o en conjunto, formulan en su disposición, su orden o su estructura semántica una visión ideal del mundo. Ya pretendan retratar una relación física o perceptiva con su entorno natural, ya una hegemonía racional o irracional, emoción o ironía, credulidad o excepticismo, aceptación, desilusión o crítica, todas estas imágenes aparecen nítidamente codificadas y conformadas. Sus códigos se expresan mediante decisiones relativas al uso de convenciones de representación tradicionales que, en ocasiones, incluyen la distorsión o la deformación de tales convenciones; pero también derivan de indagaciones y soluciones más problemáticas en lo que



Meret Oppenheim: Object (Objeto), 1936. Taza, platillo y cuchara cubiertas de piel. Taza: 10,9 cm. diámetro; Platillo: 23,7 cm. diámetro; Cuchara: 20,2 cm. largo; Altura total: 7,3 cm. Museum of Modern Art, Nueva York.

sos mecánicos y comerciales y objetos de fabricación industrial. Conviene subrayar que dichas innovaciones técnicas se inventaron en el contexto de la naturaleza muerta, por más que algunas de ellas se vieran posteriormente apropiadas por otros géneros.

Lo que en las más contemporáneas interpretaciones del género puede ser percibido inicialmente como una subversión radical y la destrucción de tradiciones anteriores representa, de hecho, un desarrollo progresivo de nuevas metáforas que corresponden a las ideologías del mundo moderno. Estas metáforas están constituidas como las interrelaciones existentes entre cada periodo, cada sociedad y cada artista individual, y el modelo/tema/objeto genera finalmente un nuevo discurso simbólico. El hecho de que los motivos de la naturaleza muerta puedan elegirse y crearse libremente, con o sin modelos, e incluso verse desfigurados o distorsionados, parece dotarla de una mayor libertad y autonomía que ningún otro género. Las complejas relaciones que encarna, constantemente renovadas, así como su paradójico distanciamiento de los objetos reales que inicialmente se suponía obligada a describir, permiten una reformulación radical de sus propios sistemas de significado.

Así, la estructura del deseo aún sigue en su sitio, con sus directas connotaciones de atracción e inaccesibilidad, y su más abstracta definición como sistema semántico cerrado que genera y regenera su propio simbolismo. En este contexto, los objetos percibidos en la naturaleza muerta ocupan una posición ambivalente entre el mundo real y el sistema, entre el presumible modelo iconográfico y el signo abstracto. Empero, y paradójicamente, su iconografía precisa, su “realidad”, resulta menos atractiva y magnética que su categoría como “signo”, su elusiva y contradictoria significación, y su distancia de lo que pretende, sin lograrlo de un modo directo, significar al alimentar la tensión y la sensación del deseo no satisfecho.

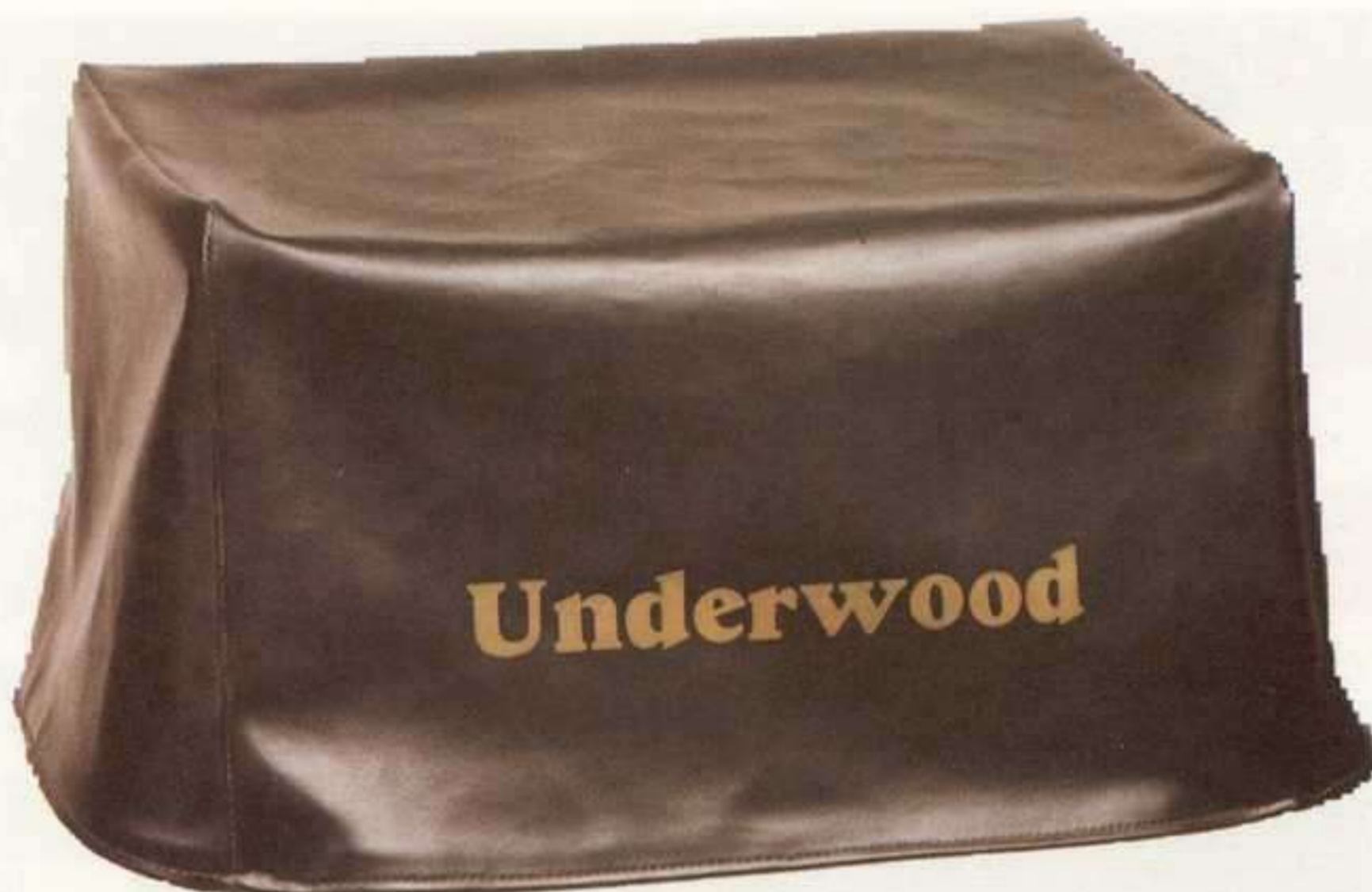
Por definición, parecería que la ejecución de una naturaleza muerta, en tanto que presentación

se refiere a la escala, el color, la ubicación, las yuxtaposiciones congruentes o incongruentes, el aislamiento o incluso la integración o asociación de imágenes verbales.

Al mismo tiempo, la concepción y realización de estas ampliamente variables e insólitas aproximaciones a las múltiples realidades del mundo moderno exigía la invención de nuevas técnicas y medios con los que resolverlas. Así, observamos el nacimiento del collage y del assemblage, del readymade y de la escultura blanda, así como la introducción de objetos de desecho, réplicas artesanales, técnicas y proce-

o representación de “objetos” inanimados, debería requerir algún grado de “objetividad” en lo relativo al tema. Como hemos visto, sin embargo, la naturaleza muerta es una forma de ficción, y pocas restricciones gobiernan su estilo o su contenido. Sin duda, el género puede explotarse para significar un orden natural o conceptual, casual o controlado, irracional o racional; puede interpretarse para enfatizar la estructura a expensas de otros rasgos definitorios o puede tomarse libertades extremas en cuanto a escala y color; puede dar prioridad a un objeto aislado o mostrar una colección o agrupamiento de objetos; puede implicar tanto una visión fragmentada como holística del mundo. Los objetos de la naturaleza muerta pueden escogerse del pasado o de un presente dado, pueden obedecer a los convencionalismos temáticos de los alimentos o los elementos asociados a la mesa de un interior doméstico o seleccionarse de entre un abanico más exótico y disponerse en un espacio exterior o abstracto. Pueden presentarse como específicamente reales o como genéricamente ideales. Y, por fin, pueden servir como catalizadores para la transgresión y subversión de su propia lógica, identidad y significado internos mediante la recreación y reordenamiento de objetos familiares –y, a pesar de todo, misteriosamente extraños– del mundo real.

Paradójicamente, es precisamente por la temática, relativamente estable, de la naturaleza muerta, así como por la supuesta banalidad que tradicionalmente la desproveía del respeto otorgado a las obras históricas o religiosas, los retratos o los paisajes, por lo que el género ha



Marcel Duchamp: Traveler's Folder Item (Artículo plegable de viajero), 1964; tercera versión después del original perdido de 1916. Readymade: Funda de máquina de escribir Underwood. 23 cm. de alto. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París.



Claes Oldenburg: Soft Typewriter (Máquina de escribir blanda), 1963. Plexiglás, cuerda de nylon, y vinilo relleno de capoc, 22,9 x 66 x 69,9 cm. Colección privada.



Jasper Johns: Painted Bronze (ale cans) (Bronce Pintado, latas de cerveza), 1960. Edición dos de dos, pieza fundida fundida y pintada, 1964. Bronce pintado, 13,7 x 20 x 11,2 cm. Colección del artista.

za muerta cambiaron radicalmente. Hasta entonces, los modos pictóricos dominantes, tanto abstractos como figurativos, habían reflejado interrogantes no sólo sobre qué pintar sino también sobre cómo pintarlo. Aun así, la mayor parte de los artistas figurativos (y, de hecho, la mayoría de los pintores de naturalezas muertas) que se empeñaron en transgredir o trascender todos los temas y estilos del pasado, se mantuvieron ligados de algún modo a códigos previos de representación y significado. Tan sólo una joven generación de artistas que alcanzaron la mayoría de edad a finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta había de tener éxito en establecer una ruptura con los sistemas formales, técnicos y semánticos anteriores.

Para estos artistas, los años de preguerra y la propia guerra formaban parte de una historia en la que no habían participado. Su realidad había de ser una economía en tiempo de paz, desprovista de toda angustia existencial. Tanto Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Jim Dine y los artistas Pop de Norteamérica y Londres, como la generación del Nuevo Realismo de la Europa continental, tan diferentes entre sí como pudieran serlo sus respectivos contextos culturales y antecedentes artísticos más directos, habrían de buscar su inspiración conceptual y formal en los valores e imágenes de su presente inmediato, el de una sociedad orientada hacia el consumo. Al mismo tiempo, en sus intentos por construir un futuro nuevo, puro y transgresor, muchos de ellos volvieron la mirada hacia Duchamp y el surrealismo, dos presencias que se dejaban sentir a ambos costados del Atlántico.

Y si Johns y Rauschenberg se consideran a menudo como los padres del arte Pop de Norteamérica, uno y otro fueron más catalizadores que modelos para las generaciones posteriores. En su búsqueda de una alternativa al expresionismo abstracto norteamericano, se vieron influidos

podido prestarse tan libremente a la diversidad y la digresión. Así, no resulta accidental que para algunos de los más grandes artistas de este siglo la naturaleza muerta haya sido un tema privilegiado, un género que, tanto si dependía de la observación de la realidad como si era extraído de una imaginación singular, permitía una amplia variedad de interpretaciones.

Si nos concentramos en el período más estrictamente contemporáneo, cabría afirmar que, en algún momento de mediados de los cincuenta, el tema y el estilo de la naturaleza



Jasper Johns: Flag (Bandera), 1985. Encaústica sobre lienzo, 103,1 x 151,8 cm. Colección Jean-Christophe Castelli.

por Duchamp y John Cage en su deliberada elección de temas no convencionales y de métodos de trabajo sin precedentes. Johns y Rauschenberg habían de adoptar la filosofía de que no hay tema en el mundo desprovisto de interés, y de que esa libre elección de un tema (presumiblemente) indiferente constituye un gesto artístico tan válido como el hecho de pintar sobre un lienzo o la práctica de la escultura. Es más, al ir más allá de Duchamp, ambos percibieron estos dos medios de expresión como compatibles entre sí en lugar de como mutuamente excluyentes.

Johns se mostraba intrigado por el límite entre los objetos comunes y los mitos modernos, no sólo los mitos incrustados en determinados iconos populares y bien conocidos por todos, sino también los mitos asociados a la obra de arte de ejecución manual. Si bien sus temas y perspectiva pertenecían a su generación y a su época, su obra muestra numerosas analogías con ese maestro de las técnicas subversivas y de la ambivalencia que fue Magritte. De este modo, obras tempranas de Johns –como *Bandera* (1958) o *Bronce pintado (latas de cerveza)* (1960)– sugieren un registro “magrittiano” de indagación con respecto al cual las respuestas, una vez más, no se nos descubren fácilmente: “¿Se trata de una bandera o de un cuadro?”, como preguntara Alan Solomon en 1964⁷.

Desde una perspectiva formal, en las esculturas tempranas de Johns, los objetos que se nos presentan respetan escrupulosamente la escala y el aspecto de sus modelos originales, y fingen

operar en un espacio reservado a la experiencia. Nos resultan corrientes, y su literalidad se antoja irrefutable. Pero, casi simultáneamente, resulta evidente que no son lo que parecen, pues se trata de copias, pintadas o esculpidas, y no de “objetos encontrados” en el sentido duchampiano. Con todo, no obedecen a ninguno de los convencionalismos de la pintura o la escultura, empujando por la transformación de la realidad en una ilusión mediante el proceso mediador de una interpretación personal gobernada por la subjetividad personal o por una “exhibición de sentimientos”⁸. Así, el espectador se siente confundido y pregunta: ¿Dónde reside esa frontera imaginaria entre realidad e ilusión que desencadenaría en los modelos cognitivos de la mente ese desplazamiento que va de la experiencia de la realidad a la experiencia de la ficción? Esa frontera entre realidad y arte, entre reconocimiento y descubrimiento, entre creencia e incredulidad, es tan deliberadamente delgada, tan difuminada incluso, que la percepción se mantiene suspendida, en un estado de “oscilación perpetua”⁹ entre una impresión y la otra, incapaz de concentrar su atención sobre ninguna de las dos. Mas, como Fred Orton escribiera recientemente, también es cierto que “Para ver *Bandera* parece necesario tomar una decisión acerca de qué estás mirando —contenido o forma, tema o superficie, tema o cuadro, bandera o pintura, vida o arte— por más que ello mismo te desoriente y te impida decidir qué es lo que contemplas”¹⁰.

En estos objetos, Johns parece haber salvado el abismo que separa al modelo de la ficción hasta el punto de que ha hecho desplomarse ambos, integrando el significado y el significante, el objeto y su signo. Cabría argumentar que, al hacerlo, ha repudiado el sistema de ficción que define la estructura del deseo, un sistema basado en el aplazamiento de la experiencia vivida y de sus objetos: un aplazamiento que genera la formación de símbolos. También cabría aducir, sin embargo, que Johns no ha repudiado el sistema, sino que lo ha transformado: si “la ficción subvierte el mito de la presencia”¹¹ (entendiendo la presencia como la de un modelo original o referente material), aquí es el mito de la presencia el que subvierte a la ficción, pues la presencia percibida de la bandera, de las latas de cerveza o de la bombilla subvierte la imagen de cada uno de ellos como arte. Al invertir la relación entre el referente material y su imagen ficticia, Johns ha creado una nueva experiencia de deseo en la que lo simbólico, si bien persiste de modo tenaz, también se convierte en algo tenue, ambiguo y elusivo.

La aproximación de Rauschenberg era ligeramente diferente, si bien su reconocida aspiración a actuar “sobre el abismo que separa el arte de la vida” desafía igualmente el ideal de trascendencia inherente a anteriores sistemas y códigos artísticos. Sirviéndose de objetos auténticos, de materiales reales y de técnicas mecánicas, buscaba proyectar las paradojas que anidan entre las ideologías y la realidad de la vida urbana moderna. Sus fotografías viradas, sus *transfers*, documentos impresos y papeles de periódico, combinados con los restos de bienes de consumo deteriorados o desechados, pueden reciclar ciertas experiencias de nuestras vidas según los principios de la libre asociación, pero están no obstante “combinados” según las técnicas del collage y del assemblage, y a menudo son luego recubiertos con pintura, entremezclando así el mundo

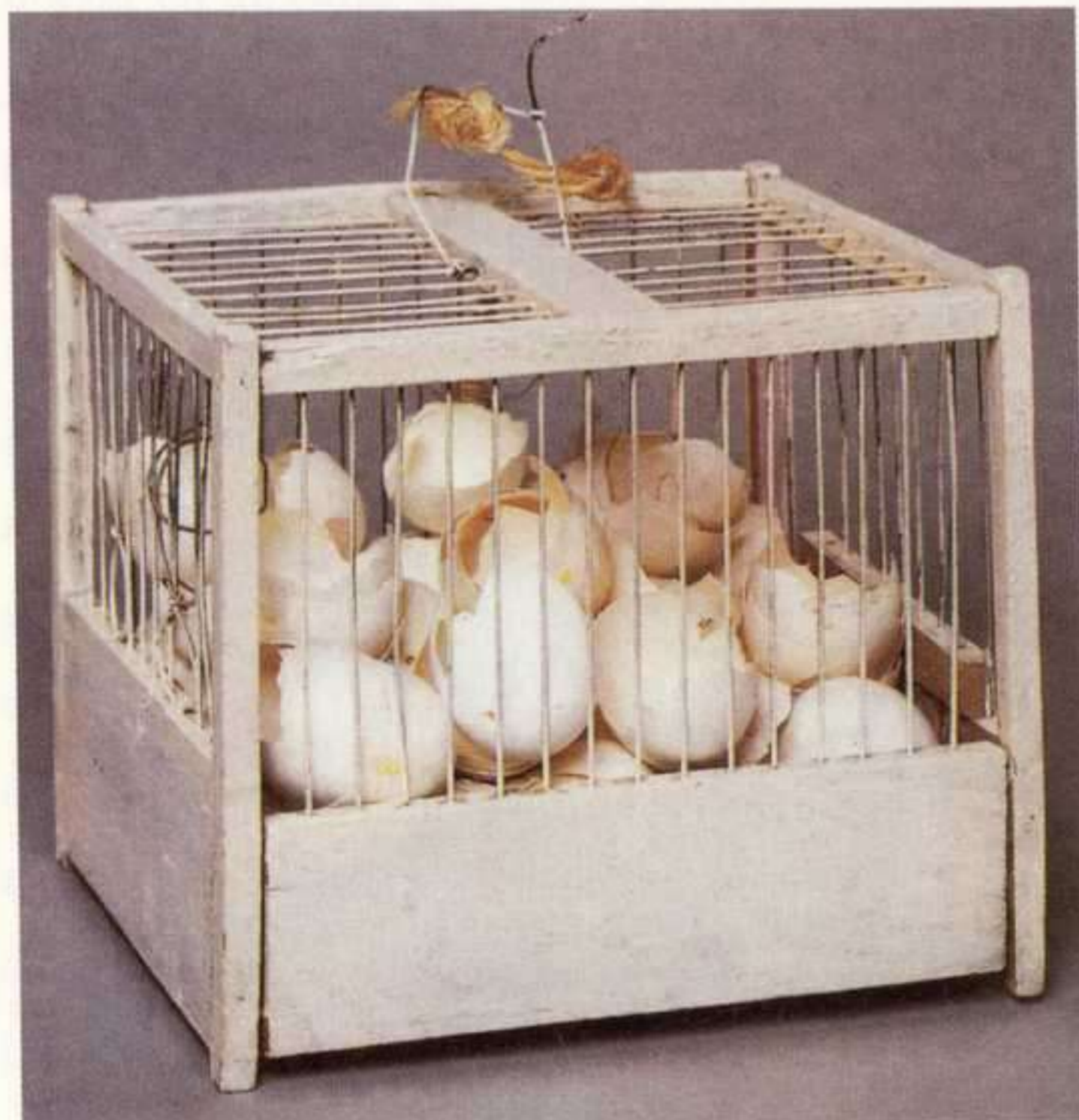
real y la experiencia del “arte”. Así y todo, se trata de una experiencia artística de distinto orden: no de un mundo de profundidad ilusionista, sino de un mundo de incidentes superficiales y textuales; no una ventana al mundo sino un fragmento del mundo, con sus cambiantes índices de tiempo, espacio, emoción y significado. No se trata de una ficción imaginada y contenida en el interior de un marco, sino de algo que existe tanto dentro como fuera del marco, violando los sacrosantos límites que separan la vida del arte. Al mismo tiempo, las *combine paintings* de Rauschenberg pueden efectivamente contemplarse como metáforas de la incoherencia, la fragmentación y las señales contra-



Robert Rauschenberg: Canyon, 1959. Combine painting: aceite, grafito y collage sobre lienzo con objetos, 207,6 x 177,8 x 60,9 cm. Colección Sonnabend.

dictorias que definen la experiencia moderna. Tanto Rauschenberg como Johns cruzan la delgada línea que separa el arte de la vida, si bien de modo diferente: uno mediante entidades uniformes que no pertenecen de un modo explícito e indudable a uno ni a otro reino, y el otro mediante el registro de experiencias claramente diferenciadas a través de formas concretas radicalmente distintas que se han visto tan precaria como juiciosamente reunidas de nuevo. La visión de ambos es la del presente; apenas se aprecia distancia, trascendencia o nostalgia.

El tipo de ideología codificada que observamos en la fisicidad ambivalente, en el conflicto entre señales y mensajes conceptuales, y también, podría afirmarse, el discurso social y cultural que conforman estas piezas, es algo asimismo inherente a obras de artistas europeos contemporáneos como Arman, Christo, Daniel Spoerri, Piero Manzoni y Marcel Broodthaers. Y si cabría aventurarse al punto de decir que las perspectivas de Johns y Rauschenberg de los modernos mitos del arte y la vida son positivistas e irónicas, también es cierto que esos otros artistas manifiestan una distancia, un enfoque indirecto y una ironía más críticas. Sus obras formulan su visión del lado opuesto de la cultura consumista tal y como se percibe en Europa: de sus mecanismos artificiales y de lo absurdo de sus efectos. Ello incluye la acumulación o la cantidad por sí mismas, el miste-



Marcel Broodthaers: Small cage with eggs (Jaula pequeña on huevos), 1965-66. Madera, hierro, cáscaras de huevo y cuerda, 24 x 22,7 x 16,5 cm. Colección Caldic, Rotterdam.

rioso atractivo del empaquetado independientemente del contenido, y los efectos de la volubilidad, el desapego y la obsolescencia acelerada, junto a los de la delicuescencia y el deterioro. Los vehículos de expresión de los artistas son objetos reales extraídos de la escena doméstica cotidiana: alimentos orgánicos tales como huevos, mejillones o bollos, genuina basura doméstica y restos de comida, accesorios de higiene obsesivamente coleccionados, y mesas reales, telas reales y cuerdas reales. Sus temas son los sistemas públicos de consumo que infiltran la vida privada, transformando y congelando sus fuerzas vitales, sus motivaciones y funciones naturales y, por fin, la estructura sociopsicológica de la existencia moderna.

Esos objetos maltratados, sutilmente manipulados con indudable humor (en ocasiones podría decirse que con humor negro) y transpuestos según nuevos sistemas de representación, no aparecen reunidos como una forma de elegía a la modernidad. La presencia, sumergida pero aún perceptible, del deseo, una presencia manifiesta en la inaccesibilidad de los objetos, en su trascendencia de la banalidad y en su peculiar poesía, sugiere, por el contrario, un mundo suspendido al borde de la pérdida; y el afectuoso tributo implícito en el modo en que aparecen retratados transforma, casi a pesar de ellas mismas, las irónicas manifestaciones del artista en una oda nostálgica a valores humanistas cuasi obsoletos.

La relación de los objetos y mecanismos de la cultura consumista aparece codificada de un modo completamente distinto en el arte Pop norteamericano que aquí ejemplifican Roy Lichtenstein, Andy Warhol y Ed Ruscha. En Londres, este mismo tema es también explorado, si bien desde un punto de vista distinto y dentro de un contexto diferente, por Richard Hamilton. Los temas de estos artistas son la representación mítica de los objetos diseñados a medida para el consumidor, el tratamiento de su imaginería emblemática y las “persuaciones ocultas” de sus señales y sus mensajes.

La cultura consumista se halla, por definición, orientada hacia el objeto y arrastrada por el mercado. Sus insidiosos y particulares mecanismos están diseñados para hacer los objetos deseables, atractivos y seductores, y el objetivo último consiste en despertar el instinto adquisitivo. Sus vehículos de promoción son el envasado y la publicidad; entre sus técnicas se incluyen escalas superiores al tamaño real, la repetición insistente, colores agresivos, formas estereotipadas y tipo-

grafías claras y reconfortantemente convencionales, unos y otros diseñados para proyectar una imaginería irresistible. El cliente o consumidor potencial debe identificar instantáneamente dicha imaginería como el objeto de un deseo y un placer urgentes que debe ser poseído. Es el principio del placer convertido en algo tangible, inmediato y real.

Los vehículos del arte Pop son artículos de consumo de masas reproducidos bien a tamaño real, bien a escala ampliada, definidos mediante siluetas nítidas, repetidos *ad infinitum* y *ad nauseam*, coloreados de un modo llamativo y mecánico, y representados

con reconfortante legibilidad. También en este caso, el modelo instantáneamente reconocible no constituye el verdadero tema del cuadro: el tema real son, una vez más, los mecanismos del deseo, exquisitamente empaquetados en modernos iconos convertidos en mito.

Hamilton ha declarado de modo explícito que su original *Naturaleza muerta* de 1965 (que incluía parte de una tostadora similar a la que aquí presentamos, si bien allí combinada con otros objetos) se había inspirado en los readymades de Duchamp. “Si los readymades de Duchamp habían sido escogidos evitando deliberadamente cualquier interés por los méritos estéticos del objeto, *Naturaleza muerta* recurre a una fotografía notablemente estilizada de un ejemplo de gran estilo en bienes de consumo para plantear la cuestión: ‘¿Acaso la neutralidad de Duchamp o la estudiada banalidad, e incluso vulgaridad, de los temas de la mayor parte del Pop norteamericano excluyen de modo significativo aquellos productos de cultura de masas que podrían resultar elegidos por el Comité de ‘Buen Diseño’ de un MOMA neoyorquino?’”¹². A diferencia de, pongamos, un Lichtenstein, Hamilton no realizaba su imagen de un modo artesanal, como una irónica réplica pintada de una imagen (fotográfica) mecanizada. Antes bien, desplazaba una tecnología mecánica (la fotografía, al igual que las planchas de acero cromado y Perspex) al formato de una pintura, y luego identificaba el resultado como un cuadro, obteniendo una variación sobre el tema del readymade asistido. Hamilton va aún más allá en el hecho de que el “cuadro” de la tostadora produce un ilusionismo espacial no-duchampiano por medio del reflejo.



Richard Hamilton: Toaster (Tostadora), 1969; reconstrucción del original de 1966-67. Acero cromado y plexiglás sobre fotografía de color, 81 x 81 cm. Colección del artista.

También esto (que tanto habría agradado a Duchamp) se nos presenta como un “ready-made”.

Si la naturaleza muerta puede interpretarse como un reflejo o medida de la evolución de las actitudes sociales y las percepciones culturales, traducidas por medio de los conceptos y estilos artísticos que se adaptan a las realidades espirituales e intelectuales de un período histórico, las diversas y singulares formas artísticas que emergieron a finales de los cincuenta y durante la década de los sesenta tanto en Norteamérica como en Europa, refuerzan la convicción de que las verdades esenciales de esa realidad son falsas verdades, duplicidades deliberadas, superficiales y efímeras; y que el espacio destinado a los mecanismos de deseo y a sus símbolos se ha visto radicalmente reducido y transformado dentro del nuevo orden de prioridades. Pese a tales consideraciones, la potencia y el significado del arte de este período, ya creado a partir de objetos reales, ya de procesos de producción mecánica, descansan en la auténtica ambivalencia que dicho arte encarna entre verosimilitud e incredulidad, humor y cinismo, verdad y ficción: una ambivalencia que, finalmente, constituye la auténtica visión de la realidad a lo largo de esas décadas.

La naturaleza muerta, en tanto que género pictórico, se inventó y floreció en el marco de una sociedad occidental opulenta en la que el arte desempeñaba un papel socioeconómico previamente aceptado. El arte de la vanguardia histórica, por el contrario, se situaba en oposición a la sociedad, y desarrolló medios mediante los cuales criticar, e incluso socavar, los valores de dicha sociedad. A la naturaleza muerta moderna, entendida aquí como naturaleza muerta de vanguardia, se la ha contemplado como algo que incorpora aspectos procedentes de ambas posturas. Los artistas que han acometido este tema, aquí entendido en su sentido más amplio, han recurrido a un ejercicio pictórico tradicional enraizado en los convencionalismos de la vida privada de las clases medias y, a la vez, han intentado desafiarlo, no sólo en función de visiones más problemáticas del mundo sino también en lo que se refiere a un lenguaje formal distinto.

Así, cabe sugerir que el tema de la naturaleza muerta ha evolucionado en cierta medida y relación con los desarrollos sociales, culturales y económicos acaecidos en el siglo XX, y que su sintaxis formal se ha visto reestructurada por códigos de representación constantemente revisados y renovados, así como por avances técnicos o emancipaciones de modos anteriores. Sin embargo, rara vez se ha planteado de modo específico la pregunta de hasta qué punto se ha desarrollado de acuerdo con, en oposición frente, o de modo autónomo a la sociedad occidental: más a menudo, el tema en cuestión ha sido la continuidad o la fractura de la naturaleza muerta con sus propias tradiciones. No obstante, hemos observado que durante la segunda mitad del siglo se tendió a producir un arte más directamente en consonancia (aunque aún en conflicto) con el escenario de la experiencia vivida, esto es, la del capitalismo tardío. De este modo, al examinar las últimas décadas del siglo parece necesario analizar ciertas realidades de nuestro tiempo en tanto que contexto del arte que hoy se está realizando.

Ni que decir tiene, la sociedad en la que hemos vivido desde los años sesenta –su estructura política y económica, sus prioridades ideológicas, y sus inventos y descubrimientos– es profun-



Claes Oldenburg: Pastry Case, I (Vitrina de pastelería, I), 1961-62. Esmalte pintado en nueve esculturas de yeso en vitrina de cristal, 52,7 x 76,5 x 37,3 cm. Museum of Modern Art, Nueva York.

damente distinta de la que vio el amanecer del siglo. El vocabulario del “postmodernismo” se invoca a menudo en los debates en torno a este periodo; y el término puede entenderse, según Fredric Jameson, como “un concepto periodizante cuya función estriba en correlacionar la emergencia de nuevos rasgos formales de nuestra cultura con el surgimiento de un nuevo tipo de vida social y de un nuevo orden económico, esto es, lo que a menudo se denomina eufemísticamente modernización, sociedad postindustrial o de consumo, la sociedad de los medios o del espectáculo, o el capitalismo multinacional”¹³. La función del arte en relación a tal entorno se ha visto forzada a cambiar de un modo dramático. En otro tiempo, el arte era algo diseñado para dirigirse a la burguesía, ya despertando su placer o promocionando sus valores, ya provocándola o escandalizándola: fueran cuales fuesen los medios empleados, el efecto resultante era un diálogo o intercambio (en los diversos sentidos aplicables a estos términos). Las percepciones e ideologías de hoy en día, si bien superficialmente en continuidad con el pasado, son ligeramente (y a veces completamente) distintas desde el punto de vista del artista. De ello se deduce que los objetivos del artista y su formulación parecen a menudo tener poco que ver con las premisas visuales y filosóficas que previamente se suponían encargadas de gobernar la actividad artística.

En su descripción del postmodernismo, Jameson subraya e ilustra dos conceptos que aquí comentaremos brevemente. El primero es el del pastiche; el segundo, el de la esquizofrenia.



Cindy Sherman: Untitled #172, number 5/6 (Sin título n° 172, número 5/6), 1987. Fotografía en color, 186,4 x 124,6 cm. Museum of Contemporary Art, Chicago.

muerto. La copia es impersonal; el modelo es algo indiferente, algo olvidado o algo que nunca existió. La modernidad histórica, sin embargo, era algo “predicado sobre la invención de un estilo personal y privado..., ello significa que la estética de la modernidad se halla de algún modo vinculada orgánicamente al concepto de una identidad única y privada, de una personalidad e individualidad igualmente únicas, que presumiblemente habrán de generar su propia y personal visión del mundo a la vez que olvidarán su propio estilo, indiferenciable e inequívoco”¹⁶. Hoy en día, sin embargo, los científicos, los científicos sociales y los críticos culturales están “explorando la noción de que esa clase de individualismo y de identidad personal es algo perteneciente al pasado; de que el antiguo individuo o sujeto individual ha ‘desaparecido’; y de que uno podría incluso describir el concepto del individuo único y la base teórica del individualismo como

Según Jameson, un puente entre ambos sería “la muerte del individualismo”. En sus propias palabras, “El pastiche, al igual que la parodia, es la imitación de un estilo peculiar o único... como el habla en una lengua muerta. Sin embargo, es una práctica neutral dotada de un enorme grado de mímica, carente de los motivos ulteriores de la parodia, de impulsos satíricos, de hilaridad, de esa sensación de algo inmóvil y latente que sugiere que existe algo “normal” comparado con lo cual lo que se imita es francamente cómico”. El pastiche es una “parodia absoluta”, una “ironía absoluta”¹⁴. En otras palabras, el pastiche es una copia ideada anónimamente (neutralmente), a la vez que desprovista de un modelo directo o de un original significativo¹⁵.

La posibilidad del pastiche –su neutralidad y su desnudez– presupone que el individualismo ha

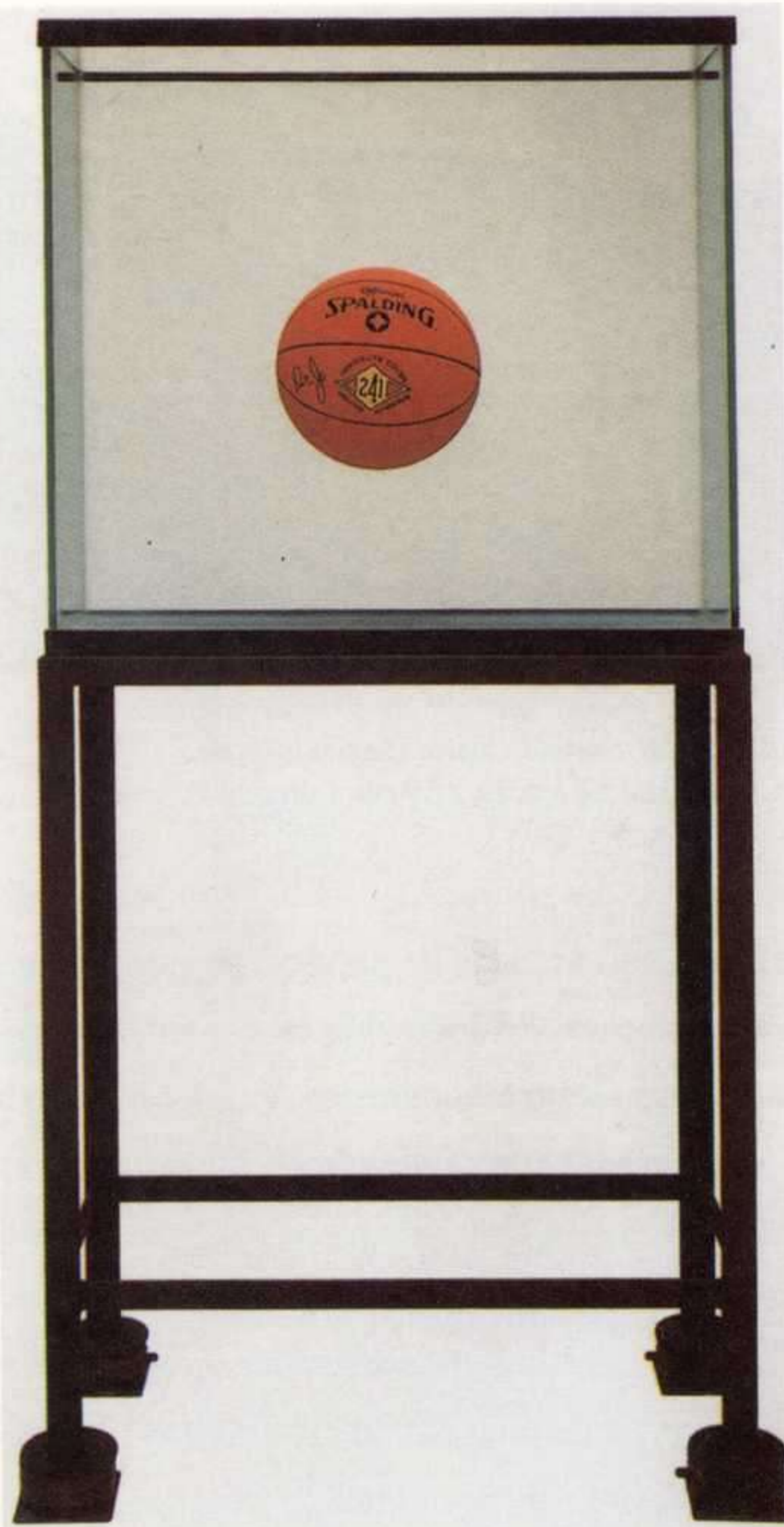
algo ideológico”¹⁷. Así, los antiguos modelos de la modernidad ya no serían viables.

Como sabemos, la esquizofrenia se define como una desintegración general de las relaciones: entre los objetos de un escenario perceptivo, por ejemplo, o entre las palabras y sus significados o contenidos, o entre unas palabras y otras en tanto que tejido continuo de significado dentro de un sistema lingüístico. Como resultado, el esquizofrénico carece de un concepto del tiempo como algo lineal, interconectado y secuencial, así como de la identidad personal como selección e interrelación de ciertos potenciales humanos específicos a costa de los demás. Por el contrario, y dado que el esquizofrénico no intenta (de hecho, no puede) buscar el significado que subyace tras el objeto, tras la palabra o en el despliegue sin jerarquías del campo de la experiencia, él o ella viven una experiencia del presente y de sus objetos que resulta “irremediabilmente vívida y ‘material’... y aún más material –o, mejor aún, literal– y más vívida desde perspectivas sensoriales”¹⁸.

No pretendemos encajar las obras aquí presentadas dentro de un molde estrictamente postmodernista, sino tan sólo observar que

el análisis de Jameson nos abre todo un abanico de interesantes y pertinentes campos de investigación. Resulta evidente que numerosos artistas que trabajaron en los setenta y siguieron haciéndolo hasta los noventa, en especial, mas no exclusivamente, en Norteamérica, se resistieron y continúan resistiéndose a los dogmas de la modernidad¹⁹. Desconfían de la originalidad, así como la expresión individual alcanzada mediante una factura, una visión, una emoción o un estilo personales. Al igual que el artista Pop, rechazan temas considerados nobles o ya aprobados social o culturalmente, al igual que cualquier rastro de ejecución artística. No les interesan la convención sacralizada de lo único.

El tema de los artistas aquí considerados –artistas que han trabajado en los setenta, ochenta y noventa– puede antojársenos no alejado de los temas del pasado: la mesa puesta, el objeto aso-



Jeff Koons: One-Ball Total Equilibrium Tank (Tanque con un balón en equilibrio total), 1985. Cristal, acero, reactivo de cloruro sódico, agua destilada y balón de baloncesto, 164,5 x 78,1 x 33,7 cm.



Kiki Smith: *Second Choice* (Segunda elección), 1988.
Cerámica, 15,2 x 6,3 x 27,9 cm. Colección privada.

siones, son tratados de un modo genérico, mientras que en otras lo son de un modo totalmente incongruente. En todos los casos, sin embargo, aparecen desprovistos de todas sus asociaciones culturales o emocionales, ya adquiridas o inherentes.

Muchas de estas obras, bien implícita o explícitamente, ilustran ciertos paradigmas cruciales de la postmodernidad. Las reinenciones que Warhol y Gerhard Richter ofrecen de las *vanitas*, la mesa puesta de Cindy Sherman y los *Vehículos perfectos* (1988-89) de Allan McCollum pueden identificarse como modelos ejemplares del pastiche postmoderno: en tanto que simulacros intencionadamente neutros de las composiciones o componentes de la naturaleza muerta, son “abiertamente” irónicos, y están ejecutados mediante técnicas mecánicas anónimas. Aunque en un principio parecen traducir o replicar los modelos y convencionalismos originales (históricos), su relación con esos presuntos originales es, cuando más, difusa. Por el contrario, su estratégico aislamiento y su extrañamiento respecto de cualquier asociación o referencia espacial o temporal, histórica o cultural, ha realzado su presencia o fisicidad distintivas, su “literalidad”, a la vez que a reforzado su “carencia de significado” en relación con anteriores códigos de significado de la modernidad.

Las elecciones de escala no son ni arbitrarias ni casuales en la concepción de éstos y otros de los objetos que aquí se presentan. Ya reproducidos a su tamaño real (como *Second Choice* de 1988, de Kiki Smith y *One-Ball Total Equilibrium Tank* de 1985, de Koons) o ampliados (como en obras de Warhol, McCollum, Robert Therrien y Robert Gober), estos objetos no tienen relación con la realidad “normal”, sino que, antes bien, se refieren a otra percepción de la realidad. Si de algún modo reflejan los objetos del esquizofrénico paisaje de Jameson —en el que, a medida que perdemos contacto con las significativas interrelaciones de nuestro campo de experimentación, los objetos aislados emergen con una presencia aún más persistente— también pueden con-

ciado al paisaje doméstico, incluso las *vanitas*; sin embargo, su concepción y su ejecución tienen poco que ver con otras manifestaciones más tempranas. Los conceptos de estilo, visión, emoción, ejecución e, incluso, singularidad individuales, se sortean en este arte mediante el efecto neutralizador de los procesos mecánicos o industriales de su fabricación o reproducción. Los temas parecen haber sido elegidos por su evidente banalidad o por sus cualidades de *déjà vu*; en ciertas oca-



Robert Therrien: Untitled (Staked plates) (Sin título, Platos amontonados). Epoxy cerámica sobre fibra de vidrio, 243,9 x 152,4 x 152,4 cm. Museum van Hendendaagse Kunst, Gent.

templarse de acuerdo con otras suposiciones postmodernas. El filósofo Jean Baudrillard ha argumentado que la noción occidental de realidad (física, sensorial, relacional y espacio-temporal) está convirtiéndose rápidamente en un entramado desmaterializado o en una pantalla desenfocada y parpadeante. Propone, asimismo, que la realidad virtual de nuestros días, en la que todos los aspectos de la existencia pueden verse filmados y digitalizados, destruyendo así de modo irreversible toda nuestra esfera de experiencia privada (incluidos el placer y el deseo) en la medida en que la traslada a imágenes uniformes, estereotipadas y sintéticas, es la realidad del futuro.

Teniendo en cuenta esta visión posthumanista, uno podría verse tentado de sugerir que el énfasis en la escala, en la literalidad y en la fisicidad que observamos en estas obras constituye

una aproximación ambivalente a la demanda de una experiencia tangible, fenomenológica y sensorial de las cosas del mundo. Por más que altamente conceptualizados, estos objetos conservan indudablemente una presencia, un tamaño, un color y un peso fenomenológicos en relación con nosotros mismos, inspiran atracción o repulsión, reconocimiento o extrañeza. Por el momento, aún nos parecen más “reales” que la uniforme pantalla de las experiencias “virtuales”. Esto, sin embargo, puede ser algo ilusorio, otra manera de afirmar que nos enfrentamos a estos artefactos bajo el anhelo de una experiencia artística tradicional; y, de hecho, que la “realidad” con la que investimos a tales objetos es la nuestra, no la suya. Muy por el contrario, estos estereotipos de estereotipos se hallan muy alejados de lo que pensábamos contemplar como copias de un modelo familiar. Al hacer un pastiche de los objetos de deseo de nuestro paisaje tradicional, éstos extienden una película de significado (o de no significado) entre ellos y nosotros. En su deliberado desplazamiento y desconexión de nuestros circuitos familiares de significado —ya estéticos o reales—, estos sustitutos o simulacros encarnan otro registro de la experiencia: el de los signos y sistemas del mundo postmoderno —

¹ Norman Bryson, *Looking at the Overlooked: Four essays on Still Life Painting* (London: Reaktion Books, Ltd., 1990), p. 61.

² Es interesante remarcar, sin embargo, que la historia establecida del género incluye pocas artistas femeninas.

³ *Webster's New World Dictionary of the American Language* (Cleveland and New York: The World Publishing Co., 1968), p. 1480.

⁴ Bryson, *Looking at the overlooked*.

⁵ Ver el capítulo de Bryson “Abundance”.

⁶ Susan Stewart, *On looking* (Durham, N.C., y London: Duke University Press, 1993), pp. 96-136.

⁷ Alan R. Solomon, “Jasper Johns”, *Jasper Johns*, cat. exp. (New York: The Jewish Museum) y (London: The Whitechapel Gallery, 1964), p. ix.

⁸ Fred Orton, *Jasper Johns: The Sculptures*, cat. exp. (Leeds: The Henry Moore Institute, 1996), p. 30.

⁹ El término, usado de manera un tanto diferente en el mismo contexto, es de Leo Steinberg, en “Jasper Johns: The First Seven Years of His Art”, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art* (New York: Oxford University Press, Inc., 1972), p. 25. Este ensayo aparece primero, un poco de diferente forma, en *Metro* (Milán) n° 4/5 (Mayo 1962).

¹⁰ Orton, *Jasper Johns: The Sculptures*, p.16.

¹¹ Susan Stewart, *On Longing* (Durham, N.C., and London: Duke University Press, 1993), p. 20.

¹² Richard Hamilton, en *Richard Hamilton*, cat. exp. (New York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1973), p. 61.

¹³ Fredric Jemson, “Postmodernism and Consumer Society”, en Hal Foster, ed., *The Anti-Aesthetic: Essays on Post-modern Culture* (Seattle: Bay Press, 1983), p. 113.

¹⁴ *Ibid.*, p. 114.

¹⁵ Para una discusión sobre la noción de copia sin original, ver Rosalind Krauss, “Cindy Sherman: Untitled”, in *Cindy Sherman, 1975-1993* (New York: Rizzoli, 1993), p. 17 y ss.

¹⁶ Jameson, “Postmodernism and Consumer Society”, p. 114.

¹⁷ *Ibid.* p. 115.

¹⁸ *Ibid.* p. 120.

¹⁹ Philip Guston, Georg Baselitz y Tony Cragg, aunque trabajando durante el periodo discutido aquí, son excepciones al siguiente argumento..



Hernando Viñes

Retrospectiva 1927 - 1983

FUNDACIÓN TELEFÓNICA

Del 18 de Noviembre de 1999 al 16 de Enero del 2000.

Madrid, C/ Fuencarral, 3. 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.

Internet: <http://www.telefonica.es/fat/>

Telefonica

EDUARDO ARROYO - LUIS GORDILLO

UNA CONVERSACIÓN

TRANSCRIPCIÓN DE ÓSCAR ALONSO MOLINA

LUIS GORDILLO. Qué te parece si para empezar nuestra conversación lo hacemos por el principio, por las fechas de nuestros nacimientos. ¿Tú eres del 37, no?, y yo del 34, con lo que nos podemos considerar contemporáneos estrictos.

EDUARDO ARROYO. Sí, yo me considero un contemporáneo estricto tuyo y de tu colocación en el arte, desde siempre. Y te considero absolutamente mi contemporáneo, no sólo desde esa noción de edad y generación, que efectivamente es la misma a pesar de los tres años de diferencia, sino que te considero también un contemporáneo mío en el arte.

LG. Ese concepto de contemporáneo es raro, y sobre él he estado dando vueltas a menudo. Yo soy contemporáneo, por ejemplo, de Rafael Canogar, incluso él es un poco más joven que yo, Saura era un poco más viejo, no mucho, y en un sentido deberíamos considerarnos contemporáneos. Sin embargo es curioso que estéticamente yo no soy su contemporáneo, es decir, que yo me quedo descolgado no de esa generación, porque estrictamente es la mía, pero me quedo descolgado a nivel estético. En cambio contigo realmente tengo muchas más cosas comunes que con ellos, de tal manera que parece como si ambos fuéramos casi de otra generación distinta, habiendo con respecto a ellos tan poca diferencia de edad en realidad.

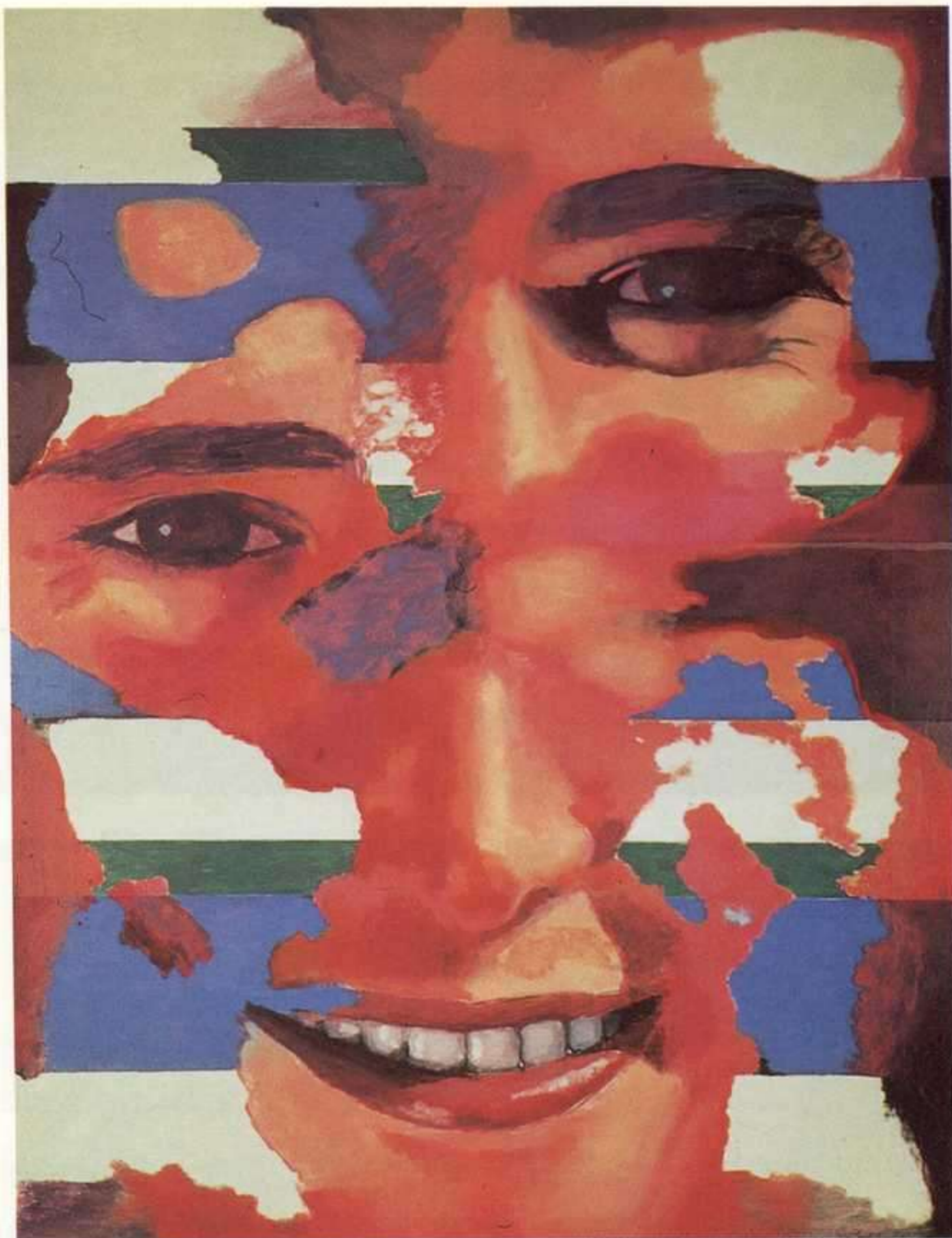
EA. Es que yo creo que hay una cosa curiosa, y que eso se puede explicar no sólo como cuestiones de la edad; porque es cierto que seguramente Canogar tendrá la mía, pero es que ellos representan una manera de irrumpir en el arte español con una serie de implicaciones, con unos planteamientos, con unos deseos que no son los nuestros. Al grupo El Paso, que yo observé desde el exterior, también los he visto siempre como a una gente muy cercana a mí pero de otra generación.

LG. Veo que en eso coincidimos. Y sin embargo tú tienes en común con ellos algo en un sentido político. Aunque eran pintores abstractos tenían un contenido agresivo, un contenido social y politizado contra el régimen, que en tu caso también existió, pero no en el mío.

EA. Es algo curioso también, pero a mí me parece que la subversión de la que yo me siento más cerca tuyo es esa subversión en el interior de la pintura. En lo otro no estoy tan de acuerdo, y seguramente ellos tampoco lo estarían. Creo que fue un grupo que en una cierta época de España –como también lo fueron Tàpies o Chillida– sin quererlo, rechazando o aceptando, en

Eduardo Arroyo expone esculturas recientes en la galería Carles Taché de Barcelona hasta el próximo 8 de enero. Luis Gordillo presenta una retrospectiva en el MACBA de Barcelona a partir del 15 de diciembre; tiene asimismo otras dos muestras en la Casa de la Moneda de Madrid (desde el 16 de diciembre) y en la galería DV de San Sebastián (desde el 21 de diciembre).

un momento y en un sentido sirvieron a la imagen del régimen de Franco. ¿En qué sentido?, en aquél que tan hábilmente sabía vender González Robles, que consistía en decir: vean ustedes, las dictaduras no son dictaduras cuando nosotros tenemos un plantel de jóvenes vanguardistas en nuestro país a los que exponemos en la Bienal de Venecia. Aunque luego muchos de ellos se hayan retirado de ese asunto y no se pueda hoy dudar de la actitud combativa de un Antonio Saura y de tantos otros. Pero visto desde el exterior, como era mi caso que lo observaba desde Francia, de alguna manera lo percibíamos como una especie de utilización. Como en el caso de Manolo Millares, desgracia-



Luis Gordillo: Cabeza con franjas, 1964. 116 x 89 cm.

damente uno de los más implicados en el asunto y que se murió demasiado pronto para que tuviéramos una imagen clara de todo ello. Pero por ejemplo tú, por tus razones, que decidiste que era más interesante una negación o subversión pictórica, seguramente no eras tampoco muy apreciado por lo que hacías. O yo mismo, que conseguí, por decirlo con una expresión que ya he utilizado anteriormente, no adornar con obras de arte más ese basurero de entonces, y que no vendí una sola litografía durante la vida del dictador. La primera obra mía que se vendió aquí fue en la exposición mía de Maeght en Barcelona, en 1977; antes ni una sola. De todas maneras, lejos de mí querer ponerme ahora a reivindicar nada a estas alturas, simplemente clarificar en qué sitio te encontrabas tú y en cual yo; y seguramente no estábamos tan lejos y sí mucho más próximos entre ambos que con respecto a ellos.

LG. De todas maneras a esto te diría que también yo estuve en la Bienal de Venecia, con González Robles, durante el franquismo, y lo hice de una manera miserable un año en el que fuimos quince representantes y yo tenía tres cuadros en un rincón; pero yo acepté. Y aquí les echo un capote a los de El Paso y a toda esa generación, porque evidentemente viviendo con Franco todo el mundo capitulaba.

EA. Eso es verdad, está claro...

LG. La vida española, fuéramos o no partidarios de Franco (y los artistas no lo éramos generalmente), estaba tan dominada por su política que si querías hacer algo tenías que vivirla. Es decir, que si un museo te compraba una obra, tú se la vendías y en ese momento no pensabas estar haciendo una política de apoyo o colaboracionista. Al igual que el señor que ganaba unas oposiciones a médico en un hospital tampoco. En lo de la Bienal de Venecia la cosa era un poco más significada; es cierto que todo el mundo aceptó, allí había un juego de hipocresías por las dos partes, donde el franquismo se aprovechaba de la vanguardia española para hacer propaganda exterior, y la vanguardia se aprovechaba el Estado Español para prosperar fuera.

Si tu separas el concepto de Estado del concepto de aquel que tiene el patrimonio del Estado, entiendes que hay un momento en que la gente tiene que colaborar con el Estado y obedecer hasta cierto punto el sistema estatal que tiene, y eso no supone realmente una humillación política. Después de medio siglo de franquismo, en el que muchos habíamos nacido y vivido toda nuestra existencia, en España se vivía éste con una doble visión; por un lado la estrictamente política, y por otro aquella otra de que la vida era Franco. Era un poco como el aire que respirabas y todas estas cosas admiten una matización.

EA. Te insisto que lejos de mí ahora ponerme a reivindicar nada, yo soy un malísimo ex-combatiente. Y es cierto que cuando fuiste a la Bienal no lo hiciste en las mismas condiciones en que lo hizo El Paso, lo hiciste en una situación mucho más precaria y con una obra no protegida. No sé exactamente en qué año fue, pero era ya un momento de caída, de hecatombe si quieres. La experiencia de la Bienal de Venecia no era ésta, porque se creó inevitablemente esa ambigüedad, sobre todo vista desde el extranjero. Hay esa famosa anécdota divertida cuando en aquella Bienal Hispanoamericana que fue inaugurada por ese gran demócrata frustrado, desgraciadamente, y gracias al que ahora nosotros tenemos una democracia... Joaquín Ruiz Jiménez, vestido con chaqueta blanca y camisa de falange, junto a Carrero Blanco y Franco. Allí, delante de un cuadro de Tàpies, alguien le señaló al general que el artista era uno de los grandes opositores al régimen, a lo que Franco contestó: "si todos son como éste no me preocupa". Yo a ti te descubrí muy tarde porque aquí dentro del país no tenía ninguna relación. Creo que fue justamente en esa Bienal de Venecia que propicié, y que trajo después tantos disgustos, cuando vi las primeras cosas tuyas.

LG. ¿Sabes cuándo te descubrí yo? Fue en una exposición que me gustó mucho, me impactó. Esa exposición que hiciste en la galería Biosca de Madrid, a principios de los sesenta. Yo estaba recién llegado a la capital, donde no había muchas cosas que ver, esa es la verdad. Pero aquella exposición a mí me pareció extraordinaria, la de los generales.

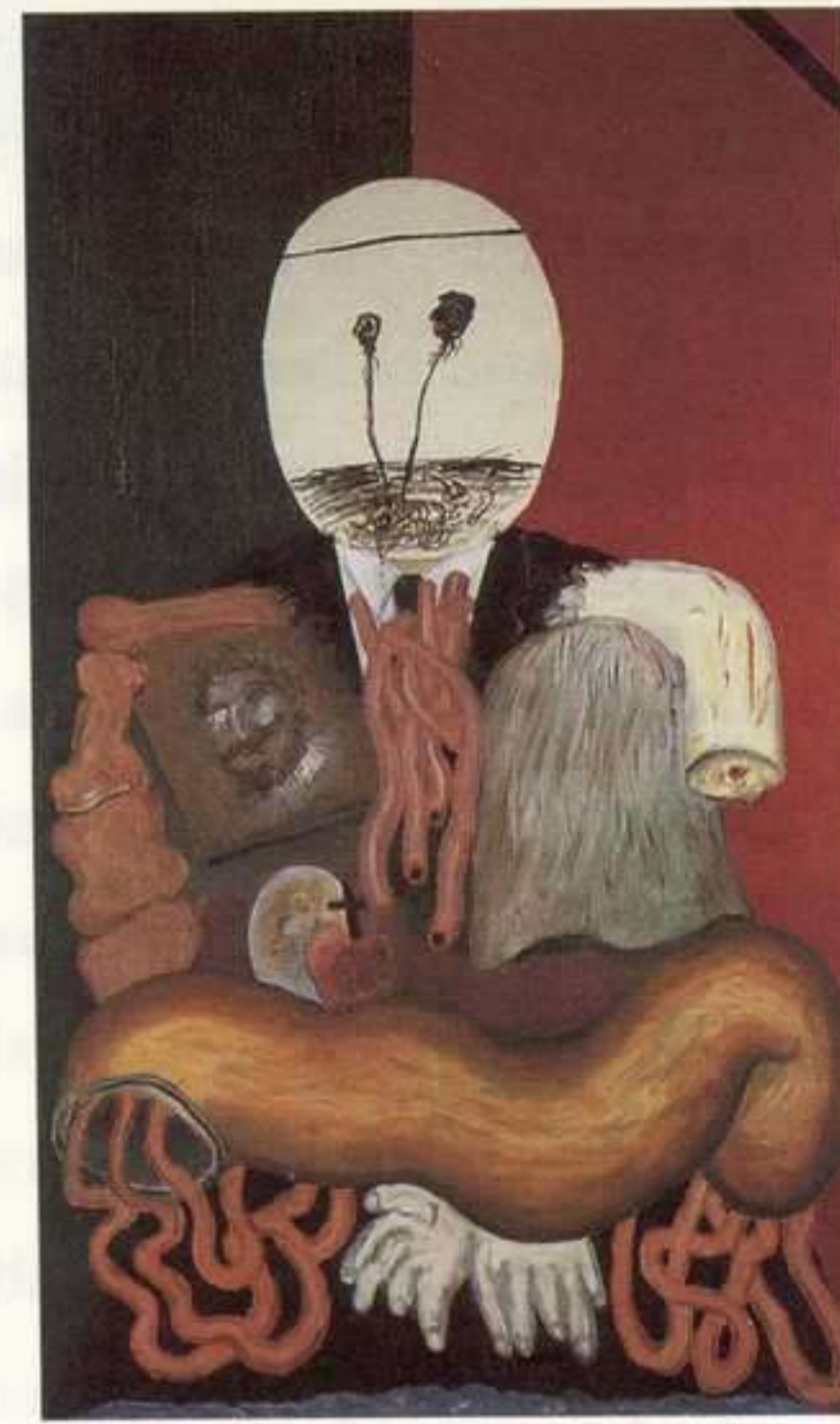
EA. Sí, aquella que se frustró.

LG. Yo diría que es una exposición de esas que se anotan. No de las que se anotan en la memoria, sino en el organismo, que son las que realmente cuentan. Me pareció realmente ex-

traordinaria, y ahora que he podido ver hace poco en tu antológica de nuevo los cuatro dictadores, no entiendo que ese cuadro no esté expuesto en el museo. Me parece una obra capital en la historia del arte español de la época, porque evidentemente esa pintura no puede explicarse sin el expresionismo español. Es una salida de Saura y de los informalistas figurativos para adentrarse en otra historia. Insisto que me parece un cuadro culturalmente de una gran complejidad y de significación muy importante, porque es como si vieras el río de la Historia haciéndose. Ese cuadro sí es la continuación de esas estéticas, con color, con otra materia y con otras cosas, pero ya muy distinto y diferente también a lo que vino después en tu obra.

EA. Recuerdo también aquella gran exposición tuya que hiciste en Maeght, con el famoso armario de los muñecos... Cuando me devolvieron

el pasaporte fue la primera exposición que vi en España. Yo hice la mía allí pocos meses después de la tuya, me acuerdo perfectamente. Pero en esta línea que estamos hablando hay algo que sí que nos une realmente, y es que tú habías creado una ruptura muy radical con el arte español de aquella época; ya no te servían ciertas cosas y sí otras. Empezabas a trabajar una imagen mucho más compleja e irónica, mucho más desesperada también, y más ácida, que es lo que yo vi allí y que luego ha seguido hasta ahora. Y seguramente por mi parte también, pues quizás ese alejamiento no quería saber nada de ese expresionismo español, de esa



Eduardo Arroyo: Les quatre dictateurs: Hitler, Franco, Mussolini y Salazar (Los cuatro dictadores: Hitler, Franco, Mussolini, Salazar), 1963. Óleo sobre lienzo, 234 x 140 cm. Colección MNCARS, Madrid.

pintura negra que sin embargo estimo. Mi admiración por Saura y Millares, principalmente, es grande, y también por la de algunos otros que me parecen pintores interesantes y de envergadura. Había una cosa allí que me perturbaba mucho.

LG. En mi caso no fue exactamente igual, porque mi admiración por esos pintores fue muy intensa. Cuando yo era joven, joven de verdad, mi admiración por Millares era enorme. Iba a visitar sus exposiciones en París y su trabajo me interesaba muchísimo. En cambio la admiración por Saura es muy tardía. No me interesaba y he aprendido a verlo muy tarde, me refiero al buen Saura, evidentemente, que no es demasiado extenso, es el de sus primeros años, sus diez primeros años; después su obra tiene muchísimo menos interés. Y sobre todo, en aquel momento por quien tenía una gran admiración era por Tàpies, que luego he repetido muchísimas veces, y que era casi religiosa. Yo tuve una admiración por Tàpies terrible...

EA. Debías de ser muy joven.

LG. Sí, era muy joven. Yo llegué a hacer informalismo, realmente. Copiaba a Tàpies e hice una serie de cuadros muy cercanos a él; cuadros que ahora se han derrumbado, se han caído literalmente. Te cuento la anécdota. Yo había realizado unos "Tàpies" que estaban hechos con barniz y arena, los tenía un amigo mío en París. Éste vivía en la habitación de un hotel donde se hacía hasta el lavado de la ropa allí mismo, creando unas atmósferas muy calientes y muy húmedas, con lo que los cuadros empezaron a derretirse, y se caían. Así que resulta que toda la obra mía matérica se derritió con aquellos vapores. Pero yo realmente copié a Tàpies y creo que copié a todos ellos, incluso di conferencias en París sobre esa vanguardia en la Biblioteca Española, en donde daba clases de conversación, para ganar algún dinero. Lo que pasa es que después, sobre todo en el mismo París, vi que esa estética había terminado, que históricamente ya no tenía nada que decir y simplemente esperé, esperé algún tiempo. O sea, que eso lo hice y lo asimilé, y de alguna manera está en mi organismo.

EA. ¿En qué momento abandonas esto y aparece esa figuración completamente ajena al gesto?

LG. Abandoné todas estas cosas informales sobre el año sesenta o sesenta y uno. Después estuve bastante tiempo sin pintar y cuando lo volví a hacer ya estaba la ola Pop. Yo es que entonces me montaba en la ola que venía.

EA. Ahí sí que hay una diferencia entre nosotros, porque en realidad en Francia realmente teníamos otro paisaje, muy light a mi modo de ver, pero también muy implantado de forma un tanto dictatorial y con mucha fuerza. El panorama de la Escuela de París y de la abstracción lírica francesa, que tenían una gran vigencia y estaban muy respaldados por una crítica internacional.

LG. Era el poder en aquel momento.

EA. Efectivamente. Cuando llegué a Francia en el 58 no se me pasaba por la cabeza que fuera a terminar pintando, y mucho menos por motivos tan extraños y casuales como los que



Luis Gordillo: Payseyes, 1979. 220 x 369 cm.

me llevaron a ello. Entonces todos nosotros reaccionábamos contra ese tipo de pintura. Por un lado estaba toda esa abstracción, y por otro esa otra rama post-bonnardiana. Porque ya sabes que a los franceses lo que realmente les encanta es la cerámica de Sèvres, les vuelve locos, como los sillones Luis XV o Luis XVI con los que hace juego; luego entre medias puedes meter algún paisaje siempre que copies un poco a Bonnard. Eso es lo que funcionaba.

LG. Pero allí el panorama era más amplio que en España.

EA. ¡Hombre, mucho más! Aquí no había apenas nada.

LG. Y eso da una mayor complejidad. Porque en España estaban Ortega Muñoz, Benjamín Palencia, Redondela y Zabaleta, que era el grupo instalado, y hasta cierto punto un poquito vanguardista dentro del franquismo. E inmediatamente después estaban los grupos estos de El Paso, Dau al Set, y la geometría. Oteiza, Palazuelo y Chillida. Esa era la parte fuerte de la novedad. En cambio en Francia el primer Buffet era interesante...

EA. Sí, muy interesante.

LG. Y Héliou, con el que tienes cosas en común, en su origen. Es un nombre importante y que se mantiene. Después estaba el grupo de Fautrier ...

EA. Sí, y también el grupo surrealizante, que también era resistencial con respecto al informalismo, era interesante; lo que no quiere decir que fuera muy importante, pero había gente como Max Ernst...

LG. Estaba Braque... y otros más. Era el contexto más rico del mundo en aquel momento.

EA. Y aunque no me importen mucho las fechas, no está de más decir que siempre a noso-



Luis Gordillo: Super-yo congelado, 1999. 232 x 214 cm.

ña revolución, si quieres lúdica y musical, tampoco podían soportar a Ben Nicholson, Moore y todos los demás, y empezaron a hacer una pintura más irónica y cercana a la sociedad de su tiempo como los americanos a la suya. En Francia también, en donde había figurativos que no tenían nada que ver con la figuración que se hacía en ese momento. Había un poco de surrealismo figurativo, pero nada más, y el resto era todo abstracción. Entonces, lo que resulta es un movimiento contemporáneo en los tres países. Nosotros hemos expuesto con los ingleses en el Salón de la Joven Pintura al mismo tiempo que ellos pintaban. Yo me ocupaba de aquel Salón y teníamos una relación con ellos fluida. Íbamos a ver a Peter Blake, Derek Boshier, Peter Phillips y toda esta gente que exponía con nosotros y que nos conocíamos; y los americanos llegaron con Sonnabend y la famosa exposición, ya tardía, del 64 en Venecia, cuando inundaron el mercado y aquello fue como un bombardeo del Vietnam. Todo se dio en tres países, porque los alemanes no hicieron nada y los italianos tampoco; había alguna cosita pero nada importante.

LG. Rotella...

EA. Pero esos eran los nuevos realistas, que también tenían su interés. Nosotros les despreciábamos pero eran interesantes.

LG. Vistos desde ahora tienen incluso un poco más que otras cosas contemporáneas suyas. Pero antes de seguir con la historia del Pop que tu analizabas quisiera acordarme de Nicolas de Staël, que es un pintor que se mantiene muy bien. Y el primer Dubuffet era genial, lo que no fue después.

tros nos han dicho y convencido, prácticamente, que somos herederos y copiadores del Pop americano, pero eso no es cierto en absoluto. El Pop americano es una reacción a la action painting. Ellos no podían soportar a Pollock, a Rothko... y empezaron a mirar su propio paisaje, lo que comprendo perfectamente, porque entra solo por los ojos, sobre todo en aquella época. Estaba ahí delante de sus narices y no me parece tan complicado que lo cogieran. Visitando América en aquella época —mi primer viaje a Estados Unidos creo que fue en el 63— descubrías que estaba ya allí todo. Y los ingleses, a través de toda aquella peque-

EA. Tampoco fue tan malo.

LG. Bueno, es un artista, un buen artista; profesional. Pero había perdido la genialidad de sus primeros años. En cuanto a la historia norteamericana del Pop yo la veo de forma completamente distinta. Siempre digo, aunque mi obra no lo refleje, que el Pop que a mí me gustó era el americano, que es el Pop realmente fuerte, radical. Y es así porque la sociedad donde nació llevaba muchos años de adelanto, socialmente me refiero; el estilo refleja esa sociedad de la televisión, de los grandes almacenes y de un montón de cosas que tardaron años en llegar aquí. Casi lo único que tenían que hacer era tomar notas de algo que les estaba inundando y que no tenían más remedio que ponerlo en los cuadros porque se lo tenían que quitar de la cabeza. En Francia ese fenómeno no existía.

EA. Era un fenómeno político, nosotros estábamos completamente impregnados de política. Queríamos hacer imágenes políticas. La relación que ellos tenían con el paisaje urbano americano o la relación de los ingleses con su sociedad poco permisiva, un poco tradicionalista y que siempre hace reír con el ciudadano en su jardincillo durante el *weekend*, ellos lo rechazaban. Nosotros también, pero con una serie de implicaciones políticas y literarias muy fuertes; estábamos profundamente politizados. La sociedad francesa no tenía nada que ver con la inglesa ni con la americana. También en Italia, a través de la crítica, se vivía una confrontación muy importante con todos esos viejos debates entre forma y contenido, o el del realismo socialista y la exclusión de pintores importantes porque no comían de su pesebre limitado. Te tengo que decir que las radicalizaciones en las que participé, aunque no me avergüenzo nada de ellas, tampoco es que fueran verdaderamente brillantes ni muy inteligentes, eran una especie de negación continua y hasta de insulto. Insulto incluso estético. Cuando nosotros pintamos el asesinato de Duchamp, creo que a la gente lo que más le indignó no fue que lo matáramos, algo que ya irritó bastante, sino cómo estaba pintado; eso no lo pudieron soportar. Incluso a los surrealistas les dio un vuelco el corazón al ver lo mal que lo hacíamos. Pintábamos mal, y lo digo sin ironía. Se pintaba voluntariamente mal, pero es que nos salía muy muy muy mal. Había cierta subversión en el lenguaje.



Eduardo Arroyo: Unicornio de Laciaña, 1999. Madera y plomo, 163 x 112 x 217 cm.



Eduardo Arroyo: Buey, 1999. Piedra y plomo,
103 x 67 x 81 cm.

LG. Esa es la verdadera subversión.

EA. Efectivamente, cuando vas en profundidad y batallas contra el lenguaje, contra tu verdadero lenguaje. En eso tú has sido un violento subversivo contra él, lo creo sinceramente. Quizás seas, en este sentido, el que ahora tenga más radicalidad.

LG. En cuanto a esto, te contaré que yo viví dos tentaciones con respecto al contenido. Una de ellas con el realismo social, que en España era muy poderoso. Fue una tentación fuerte en algún momento; o más bien una culpabilidad, como cuando no eras comunista. Si no se era comunista tenías que pagar una pena culpógena por no serlo.

EA. Sobre todo si eras burgués, porque si eras panadero les daba igual, no había mayor problema.

LG. Yo pagué la pena ésta del realismo social y otra, que fue la del constructivismo, ya que aquí en España una buena parte fue realizada por marxistas. De tal manera que pensaban que no había una ortodoxia pictórica fuera del constructivismo. Esos eran, digamos, los marxistas inteligentes, que veían en el constructivismo una cosa al servicio de la sociedad que se empleaba en la arquitectura, en el diseño de las ciudades y en ese tipo de cosas. Y esa tentación llevada por la culpabilidad para mí fue más fuerte todavía. Pero conseguí zafarme de las dos. Recuerdo perfectamente el momento. Era un día en que estaba con la enfermedad del realismo social, porque tenía unos amigos alrededor que pertenecían al partido comunista y que hacían este tipo de obra, y como yo siempre he tenido mucha facilidad para sentirme culpable, entonces me ocurría con eso. Iba por la calle Fuencarral, saliendo casi a la Gran Vía, y llevaba un libro ilustrado con una imagen de Miró, un buen Miró, que al mirarla me quitó la tentación. Me dije: realmente esto es artístico, produce belleza, esto es el campo del arte y lo otro es una falsa tentación. Pero esas dos guerras en mí fueron duras.

EA. Allí en Francia se vivía con mayor libertad, y la fuerza del realismo socialista no era demasiado grande. En Italia, si quieres, la cosa era más complicada. Con el duelo Argan-Arganelli, los dos grandes jefes de la crítica.

LG. Y estaba ese pintor del partido comunista...

EA. Sí, la presencia enorme de Guttuso, es cierto. Mientras que el equivalente de Guttuso

en Francia era Fougeron, un pintor interesante y loco completamente, pero de calidad. La implantación en el interior del arte del realismo socialista era muy fuerte, lo que producía unos debates intensos pero a nivel político. No nos peleábamos por imponer un lenguaje, nos peleábamos por la política. El Salón de la Joven Pintura estaba dividido en dos grandes familias como las de las mafias norteamericanas clásicas de los años treinta. La familia ortodoxa del PCF y luego todos los rebotados o los que querían otra cosa, troskistas, al final incluso prochinos, en fin... y convivían en el interior de ese Salón, porque desde allí se quería combatir a todo el resto. Era una situación muy viva en la medida de que allí el arte no era impune, aunque hoy nos parezca ridículo. A pesar de haber participado activamente en él, creando la célula de fabricación de carteles, me considero un gran crítico del 68; creo que el Mayo Francés ha sido una de las grandes catástrofes de la humanidad. Nunca he querido reivindicarlo ni celebrarlo, ya incluso cuando lo estaba haciendo no me entusiasmaban esas luchas, o esas aparentes luchas, todo hay que decirlo. Fue el comienzo de lo que hoy en día en Francia es algo de dimensiones espectaculares, la toma del poder del Estado. Francia en aquel momento, ahora menos, tenía una gran importancia política y cultural en Europa. Fuerte, y orgullosa de sus doscientos años de revolución, se dijo: esto no nos va a ocurrir más, este desorden y todo esto de cortar árboles, tirar farolas o levantar los adoquines de las calles se ha terminado. Y como los gaullistas y comunistas son unos grandes amigos en cuanto a la defensa del orden se refiere, decidieron, con mucha habilidad, quitar todas las libertades posibles al individuo para evitarlo. Y en esa historia, nosotros, que nos organizamos por bandas (Salón de Arte Joven, Salón de Nuevos Realistas, Salón de Mayo, etc.) caímos en el juego de un Estado al que le importaba un pepino todo esto y que nos cedía, incluso, los espacios para hacer las exposiciones; cuando bien mirado los salones tradicionalmente en Francia han sido focos de resistencia (el de los rechazados, el de los impresionistas, el de los independientes, etc.) que nacían como oposición clara al pompierismo y otras cosas diversas. A partir del 68 se pierde todo esto en una hábil escaramuza, cuando el Estado empieza a nombrar burócratas que hacen desembocar todo en la actual catástrofe del arte de nuestros días. Una estrategia imitada después por todos los países del mundo. Yo he vivido otras cosas, yo he tenido la suerte de vivirlas; seguramente batallas un poco estúpidas, pero diferentes... Creo que por un lado Duchamp, algo ya un poco lejos, y por otro esto, es lo que configura hoy el desolador paisaje de los museos de todo el mundo, en concreto de los europeos.

LG. Yo no estoy totalmente de acuerdo contigo en esto. Cuando yo abandono París en el 61, me llevo la sensación de que en cierta manera la historia parisina había terminado. París había sido el centro del mundo de una manera radical, en pintura sobre todo, y lo curioso es que al final de los cincuenta París seguía teniendo una importancia tremebunda; nada más hay que recordar los enormes pintores que estaban en la galería Maeght, que seguramente sería la más fuerte del mundo en aquel momento. La lectura que hago de ese momento, seguramente

muy parcial por lo compleja, es que aparece el fenómeno Bacon, que yo no lo conocía en París sino de vuelta en España, y que armó bastante jaleo.

EA. No en París.

LG. Pero creó otra posibilidad de una figuración. Y después, desde luego, la Historia ya pasa por Estados Unidos obligatoriamente. Allí hay un corte y un itinerario distinto. La action painting norteamericana es de una gran importancia. De Kooning me parece un artista genial, como otros de la misma escuela aunque me interesen menos. Y después la lucha de la action painting y el Pop centra la estructura de la Historia del arte. Y eso que tú dices que ahora está horroroso a mí tampoco me lo parece tanto; lo más espantoso es la confusión de la alta cultura con la baja, el fenómeno de la apropiación y todo ese tema. Yo, que fui un gran admirador del Pop americano, fue el segundo movimiento estético que sentí con gran pasión, nunca llegué a calibrar su importancia. No de su valor estético o no, sino de la incidencia en el devenir de las artes plásticas posteriores, que se está demostrando tremenda. Este fenómeno de la mezcla de la alta y baja cultura me parece el más importante, y quizás el más irritante, que estamos viviendo en nuestros días, y con visos de seguir creciendo de una manera quizás auto-destructiva. Por otro lado esa apropiación fría de la realidad y todos esos fenómenos... como la importancia que se le está dando a la figura de Warhol, que al principio era una figura del Pop entre otros, y personalmente no al que más admiraba. Pero es que ahora se está convirtiendo, según algunos historiadores, no en el sucesor de Duchamp, sino en el origen del arte del siglo que viene; el auténtico creador del arte posterior a él. Sobre eso se está discutiendo ahora y yo no tengo las ideas demasiado claras. La historia de Francia tú la viviste intensamente y sin duda para ti fue muy importante, pero ya no era la historia del mundo; los americanos se apoderaron de ella y no la han soltado aún.

EA. Veo que siempre tomas puntos de referencia pictóricos, yo prefiero no hacer este tipo de planteamientos. Es decir, a mí me gustaría explicar la historia del arte de otra manera. La pérdida de Francia es la pérdida del poderío económico. Cuando Francia con De Gaulle decide atacar a los Estados Unidos en su punto más débil condenando la Guerra del Vietnam, salirse de la OTAN, o provocar a los independentistas de Quebec para que se rebelen ante el mundo anglosajón. A partir de ese momento, la reacción americana es una reacción típica del poder, del rico, que decide que si esta mosca me está dando la lata no voy a servir más champán o vino de Burdeos en la Casa Blanca, a partir de ahora sacaremos vino californiano. Esto desemboca en un enorme poder que ya había probado el Departamento de Estado norteamericano con la action painting. Lo que tampoco es un delito, todo el mundo hace su British Council o, modestamente, su Instituto Cervantes, tratando de irradiar su influencia. Lo que es cierto es que las cosas hay que explicarlas económicamente y después políticamente.

LG. Pero no sólo económicamente. Los que ganaron la guerra fueron los Estados Uni-

dos, no Francia, y ese es el origen de su gran imperio. El fin de la Segunda Guerra Mundial marca el cambio.

EA. Pero es que creo que hay que explicárselo así. ¿Por qué allí sólo se llega hasta Dubuffet y Miró? Aceptan, con un proteccionismo delicioso (en el país donde presumen de no tener ministro de cultura, quizás porque cada ciudadano es uno), y cada vez más violentamente, que todo lo que no se pueda hacer en su país no existe. No se conoce allí a ningún artista ni europeo, ni chino, ni nada... eso se acabó con los que te he citado con respecto a la parte francesa, y con respecto al resto son todo bromas. Aunque bueno, reconozco que tengo una idea devastadora de lo que a los americanos les interesa. Lo cierto es



Luis Gordillo: Gruyère C, 1986. 210 x 170 cm.

que es un mundo que a mí sí que realmente no me interesa; es como Australia, que sé que existe pero no se me ocurriría ni ir allí, ni tengo ninguna curiosidad por saber lo que hacen. Tengo en Estados Unidos una exposición el próximo marzo y no se me ocurrirá ir, de hecho para evitar la tentación tendría que coger un avión...

LG. Retomando el hilo de la Guerra Mundial, lo que me llama la atención, y esto es ya un fenómeno en sí mismo, es que en el momento en que un país tiene un imperio político, económico y en todos los sentidos, entonces todos los pintores se ponen a pintar bien. Evidentemente no es que el Ministerio de Asuntos Exteriores distribuya dinero, sino que de pronto empiezan a parirse buenos pintores.

EA. ¿Estás pensando en Estados Unidos?

LG. Por ejemplo.

EA. Coincido contigo en lo de Warhol que me parece abusivo; aunque debo ser el único junto a su madre que se ha leído sus diarios.

LG. Son apasionantes.

EA. Sí. Pero con un resumencito nos habría bastado. Está aparte un pintor verdaderamente renovador como Lichtenstein, que es a mi modo de ver el más interesante. De Kooning, bueno, sí, pero ya es otra cosa. Ahora, que Jasper Johns... francamente, me parece una gran mariconada. Y Rauschenberg lo mismo. Y no hablemos de lo que han producido después. Es que no hay un solo pintor digno de ese nombre en América desde hace treinta años –a pesar de que aquí nos los hemos tragado a todos– aparte del gran momento que supone Pollock, que me interesa, y Rothko, que también me interesa, y mi amigo Saul Steinberg, que era

muy inteligente, mucho más que todos estos. Y no te cuento si continuamos hasta nuestros días con Julian Schnabel, que es un pintor de risa y su obra una broma de mal gusto. El hecho es que no sé como tú, Luis, puedes encontrar un momento fuerte allí, no lo puedo compartir. Cómo puedes justificar su pintura.

LG. Bueno, déjame respirar, que voy a hacer la lectura del mismo campo desde mi perspectiva. Por ejemplo, a mí el Rauschenberg primero, el segundo e incluso el tercero me parecen geniales. Tuvo un primer periodo antes de trabajar con objetos pegados y demás, antes de estar con Leo Castelli, que me parece muy, muy innovador y extraordinariamente bueno. Y después, en el momento primero afín al Pop, con Jasper Johns, tiene allí unos años ante algunas de cuyas obras he tenido la sensación de estar delante de un genio. Te concedo que el resto de su vida, que ya va siendo muy larga, a mí me deja completamente indiferente, frío, e incluso me molesta que se hagan tantas tontadas; pero yo diría que tiene casi diez años que denota que la historia del arte estaba pasando por él. Jasper Johns, que de forma colectiva admirábamos mucho hace años, retrospectivamente le veo como un poquito tonto-rrón, sin serlo absolutamente, pero quizás quitando un trabajo muy temprano tengo la sensación de que se le ha magnificado excesivamente. Y tú sabes que tiene las cotas en el mercado americano más altas. Motherwell es un pintor que a mí me ha interesado siempre, aún comprendiendo que no tiene el nivel de excelencia de De Kooning, ni su densidad histórica, pero tiene mucha cabeza. Para mí ha sido un gran domador de manchas, un entomólogo de la mancha. Creo que me ha influido y he aprendido mucho de él; un hombre muy fino, muy culto, muy europeo en el fondo. Lichtenstein me parece muy bonito, exquisito; sobre todo su obra primera, la más dura, que era extraordinaria. Después le ha pasado un poco también como a los otros, que el mercado americano es tan potente que los devora; pero los tebeos primeros, los más radicales, son sus mejores obras; y parece mentira que una obra tan tonta pueda ser magnífica. El caso de Warhol es mucho más complejo. El primero, aquel que empezó copiando la publicidad, dejando caer los drippings en cuadros que están muy vacíos y que apenas toca –los recuerdo bien de una exposición en Nueva York sobre esa época suya– me parece realmente genial. Más tarde, la prolongación de su obra me deja muy inquieto. Actualmente se valora en él lo que es negador del arte, la apropiación seca y no subjetivada, el no-arte. Allí no estoy muy de acuerdo y el Warhol que más me interesa es el primerísimo, y después sus cosas de sentido social, la silla eléctrica, los suicidas... También hay una parte que me parece insufrible. Esa defensa suya diciendo que no es arte en paralelo a la creación de un mercado gigantesco, claramente dispuesto a vender miles de cuadros como peladillas... no sé, hay cosas que me inquietan y me molestan en su figura porque no sé que hacer con ellas. Y en fin, también el primer Wesselmann era bueno; el primer Jin Dine era extraordinario a mi modo de ver... allí se forma un ambiente creativo de gran importancia.

EA. Me sorprende mucho que se haya modificado el sesgo de la conversación. Empezas-



Eduardo Arroyo: Gran unicornio de Robles, 1999. Piedra y plomo, 71 x 108 x 58 cm.

te dándole al arte norteamericano una importancia global muy importante y luego recoges terreno matizando sobre cada uno de ellos. Hablas de Rauschenberg; yo vi una primera exposición suya en 1960, en la Academia del Obelisco en Roma. Era la época en la que estaba influenciado por el surrealismo, con la cama ensangrentada y todas esas cosas; bien, todo eso muy bien. Pero luego, ya, cero. Lichtenstein, pues sí, cae algo después del principio pero me parece que es el que mejor se sostiene. Jin Dine tiene una catástrofe terrible cuando va al Louvre, se enamora de Poussin, se cree un pintor y, bueno, ya lo que hace el pobre después... En cuanto a Wesselmann ha hecho el mismo cuadro toda su vida. Mira, el problema americano es el siguiente. América vive cuando arriban todos los que huyen del centro de Europa; toda esa cultura judía desde la filosofía, la matemática, la música a la literatura, que escapan de centroeuropa y se instalan allí. Luego llegan también todos los franceses, con Breton y compañía, que huyen de aquí.

EA. Sí, pero es que estos se han muerto. El problema es como ocurre con las familias. El padre es genial, el hijo es regular y bueno, ya el sobrino carnal es un demente insoportable, ¿comprendes?, eso es lo que se está viviendo allí. La sociedad americana es la más vacía, con menos inteligencia y sin ningún brillo que se pueda imaginar; no tienen absolutamente nada. Fíjate, como ejemplo, que nosotros tenemos que importar a un tipo que se llama Bob Wilson

que ni siquiera puede trabajar allí; o a uno como Schnabel, que te lo tienes que pagar tú con tu dinero a través del erario público. Es decir, un país completamente vacío, culturalmente seco.

LG. Schnabel para mí es un gran artista. Quizás no ahora...

EA. Pero entonces, ¿cuándo?, ¿cuándo nació? Lo que sí es es un gran director de cine que ha conseguido hacer una cosa fantástica, una película hecha por el peor pintor vivo sobre el peor pintor muerto. Aunque una vez que he visto Los Membrillos esos, ya estoy acostumbrado y no me asusto de nada.

LG. Yo estoy hablando de Schnabel como artista plástico.

EA. ¡Bah!

LG. Ahí no estamos de acuerdo.

EA. Menos mal.

LG. A mí Schnabel ha sido un artista que me ha gustado mucho, y los años en que ha estado trabajando bien no han sido pocos. Pienso que hace ya como cinco o seis años que no se aclara y hace unas bobadas enormes, pero...

EA. Cinco años no son nada para un artista. Un pintor tiene que pintar toda la vida. Desde el principio hasta el final.

LG. Pero eso es difícilísimo.

EA. Pues Luis, como haces tú mismo. Lo que tiene interés es poder coger desde el primer cuadro hasta el de cuando te estás muriendo, como Renoir.

LG. En la segunda mitad del siglo XX los artistas tienen cinco años.

EA. Pero ¡por favor!, no estoy de acuerdo en absoluto. Es más, yo creo que tú como artista tienes el deber de verlo de otra manera.

LG. El deber lo tienes, lo que no tienes es el poder.

EA. Esa actitud de haber bailado sólo un verano es la mala influencia americana. Recuerdo cuando antes iba todos los años a Nueva York, durante veinte años seguidos lo hice, afortunadamente ya no. Entonces, lo primero que preguntaba al llegar era: ¿quién está de moda este año?. Y eran uno un año, otro al siguiente, cambiando todas las temporadas... en ese horrible Museo Withney dedicado al arte americano que no es nada. Tú estabas hablando antes de Motherwell, pero es que Motherwell es un europeo, un pintor extraordinario. O un Clyfford Still. Eso son pintores.

LG. A mí Still es el que menos me gusta.

EA. Bueno, pues a mí el que más, no me importa. Para valorar y salvar la obra de la mayoría de ellos tenemos que recurrir a esos correctivos que les aplicas tú, viendo que ese ha durado cuatro años, que del otro con dos cuadros bastaba, o que el de más allá con menos lo mismo. A mí me interesa Picasso desde que se pone a pintar hasta el final. Y Matisse lo mismo, y Braque, y Giacometti, y Max Ernst, y Otto Dix.

LG. Esas figuras se terminaron.

EA. Pero no importa eso para que sea las concepciones que me emocionan. Gente que va con un diseño.

LG. Dime alguno posterior.

EA. Es difícil, sí. Quizás también porque todo el mundo se ha metido en esa ideología de los años cortos y el afrontar la batalla vanguardista como un valor, cuando está claro que no lo es.

LG. Oye Eduardo, y tu desprecio por los Estados Unidos ¿incluye el cine?, el de los treinta, el de los cuarenta, por ejemplo.

EA. No, no, en absoluto. Ni tampoco a la literatura.

LG. Es que en parte a mí también me da la impresión de que

aquel es un país de subnormales en una gran extensión, todo ese mundo del interior que debe ser de armas tomar, con ese sentido puritano de la vida a niveles insoportables, del nacionalismo y del casi fascismo. Pero por otro lado está la parte lista de allí, que me parece lo suficientemente lista como para equilibrar todo ese otro peso. Su literatura está muy bien, y el cine es un fenómeno casi exclusivamente americano.

EA. Vamos a ver eso, porque ¿quién hace cine a partir de un momento en América? Fritz Lang y los que llegan huyendo del nazismo. Pero aunque su cine y su literatura me puedan interesar, como pintor lo que más me interesa es la pintura. Pero en definitiva te diré que es una cultura que no me interesa fundamentalmente.

LG. Mi historia, sin embargo, es la contraria, pasa ineludiblemente por Estado Unidos. Para mí, por decirlo cursivamente, Francia fue mi cuna —como la de la mayor parte de los españoles que entonces teníamos aspiraciones intelectuales— y de la parte de mi obra que es más sospechosa de mimetismo. Pero el hecho es que yo no me voy por el Pop inglés, a pesar de lo que diga alguna crítica; a mí el Pop que me interesó, y mucho, fue el americano. El Oldenburg primero, por ejemplo, y todo ese recambio de la abstracción al Pop, me pareció muy potente. El año pasado, creo que en el MOMA, vi una exposición de Pollock, y aunque era un pintor al que no estimaba porque creía que sus drippings eran unas tartas que no me interesaban mucho, podía estimar ese gran hallazgo suyo que todos comentaban de que sus cuadros estaban pinta-



Luis Gordillo: Cilindración de fluidos, 1990. 175 x 246 cm.

dos con el cuerpo y todo eso. Pero vi al Pollock anterior, que siendo malo me parece un artista importante, muy serio, con un drama real, y que está muy bien después de todo.

EA. Pero a Pollock no se le puede entender en profundidad si no se habla de toda la escritura automática, los grandes problemas de la llegada del surrealismo a Norteamérica y el trasvase que se produce entonces. No me cabe ninguna duda de que los mejores americanos son los que han aprendido de los franceses. Y eso que yo no tengo nada que defender de la cultura francesa, que conste, que también soy muy crítico con la situación de Francia. Un país inerte, perdido, que ha perdido el Norte por otros motivos, esta vez políticos. Cuando Francia exaspera la noción de Estado que te comentaba antes, cuando se reivindica con violencia los doscientos años de revolución, de la igualdad, de la fraternidad, etc. y desde ese preciso momento no consiente que te tomes un Campari voluntariamente y con tranquilidad, y te tienes que tomar una Coca-Cola como todo el mundo. Y ahí es donde el país se pierde lamentablemente, se convierte en débil, deviene xenófobo, da la responsabilidad a quien no la tiene, culpabiliza, deja de ver fuera de sus fronteras, etc.

LG. Y no deja de ser curioso la importancia que ha tenido Baudrillard en Nueva York.

EA. Ese es el más lamentable de todos, por eso ha tenido tanta importancia allí.

LG. En Francia, a pesar de la crisis general del mundo artístico, lo que sí conserva son figuras importantes en el pensamiento. Es un país intelectualmente denso. Sobre todo al lado de España, que es casi un desierto.

EA. Y siempre hay zonas no controladas. Hay artistas siempre con interés en algún sitio, sobre todo en un momento como éste en que no hay verdaderos centros de arte. Creo que hoy nos podemos permitir el enorme lujo de ir a descubrir un gran artista en el fondo de Eslovaquia, o en cualquier otro sitio. Cambiando de tema, Luis, tú conoces bien mis diatribas sobre el mundo museístico y de la vanguardia, y lo que me espeluzna es esa masificación de burócratas dentro de los museos del mundo, especialmente los europeos. El dinero del Estado es absorbido por estos burócratas-policías que se encargan de controlar esa palabra que detesto, la creación, que es la que más gusta a modistas y costureros. Y a mí me sorprende que tú no sientas esa presencia...

LG. Yo lo siento todo. Pero más que eso me alarman cosas como que mi hija Laura, de siete años, que en su habitación tiene una librería con todas las películas de vídeo que ve, sean todas americanas. Todo el lío simbólico de los niños de ahora, y por lo tanto de ella, ha sido creado en parte por ese imperio norteamericano que yo he estado defendiendo a nivel de pintura, pero que tiene otro comportamiento en otras esferas. Y ahí sí que comparto los lugares comunes de su peligrosidad. Últimamente ha llegado la fiesta de Halloween, y mi hija, siguiendo las pautas del barrio en que vivimos, tenía que celebrarla también. Una fiesta horrorosa y despreciable que sustituye a la que nosotros teníamos de la fiesta de los muertos. Los muertos eran cosas serias, a las que había que tener respeto, se les llevaban flores y se les re-



Eduardo Arroyo: Vaca, 1999. Piedra y madera, 70 x 149 x 85 cm.

cordaba, y resulta que ahora eso se ha convertido en un carnaval. En la fiestas de Navidad lo mismo ha ocurrido con nuestros Reyes Magos, que era una cosa realmente bonita, tierna, y que todos hemos vivido a fondo; pues trajeron el Papá Noel y ahora ya los pobres reyes tienen que competir de una manera dura para mantenerse. Pero sobre todo cuando veo aquel estante con la galaxia de películas norteamericanas tengo un choque fuerte, y además no te puedes defender de ninguna manera, porque ella para estar en igualdad de condiciones tiene que tragarse todo eso. Eso para mí es mucho más serio que lo de los museos que dices. Y otra cosa, vuelvo a insistir, que esa mezcla de las dos culturas, la alta y la baja, me parece que es el gran fenómeno de nuestro tiempo. Cuando empezó todo esto, con el Pop, lo recibí con entusiasmo pensando que íbamos a traer energías nuevas del campo de lo popular y que daría fuerza al mundo de la cultura. Pero resulta que no está siendo así. La gran cultura se está diluyendo en todo lo otro, y realmente empiezo a tener miedo de que nuestra gran cultura acabe siendo un recuerdo para la generación de mi hija. Como el niño Jesús o la Santísima Trinidad. Por poner un ejemplo que me toca en el alma, no hay más que ver cómo nuestra sociedad está destruyendo la música culta a una velocidad increíble, sustituida por la Pop. De tal manera que hay publicaciones que analizan la música de nuestro siglo donde la primera apenas aparece. Hace tiempo en El País, por ejemplo, en una doble página donde se re-



Luis Gordillo: Elefantomas, 1992. 300 x 500 cm.

sumía la música del siglo XX aparecían desde Carmen Miranda a todo el jazz, el rock y el pop, pero no estaba Stravinski, Bartok o Falla, y ni siquiera se justificaba la ausencia. Es terrible. La música culta ha sido sustituida a niveles masivos y a niveles reales de mercado, en televisión, en la radio, etc. Es un fenómeno que me impresiona porque lo curioso es que no ocurre a un nivel controlado, consciente o voluntario, es simplemente que está desapareciendo.

EA. Los cambios están siendo asombrosos, verdaderamente. Con aquella imagen del pintor que en vida no llegaba a ver sus cuadros colgados en las salas de los museos ha pasado como con la fiesta de los muertos. Aquella confianza en unas reglas de juego limpias en el arte, donde las leyes de la oferta y la demanda de la sociedad de mercado funcionaran correctamente, donde uno disputaba sin competencia desleal por su mercado, sin tener que competir con obras creadas especialmente para las instituciones, es decir, el mercado cínico. Ahora hay una lista de cincuenta mediocres a los que vemos constantemente en los museos, y que son incapaces de hacer una obra para el farmacéutico de su barrio o para cualquier persona normal de una sociedad normal. La propia gestación de esas obras no las permite llegar a casas particulares y se empieza todo al revés. El director del museo se convierte él mismo en un artista que dice al creador: oye, mira, que me queda aquí un espacio de cuatro por cuatro metros, a ver si me puedes hacer uno de tus iglúes, y va Mario Merz y planta allí uno de sus famositos iglúes. Así que no sé lo que es peor, si los vídeos de tu hija o toda esa producción de iglúes de Merz, casi me quedo con las películas. Pero bueno, lo que te quería decir es que aquel sistema de reglas se

ha roto completamente, y todos nosotros lo estamos soportando con una gran entereza. Asistimos a nuestra propia vampirización. Nos han llenado de dinero mientras nos decían que nos estuviéramos tranquilos, que nosotros a ganar perras y a dejarse de tonterías, que ellos son los pensantes. Nos dicen: vosotros sois simplemente tipos que fabricáis cosas, a algunos incluso os da todavía por pintar, allá vosotros, pero somos nosotros quienes sabemos lo que hay que hacer, cómo se dirigen los museos, etc. En fin, y la cosa es esperpéntica cuando por medio toda esa idolatría están esos dementes de arquitectos, que en su mayoría son de una mediocridad insoportable, y que ya han decidido que el arte



Eduardo Arroyo: Novia de Nuxiven, 1999. Piedra y plomo, 50 x 25 x 65 cm.

del siglo XX es su disciplina. O como ese otro arquitecto gallego genial de la costura, un tal Adolfo Domínguez, que quería meter sus vestiditos en el museo y echar la pintura... en fin, este es el momento que estamos viviendo, y me rebelo.

LG. Yo lo que me estoy dando cuenta es que ya somos mayores. Un día, estando en mi estudio, me puse a pensar y me di cuenta de que lo que realmente me apetecía era tener una paleta de esas antiguas, riñoneras, en las que ponías todos los colores y hacías mil mezclas, y que eso era verdaderamente pintar. Lo digo con toda la ironía del mundo, pero tú ya no pintas así.

EA. Casi, casi.

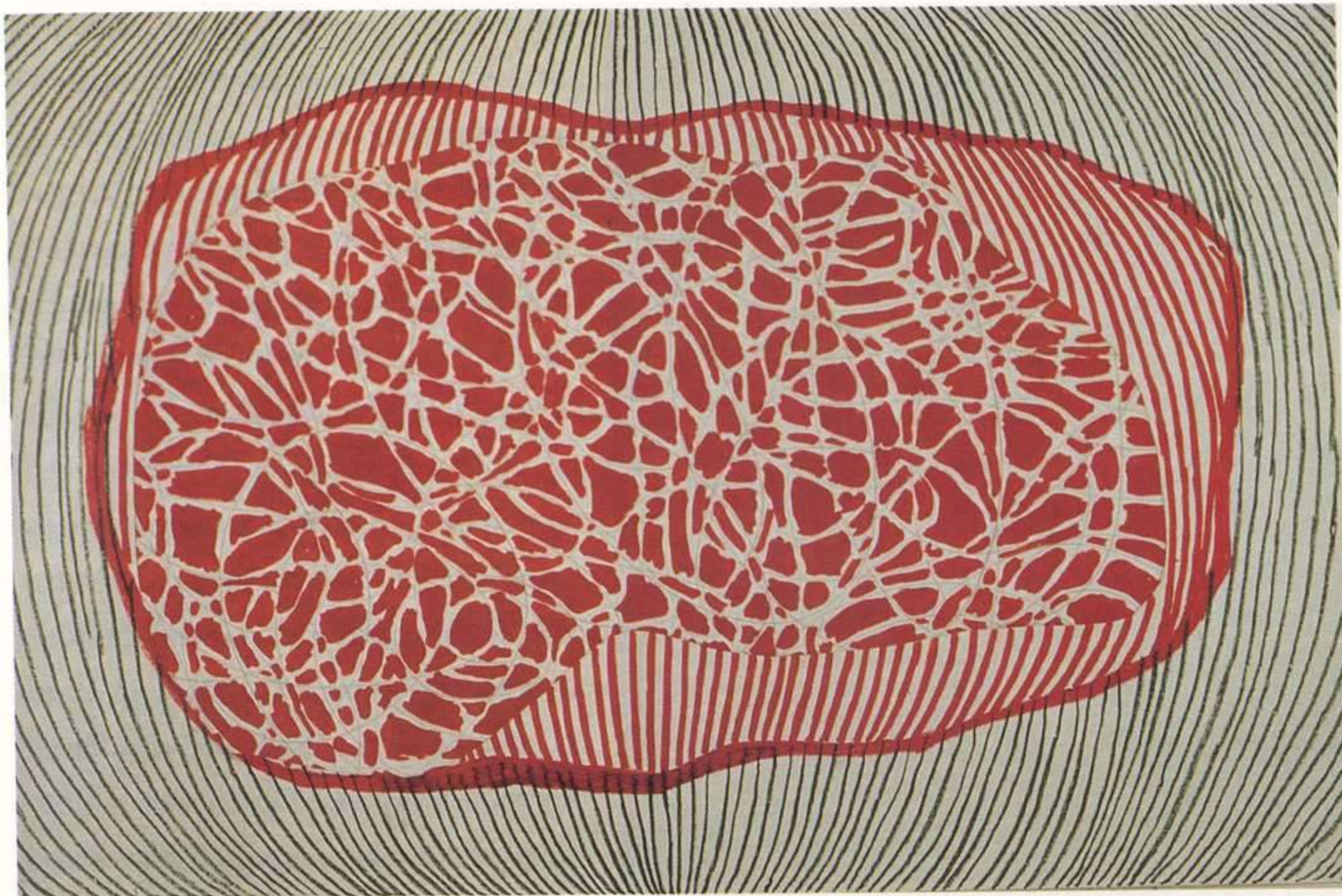
LG. No, tú ya no lo haces así.

EA. Pero nuestro amigo y admirado Pérez Villalta sí.

LG. Yo no. Pinto como puedo. Pero volviendo a nuestra actualidad, a nuestro final de siglo, a mí no me deja de hacer gracia esa sensación presente de que de alguna manera con el milenio se termina todo. Creo realmente que es así, que muchas cosas se han agotado. Si miras hacia la poesía, todo por allí parece terminado y super-terminado, donde la gente juega a meneár-

sela de una manera complicadísima. La poesía está completa, el cine también, no cabe nadie más, y ahora hay que aviárselas, y el que quiera hacer poesía tendrá que mirar un poquito para el pasado, otro poquito para el futuro, la realidad, que si su alma, que si tal, que si cual, y darle vueltas siempre a la misma tortilla. Pero es que la novela también se ha terminado. Las hay nuevas que son bonitas, pero la novela como lenguaje se ha terminado, allí no hay más que rascar. La arquitectura tiene la ventaja de que las nuevas tecnologías le dan un campo extra de trabajo. Pero el mismo cine, en su esquema esencial, es el mismo que cuando se inventó. Hay que distraer a la gente durante una hora y media con besos y bofetadas, más o menos, alguna lágrima también, pero ya está. El cine está definido y concluso; se podrán hacer cosas de mezcla, pero ya nada más. Y el teatro, y el ballet... tú vas viendo y está todo definido, ya no se puede romper por ningún sitio. Se puede quebrar una esquinita, recomponerla, hacer un pequeña fractura, pero no asistimos a ningún cambio en sus esencias. Y en el mundo de las artes plásticas, la pintura por ejemplo, está también definida. Ya no existen campos de tensión como los hubo quizás hasta el momento de la action painting o el Pop; como mucho se pudo con los alemanes neo-expresionistas de los ochenta. Y el caso es que actualmente veo pintores de los que me gusta mucho su trabajo, pero con la certeza de que ya no se crean allí tensiones fuertes, no se definen campos nuevos ni se crean cosas. La pintura es un lenguaje definido, y entonces allí podemos jugar sólo con variantes. Estoy hablando de pintura-pintura, pintura pintada. Curiosamente es el campo de las artes visuales, continuación o transformación de las artes plásticas, en donde da la impresión de haber un campo abierto, amplio.

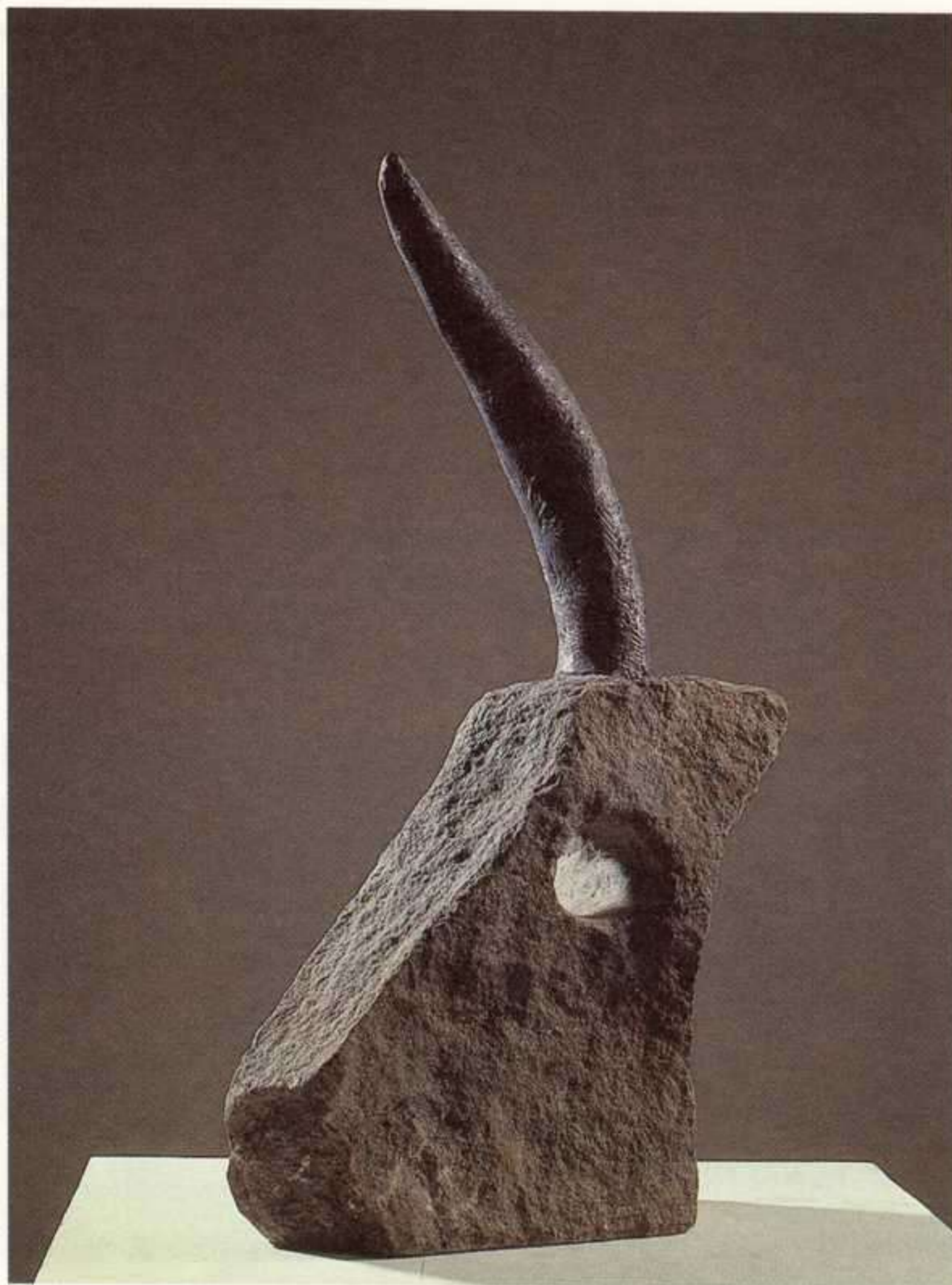
EA. Pero es que para hablar de ella y para poder hacerla nos tendremos que haber formado de alguna manera concreta. Acuérdate del momento Tel Quel y los Supports-Surfaces en que quisieron copar todas las escuelas de Bellas Artes francesas; y luego del arte conceptual a base de revistas recortadas, máquina de escribir y televisión. Se mataban dos pájaros de un tiro. De una parte se quitaban sensiblemente del mercado, cuando a mí me parece un deber moral del artista crearse un mercado propio, solitario; pero ellos como eran funcionarios del Estado, todos profesores, recibían su sueldo para poder subsistir y al mismo tiempo vehicular. Y por otro lado se encargaban de extender la idea de que la pintura estaba muerta. Comprendo tu idea de que la pintura está cerrada, muerta, pero es por una razón muy sencilla. Nadie pinta. Tu ves ARCO y ¿qué es lo que reina?: fotografías gigantescas de la niña que se quita el sostén delante del novio con un fondo naranja... Todo preferentemente expuesto en una galería autonómica, que durará dos años, y que viene pagada por la Autonomía a la feria para lucirse en Madrid un rato. Es una vergüenza. Y luego se permiten el lujo de negarle la entrada a Leandro Navarro, que es un profesional serio que vende una pintura muy digna. Nuestro momento cultural es de una degradación profunda, de un cinismo asombroso, gobernado por un Estado y una banda de mediocres. Te preocupabas antes de la música culta, pero ¿quién ha terminado por aburrir al visitante de los museos, quién le ha echado de allí?, los propios conservadores.



Luis Gordillo: Anticosas VII, 1995. 113 x 76 cm.

¿Quién se traga una exposición conceptual, cuando encima son casi todas bastante mediocres?

LG. No estoy de acuerdo contigo. La gente nunca ha ido a los museos. Yo he sido siempre una persona muy de museos; a veces me he aburrido mucho, pero otras lo he pasado francamente bien. En cualquier caso siempre los recuerdo vacíos; y eran muy bonitos porque estaban vacíos. Ahora vas al Prado y no hay españoles. Recientemente he hecho cola dos días para ver a Caravaggio y a Velázquez, y mirando no veía españoles, sólo turistas que se sienten obligados a ir a la exposición. Volviendo a la clausura de un montón de cosas con este milenio, te diré que me parece un fenómeno de una importancia excepcional. Para encontrar uno de semejante magnitud tengo que pensar cómo se barrió el mundo clásico, y cómo en la Edad Media se tuvieron que volver a inventar todas las artes de nuevo hasta que coincidieron de nuevo con el mundo antiguo. Es que presenciamos un momento en que la mayoría de las artes han llegado a un final. En pintura, te repito, me parece clarísimo, y eso que yo trabajo, me rompo los cascos. No quisiera ser pesimista, sino simplemente constatar un hecho. El que los mejores pintores que yo puedo pensar hoy de generaciones recientes no se parecen en nada a Picasso u otros que han conseguido darme la impresión de que la historia pasaba por ellos y protagonizaban un momento realmente comprometido. Ahora, los mejores de entre los pintores que conozco, me parecen profesionales, finos, cultos, como puede ser un ingeniero atómico que vaya a trabajar y a hacer su tarea lo mejor posible. Es un fenómeno que me produce risa floja, o como



Eduardo Arroyo: Gran chivo, 1999. Piedra y plomo, 85 x 147 x 87 cm.

una exposición en la galería Soledad Lorenzo del joven Txomin Badiola, donde puso pinturas y papeles en la pared, en que me quedé extrañado de lo bien que lo hacía con su juventud, de su facilidad y de lo culta que era su manera de pintar. Y con Pello Irazu me pasa igual. Pero estoy convencido, sin embargo, de que les es insuficiente la pintura. Entonces ahí se ha abierto un campo donde aparecen cosas, que a veces me aburren soberanamente y no me voy a poner a defender, porque a ese arte cada día lo comprendo menos. En ese sentido yo he perdido ya mucho interés por lo nuevo, y realmente no intento con seriedad el seguir ese contacto con él, porque incluso me produce un cierto dolor y me aburro muchas veces. Pero me pongo desde su punto de vista y comprendo que la pintura les quede escasa y salgan a campos distintos; al fin y al cabo, la instalación no es nada más que una proyección del cuadro dentro del espacio, tampoco es una locura. Creo que hacer una instalación es una cosa muy fácil y que yo la haría encantado, divirtiéndome muchísimo, además. Mira, yo que llevo muchos años como jurado de premios de pintura, veo cada convocatoria cosas de un montón de pintores que están bien, que lo hacen bonito, pero allí no te encuentras con cuadros que digas tú, ¡joder, qué cuadro!, que te emocione y que te lo lleves a casa en la cabeza llena de actividad. Eso no existe, no crean tensiones y hay que buscarlas en otro sitio. Y como por otro lado la tecnología está creando cam-

asistir a un cuento policiaco, muy novelesco, narrativo, como si te estuvieran contando un relato donde al final del siglo XX resultó que las artes se completaron. Un fenómeno casi de ciencia ficción, rarísimo, y que me llama poderosamente la atención. Hay mucha gente, muchos jóvenes, y con una buena fe absoluta, que sienten que la pintura ya no les da aquello que quisieran hacer. Esa cierta sensación de ruptura y de alcanzar cosas intensas que es lógica en ellos. Los jóvenes cuando se meten cualquier cosa en el cuerpo o se van a la discoteca a moverse mucho lo que quieren es sentir cosas muy vivas, decisivas. Y me cuentan su impresión de que con la pintura, hoy día, ya no lo logran. Creo, además, que es un impresión generalizada en el mundo de las artes plásticas. Recuerdo

pos que parecen ser atractivos, pues lo lógico es que la juventud los emplee. Por otro lado ya he aceptado que se ha impuesto un estilo internacional, firmemente asentado, que es el que vemos por todas partes, y que prácticamente no comprendo, pero que hago un intento serio por respetar, pues por qué no van a tener razón ellos que son jóvenes. Después de todo nosotros la tuvimos en nuestro momento, y había mucha gente que decía que éramos unos imbéciles. Mi mismo padre, para él que era un drama sus relaciones conmigo al no poder entender realmente lo que yo quería hacer; y se murió sin comprenderlo, porque era de otra época y otra cultura.

EA. Básicamente estoy de acuerdo contigo, lo que pasa es que lo describes de otra manera a como prefiero hacerlo yo. Pero lo que a mí me interesaba debatir son esas reglas del juego, no la situación dada.

LG. Eso es otra cosa.

EA. A mí realmente me encantaría encontrarme con gente muy joven que detestara lo que hago, que me lo dijeran o que incluso me amenazaran y que trataran de destruir mis cosas. Pero no...

LG. Ahora hay una especie de ley del silencio.

EA. Exactamente, pero eso es lo que es interesante debatir, el por qué nos hemos convertido todos en ese ingeniero atómico que antes imaginabas. Tenemos miedo al conservador por su pequeña parcela de poder, no podemos criticar, no podemos...

LG. No, no, disculpa, que yo en mi estudio hago lo que me da la gana.

EA. Pero el estudio no basta. Acuérdate del ejemplo cuando yo no tenía los mismos puntos de vista de la señora María Corral y hubo una conmoción en Madrid porque resulta que yo me permitía el gran lujo de criticar la gestión de una funcionaria pagada con el dinero de todos los españoles, y lo decía y lo escribía. Esa es la cuestión. Un terrible punto de conformismo. Aquí todavía galeristas y funcionarios escriben una carta contra un crítico de arte porque no les ha gustado lo que ha escrito en el periódico. La arrogancia nos viene desde el poder insostenible, y el resto, si queremos entrar en el museo, tenemos que hacer vídeo, ser pequeño, buen chico, educado, hablar inglés, no molestar e incluso salir con ellos... y como lo aceptamos, acabamos desarrollando en torno a nosotros mismos una cantidad de burócratas-policías enorme. Yo soy consciente de eso y lo denuncio. Hay que quitarse el miedo. Más ejemplos, Luis. Cuando me encuentro con un museo como el MACBA, construido por un demente que cree que el artista es él y hace una peluquería en vez de un museo, y luego le das a dirigir la peluquería a un tío cuyo único mérito son que habla catalán y que había hecho un master en Estados Unidos; cuando antes, lo que pasaba cuando tenías un hijo así era que te lo mandaban a la legión extranjera o de cura a hacer el seminario. Este entorno no me gusta, es perverso, antipático, frenante y sobre todo reaccionario por adonde conduce. Me parece escandaloso que cualquier director de museo del mundo se levante por la mañana y caiga en la cuenta que le falta un Kounellis. ¡Pero qué coño te importa que falte un Koune-

llis en la colección!, que te lo va a hacer él mismo a medida, además. O que no tienes el iglú de Mario Merz... Es demencial.

LG. Te voy a responder. En cuanto al MACBA, me parece un edificio bello pero mal resuelto a nivel funcional. Su actual director, Manolo Borja, con el que estoy colaborando actualmente, creo que es una persona excepcional humana e intelectualmente. Además, yo estimo a María Corral y su trabajo. Me parece una de las pocas personas en este país que ha hecho un esfuerzo real, serio y honesto por enfrentarse con este marasmo estético que vivimos, que me parece importante. Y por otro lado estoy de acuerdo contigo en un tema que me parece capital. La crítica española es muy misteriosa. Yo leo a menudo en el periódico la crítica de fútbol y dicen las cosas con una claridad meridiana; y la crítica de toros, que seguramente leerás tú también, lo mismo; o la de teatro y la del cine. Las películas son malas, son buenas, son regulares, por qué y por qué no. Pero en nuestro mundo la crítica es misteriosa y sutil. Todo el mundo se la coge con papel de fumar, pasan de puntillas cuando la cosa quema y no se dice nada y nunca nos enteramos de nuestros defectos y virtudes.

EA. Yo no leo normalmente la crítica, de verdad. Pero cuando a veces aparece alguna de mayor dureza o amarga...

LG. La gente va a la policía.

EA. Y luego encima te excluyen por oponerte. Quizás ahí también esté parte de la explicación que buscábamos de la prudencia no moderna de lo que se fabrica actualmente. En la circunstancia de quien lo hace.

LG. No creo, el problema de la pintura por ejemplo no es ése, es que se ha terminado su horizonte.

EA. No estoy de acuerdo. Por ejemplo, un pintor que me interesa mucho. Manuel Ocampo...

LG. Sí, yo incluso tengo una obra suya.

EA. Bueno, sólo en cierta manera. Yo prefiero pensar que todavía ciertas cosas pueden ocurrir. Y que deben hacerlo. Pero en el terreno que nosotros hemos ya delimitado, francamente, ahí ya no puede ocurrir mucho más. En el mundo de los museos está claro que no está ocurriendo nada interesante, ese es el gran drama, que en mundo de la burocracia y del poder, tan enorme hoy en día, ya no pasa nada.

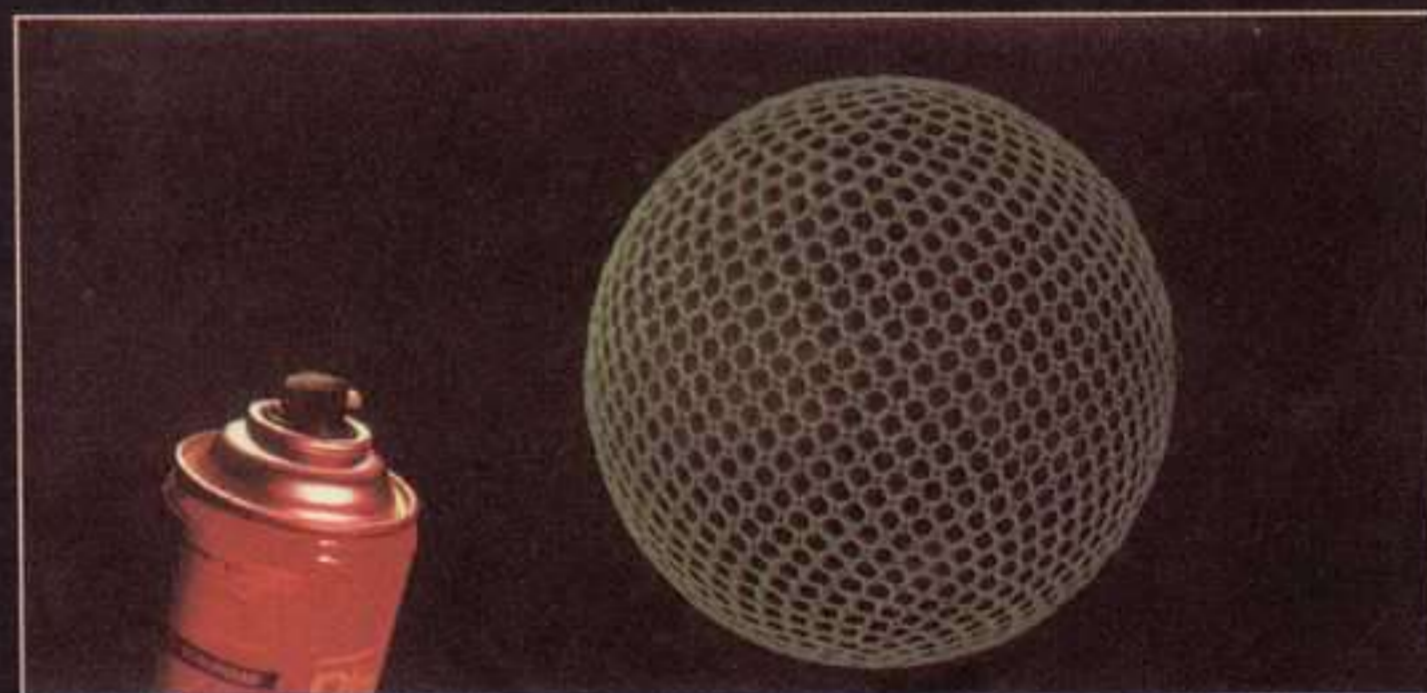
LG. Recuerdo que cuando cayó el muro de Berlín comenté contigo, íbamos juntos en un viaje, que la revolución es imposible, que nunca más las habría del tipo de aquellas de los grandes proyectos, y por lo tanto no va a haber revoluciones estéticas. Hice el paralelo y para mí es una idea importante. Después de tantos años de vida del hombre pensar que no va a haber otro cambio radical en su cultura es algo muy fuerte. Entonces deberíamos empezar a hilar fino lo que tenemos. Y yo desde luego no acabo de hacerme a la idea de que dentro de cien años sigamos pintando y escribiendo novelas. No lo veo, algo tiene que ocurrir.

EA. A ver qué pasa —

La Luz In

Desde 1996, el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana ha desarrollado, entre otras muchas actividades, un programa de ciclos expositivos en el que participan jóvenes creadores. Después de tratar las temáticas de la mujer, del compromiso y de la superación del discurso moderno, este ciclo se centra en la exploración de ese espacio fronterizo de la imagen en el que la misma responde no tanto a criterios estrictamente fotográficos como a necesidades icónicas mucho más amplias.

Fronteras de la Fotografía



Pilar Beltrán
Javier Catalá
Luis Contreras
Chema de Luelmo
Alfonso Herráiz
Anja Krakowski
Silvia Martí Marí
Mira Bernabeu
Bárbaro Miyares
Carlos Tejo
Eugenio Vizuete

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA



GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I CIÈNCIA
DIRECCIÓ GENERAL DE PROMOCIÓ CULTURAL, MUSEUS I BELLES ARTS



Obras de: Silvia Martí, Luis Contreras, Eugenio Vizuete y Alfonso Herráiz

DESPUÉS DEL ARTE

PETER HALLEY

TRADUCCIÓN: GIAN CASTELLI

80

P
E
T
E
R

H
A
L
L
E
Y

La desaparición de Dios trajo consigo la muerte del arte. El arte se había formado a partir del mismo orden simbólico que generó la idea de Dios, un orden que inició su agonía con el Renacimiento. Hasta el Renacimiento, el arte había representado un medio de conectar la materia base con el significado oculto y la unidad del cosmos. El arte había permitido al hombre aproximarse al infinito. Constituía una técnica mediante la cual el hombre temporal podía establecer una relación simbólica con el universo eterno. De este modo, el arte había creado un dominio sobre la muerte: se había impuesto al vacío, llenándolo de significado.

La muerte de Dios se inició con el nacimiento del capital. El orden simbólico comenzó a atrofiarse y se vio sustituido por el dominio de los excedentes, de la razón y de la historia. Pero, a diferencia de lo predicho por la modernidad, Dios no murió sin más.

Antes bien, Dios inició un interminable proceso agónico que aún hoy día se prolonga. Antes, Dios era la condición necesaria del pensamiento. Después, Dios se convierte en una de las posibles voces de un polifónico coro de sentidos y sinsentidos. Más aún, el orden moderno —el orden del capital, del mercado, del estado— ha descubierto nuevos papeles que la idea de Dios puede desempeñar. Por una parte, la idea de Dios sostiene la falocéntrica unidad del idealismo burgués. Por otra, alimenta los periódicos renacimientos trascendentales concebidos por los unitarios, los rosacruces y los jungianos.

El arte se encuentra en la misma condición. Siempre moribundo, pero nunca muerto: resucitado por los prerrafaelistas, los postimpresionistas, los expresionistas abstractos y los post-minimalistas, por no mencionar a los historiadores del arte y los acuarelistas. Pero la magia ha desaparecido.

Artículo publicado originalmente en New Observations en 1985. Peter Halley expondrá una selección de trabajos recientes en la galería Javier López de Madrid desde el 9 de febrero al 25 de marzo del 2000.

ARTE Y PARTE



Peter Halley: Prison (Prisión), 1985. Acrílico y Roll-A-Tex sobre lienzo, 162,5 x 162,5 cm.



Peter Halley: Vista de la exposición Paintings of the 90's, Museum Folkwang Essen, Alemania (1998).

Facsímiles y transgresión

¿Qué hay, pues, después del arte, después de Dios? Un paisaje de muerte, un paisaje desprovisto de sentido. ¿Qué podría desempeñar el papel antaño representado por el arte como vencedor de la muerte, como faro que ilumina el vacío? Después del arte, hicieron su aparición dos enfoques.

Aquí, sorprendentemente, aventuramos una estructura bipartita de acuerdo con Greenberg: observamos la división entre una práctica popular y otra vanguardista. Desde el Renacimiento —pero de modo especialmente dramático durante los últimos cien años—, la cultura moderna se ha aferrado a dos soluciones (junto con la perpetua existencia agónica del arte, o algo parecido) para llenar el vacío que otrora iluminara el arte; en primer lugar, los facsímiles de vida eterna que proporciona la cultura popular; en segundo, el recurso de la vanguardia a la transgresión para detonar un instante de vida en un universo muerto.

En la cultura de masas, se presenta en primer lugar el fotograma congelado de una vida perpetua. A falta de un lugar en el universo simbólico, la cultura popular ha empeñado sus masivos recursos en la creación de imágenes de una vida que triunfa sobre el tiempo, en la representación de un límite a los irresistibles procesos de la muerte y la descomposición; en suma, a la creación de un simulacro de vida eterna. Dicho proyecto se inicia en el Renacimiento con la perspectiva, el retrato y el monumento funerario. Gana impulso en el siglo XIX



Peter Halley: instalación en Waddington Galleries, 1999.

con la llegada del realismo. En los últimos cien años, las conquistas tecnológicas se han multiplicado: primero, la fotografía, luego el fonógrafo, el cine, la foto en color, finalmente quizá, los hologramas. Mediante estos logros técnicos, las imágenes de los muertos ya no pierden la vida: se salvan mediante un enfoque preciso, mediante vívidos colores, mediante el movimiento. En las imágenes que estas máquinas crean, la juventud fugaz detiene su envejecimiento. El tiempo se congela en un plano bidimensional.

En un mundo posterior a Dios, posterior al arte, “Walt Disney aguarda su resurrección a 180° centígrados” (Baudrillard). Para el ínterin, se ha preocupado de grabar en vídeo cientos de mensajes destinados a ser proyectados en las asambleas anuales de sus consejos de dirección en tanto dure su “animación suspendida”.

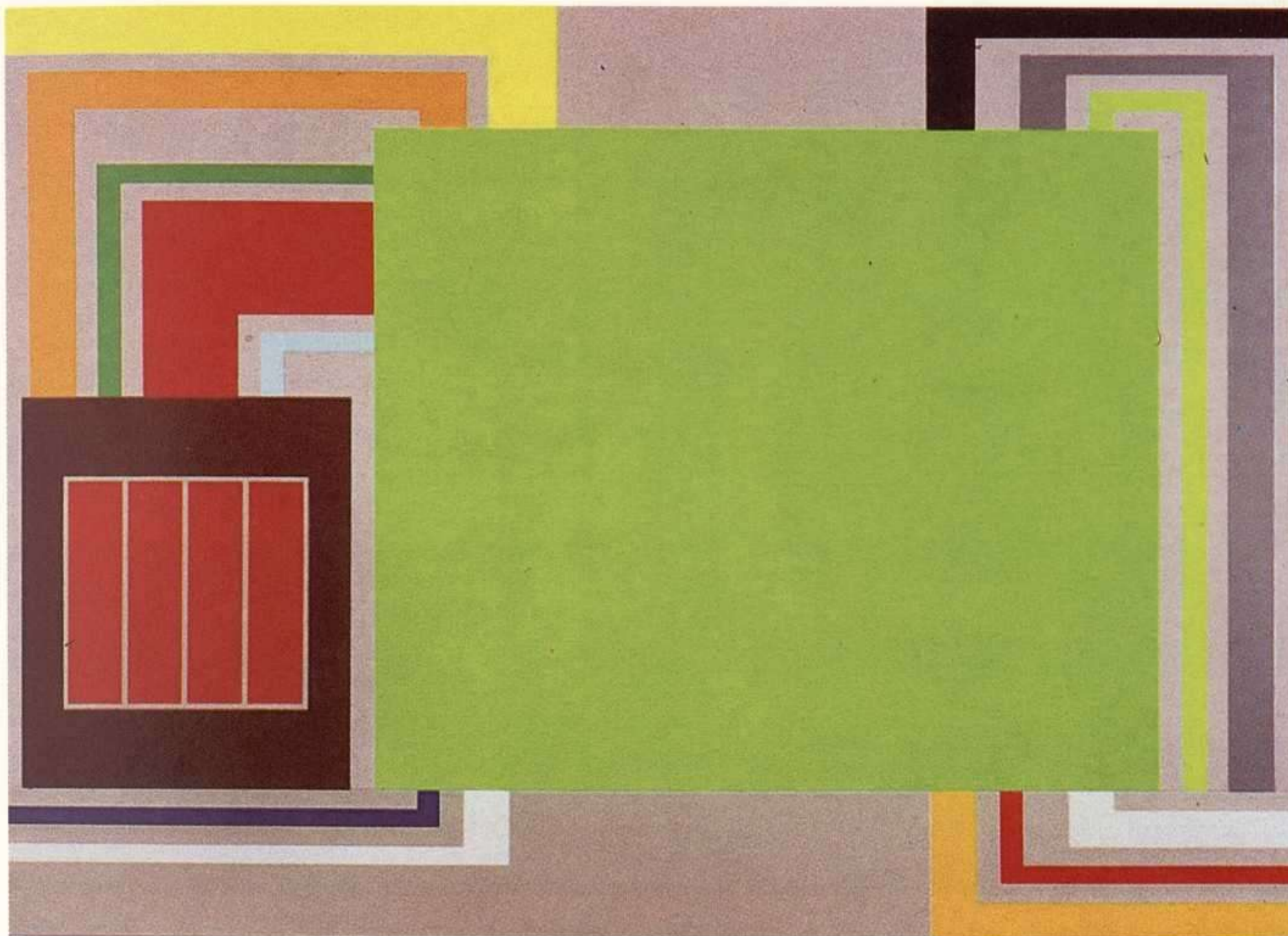
En televisión, Steve Allen presenta un programa en el que diversos actores que encarnan a “personajes históricos” de distintos siglos conversan sobre cuestiones filosóficas y temas de actualidad. El tiempo se desintegra. Los que han muerto en épocas distintas se conocen entre sí. Los antepasados cobran vida para hablar con nosotros.

Los discos fonográficos se denominan a veces “registros” precisamente porque “registran” la más efímera de las actividades humanas: la emisión de sonidos. En la década de los sesenta, el disco fonográfico se convirtió súbitamente en la más popular de las formas artísticas. La promesa de inmortalidad que ofrecían los discos era tan inmediata que las grandes estrellas discográficas de la época parecían apresurar la conclusión de sus vidas físicas para iniciar cuanto antes su existencia eterna entre los surcos.

¿Cuál es la verdadera Greta Garbo? ¿La imagen en celuloide de los años treinta que vemos en la pantalla o la anciana dama que vive en Nueva York?

La sentencia de Andy Warhol –algún día irás a una fiesta y serás el único asistente– resuena en nuestros oídos.

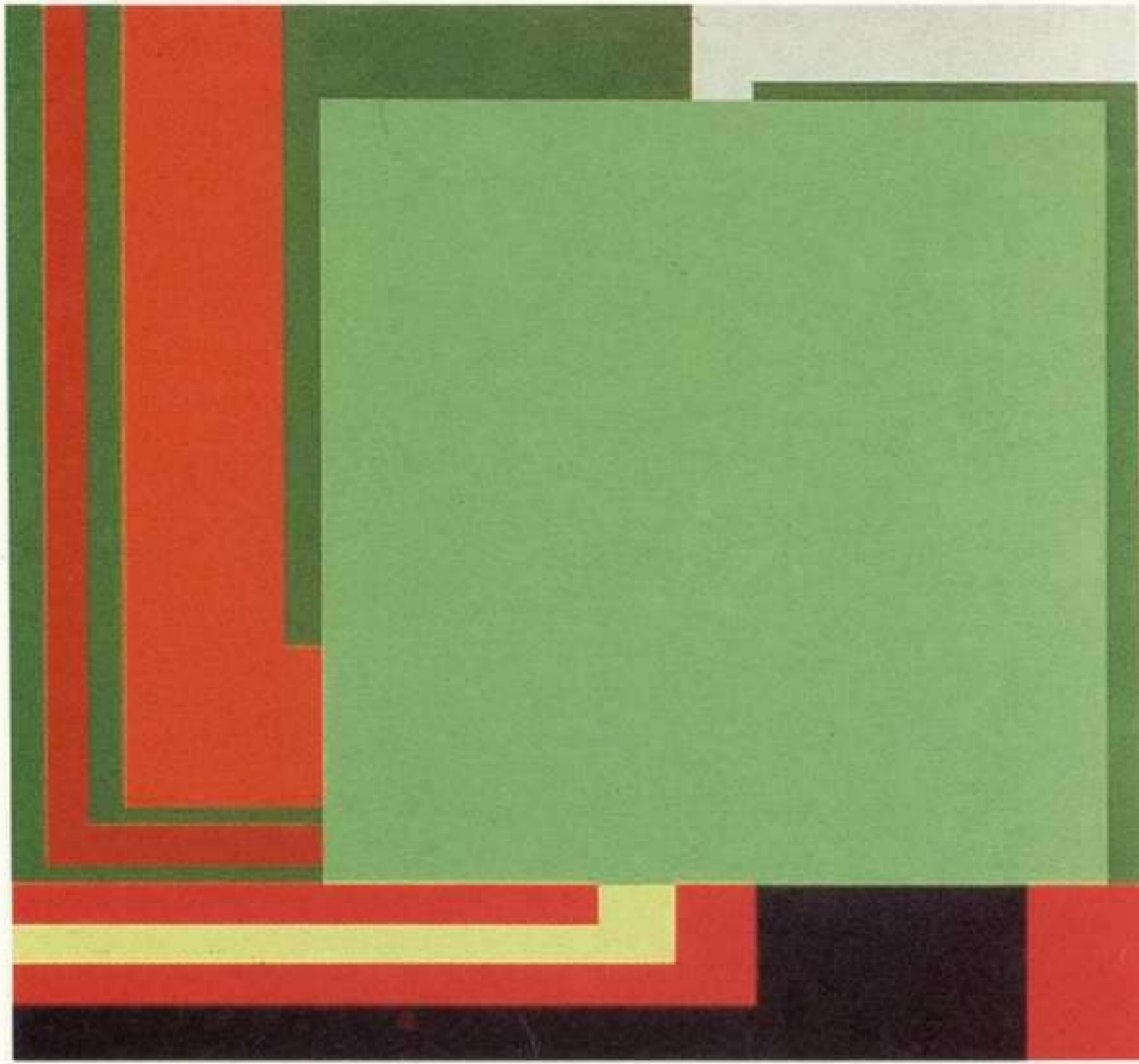
Tales efectos tienen lugar no sólo en la vida, sino en los medios susceptibles de registro. Acudimos a un acontecimiento deportivo, a un partido de fútbol o de béisbol. Los atletas aparecen, jóvenes, bien proporcionados, bien alimentados, sus formas realzadas por el diseño de los uniformes. Como dioses griegos. Pero aún más importantes que la salud y el vigor de esos hombres reales son las condiciones bajo las que se nos presentan. Aparecen enmarcados por amplias extensiones de césped de un verde imposible (claro está que, por lo general, se trata



Peter Halley: Powder (Polvo), 1995. Acrílico, Day Glo y Roll-A-Text sobre lienzo, 233,5 x 317,5 cm

de hierba artificial), un símbolo cromático, hiperrealizado, de la vida misma: un eficaz medio de resaltar las tonalidades bronceas y atezadas de la piel del atleta, tan rica en oxígeno (mediante el principio colorista del contraste simultáneo). Pero el más potente elemento de tal situación es la iluminación –radiante, blanca, completamente desprovista de sombras, esencialmente inmóvil– que proporcionan los cientos de arcos lumínicos que rodean el estadio. (El atractivo de dicha iluminación, también empleada en las producciones televisivas, explica la creciente popularidad de los eventos deportivos nocturnos y de los estadios cubiertos). En otro tiempo, el deporte se nos presentaba bajo la luz temporal del sol, constantemente en movimiento. Pero hoy, “bajo los focos” y durante un par de horas aproximadamente, el tiempo se ve obligado a detenerse en beneficio de estos cuasi-dioses en la flor de su juventud. El sol ya no cruza el firmamento. La muerte retrocede, ahuyentada por la luz intemporal, inmóvil y carente de sombras que baña esos cuerpos perfectos.

Inmersa en este gran espectáculo de obsesión por la muerte –y acaso como reacción ante él–, la vanguardia emprendió otra línea, la de la transgresión. Sin postular otra realidad que la de los códigos, la vanguardia ha hecho caso omiso de la muerte en tanto que invención del lenguaje. La vanguardia alimentó la idea de que, para revitalizar los códigos, había que transgredir los mecanismos de esos mismos códigos. Proponía, pues, que el momento en que ello tenía



Peter Halley: Containment (Contención) 1995.
Acrílico, Day-Glo y Roll-A-Tex sobre lienzo, 214,5 x 230 cm.

crisis que se ha abatido sobre la vanguardia actual. Hoy en día, la transgresión se esfuerza por imitarse a sí misma, pero a la postre el momento vital de la transgresión se rinde a la estupefacción narcótica de la fascinación.

La era posterior a la Segunda Guerra Mundial generó el comienzo de este cambio. De pronto, vemos a Picasso —el maestro definitivo de la transgresión— transformado en icono fotoperiodístico, en ídolo fotográfico de la cultura de la vida simulada. Su avanzada edad realzó aún más sus cualidades fotogénicas; su imagen se convirtió en una representación de la cultura de la juventud eterna tan potente como las imágenes de los jóvenes actores y actrices del momento. (Su obra tardía habrá aún de ser examinada desde la perspectiva de su propia consciencia de cuestiones tales como la simulación y la nostalgia).

Al mismo tiempo, los artistas de postguerra perdieron la capacidad de intervenir de un modo espontáneo en actos de transgresión. Según el reciente libro de Serge Guilbaut en torno al expresionismo abstracto —*De cómo Nueva York se apropió del concepto de Arte Moderno*— los expresionistas abstractos y sus defensores se afanaban de un modo consciente por transmitir la impresión de una actividad de vanguardia a base de escribir cartas de protesta, organizar manifestaciones y apoyar el arte no-occidental, todo ello desde la convicción de que tales actividades se enmarcaban en el modelo de las prácticas transgresoras de las vanguardias europeas. La transgresión se transforma en un fenómeno mediático. El ser vanguardista se convierte en una estrategia orientada hacia los medios de comunicación. El último acto espontáneo de índole transgresora llevado a cabo por el expresionismo abstracto es su original utilización de la transgresión como estrategia mediática.

lugar nos proporcionaba un instante de vida en el paisaje inerte del mundo post-simbólico. De Courbet a la Segunda Guerra Mundial, tal es el paradigma de la actividad de la vanguardia: la persecución del instante vital frente a la omnipresencia de la muerte.

Después de después del arte: La fascinación y el fin de la vanguardia.

Después del arte, las culturas de la transgresión y de los facsímiles. Mientras que la cultura de los facsímiles permanece, desaparecen velozmente —o, más bien, se transmutan— la transgresión y la vanguardia. He aquí la



Peter Halley: Vista de la exposición Paintings of the 90's, Museum Folkwang Essen, Alemania (1998).

La alienación se ve sustituida por la fascinación. El artista ya no puede recluírse en un desdén alienado, en una condición en la que podría contemplar los códigos desde una perspectiva carente de compromiso. Por el contrario, el artista se ve arrastrado, hechizado, hipnotizado. Su tema le proporciona un placer sordo, repetitivo y ácido similar a la narcosis de una droga sintética. El momento clave de esta transformación llega cuando Andy Warhol serigrafía la silla eléctrica en colores fosforescentes.

La fascinación es un salto sin paracaídas. No hay vuelta atrás, no hay posibilidad de eludir lo que viene a continuación. La carrera del artista se contrae a un período de acaso cinco años antes que ese mismo artista se vea absorbido por los medios y el punto crítico se desplome. El artista fascinado no tarda en convertirse en objeto de fascinación. Los primeros en sufrirlo fueron los expresionistas abstractos, muchos de los cuales tuvieron la desdicha de concluir abruptamente sus vidas en caballerosa y asqueada renuncia a tal destino. (¿O acaso no se trataría más bien de una abdicación en favor de su propia imagen, como en el caso de las estrellas del rock?). Posteriormente, los artistas se han mostrado más relajados en lo que se refiere a esta eventualidad, y se han limitado a dedicarse a una rentable producción en masa tan pronto como dicho cambio ha tenido lugar.

De la alienación a la fascinación. Es la transición de una cultura de aislamiento y coerción a

otra cultura de disuasión y seducción. Ya no estamos aislados, aposentados en estancias iluminadas por bombillas mortecinas, en apartamentos de alquiler, torturados por nuestra propia angustia vital (como describiera Beckett). Esos tiempos ya han quedado atrás. El suplicio de la era industrial ha dado paso a la seducción del panorama postindustrial. Ya no ansiamos abandonar nuestros hogares. La patética bombilla se ha visto reemplazada por el reluciente neón que nos anuncia viajes, deportes y debates. Conductos de todo tipo fluyen hacia dentro y hacia fuera para proporcionarnos conversación, aire acondicionado, luz, agua y música. Esta transformación constituye un acontecimiento clave de los últimos treinta años.

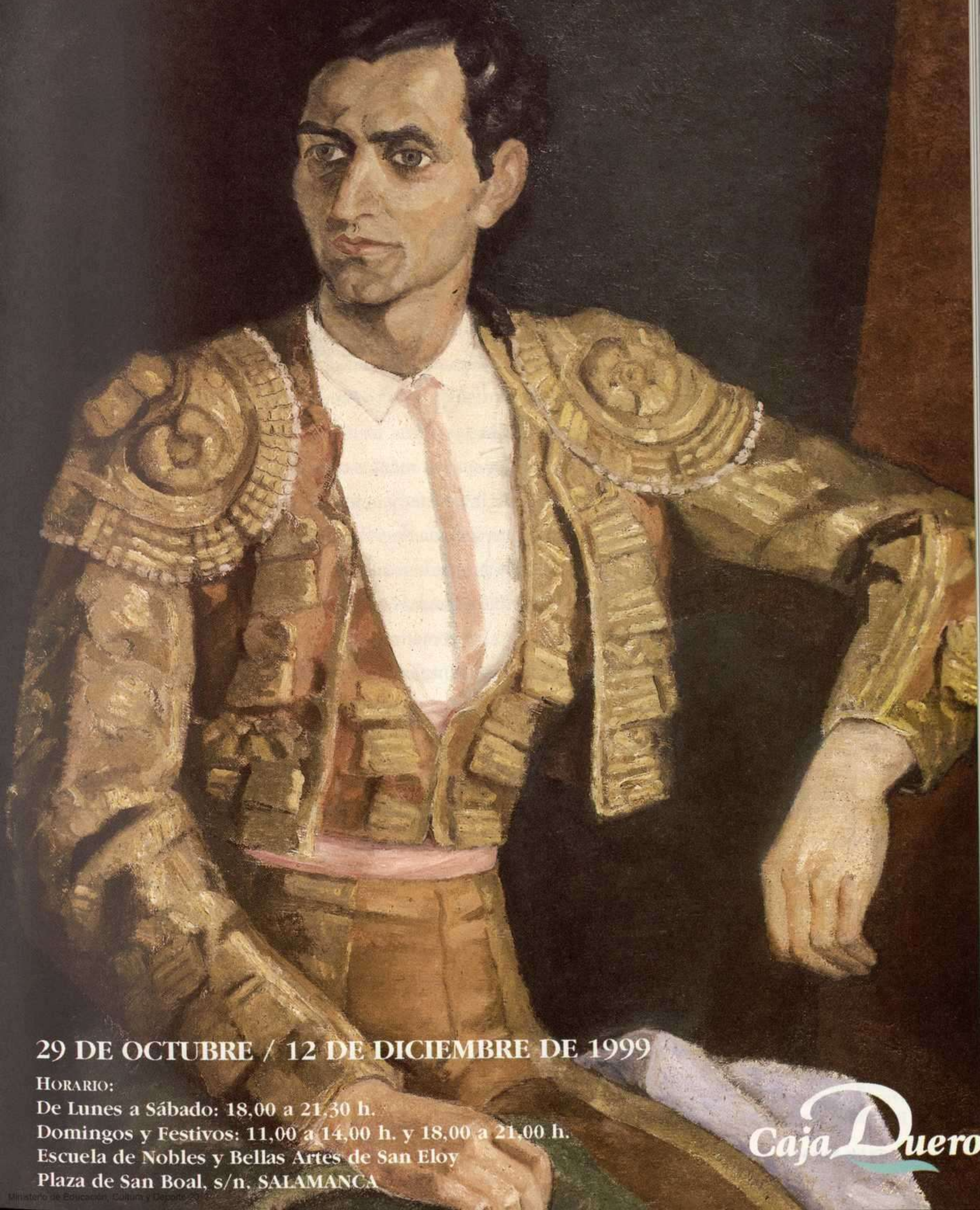
A medida que la realidad de la transgresión deviene una imposibilidad, se incrementa la demanda de esa misma transgresión. Desde los sesenta —como poco— la cultura de la fascinación se ha mostrado fervientemente ávida por absorber los últimos actos de transgresión o cuasi transgresión que pudiéramos llegar a acometer. Los criminales y los políticos radicales escriben y publican superventas. Los artistas de “vanguardia” aparecen en programas de televisión, mientras los transexuales son entrevistados por el rey del talk-show, Phil Donahue.

La forma creada por la transgresión se halla impregnada de nostalgia. La demanda de esa transgresión que ya no puede lograrse se ve satisfecha por un recurso más o menos erudito a la nostalgia. Cuando llegó la hora de transgredir las desmoronadas estructuras del formalismo, los artistas italianos y alemanes simulaban la transgresión a base de revivir elementos de la figuración de comienzos del siglo XX. Cuando los arquitectos quisieron transgredir el lenguaje del “estilo internacional”, a lo único que pudieron recurrir fue a una panoplia de historicismos.

¿Qué queda, pues, del artista y del intelectual en esta situación de fascinación? ¿Somos acaso “artistas de variedades” que desempeñan papeles ya inexistentes salvo en forma paródica? Baudrillard y otros han subrayado que el público en general constituye el grupo fascinado. Así y todo, nadie aparece tan fascinado como los artistas y los intelectuales. Warhol, Baudrillard, Jonathan Borofsky y Richar Prince se deleitan por igual en su fascinación mucho más allá que cualquier productor de televisión, oficinista o jubilado. ¿Acaso el papel del artista y del intelectual reside ahora en esa “consciencia” postmarxista de su situación que su misma fascinación implica?

Mas el fenómeno de la fascinación parece conformarse más estrechamente a otro modelo. Dentro de nuestro universo postmoderno de simulación, hemos abandonado ya los objetivos del Discurso y de la Escritura. Hemos iniciado un nuevo período de Comentario, como denominara Foucault la práctica de la erudición en el mundo renacentista. Pero, hoy en día, los artistas e intelectuales están creando un comentario sobre un universo de simulación, sobre un universo desprovisto de Texto. Se trata de un comentario sobre “la estratificación sin fin de los signos” que en otro tiempo constituyó el mundo renacentista y que hoy constituye el simulacro. Se trata de una interminable exégesis carente de verdad o falsedad. De un comentario sobre un universo de arenas movedizas y quimeras en el que nada es sólido y nada es real —

La tauromaquia en la pintura española



29 DE OCTUBRE / 12 DE DICIEMBRE DE 1999

HORARIO:

De Lunes a Sábado: 18,00 a 21,30 h.

Domingos y Festivos: 11,00 a 14,00 h. y 18,00 a 21,00 h.

Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy

Plaza de San Boal, s/n. SALAMANCA

Caja Duero

NO ABOLIR JAMÁS EL AZAR

OCTAVIO PAZ Y LAS ARTES VISUALES

DORE ASHTON

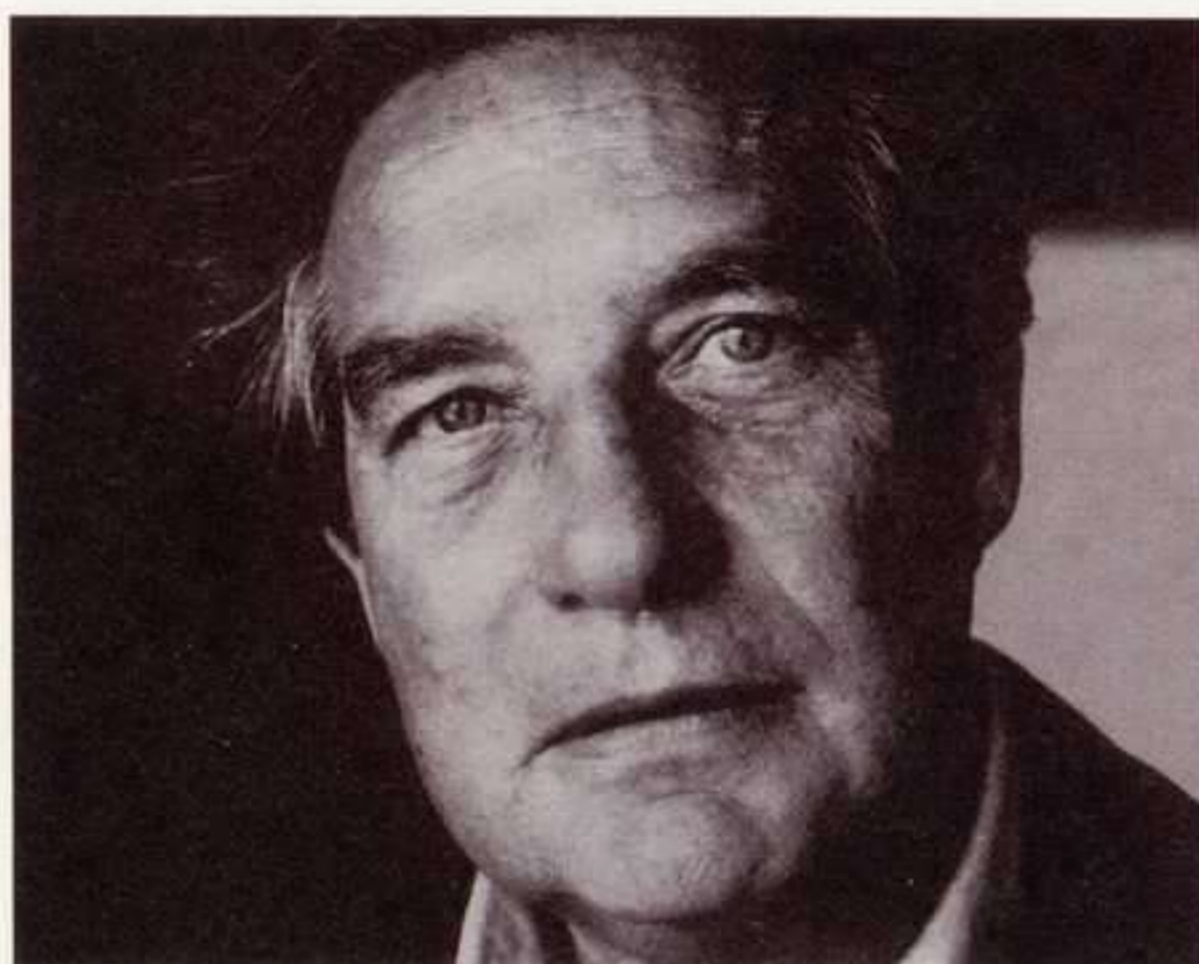
TRADUCCIÓN: GIAN CASTELLI

88

O
C
T
A
V
I
O

P
A
Z

Él mismo lo dijo: Octavio Paz era un “simple aficionado” en lo que a las artes visuales se refiere. Carlos Fuentes le calificaba de peregrino de las civilizaciones, y parece ser que Paz, en sus vagabundeos por el mundo, se topó de modo completamente fortuito con pinturas y esculturas que, en cierto modo, se correspondían con sus más profundos sentimientos. En ellas hallaba ideas que se adaptaban a su propio y potente pulso; sus propias pasiones, que le impulsaban, y que él impulsaba artísticamente hasta convertirlas en “hechos” o cosas fa-



Octavio Paz. Foto: archivo de M^a José Paz.

abricadas. Comprendía muy bien que él, al igual que su mentor crítico en arte, Baudelaire, contemplaba la pintura desde el punto de vista de la poesía, y coincidía con el gran poeta francés en que no tenía sentido tratar de desarrollar un sistema de valoración. Era mejor mantenerse a disposición del encuentro casual y preservar la propia ingenuidad.

Pero, claro está, era la muy especial definición baudelaireana de ingenuidad lo que atraía a Paz: “un absoluto conocimiento de la técnica combinado con el conócete a ti mismo de los griegos, pero con un conocimiento que modestamente ceda el papel protagonista al temperamento”. De ahí se deduciría que Paz, por temperamento, coincidía con Baudelaire en que la crítica “debería ser parcial, apasionada y política” y desde un punto de vista parcial que “abra los más amplios horizontes”. Partiendo de tan generosos principios, Paz era libre. Pero él, con su especializado conocimiento de la técnica –de la técnica poética– se veía a pesar de todo impelido a pensar, y no sólo a entregarse a experiencias sensoriales. En sus atentas lecturas de los escritos de Baudelaire sobre las artes visuales, advirtió que “toda la labor crítica de Baudelaire se halla invadida por una tensión contradictoria”. Yo diría que el propio Paz, en su reacción ante las obras de arte visual, se hallaba impulsado por una fructífera tensión contradictoria. La tensión que advierto es la que existe entre las reacciones de Paz ante dos figuras importantes en su vida: André Breton y Marcel Duchamp. Puede parecer extraño contemplar a estos dos pilares del panteón surrealista como antagonistas estéticos, pero bajo la obra de

Tras clausurarse el 30 de noviembre en el Centro Cultural del Círculo de Lectores en Madrid, la exposición Octavio Paz. De la palabra a la mirada, se presentará posteriormente en la sede del Círculo en Barcelona.

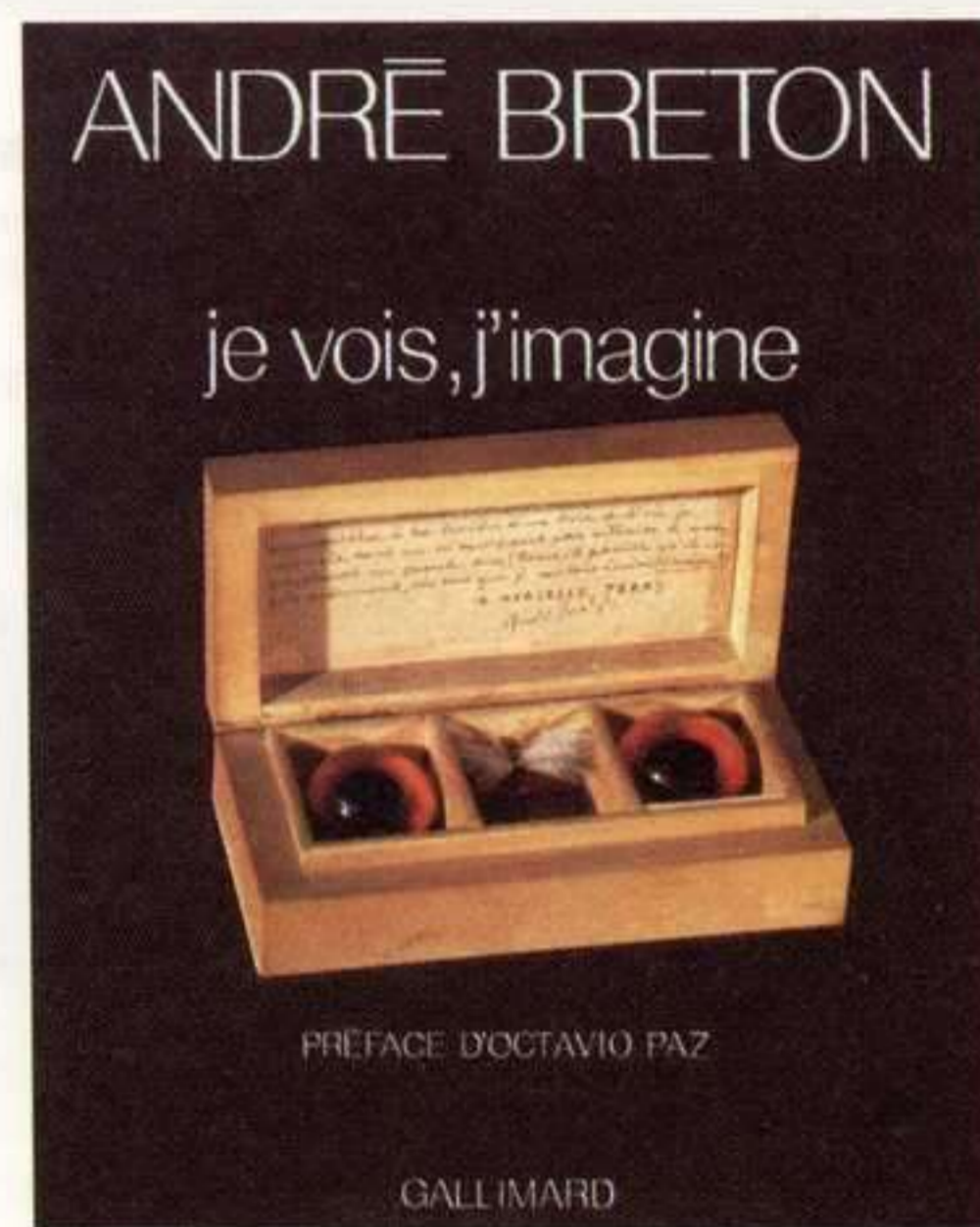
sus respectivas vidas subyacen pasiones vastamente diferentes. El surrealismo –escribió Paz, pensando en Breton– buscaba significado en la emoción magnética del instante: amor, inspiración. La palabra clave, dijo, era encuentro. Rememora un paseo con Breton por París durante el verano de 1964: “Para mí, fue un encuentro, en el sentido que Breton atribuía a la palabra: predestinación y elección”. Y a esto debemos añadir la preocupación de Breton por el significado de lo que él mismo denominaba “encuentro fortuito”, pues el propio Paz reflexionaba sobre el origen de los “instantes poéticos” y se preguntaba, al igual que Breton, hasta qué punto lo fortuito guiaba su propia mano.

Paz halló en Duchamp, frente a su propia y profunda inteligencia, un acicate dirigido no tanto a su sensibilidad como a su mente. Tal y como afirmara en 1985, lo que le interesaba de la obra de Duchamp “era la operación creativa de negación”. O, como escribió en numerosas ocasiones, la aventura de Duchamp en la “anulación del arte”. Comprendía mejor que ningún otro crítico que la filosofía de la indiferencia de Duchamp constituía un desafío más intelectual que estético, y aunque hallaba modos maravillosos mediante los que debatir la preponderante presencia de Duchamp en el arte del siglo XX, opino que comprendía que era la celebración del amor bretoniano lo más próximo a su corazón. Cuando expresaba sus dudas empleaba un lenguaje enérgico, como por ejemplo: “Suprimir la subjetividad equivale a arrancar el corazón del arte” o “Resulta duro resignarse a la corrupción de la palabra no...”.

Para mí, resulta evidente que, en tanto que aficionado, la reacción de Paz era aún a Breton, y no a Duchamp. De hecho los sólidamente tallados pensamientos de Breton son recurrentes en los escritos del propio Paz, como sucede cuando éste asume como propia esa magnífica metáfora de Breton acerca del vaso comunicante. La primera frase de un ensayo en *Corriente alterna* (1967) reza: “Una civilización es un sistema de vasos comunicantes”. Más de veinte años después, Paz escribió a Gimferrer: “Para mí, poesía y filosofía conforman un sistema invisible,



André Breton en el parque de Sade en La Coste, 1948.



André Breton: Je vois, J'imagine (Veo, imagino). Prólogo de Octavio Paz.



Duchamp Descending a Staircase (Duchamp bajando una escalera). *Life Magazine*, n.º. 284, New York, 1952. Fotografía de Eliot Elisofon.



Octavio Paz: Blanco. Joaquín Mortiz, México, 1967. Tipografía del autor, 23 x 17,5 cm.

vencido en el arte (vencido, esto es, por la forma). La comprensión por parte de Paz del supremo esfuerzo de Mallarmé contra la lectura lineal, así como su peculiar afinidad por el espacio tal y como lo percibía en las obras de los artistas que le gustaban, enriquecieron sus comentarios. No existe una descripción más aguda del espacio escultórico –y, de hecho, de la idea misma del espacio– que la que hallamos en sus opiniones sobre la escultura de Chillida. Se trata de un ensayo en el que Paz afirma que el espacio es “anterior al yo”:

“La aprehensión del espacio es instintiva, una experiencia corporal: antes de concebirlo o definirlo, lo sentimos. El espacio no es algo externo a nosotros, ni constituye tampoco una mera extensión: es aquello en lo que estamos. El espacio es un dónde... Somos el espacio en el

pero muy real, de vasos comunicantes”. Pero no fueron sólo imágenes lo que Breton puso a disposición del muy perspicaz y joven poeta y aficionado al arte. Era la capacidad de Breton para mostrarse disponible lo que sirvió a Paz como modelo, así como su deseo de mostrarse asombrado, deslumbrado. No necesito recordar a sus lectores que Paz a menudo empleaba la palabra “deslumbrar” o “deslumbramiento” para describir su primera reacción ante ciertas obras de arte, y que Breton se hallaba entregado al término *éblouir*.

Era, pues, lógico que Paz diera forma a sus propias contradicciones a lo largo de sus prolongadas meditaciones sobre el poeta Mallarmé, que culminaron en su gran homenaje, *Blanco*. Paz siempre había sido consciente de la importancia del espacio –el medio y el significado mismos de las artes visuales– en las formas poéticas; y era Mallarmé, quien jugaba tanto con el espacio como con el azar, el maestro. En cierto modo, opino que Paz se identificaba con el capitán de ese navío azotado por las tormentas en *Un coup de dés*, y también quien “condenado al fracaso” confiaba a pesar de todo en que el azar pudiera ser

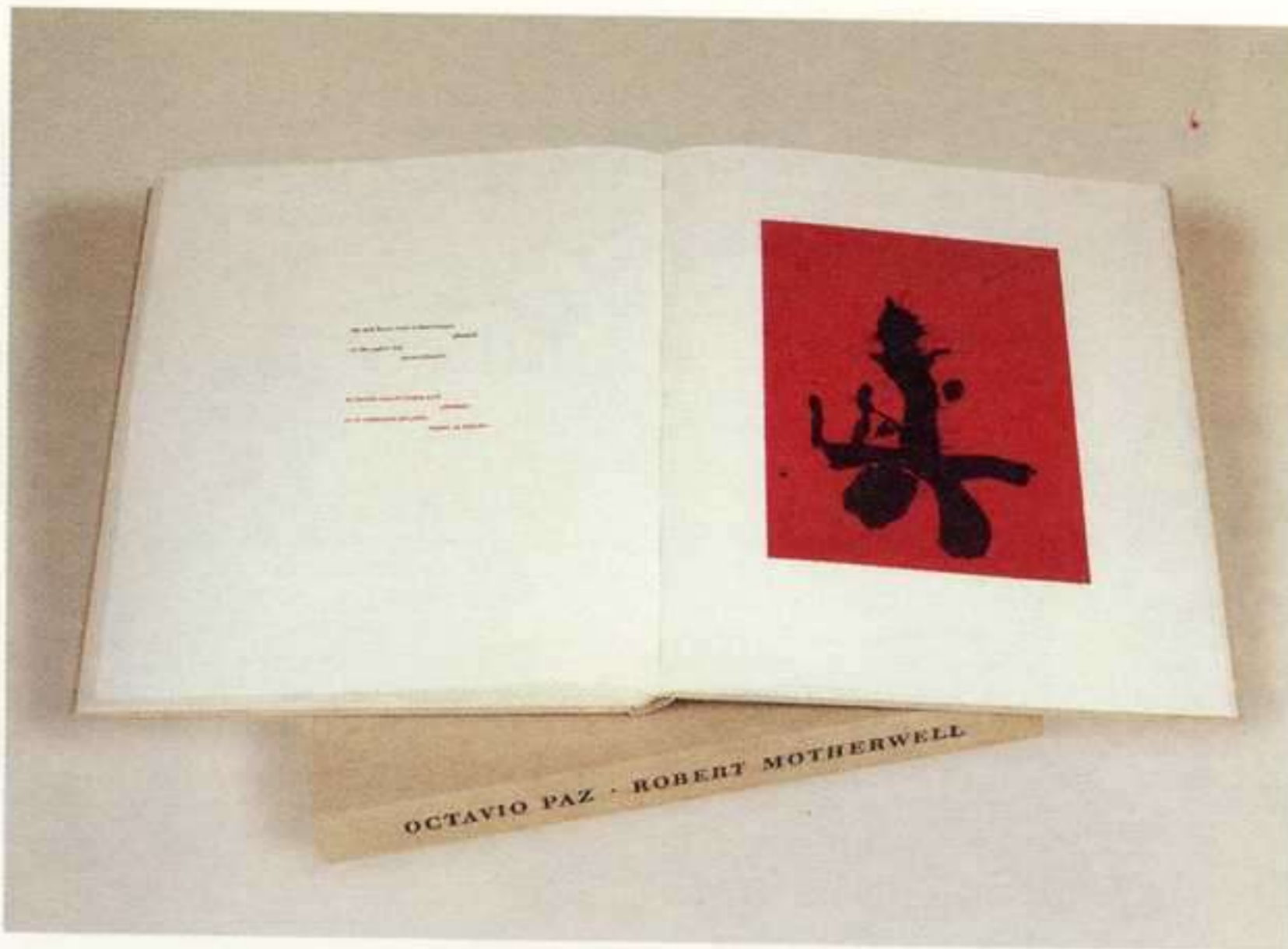
que estamos... nuestro dónde nos sigue, es más fiel que un perro y más fiel que nuestra propia sombra, que cada noche nos abandona”.

Fue esa aprehensión instintiva del espacio la que Paz, inspirándose en los mandalas tibetanos, convirtió a lo largo de *Blanco* en una división espacial de las facultades: la sensación, la percepción, la imaginación y la comprensión. “Escribir *Blanco*”, declaró, “fue para mí como tratar de retornar al espacio. Es nuestra patria olvidada”. Paz se negó a olvidar la patria olvidada y, cuando él y Charles Tomlinson publicaron su *Airborn* –sonetos compartidos sobre el tema del día y el hogar, intercambiados por correo y basados en la experiencia de los poetas *renga* japoneses–, Paz citó en su introducción un poema de su amada sor Juana en el que ésta habla del dios del aire, Eolo, “cuya ocupación es el gobierno / del imperio de las aves, donde / mediante transparencias del espacio / lo pueblan y lo adornan”.



Octavio Paz/ Marcel Duchamp: Marcel Duchamp o el castillo de la pureza. Libro maleta. Ediciones Era, México, 1968. 31 x 25,5 cm.

Los espacios en los que Paz se zambulló en el mundo de las artes visuales son inmensamente variados, y a menudo nos hablan de la consciencia de sus propias contradicciones. En 1980, contemplaba el arte contemporáneo como dos extremos: bien conceptualismo radical, bien formalismo estricto. “El primero niega la forma, esto es, la propia sustancia del arte, su dimensión sensible; la obra de arte no es nada si no es algo que vemos, que oímos, que tocamos: una forma. El segundo es una negación de la idea y la emoción”. Dado que Paz perseguía ansiosamente la esencia de los sentidos pero veneraba las obras de la mente, siempre estaba lanzándose de lo uno a lo otro. Cualquiera que conversara con Paz sabía que su cumplido más frecuente consistía en afirmar de alguien que era inteligente. Y valoraba de modo especial la inteligencia cuando ésta se manifestaba en obras de arte visual. Por supuesto, se mostraba atraído por artistas capaces de hablar –y, en algunos casos, escribir– bien. Una de sus escasas debilidades como crítico de arte era la de sospechar que Duchamp tenía razón cuando atacaba a los pintores franceses por ser “bête comme un peintre”. Tal y como me escribió en 1995, el pintor Motherwell “mostraba el orgullo de todos los artistas, especialmente los pintores; con todo, y a diferencia de la mayor parte de estos últimos, era inteligente. Y ser inteligente requiere capacidad de autocrítica, ironía y una cierta modestia”. Así, no resulta sorprendente que a Paz le atrajera un artista como Valerio Adami, a la vez un magnífico conversador y es-



Robert Motherwell: Suite: Three poems, 1987.

decir, que no sólo seduce nuestra sensibilidad, sino también nuestro pensamiento... Es una pintura que cuestiona, algo muy raro hoy en día”.

Había otros artistas visuales con los que Paz podía conversar y cuya inteligencia honraba. Pienso ahora en Tàpies, con quien Paz se mostraba ávido de emprender proyectos, y de quien pensó que sería un buen lector de su poesía. Una de las características de Tàpies que atraía a Paz era “su apasionada curiosidad por las grandes civilizaciones no occidentales”. En las sobrecargadas superficies de Tàpies, con sus enigmáticas impresiones de tiempo, Paz podía hallar de nuevo lo que tanto había admirado en Breton: la otra voz, el otro tiempo, el “más allá” que, a su juicio, pertenecía a las prolongadas perspectivas de la historia humana. (Todo ello aparecía expuesto con gran sencillez en la introducción que escribiera para sus obras completas: “Todas las obras de arte pertenecen a un suelo y a un momento, pero todas ellas tienden a trascender a ese suelo y a ese momento: son de aquí y son de allá”.) Al igual que Adami, Tàpies podía dejarse asimilar por el impulso de escribir, del mismo modo que Cy Twombly, a quien Paz también admiraba.

Pero en Paz la crítica de arte más interesante tiene lugar cuando disfruta de un auténtico encuentro en el sentido de Breton. Nunca abandonó su búsqueda de encuentros, y es fácil calibrar la importancia que dio a la aparición de éstos en su vida si leemos las primeras líneas de una de sus últimas conferencias en Madrid: “Nuestras vidas son un tejido de encuentros y desencuentros: físicos, mentales, afectivos”. El relato que Paz hace de su estancia en el pequeño apartamento de la viuda de Paul Eluard, en el que descubre, casi oculto, un pequeño grabado en blanco y negro del dibujante y litógrafo decimonónico Rodolphe Bresdin, constituye el de un auténtico encuentro que le lleva a pensar en la práctica totalidad de sus intereses fundamentales como poeta-filósofo. Paz admira y penetra el bullente universo de Bresdin; lo compara con encuentros que había tenido en India; cita la admiración de Baudelaire por el excén-

critor, así como un notable artista visual. En su ensayo sobre Adami, Paz reconocía el carácter único de su estilo de dibujo y se refería a su uso del color: “En sus cuadros, el espacio no aparece como una extensión abstracta, sino como una vibración cromática” desplegada en masas planas y limitada por sus precisas líneas. En esto, afirma Paz, Adami, “además de ser un pintor sumamente inteligente, realiza también una pintura inteligente; quiero

trico y empobrecido artista, y especula en torno a la mirada humana, en perpetua búsqueda de significados. Baudelaire había intentado interesar a Théophile Gautier –otro poeta-crítico– en Bresdin como en “un viejo amigo”, dado que “eso es lo que opino que sentirás cuando contemples sus obras”. Este concepto del viejo amigo –o “su contemporáneo”, como él mismo diría– es algo entrañable para el corazón de Paz. A menudo evocaba figuras del pasado, como Quevedo, refiriéndose a ellas como “contemporáneos”, y cuando quería honrar a un o una artista mayor que él (y, en apariencia, algo pasado de moda) siempre le presentaba como “nuestro contemporáneo”.

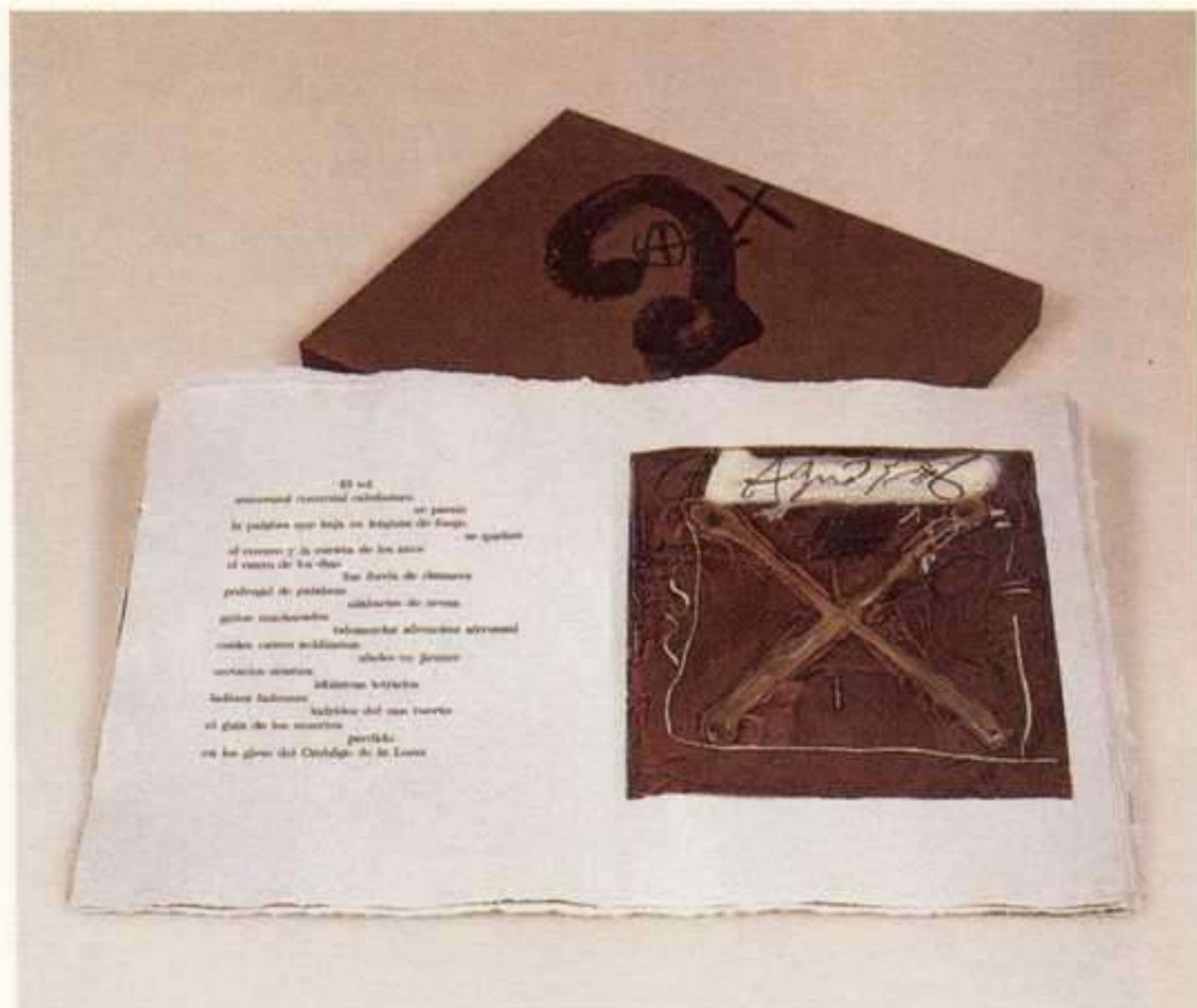


Robert Rauschenberg: Twombolly with musical instrument, Roma. 1953.

El universo de temperamentos relacionados, no limitado en el tiempo ni en el espacio, constituía el territorio de Paz, un territorio que recorría con inmenso entusiasmo. En cuanto al grabado al que se refiere Paz, *El buen samaritano*, “es –dice– un ejemplo de la operación poética esencial: en esto has de ver eso”. Y, a menudo, era esa clase de arte visual en la que podía ver esto y eso la que más fascinaba a Paz.

Tenía sus vacilaciones y sus dudas. Como buen aficionado, revisitaba las obras de artistas con los que no poseía afinidad básica alguna, y en los que se esforzaba por hallar significado a pesar de su natural repulsión. Su disgusto básico ante uno de nuestros grandes maestros del siglo XX, Picasso, asoma en su obra una y otra vez y, así y todo, captó ciertos rasgos de Picasso con gran precisión, como cuando declaró que “algunas veces, la máscara devora el semblante del artista”, o que “para él, la realidad nunca era suficiente. Siempre pedía más”. En un ensayo acerca de otro artista, se refiere a declaraciones verbales de Picasso como “provocaciones pueriles” (consideración totalmente injusta) pero, a pesar de ello, invoca la figura de otro gran artista, Lope de Vega, para comentar la inmensa perspectiva e intensidad de Picasso. No obstante, la observación más crítica de Paz refleja su más profundo compromiso como poeta para el fabulado “más allá”: Picasso, observa, “era un pintor sin ‘más allá’, sin otro mundo con excepción del ‘más allá’ del cuerpo que, en realidad, es un ‘más acá’”.

Otro maestro moderno que atraía a Paz, pero que también despertaba sus dudas, era Miró. Paz dudó durante años en cuanto al significado de la obra de Miró, acatando a menudo a Breton, que la admiraba sin reservas. En ocasiones, Paz destacaba la cualidad infantil de los cuadros de Miró y, en ocasiones, su profunda reverberación poética. Miró no era un conversador, algo que, por sí mismo, obstaculizaba a Paz el acceso a su obra. Sin embargo, había



Antoni Tàpies: Petrificada petrificante. Ediciones Maeght, Barcelona, 1978. 54,5 x 43,5 cm.

ta a Miró habla de su placer (“me estremecí de felicidad”) y de su “temor”, y de cómo “Durante años y años el texto había madurado en mí, bajo el sol y la lluvia de su pintura”(*), y también de cómo, con una espontaneidad que le asombraba, la *Fábula de Joan Miró* había surgido en tan sólo unos pocos días. El poema, que califica a Miró de “espejismo con siete manos” (resulta imposible no identificar ahí una deidad india) se encuadra en gran medida en el género que Breton denominaba “ilustración” cuando hablaba de sus propios poemas mironianos, y no olvida mencionar uno de los comentarios escritos del propio Miró: “Trabajo como un jardinero”. Pero Paz transforma el repertorio de formas de Miró en todas sus analogías preferidas: del viento, la tierra, las mujeres, las estrellas, los “alfabetos vivientes que emiten nuestras raíces, tallos, capullos, flores, que vuelan, se diseminan, caen”. Y logra, finalmente, ver y expresar el esplendor del artista. Tras la muerte de Miró en 1983, Paz escribió acerca de sus cuadros de guerra, las *Constelaciones*, y comparó la obra de su vida con un largo poema regido por una lógica “irreducible a conceptos”. En su homenaje, expresa sin reparos su lealtad a las viejas lecciones de Breton y escribe:

“La misión del arte –del arte moderno, al menos– no consiste en reflejar la historia de un modo mecánico ni en convertirse en portavoz de una ideología dada, sino en proclamar, enfrentándose a los sistemas, a sus funcionarios y a sus verdugos, el invencible Sí a la vida”.

Está claro que lo que Paz valoraba en un artista era su firmeza, su pasión. “Es imposible”, escribió en la primera frase de un ensayo sobre Breton, “hablar de Breton con ningún otro lenguaje que no sea el de la pasión”. Cuando Paz criticaba a un artista visual, era generalmente por su falta de pasión. De Rivera escribió, por ejemplo, “En Rivera hay habilidad, gran habilidad, a veces incluso maestría, y un talento indudable, pero nunca, o casi nunca, pasión”. Sabía que las pasiones conllevan exageraciones y a veces distorsiones, pero siem-

elucubrado durante años sobre su significado. En la correspondencia de Paz con Gimferrer podemos leer acerca de su antiguo deseo de conocer la obra de Miró y de colaborar con él en proyectos al estilo de la poesía japonesa *renga* junto con Vieira da Silva, Wifredo Lam, Tàpies y Gunther Gerszo. A veces, vacila, y tilda a Miró de hombre de otra generación. Otras, se muestra entusiasta y le nombra “nuestro más joven contemporáneo”. Pero, finalmente, inspirado por una carta del propio artista, Paz respondió con todo su corazón a través de un largo poema. Su propia carta

pre las prefería a lo calculado. Sabía muy bien, como en cierta ocasión me escribió, citando al poeta Wallace Stevens, que “no nos hallamos en el centro de un diamante”. Sin embargo, en sus peregrinaciones en el tiempo y en el espacio, así como en su lectura del arte visual con el que se encontraba –a menudo, por accidente– existe un andamiaje, si no una teoría, de grandes dimensiones que termina por revelar su coherencia.

Si tuviera que resumir mi opinión de Paz como crítico, no sólo de las artes visuales sino de cualquier arte, –dado que, como bien sabía él, todas surgen de la misma fuente: la imaginación–, tomaría prestadas sus palabras acerca de su veterano contemporáneo, Pablo Neruda. Todos sabemos que Paz tenía sus diferencias –profundas diferencias– con Neruda, pero a la postre, con su enorme inteligencia, Paz se inclinó ante la realidad de la grandeza de este último. En una carta a Gimferrer escrita en 1990, Paz anuncia que ha releído a Neruda y que éste es quizá el gran poeta de su generación en América y España. “La voz más amplia, la que viene de más lejos y la que va más allá. La palabra océano le conviene”... como conviene al propio Paz —

(*) Cortesía de la Successió Miró.



IVAM

El Instituto Valenciano de Arte Moderno IVAM está dedicado a la investigación y difusión del arte del siglo XX. Su programa de actividades ofrece su colección permanente, exposiciones temporales, conferencias, cursos, talleres y edición de publicaciones. Cuenta con dos edificios: el Centre Julio González que es su sede principal y el Centre del Carme, un espacio histórico dedicado al arte contemporáneo.

GENERALITAT VALENCIANA
 CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I CIÈNCIA

OCTUBRE / DICIEMBRE 99

CENTRE JULIO GONZÁLEZ

c/ Guillem de Castro, 118 / 46003, Valencia
Martes-domingo, 10.00-19.00 h. Lunes cerrado

Exposición permanente

Julio González

24 septiembre - 5 diciembre

Giorgio Morandi

28 septiembre - 5 diciembre

Escritura geométrica, escritura fractal. Ramon Dachs

14 octubre - 2 enero 2000

"Tierra sin pan".

Buñuel y los nuevos caminos de las vanguardias

21 octubre - 2 enero 2000

Roy Lichtenstein

22 diciembre - 27 febrero 2000

José María Yturralde

Sala de la Muralla

27 septiembre - 27 octubre

XVII Premios de Diseño.

Feria Internacional del Mueble

9 noviembre - 8 enero 2000

Premios Mies van der Rohe de Arquitectura

CENTRE DEL CARME

c/ Museo, 2 / 46003 Valencia / Martes-domingo,
11.00-14.30 y 16.30-19.00 h. Lunes cerrado

7 octubre - 9 enero 2000

Nacho Criado

7 octubre - 9 enero 2000

Ángel Mateo Charris

QUÉ BIEN SABÍA ÉL QUIÉN ERA

ÁNGEL GONZÁLEZ GARCÍA

96

R
A
F
A
E
L

P
É
R
E
Z

M
Í
N
G
U
E
Z



Rafael Pérez-Mínguez: El mago, 1973.
Acrílico sobre tablex, 43 x 43 cm.

Así de pronto, ahora que me dicen que Rafa ha muerto al cabo de tantos años de postración, yo no sabría decir de él sino que fue mi amigo. Todo está, sin embargo, tan confuso... Como si la espantosa confusión que lo había agarrado y durante todos estos años lo tuvo bien cogido hubiera acabado por confundirlo todo: el recuerdo de su lucidez antes de apagarse definitivamente, pero también el de los cuadros que pintó en un estado de furia que ahora no dudo en creer premonitorio; pues más que amor a la pintura Rafa parecía poseído por una furiosa devoción a las imágenes; de manía devoradora que nunca llegó a coincidir con los delirios de Monolo Quejido,

las *follies* de Guillermo Pérez Villalta o los arrebatos de Carlos Alcolea, sus amigos y compinches, aunque no tanto en los medios como en los fines, por así decir, y quiero decir que Rafa no fue propiamente un pintor, sino un alborotador, de esa clase “impagable para una organización revolucionaria”, como dijo Paul Nougé de Angèle Laval, la humilde remitente de anónimos incendiarios que abrasó las vidas de los ciudadanos de una pequeña ciudad de Francia durante la Gran Guerra. Quienes conocieron a Rafa en plena forma recordarán sin duda con qué insólita frecuencia y desorbitada violencia se *realizaba* en su caso esa *plenitud* característica de algunos grandes maníacos, como el presidente Schreber, que se imaginaba su cuerpo repleto de energía solar, o con Xavier Cotton, aquel artista que se hacía llamar “El Hombre Completo”. Completa y rematadamente furioso, pleno de una furia tan admirable como temible, Rafa hizo de las suyas por el Madrid de los sesenta en nombre de la pintura, cuyo regreso anunciaba a grandes voces y carcajadas casi demoníacas, pues en efecto esperaba él que regresara en medio de un huracán de fuego. Conque sus cuadros no pretendían serlo propiamente, o serlo ya, sino premoniciones ardientes y furiosas de los que estaban por venir; y de ahí la sensación de torpeza que muchos de ellos transmiten; como ocurre con algunas imágenes religiosas, veneradas a pesar de sus torpes



Rafael Pérez-Mínguez: El bufón, 1973. Acrílico sobre tabla, 60 x 59 cm.

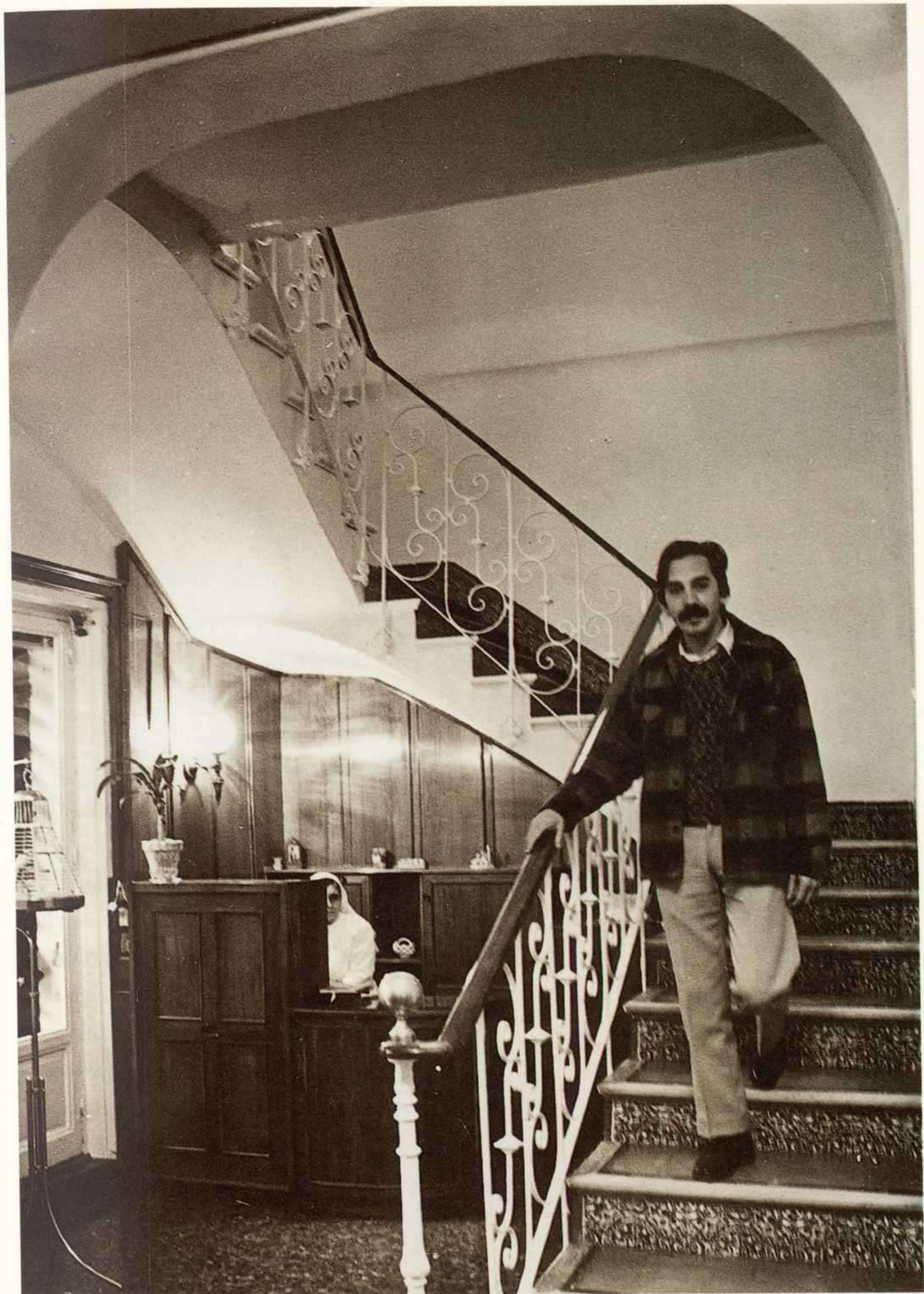
hechuras, y a menudo mucho más que las que han sido hechas a semejanza de la presunta belleza del modelo, que aquellas otras, en cambio, humildemente consideran irrepresentable. Algo de esta humildad tal vez moviera a Rafa –y no por furiosa menos santa: santa furia el nombre de la pintura, o por causa de su letargo– a pintar aquellos cuadros con pinta de estampas y a menudo copiadas de algunas que tenía en casa, como yo mismo le vi hacer a hurtadillas en alguna ocasión. Copiado de una estampa sacada de una Biblia torpemente ilustrada para niños, un cromo de cuatro perras cuyo valor no fue a más en la transposición al lienzo que Rafa hizo de él con santa y furiosa ingenuidad. Muchos de sus cuadros son cromos sin gran valor artístico; pero el amor al arte en que suele fundarse, y no sin razón, el desprecio por esas estampas y esos cromos, no tiene



Rafael Pérez-Mínquez: Sin título, 1973.
Acrílico sobre tabla, 122 x 122 cm. Colección MNCARS, Madrid.

te una industria de pesadillas, son aquella pasión y aquel amor lo que va quedando excluido y poco a poco suplantado por algo indistinto y nauseabundo: algo así como una adicción supersticiosa a todas esas pesadillas o fantasmagorías colectivas que echan por doquier y sólo solicitan de nosotros una predisposición servil y vagamente lúgubre. Así que, por más que —como he dicho— Rafa no sintiera tanto amor a la pintura como pasión por las imágenes, ésta genuinamente lo era: una franca y enérgica pasión, y no la especie de movimiento reflejo que nos lleva a enchufar la tele, ir al cine o visitar una exposición... la pasión por las imágenes verdaderamente poseía y consumía a Rafa, y fue ella sin duda la que lo abrasó. Ardió peligrosamente durante unos pocos años, hasta que se apagó. Recuerdo muy bien la última vez que nos vimos. Estábamos en un bar y parecía medianamente lúcido; pero de pronto, la luz se fue por un instante de aquel bar, y cuando regresó, Rafa había regresado a su vez al estado de oscura incoherencia en que solía encontrarse entonces. Ya sólo sabría de él por una fotografía publicada en una revista donde se le veía sentado, no sin cierta compostura, en un sillón. ¡Cuán distinta de aquella publicada en el catálogo de su primera exposición retorciéndose de risa! Durante unos pocos años esa enorme risa suya atronó por los estudios y las casas, los bares y las galerías. A muchos les parecía un irritante síntoma de locura. Se sintieron muy aliviados cuando sus sospechas se cumplieron: la risa de Rafa les había avisado de los peligros que implica una pasión desmedida. Pero ¿quién ha dicho que una cosa tenga que llevar a la otra? Lo cierto es que aquella pasión irritaba y abrasaba; aunque

necesariamente que ver con la pasión por las imágenes... Una y otro coinciden a duras penas, aunque sólo sea por la sinceridad y la intensidad con que la pasión por las imágenes se manifiesta en quienes la padecen y para sí quieran los presuntos amantes del arte. Más aún: una y otro tienden a excluirse a medida que la producción de imágenes en cadena se convierte en una nueva e imponente forma de servidumbre colectiva y las tareas del arte se pierden en la afirmación de la salvaje subjetividad de los artistas; pues al ir coincidiendo la industria del arte con la de las imágenes en lo de ser indistintamente



Rafael Pérez-Mínguez. Foto: Luis Pérez-Mínguez.



Rafael Pérez-Mínguez, Luciano Martín, Mercedes, Macarena, Fernando Galinsoga, Marga Puncel, Carlos Franco, Herminio Molero y Guillermo Pérez Villalta en la Semana de Arte de Cádiz, 1974. Foto: Juan Antonio Aguirre.

ciertamente alivió la de los demás; pero tal vez fuera el más dispuesto a afrontarla.

Todo está tan confuso... Desde que murió Alcolea, no he vuelto a hablar de Rafa con casi nadie, y no sé si volveré a hacerlo después de esto. Con la mejor intención alguien seguramente querrá rescatar de aquel naufragio donde él mismo decidió su destino los cuadros que Rafa pintó y montar con ellos una exposición. Yo apenas los recuerdo ya; sólo aquella enorme risa y un sin fin de proezas muy poco edificantes: peleas a bastonazos, sillas rotas, colchones en llamas,



Rafael Pérez-Mínguez: Los celos o La decadencia de Occidente, 1973. Acrílico sobre tablex, 56 x 58 cm.

quizás también esto otro: que la locura de Rafa fue la terrible prenda pagada por sus amigos para conservar la cordura; que Rafa se volvió loco por ellos, o en su lugar; como cuando en una situación desesperada, como un naufragio o un asedio, se echa a suertes el destino de cada cual. No es que la pasión de Rafa lo tuviera destinado a la locura; es que él mismo eligió la paja más corta o el pedazo de papel moteado de negro, con todo lo que esa elección al azar tenía de ambigua... Su trágica suerte

ciertamente alivió la de los demás; pero tal vez fuera el más dispuesto a afrontarla. Todo está tan confuso... Desde que murió Alcolea, no he vuelto a hablar de Rafa con casi nadie, y no sé si volveré a hacerlo después de esto. Con la mejor intención alguien seguramente querrá rescatar de aquel naufragio donde él mismo decidió su destino los cuadros que Rafa pintó y montar con ellos una exposición. Yo apenas los recuerdo ya; sólo aquella enorme risa y un sin fin de proezas muy poco edificantes: peleas a bastonazos, sillas rotas, colchones en llamas, cartas amenazadoras, alardes de grandeza y de violencia... Enormidades de todas clases, aunque no siempre molestas para sus amigos. Si Rafa les parecía a algunos de ellos un completo energúmeno, era, en efecto, porque rebosaba energía. No cabía sospechar disimulo ni afectación en aquellos alardes suyos; ocurrían por simpatía con las grandes y violentas energías del mundo, que buscaban manifestarse en él a todo trapo. Las convocaba o provocaba ciegamente; como en aquella ocasión en que un enorme y belicoso abejorro nos puso a todos en fuga, menos a Rafa, que mantuvo con él



Rafael Pérez-Minguez: El saltador de caminos, 1973. Acrílico sobre tablex, 130 x 130 cm.

una pelea descomunal esgrimiendo aquel bastón que un día descargara sobre las costillas de un poeta con fama de haber falsificado su locura. Pero no era con enemigos así con quien hubiera querido medirse, sino con aquel otro, alado y monstruoso, venido de Dios sabe donde. Ver para creer; aunque ni yo mismo, que lo había visto peleándose con él, pude creerlo hasta encontrarme con un lance semejante en las memorias de uno de aquellos capitanes españoles del siglo XVI que sentaron plaza de bravos y hasta de bravucones. En cuanto a Rafa, no pretendía engañar a nadie cuando en el ápice de su furia luminosa empezó a posar de “caballero español”, como él mismo decía, atusándose el bigote y mirando de soslayo a sus casi siempre imaginarios enemigos. Había en Rafa –y espero que se me tome tan en serio como a él le hubiera gustado– algo de quijotesco; y por eso precisamente, no poco de obstinado e implacable



Rafael Pérez-Mínguez. Foto: Luis Pérez-Mínguez.

contra todo y contra todos. Probablemente no sabíamos con quién estábamos hablando: ni el pobre dependiente de una elegante pañería madrileña se resistía a venderle un corte de pantalones del mismo género, rígido y áspero, que la chaqueta, ni los alarmados artistas de Cuenca que un día le vieron llegar traído por la pretensión de que le dejaran de una vez el campo libre. Ni siquiera sus amigos lo supimos nunca con certeza; que estaba entre nosotros para hacérselo todo aún más difícil; para empujarnos cada vez que nos veía a punto de caer. De él aprendimos a ofrecer resistencia. Yo por lo menos; a costa desde luego de una amistad que siempre fue ardua y exigente. La verdad es que nada podía resistírsele; así que me pregunto si la locura de Rafa —o lo que es lo mismo: el vertiginoso declinar de su furia no fue su última demostración de amistad.

No hace mucho, pude volver a ver un cuadro emblemático de Rafa: el que representa el poderoso brazo de un guerrero tensando su arco. Rafa lo había seguido retocando con alucinada obstinación: repasando sus contornos con un rotulador; cubriéndolo de pelos; oscureciendo sus vivísimos colores originales... Por lo visto, no sólo el tiempo pinta, sino también la locura, o lo que sea eso, que bien podría ser alguna forma terrible de pasar el tiempo. Hora tras hora; pelo a pelo; hebra contra hebra, hasta ocultar aquel alarde de fuerza del guerrero: su musculatura. Apenas me atrevo a imaginar una tarea tan penosa, y aún menos los años de dolorosa extenuación trancurridos entre la caída y la muerte de Rafa. ¿Quién en su sano juicio se atrevería a imaginárselos? El peso de su cuerpo sobre aquel sillón; su inmensa risa ausente; ese harapo deshilachado que amortaja el brazo de su arquero... Ahora lo veo claramente. Y ahora también, de pronto, unos caballos que pintó en casa de Paco y aún deben seguir ahí, ocultos bajo los libros; el retrato que le hizo a Raquel en su cuna y se ha extraviado; la luz que entraba por las extrañas ventanas del estudio de la calle Infantas... Clara y tristemente

en sus propósitos, sin que por ello —como Don Quijote— dejara de saber muy bien quién era. Por el contrario, sabía mucho mejor quién era que lo que quería, aunque probablemente lo uno y lo otro vinieran a ser lo mismo: azote y escarnio; bufón y salteador. Como Don Quijote... Y como él también, y en suma, un escándalo, incesante, abigarrado y atroz. “Yo sé quién soy”... Tal vez fuera una locura proclamarlo; pero alguien tenía que hacerlo

ARCO. FERIA INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORANEO

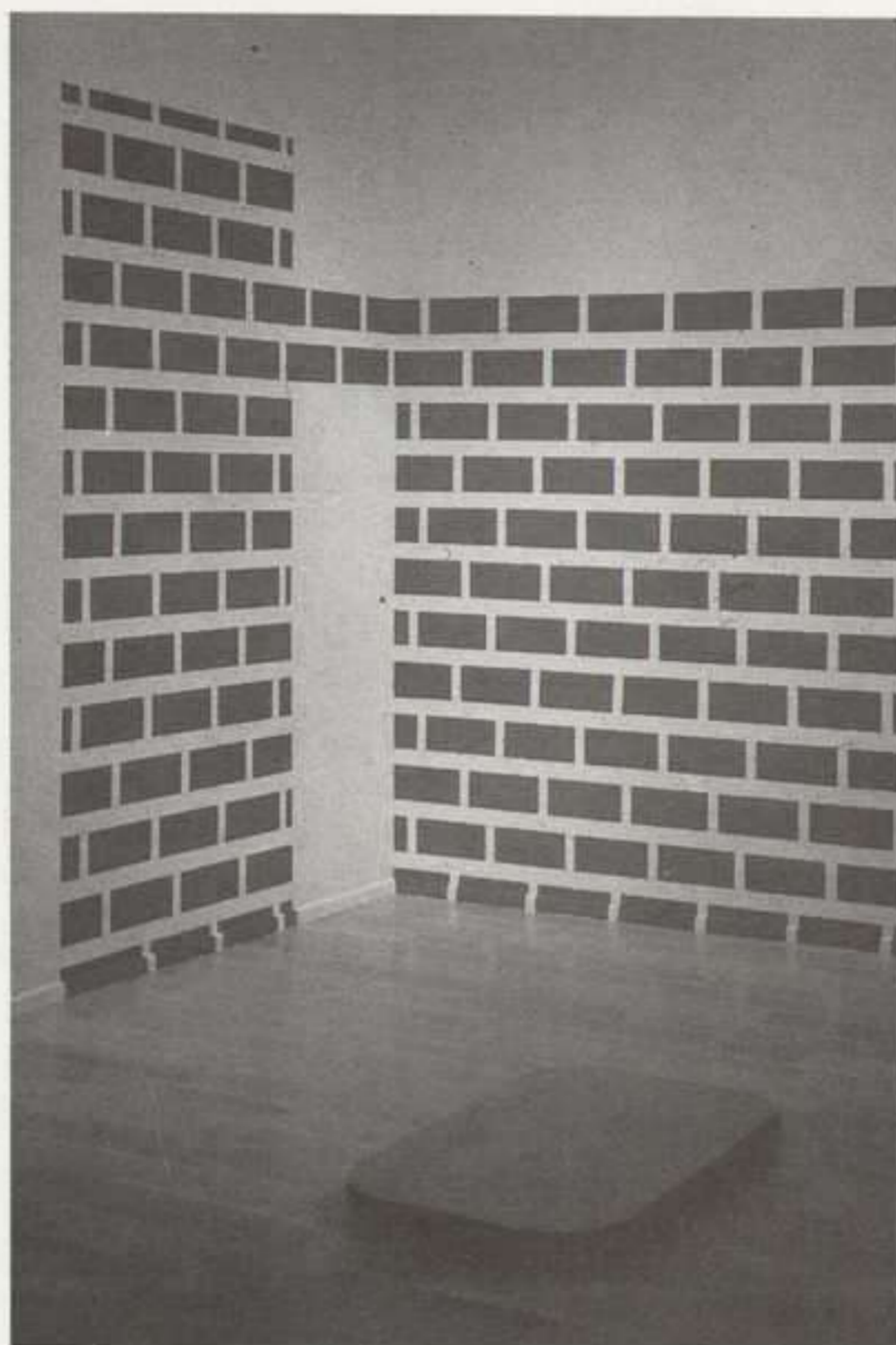


IFEMA

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



Pello Irazu:
Esquina, 1995.
Pintura mural y
acero pintado,
medidas variables.



PELLO IRAZU

COLEGIO DE ARQUITECTOS

LAS PALMERAS DEL LIMONAR, S/N. MÁLAGA

HASTA 31 DICIEMBRE

Pello Irazu (Andoin, Guipúzcoa, 1963) no pretende monólogos cerrados. Del espectador espera que se relacione de la manera más abierta posible con el objeto, con su fisicidad. Para eso debe permanecer lo suficientemente alejado de “sus” piezas en el momento en que éstas escapan a su control. Su estrategia artística reside en provocar condiciones de posibilidad para una comunicación poco probable. Esta muestra funciona también desde ese presupuesto irrenunciable. Pero a la vez significa una suerte de antología de piezas e instalaciones anteriores del artista que guardan como característica común ser piezas

sobre lo construido, lo habitable, en cierta medida, lo arquitectónico. Como suele suceder en su obra, uno de los elementos que utiliza para concebir sus piezas es el cambio de escala y función del objeto sugerido para dirigir el espacio de representación de la pieza y su relación con el espectador. Aquí lo vemos en las camas, invernaderos, dibujos o habitaciones que el artista dispone alrededor de la sala de exposiciones del colegio malagueño. Las piezas están fechadas entre 1992 y 1999. *Mirror Drawings* es una serie de dibujos de pequeño formato. *A la maison d’Ayui*, es una especie de casita o invernadero translúcido de 2,5 x 2,5 x 2 metros que contiene una pieza o fetiche de acero en su interior y que permite al espectador el acceso a su interior. *Sleeping in the corner* está constituida por cuatro piezas de acero pintadas de colores diferentes, suspendidas a 40 centímetros del suelo y enganchadas a la pared. La inmediata asociación icónica nos lleva a pensar en camas: pequeñas camas muy pesadas que levitan sobre el suelo. Otra pieza relaciona una gran pintura mural con una nueva pieza de acero sobre una especie de alfombra que recuerda al césped. Irazu ha recuperado un elemento de anteriores instalaciones suyas: una trama de enormes ladrillos adosada a las paredes de la sala que permite la continuidad estilística entre las diferentes piezas y que según él “funciona como un elemento virtualizador de todo lo que pueda contener la exposición y dota a las piezas de una organicidad común”. H.M.

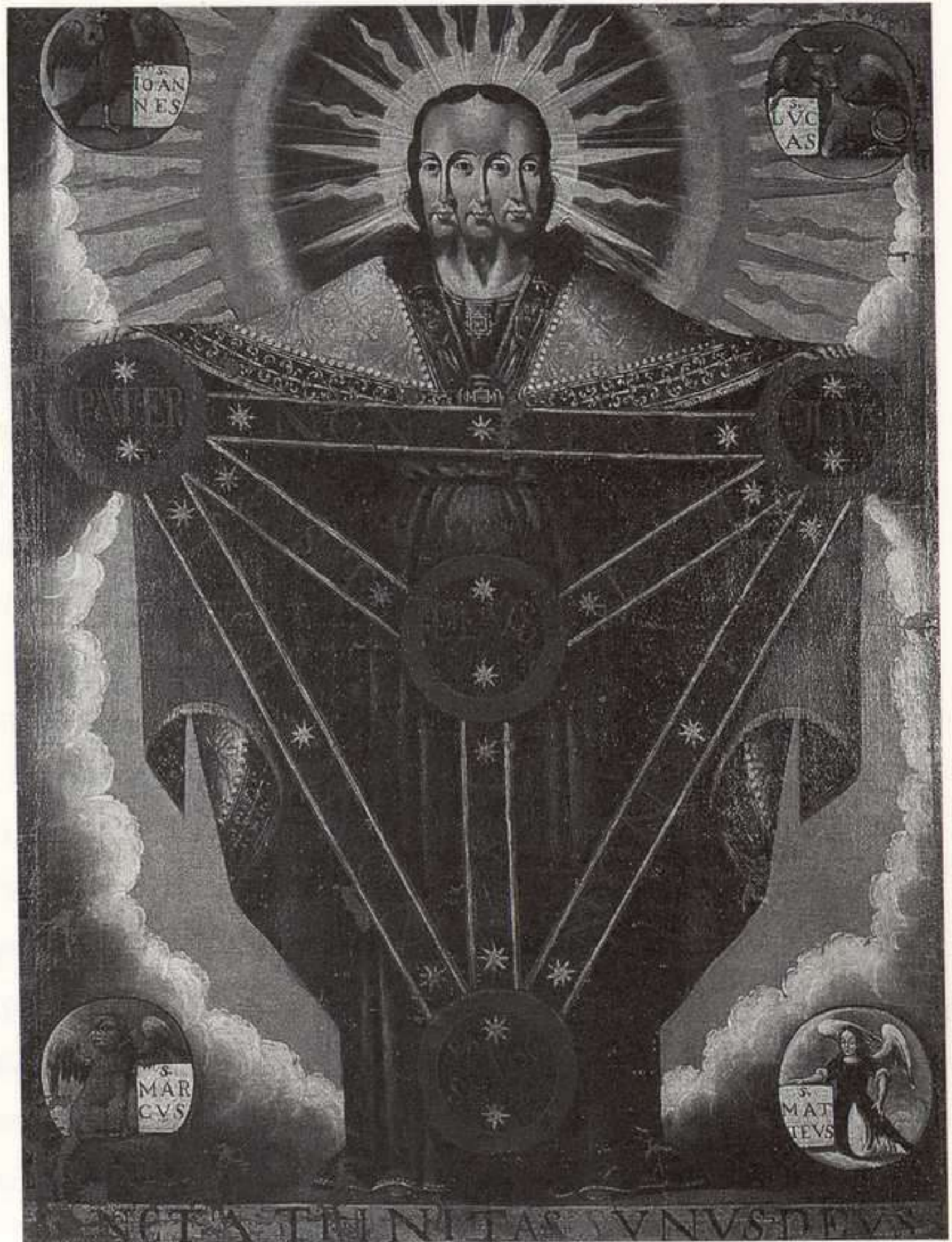
ORÍGENES DE LA SIMULTANEIDAD CUBISTA

FUNDACIÓN PABLO RUIZ PICASSO

PLAZA DE LA MERCED, 15. MÁLAGA

9 DICIEMBRE AL 10 ENERO

Estamos ante una sugerente exposición de tesis donde se mezcla el modelo de las muestras de “pieza única” con un estudio iconográfico y conceptual alrededor de un tema determinado. En esta ocasión, el tema es la presencia y evolución en la historia del arte del modelo de representación simultáneo que en su variante sincrónica (varias facetas del objeto/sujeto representadas a la vez en el cuadro o escultura) dará como resultado –sostiene el comisario de la muestra/estudio, el crítico Mario Virgilio Montañez– el movimiento cubista. La pieza en cuestión es un cuadro anónimo, una *Trinidad* fechada en 1657 a la que se le atribuyen resonancias de la Escuela Vallisoletana, que forma parte de la colección del Museu Fredéric Marès de Barcelona. Su peculiaridad consiste en ser uno de los tres ejemplos conocidos de representación de la Trinidad cristiana según un modelo tricéfalo considerado heterodoxo entonces por la Iglesia tras el Concilio de Trento. El lienzo añade en su estructura formal un diagrama triangular con el que se pretende explicar la paradoja de la condición teológica del misterio cristiano: la existencia de tres personas diferentes que en realidad son una sola. El comisario de la muestra, a su vez subdirector de la Fundación Pablo Ruiz Picasso, la ha



concebido como desarrollo y fundamento de un completo estudio del mismo Montañez sobre el tema. Como un troquelado resumido de este ensayo, el cuadro aparece en la muestra rodeado de paneles explicativos con numerosas ilustraciones, en un recorrido pedagógico sobre el uso de la simultaneidad por los artistas hasta llegar a nuestros días. Como suele suceder con las exposiciones organizadas en la Fundación Picasso, la presencia del pintor malagueño acaba siendo por activa o pasiva inevitable. En esta ocasión con más motivo, pues sigue siendo Picasso considerado uno de los padres del cubismo. H.M.

Anónimo: Trinidad, hacia 1657. Museo Fredéric Marès, Barcelona.

Günter Grass:
Bosque, 1996.
Acuarela,
65,5 x 47,5 cm.



GÜNTER GRASS. DIBUJOS Y GRABADOS

CENTRO CULTURAL PROVINCIAL DE LA
DIPUTACIÓN DE MÁLAGA
OLLERÍAS, S/N. MÁLAGA
HASTA 31 DICIEMBRE

Tenía **Günter Grass** 21 años cuando se inscribió en la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf, después de haber trabajado de granjero y minero en la misma ciudad alemana. De aquella enseñanza, dormida aún la faceta que le ha acabado convirtiendo en el último premio Nobel de Literatura del siglo, adquirió habilidades suficientes para convertirse más tarde en escultor o en tallista de lápidas. Otros trabajos suyos, como los de jardinero, músico de cabaret o cocinero, ya responden a su singular capacidad para aprender cualquier oficio unida a la necesidad de ganarse el sustento en la Alemania de posguerra. En todo caso, la pintura y el dibujo han acompañado siempre

al autor de *El tambor de Hojalata* como una actividad privada y apasionada; muy niño era Grass cuando logró que su profesora le pusiera en contacto con la obra de algunos autores que más tarde el régimen nazi pasaría a considerar emblemas del “arte degenerado”: Beckmann, Kischner y Nolde. Aquella privacidad, sin embargo, ya ha pasado a mejor vida. La notoriedad pública de Grass ha traído como consecuencia que menudeen cada vez más las exposiciones o ediciones de sus trabajos pictóricos. La exposición que nos ocupa, cuyos fondos fueron reunidos previamente en su mayoría para el Círculo de Bellas Artes de Madrid, reúne grabados, acuarelas y dibujos a plumilla. Los motivos que aparecen son variados: autorretratos, paisajes –realizados por Grass del natural desde su casa en el Algarve portugués–, dibujos o acuarelas de animales, preferentemente peces y objetos cotidianos, y alegorías. En varias de sus acuarelas Grass añade textos pintados que dan apariencia alegórica a los motivos. Pipas, cachimbas, su máquina de escribir Olivetti, anguilas y rodaballos –peces recurrentes en algunas de sus obras literarias más conocidas– pueblan varias de sus acuarelas. Algunos de sus autorretratos –*Gran Autorretrato con rodaballo y pluma*, *Retrato con clavos* y *Pájaro muerto* o *Retrato con mosca*– reflejan el carácter irónico y sarcástico del autor. Algunos de estos dibujos han sido incluidos en la reciente edición del libro *Mi siglo*, como ilustraciones simbólicas de los distintos años de la centuria que termina. H.M.

AUGUSTE RODIN

MUSEO DE BELLAS ARTES

PLAZA DEL MUSEO, 9. SEVILLA

20 ENERO AL 19 MARZO

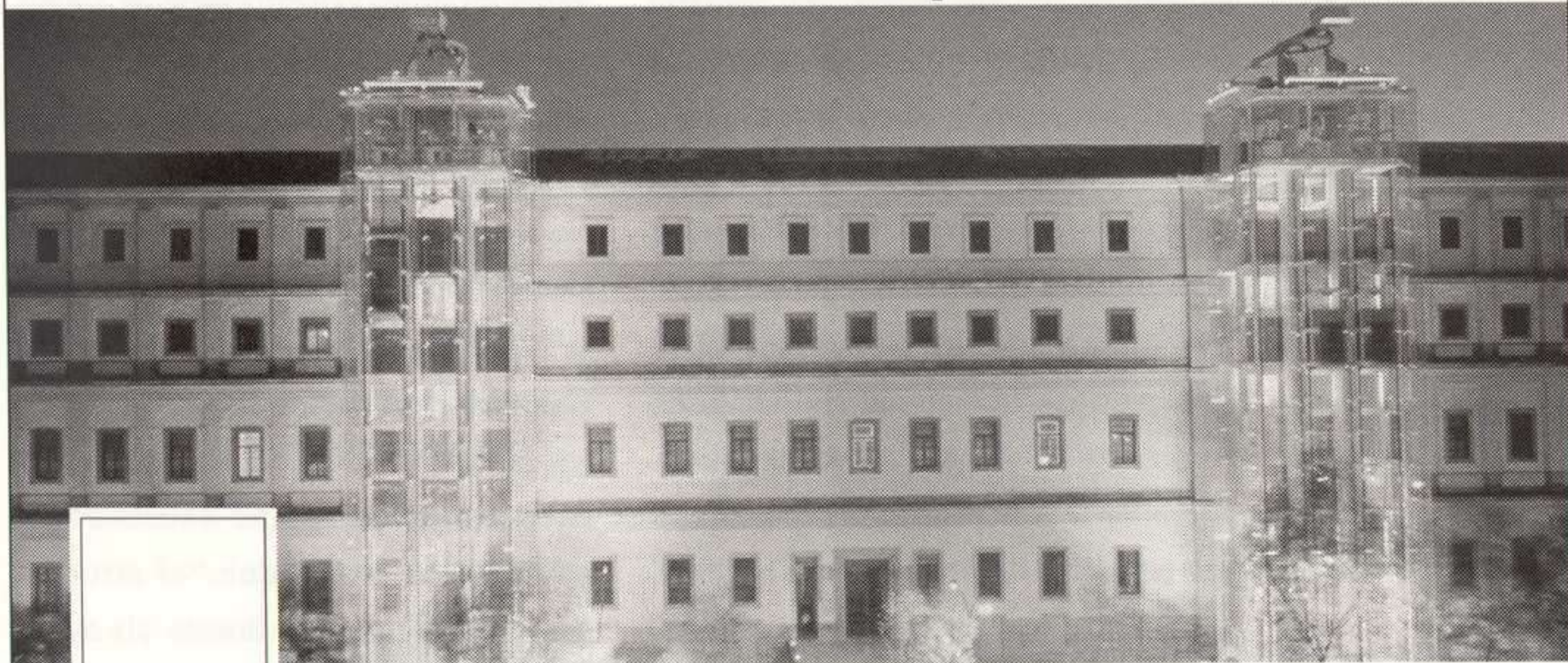
El bronce y el mármol arrebatado de **Auguste Rodin** (París, 1840-Meudon, 1916) representa un punto de inflexión en la escultura moderna. Sus obras de bulto redondo suponen un puente entre Miguel Ángel y su capacidad de ver la forma encerrada en la materia y lograr el *pathos* expresivo máximo en el gesto y el escorzo, y la gran revolución que supuso el impresionismo. Personaje de enorme popularidad en su tiempo, Rodin fascinaba tanto por sus formación clásica y su incuestionable maestría como irritaba por lo que la imperfección de sus acabados suponía de reacción contra el neoclasicismo. La exposición que nos ocupa consta de 116 piezas, entre mármoles, bronce, dibujos y fotografías, procedentes del Musée Rodin de París. La muestra se

plantea como un recorrido a través de la vida y la obra del escultor francés. Su viaje a Italia supuso el encuentro directo con Miguel Ángel y su verdadero nacimiento como escultor. Mármoles suyos como *El beso* o *La mano de Dios* son herederos directos de las aparentemente inacabadas estatuas de los esclavos. Su obra magna, la inconclusa *Las puertas del infierno*, viene a ser un trasunto escultórico de la Capilla Sixtina. Basada en los versos de *La Divina Comedia*, en ella hizo un friso de pasiones y alegorías sobre la existencia humana, incorporando réplicas de obras exentas como *El pensador* o *El beso*. Al margen del incuestionable poder icónico de estas esculturas, algunas de sus últimas obras supusieron la puerta de entrada al expresionismo, como el retrato de Balzac. La muestra incluye algunas de sus piezas más célebres como *Eva*, el *Monumento a los Burgueses de Calais*, *El Beso* y la que probablemente sea una de las esculturas más famosas de todos los tiempos, *El Pensador*. H.M.

107

A
N
D
A
L
U
C
Í
A

Nuestra Colección permanente



Museo
Nacional
Centro
de Arte
Reina
Sofía

y nuestras exposiciones

Chema Madoz. Del 27 de octubre al 10 de enero 2000 • LOUISE BOURGEOIS. Del 17 de noviembre al 14 de febrero 2000 • ARTE MEXICANO (colección Jacques y Natasha Gelman). Del 24 de noviembre al 10 de enero 2000 • SURREALISTAS EN EL EXILIO. Del 22 de diciembre al 27 de febrero 2000 • ÁLVARO MACHIMBARRENA (Espacio Uno). Del 20 de diciembre al 23 de enero 2000 • Siah ARMAJANI (Palacio de Cristal). Del 30 de septiembre al 10 de enero 2000 • Julião SARMENTO (Palacio de Velázquez). Del 14 de octubre al 10 de enero 2000.

te esperan



Sara Huete:
Estados de ánimo,
1999. Collage,
32 x 32 cm.

SARA HUETE

RAFAEL ORTIZ

MÁRMOLES, 12. SEVILLA

14 DICIEMBRE AL 22 ENERO

Incorporada recientemente al mundo de las artes plásticas (el azar hizo que su afición privada saltara del armario a las galerías y muestras colectivas hace cuatro años), **Sara Huete** (Santander, 1958) plantea una sonrisa en el mundo a veces estirado y falsamente trascendente del arte contemporáneo. Sus collages podrían representar lo que la crítica tradicional calificaría de “arte menor” pero a los ojos del espectador son a veces un espaldarazo por su sentido del humor y la ironía y, sobre todo, por su afán de comunicación. En esta primera individual en Sevilla, Huete reúne 35 collages de reciente creación y una instalación. La descripción de esta pieza ilustra a la perfección su trabajo. *Fragmentos de ángeles caídos* son una serie de bolsas de plástico transparentes colgadas en

la pared en cuyo interior se incluyen trozos de *bibelots* rotos de cerámica representando angelitos. En *Una trampa en el juego* una señora sorprendida mira una trampa para ratones que ha “cazado” a un caballo de ajedrez. Esta producción cuenta con una tradición sobrada: el dadaísmo, los collages de Max Ernst, ciertos dibujos surrealistas y el cada vez más vivo Joan Brossa. Son piezas que deben incluirse en la tradición de la poesía visual: juegos de palabras, gags visuales y paradojas son algunos de los elementos utilizados en sus trabajos. Éstos demuestran también una esmerada cocinilla amanuense que los sitúa a ras de lo cotidiano, una escala de mesa camilla a la altura de lo rabiosamente humano. Fotografías antiguas, muñecos, jeroglíficos de revistas añejas a los que da una versión tridimensional, versos y frases robadas (desde Marx a Ortega) son algunos de los nutrientes de esta humorista de las tijeras, de esta mayeuta del recortable. Algunos datos: se ríe continuamente; en una carpeta guarda los recortes de prensa sobre sus trabajos como “artista” que titula *Cuando fui famosa*; le gustan enormemente Buster Keaton y los Hermanos Marx. Ella, que como Brossa gusta de trabajar a veces con el alfabeto, reconoce que “el arte con mayúsculas no está donde yo estoy, pero me da igual; donde yo me muevo se sonrío bastante”. Y un recuerdo: “el día que colgaban mi primera exposición en Santander, la chica de la galería dijo: ‘¿Los artistas siempre enmarcáis en brillo en vez de mate?’ Ese día me sentí bienvenida”. H.M.

COLECCIÓN BANCO ZARAGOZANO

LA LONJA

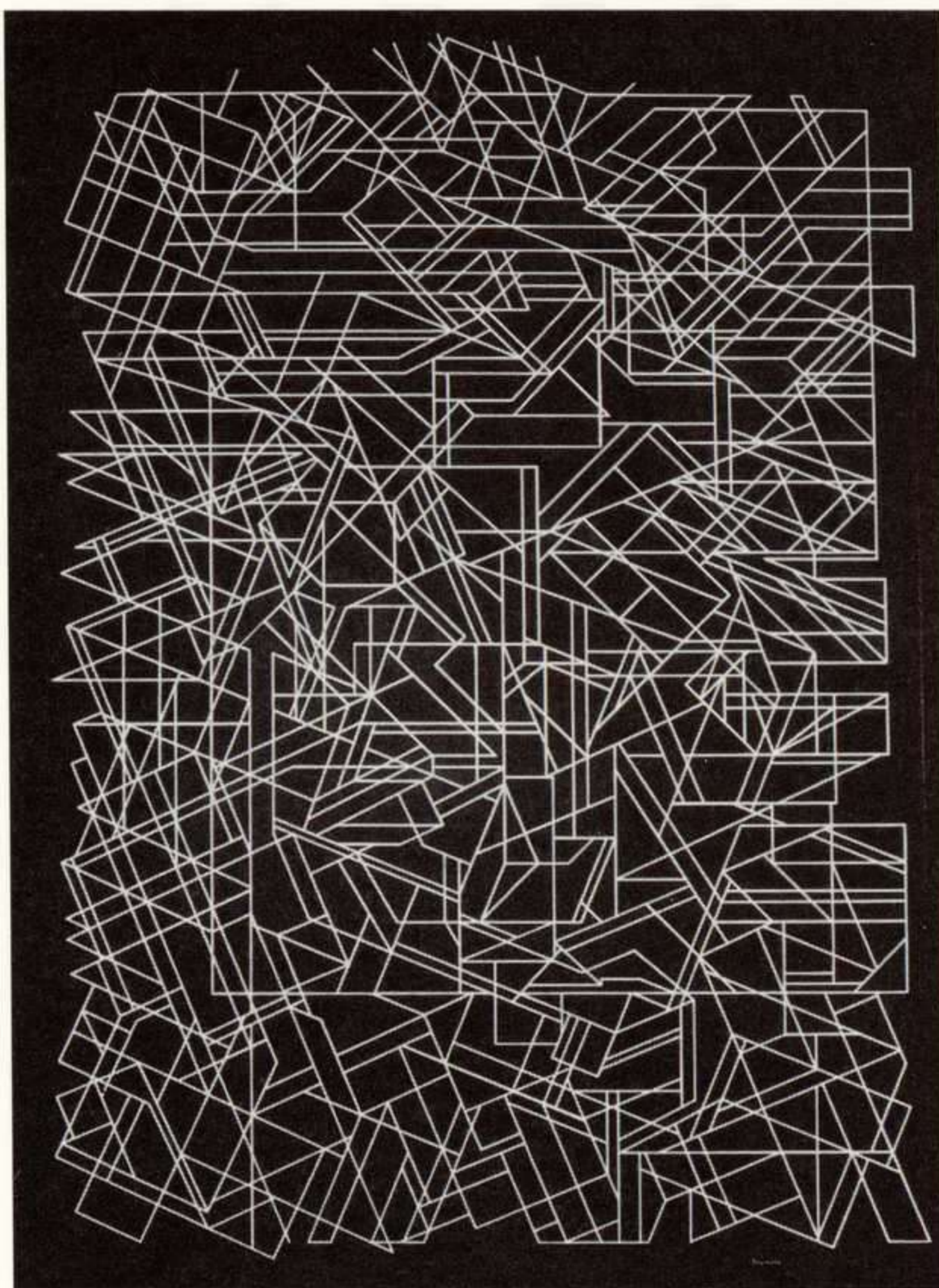
PLAZA DEL PILAR, S/N. ZARAGOZA

BANCO ZARAGOZANO

4 DE AGOSTO, 42. ZARAGOZA

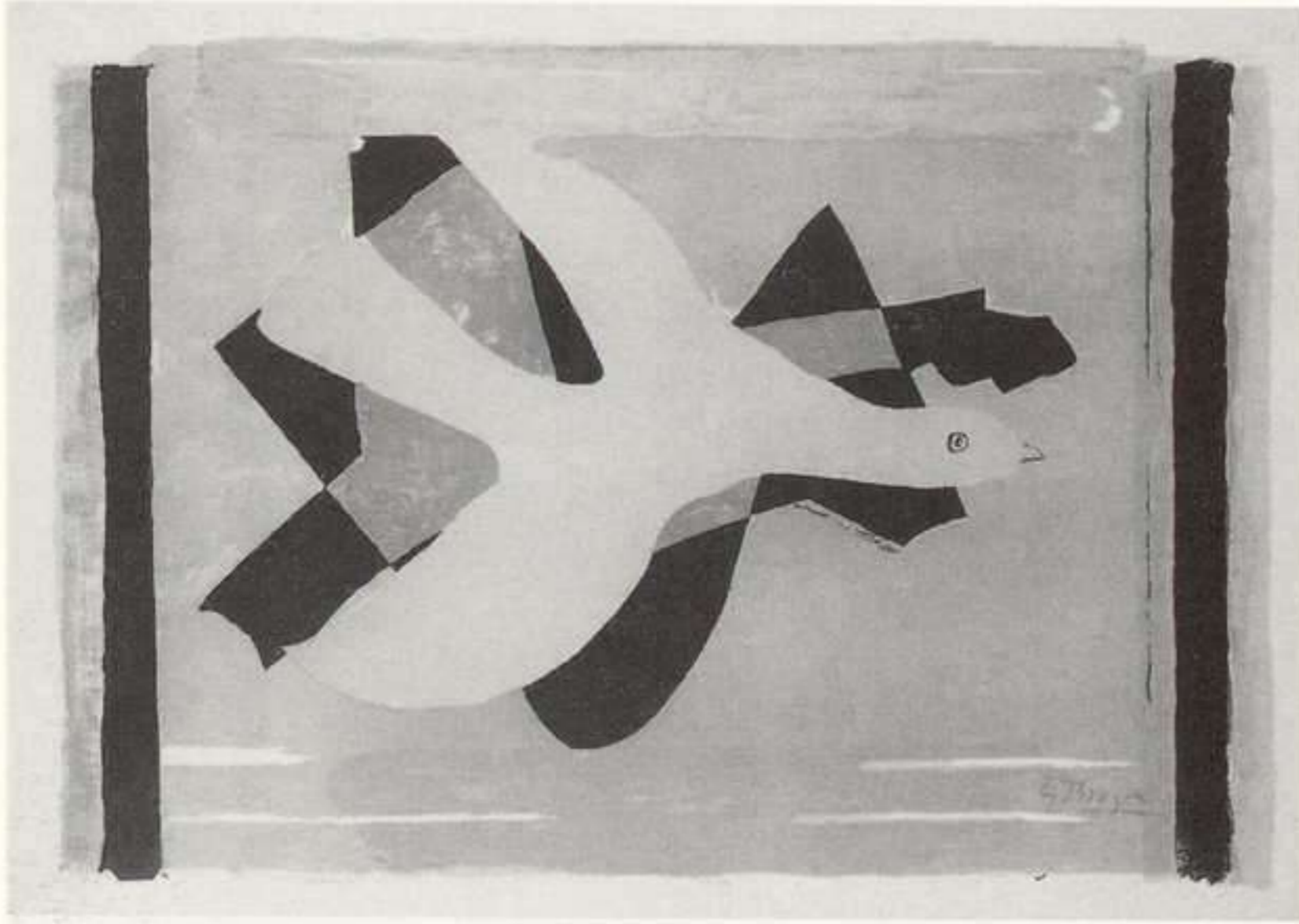
HASTA 9 ENERO

Organizada por el Banco Zaragozano, con el apoyo del Ayuntamiento de Zaragoza, se presenta al público el conjunto de obras que configuran la colección de esta entidad financiera, junto con la edición de un catálogo razonado de las mismas, cuando se cumplen diez años del comienzo de su actividad adquisitiva y de la puesta en marcha de su Sala de Exposiciones. Allí se muestra actualmente la **Colección de Arte Gráfico**, integrada por las estampas de los artistas que han ido pasando por la Sala en estos diez años, mientras que la **Colección de Arte Contemporáneo** queda reservada al emblemático espacio de La Lonja. Con el propósito de "dotar a la ciudad de Zaragoza de una nueva sala de exposiciones dedicada a mostrar la obra reciente de artistas españoles de reconocida trayectoria" se inició el proyecto expositivo de la Sala, que contó con la colaboración de críticos y especialistas de arte contemporáneo tanto en la selección de piezas como en la elaboración de catálogos, quienes además han asesorado en la adquisición de obras de la colección. Ésta se ha ido conformando a lo largo de los años con el objetivo de reflejar la vitalidad y pluralidad de poéticas de la creación artística de los últimos años, a través de sus referentes plásti-



*Pablo Palazuelo:
Minos, 1992.*

cos más elocuentes. La lista la forman artistas clásicos, representantes de las vanguardias de los 40 y 50, como Palazuelo, Clavé, Ràfols-Casamada, Tàpies, Chillida, Guinovart, Rueda, Viola, Serrano, Hernández Pijuan, Canogar o Girona, junto con otros más recientes, activos en los años 70 y 80, como Aguirre, Alexanco, Pérez Villalta, Quejido, Delgado, Forns Bada, Broto, Grau, Navarro Baldeweg, Bilbao, Laffón, Campano, Simón, Zapata, Laborda, Sicilia, Barceló, Uslé, Pradas, Lamas, Vázquez, Ciria o Berlin. Promoción, difusión y mecenazgo del arte contemporáneo español son, en definitiva, los criterios que argumentan tanto la adquisición como la exhibición de esta colección. R.G.



George Braque:
L'oiseau et son
ombre I, 1959.
Litografía original
en color,
64,5 x 91 cm.

GEORGE BRAQUE

CENTRO DE EXPOSICIONES Y CONGRESOS
IBERCAJA

SAN IGNACIO DE LOYOLA, 16. ZARAGOZA

HASTA 30 DICIEMBRE

La gigantesca figura de Picasso ha proyectado una larga sombra sobre la de su compañero **George Braque** (Argenteuil, 1882-París, 1963), cofundador del cubismo, inventor del collage, introductor del grafismo en el lienzo, que ha oscurecido un tanto su personal y decisiva aportación a la más importante revolución estética del siglo XX y su justo lugar entre los artistas más influyentes de las vanguardias. Olvido y desconocimiento de los que le pretende rescatar esta antológica de su obra, que contiene ochenta piezas –entre pinturas, esculturas y grabados– fechadas entre 1905 y 1963. Con ellas se propone un recorrido por la trayectoria artística del pintor francés, marcando los hitos y cambios en su estilo así como las líneas argumentales de su evolución creativa. Desde sus inicios impresionistas, Braque muestra una inquietud y una cu-

riosidad que lo alejan de las convenciones y lo conducen en un primer momento al fauvismo, movimiento en el que aprecia una ruptura con los medios tradicionales de representación y una afirmación de lo pictórico frente al sentido referencial e imitativo de la pintura anterior. Tras el descubrimiento de Cézanne pasa del colorido fauve a la austeridad cromática, limitada al ocre, gris y amarillo, una simplificación de los motivos y un interés por el volumen y su estructuración geométrica, viraje fundamental en su deambular que lo enderezará en el camino recto hacia el cubismo. Este periodo, en el que trabaja con Picasso en plena efervescencia creadora, resulta especialmente fructífero en cuanto a hallazgos se refiere y define, ya de manera clara, lo que será su pintura posterior: la construcción espacial, la materialización de la superficie pictórica y el juego entre la realidad y la representación, entre naturaleza y artificio. Después de la guerra introduce, al lado de los bodegones, los temas mitológicos, que lo acercarán al clasicismo. De la década de los 30 es su estilo más depurado y refinado, naturalezas muertas en delicados tonos rosa, verde y amarillo, de un gran equilibrio compositivo, al lado de retratos y otros motivos. En los años 40 y 50 se centra en los interiores, en pintar su taller y los objetos que le rodean, junto con la revisión de temas propios de su oficio, como el artista y la modelo, etc. Al final de su vida retomará el paisaje, insertando un elemento nuevo, el pájaro, ganando su pintura en evocación poética, sencillez y esencialidad. R.G.

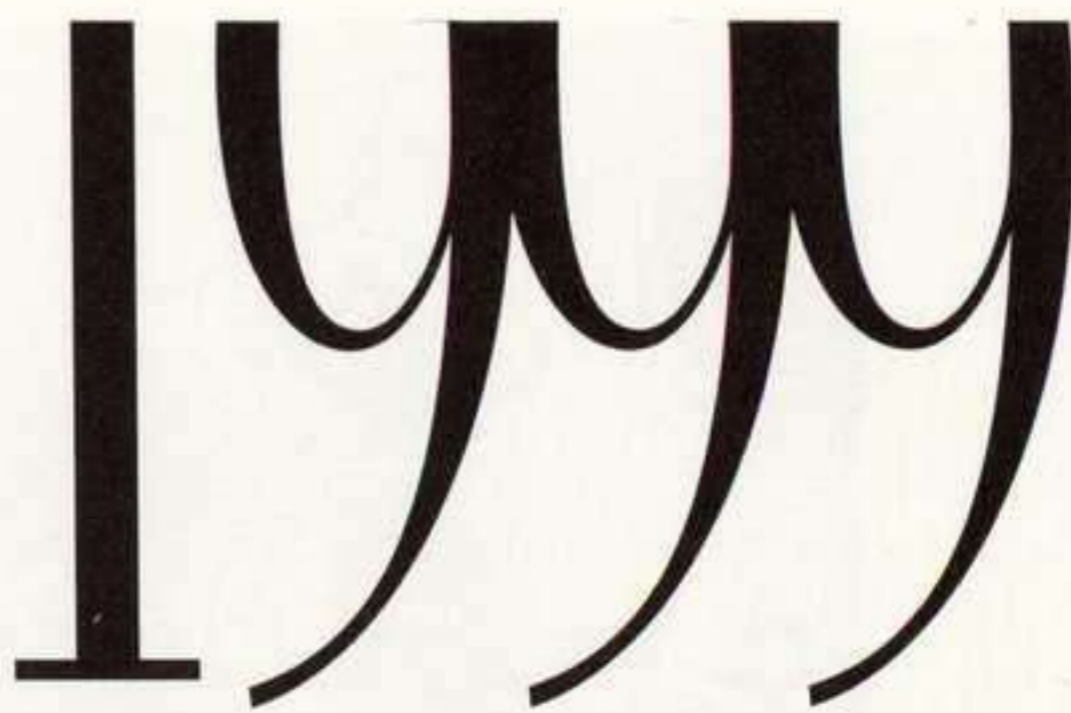
CARLOS PAZOS

FERNANDO LATORRE

GASCÓN DE GOTOR, 12. ZARAGOZA

2 DICIEMBRE AL 10 ENERO

Con el título *Problemático y febril* (como el tango popularizado por Libertad Lamarque), presenta **Carlos Pazos** (Barcelona, 1949) una selección de obras de los últimos años y algunas piezas inéditas realizadas expresamente para esta exposición, como sus *Collages bidimensionales* o *Piezas climáticas o ambientales*, por otros etiquetadas dentro de la denominación genérica de la instalación. Pazos también es en esto diferente, añadiendo ese elemento sensitivo y subjetivo tan esencial en su obra. Entre las series elegidas están *De Boudoirs*, *El niño perdido*, *Decallage...*, así como otras de su última individual, *Pa-zoos*, dedicada a sus obras con animales. Si la obra de Pazos no necesita ser explicada es porque tiene la capacidad de hablar elocuentemente, ya sea a la razón o al corazón. Con su trabajo, podemos de nuevo deleitarnos y comprobar un universo creativo que ha sabido mantenerse invulnerable como muestra de la cualidad mágica que Pazos sabe impregnar en aquello que toca, que manipula. Sus obras son transformaciones que sorprenden constantemente y que llegan a esos puntos que nos hacen vulnerables, que nos desarmen de todo prejuicio, de toda rigidez. En palabras de Jordi Colomer: "Pazos ha desarrollado como tarea diaria una de las más difíciles e insumisas: hacer de su vida una obra de arte y viceversa". J.C.R.



PREMIO NACIONAL DE GRABADO

Convocado por
Calcografía Nacional

EXPOSICIONES

Palacio de Sástago
Diputación Provincial de Zaragoza

DICIEMBRE 1999 - ENERO 2000

Calcografía Nacional.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid

FEBRERO - MARZO 2000

Museo de Navarra
Gobierno Foral de Navarra

MARZO - ABRIL 2000

Sala de la Universidad
Universidad de Cantabria

ABRIL - MAYO 2000

Salas del Ayuntamiento
Ayuntamiento de Logroño. Gobierno de La Rioja

MAYO - JUNIO 2000

Museu d'Art Jaume Morera
Ayuntamiento de Lleida

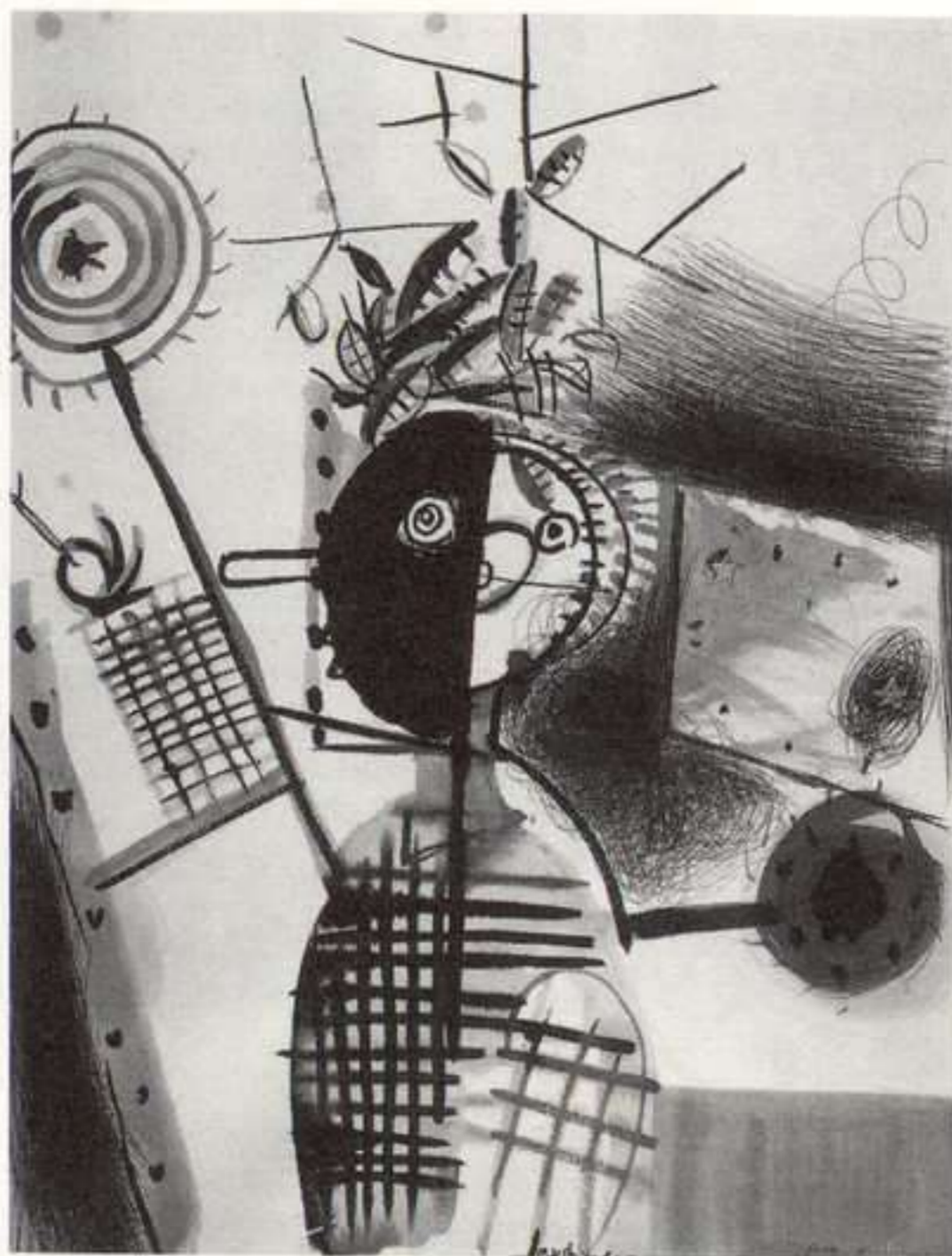
JULIO 2000

Promueve y patrocina



PHILIP MORRIS

Abraham Lacalle:
Sin título, 1998.
Bolígrafo y tinta
china sobre
cartulina,
65 x 50 cm.
Cortesía de la
galería Fúcares,
Madrid.



DIBUJOS GERMINALES: 50 ARTISTAS ESPAÑOLES

CENTRO CULTURAL ANTIGUO INSTITUTO DE
JOVELLANOS

JOVELLANOS, 21. GIJÓN

20 ENERO AL 5 MARZO

Organizada por el Reina Sofía, **Dibujos germinales: 50 artistas españoles** reúne una selección de autores de distintas edades y poéticas, agrupados en razón de analogías internas y no de lazos generacionales, que comparten, según su comisaria Rosa Queralt, “una especial atención al dibujo”, en tanto que éste resulta un medio “fundamental en el desarrollo de su labor creativa”. Instrumento de observación de la pintura clásica, utilizado hoy como vehículo de reflexión, de transmisión de las ideas del artista, el dibujo permanece como la expresión más desnuda, más reducida, más esencial del arte actual. Frente a la imagen “real” de los media, el dibujo ofrece una repre-

sentación subjetiva de la realidad. En ello incide su carácter manual, artesanal, que lo aleja de la visión tecnificada y “científica” de los medios de comunicación. Opuestamente al rápido bombardeo audiovisual que nos dirige la mirada a la superficie, el dibujo requiere tiempo, silencio, concentración en su esencialidad. En su aspecto de boceto, apunte, esbozo, constituyó la base del sistema de representación académico y fue empleado como medio de captación inmediata de la realidad. Tras las vanguardias, dadá, surrealismo, abstracción, e incluso conceptual, se apropiaron de él y le otorgan nuevas connotaciones, nuevos matices. Con la modernidad, el dibujo se refiere a una realidad que está más allá de los límites de la conciencia, en ese territorio primordial de comunicación no verbal al que pertenece el mundo de los sueños, de los recuerdos, de lo imaginario. Nos remite al inconsciente, a la infancia, nos obliga a bucear en nuestro interior. Tiene también el matiz de lo precario, de lo efímero, de lo que cambia frente a lo que perdura, y así se nos muestra en su aspecto natural, evolutivo. El dibujo constituye una primera frontera que delimita el espacio, que revela una forma de la nada, del caos, como el sonido delimita el tiempo. De ahí su fragilidad, que Gentz del Valle compara a las huellas en la nieve. Y es que el dibujo tiene mucho que ver con el silencio, con ese silencio blanco que nos sitúa en el umbral del vacío, de “una puerta abierta sobre el abismo”. R.G.

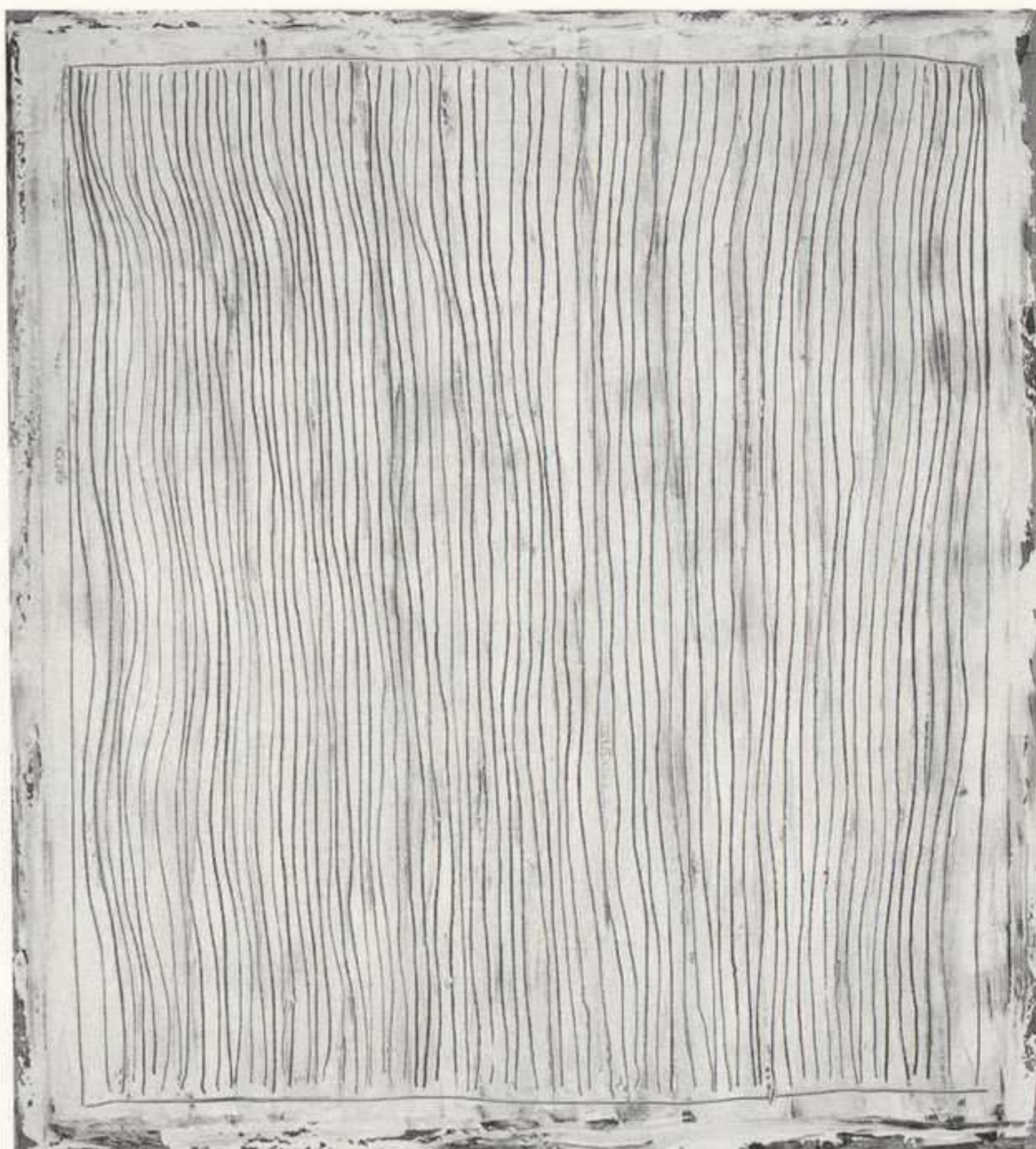
JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN

CENTRO CULTURAL CAJASTUR. PALACIO DE
REVILLAGIGEDO

PLAZA DEL MARQUÉS, 2. GIJÓN

2 DICIEMBRE AL 13 FEBRERO

El paisaje es el referente fundamental de la obra de **Hernández Pijuan** (Barcelona, 1931). Constituye su punto de partida y su aspiración final. El paisaje, no la naturaleza. O lo que es lo mismo, una naturaleza recreada, seleccionada, ordenada por el pintor, que nos enseña a mirar al exterior. Su mirada transforma la naturaleza en paisaje. Un paisaje que se contempla, enmarcado desde una ventana, que es vivido y recordado por el artista, que intenta transmitir la emoción de esa visión. Los paisajes de Hernández Pijuan están hechos de tiempo. Y es ese deseo de revivir ese instante, de reinventar ese recuerdo, que se traduce en una tensión entre la manifestación real de ese paisaje y su representación en manos del pintor, lo que anima el arte de Hernández Pijuan. Tensión que se convierte en lucha, cuando se deja arrastrar por la emotividad en un anhelo imposible de suplantación, o se resuelve en reflexión, cuando reconoce el artificio y muestra sus estrategias: el dibujo, la pasta, la línea, el fondo, la superficie, el color. Las oposiciones entre lo lleno y lo vacío, lo abierto y lo íntimo, lo opaco y lo translúcido, el gesto y la contención, presentes siempre en la pintura de Pijuan, reflejan esta tensión. La construcción



espacial y la memoria, el tiempo, son las otras constantes de un arte que encuentra en el paisaje el medio para pensarse. Y sin embargo los primeros lienzos de Pijuan en que comienza a aparecer el espacio, a principios de los setenta, eran representaciones de objetos. Poco a poco este espacio se va ensanchando y cobrando materialidad hasta que en 1972 descubre el paisaje. Éste se manifiesta de manera diferente a lo largo de las décadas, ora en superficies cromáticas duras y tensas, ora en pinceladas trémulas de colores brillantes, ora en el gesto rápido del trazo, en el dibujo, en las formas, en el color, en la ausencia de motivos. Para Pijuan el paisaje, la pintura, es una fuente inagotable donde saciar su sed de conocimiento. La sed reaparece una y otra vez, pero el agua reconforta siempre. R.G.

Joan Hernández Pijuan: Mirada sobre el camp 2 (Sèrie blanca), 1998. Óleo sobre tela, 162 x 145 cm.



Pablo Gargallo:
David, 1934.
Bronce,
54 x 19,7 x 18 cm.
Colección de la
familia del artista,
París.

PABLO GARGALLO

CASAL SOLLERIC

PASSEIG DEL BOM, 27. PALMA DE MALLORCA

HASTA 16 ENERO

Esta exposición consta de cincuenta y dos piezas que van de 1904 a 1934, uno de los periodos de mayor interés de la creación artística en Europa. El magistral **Pablo Gargallo** (Zaragoza, 1881-Reus, 1934) conmueve en la naturalidad de su clasicismo, al mismo tiempo que sorprende en su escultura estructuralista en donde la experimentación del movimiento, del

volumen, se conjuga en una síntesis de planos en el espacio produciendo expresivas y exquisitas piezas que conectan con las grandes tendencias y artistas europeos de la primera mitad del siglo XX. Siempre sofisticado y elegante en su producción, Gargallo se muestra como un versátil dibujante a la vez que como el gran maestro de la escultura figurativa española del siglo XX. Sus innovaciones técnicas, a la hora de la utilización de materiales como pueden ser el cobre, el plomo y el hierro, significaron una revolución en el contexto de la escultura que se había hecho hasta el momento. La obra de Gargallo, adecuadamente montada en el Casal Solle-ric, se puede ver sin hacinamiento y con una iluminación óptima en una extraña complicidad con un difícil espacio expositivo. La mayor parte de las obras que se muestran son provenientes de París, de la colección familiar, o del Museo Pablo Gargallo de Zaragoza. Resulta especialmente interesante poder seguir su proceso de trabajo a través de la serie de dibujos y plantillas de cartón donde experimentaba para la composición de sus volúmenes fragmentados en planos. Una selección de excelentes esculturas entre las que se puede señalar: *El Pastor* (1917-18), *La Pequeña bailarina* (1924), o *El Homenaje a Chagall* (1933), *Urano* y el impresionante *Gran profeta*, ambas del año 1933. De los bellos y sorprendentes dibujos: *Caballos* (1930) o *El muchacho de la playa* (1933), primero de los estudios previos para la escultura del mismo título de 1934. J.C.R.

EXPOSICIONES

Ayuntamiento de Pamplona

CIUDADELA sala de armas

Premio COAVN. Arquitectura
De la tierra a las gentes. Orígenes hist.del cristianismo

Arquitectura (Plta.B)
Temática.(Plta.B)

7 - 31 octubre
5 - 28 noviembre

CIUDADELA polvorín

Juan Belzunegui
Diana Pardo
Jesús Alberto Eslava
Clemente Bernard: No women's land. IPES

Pintura
Pintura
Escultura
Fotografía

16 sept.-17 oct.
21 oct.-14 nov.
19 nov.-12dic.
15 dic.-16 enero

CIUDADELA pabellón de Mixtos

Jesús E. Burgoa. "570 Cajas"
Salhaketa. Artistas frente a la cárcel
J. Muro - I. Muro
XV Concurso Pamplona Jóvenes Artistas
Manu Muniategiandikoetxea

Pintura (Plta.B)
Pintura (Plta. 1)
Pint./Escult.(Plta.B)
Multidiscip. (Plta.1)
Pintura (Plta.B)

15 oct.-14 nov.
25 oct.-14 nov.
18 nov.-19dic.
19 nov.-19dic.
23 dic.-23 enero

CIUDADELA horno

A bun in the oven. B.Arévalo/T.Grady/J.Iriarte
Uztaro Atelier. Soñügailü kanikadüna
Izaskun Arrieta
Sonia Rueda

Instalación
Instalación
Instalación
Instalación

24 sept.-17 oct.
22 - 31 octubre
12 nov.-12 dic.
17 dic.-16 enero

sala DESCALZOS 72

Alakiketan / Una lectura de la tradición. Ortzadar
Imágenes de la vida tradicional vasca.
a través de la antigua tarjeta postal. Ortzadar
VII Concurso Fotográfico. Asoc. Amigos Camino de Santiago
I Concurso de Pintura. Asoc. Amigos Camino de Santiago
V Certamen Cultural. Caja Rural de Navarra

Temática
Temática

2 - 14 octubre
18 - 30 octubre

Fotografía
Pintura
Multidisciplinar

4 - 20 noviembre
24 nov.- 11 dic.
15 dic.-2 enero

sala ZAPATERÍA 40

Made in the world
Primeras miradas. El origen de la fotog. en España
Ortiz de Echagüe

Obra gráfica
Fotografía

22 oct.-21 nov.
26 nov.-23 enero

monumento A LOS CAÍDOS

Buscando la luz del mundo.
Ayto. de Paderborn / Soc. Hispano Alemana
San Francisco Javier / Encuentro Oriente - Occidente

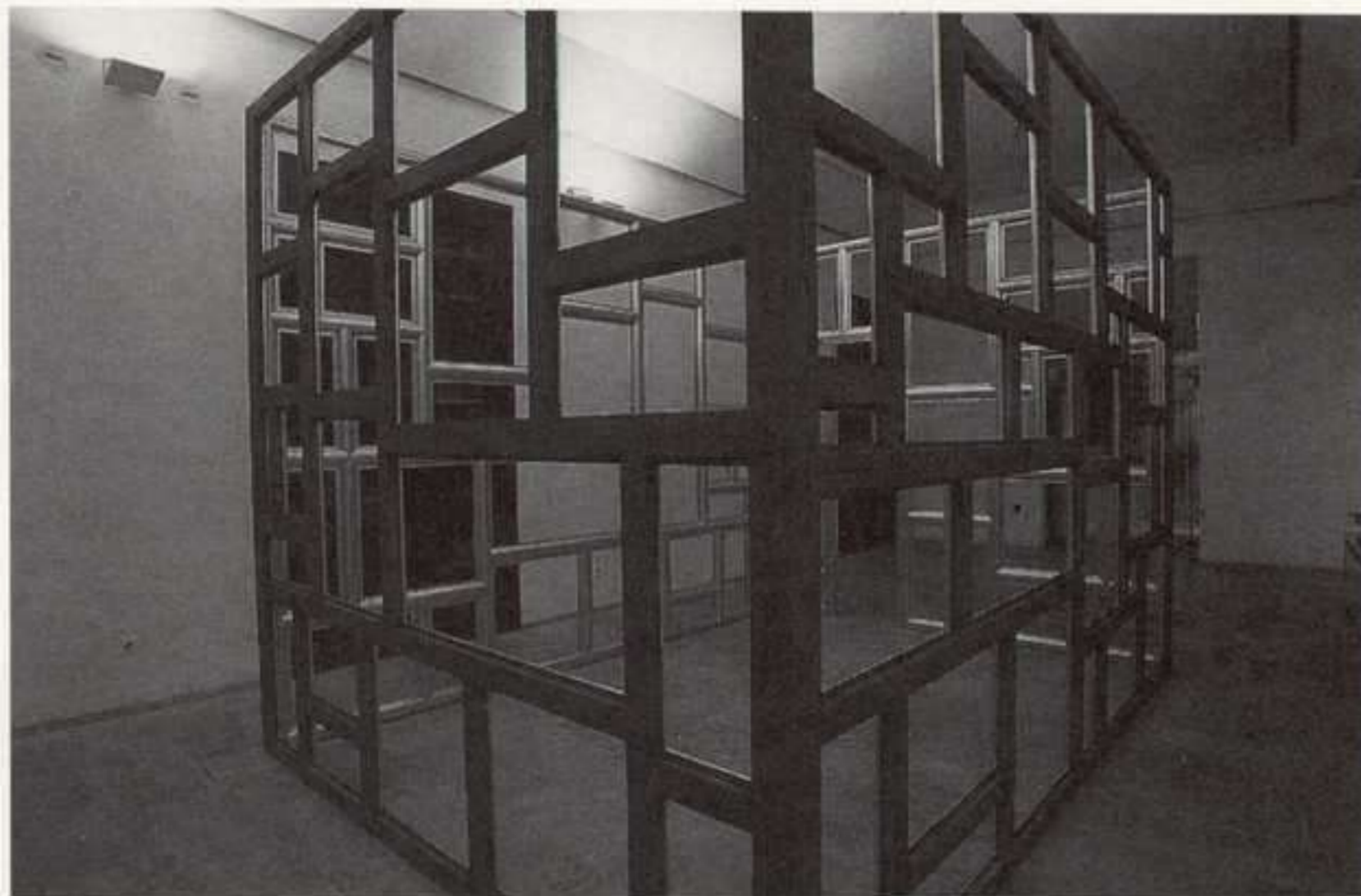
Arte vitral
Temática

21 oct.-7/10 nov.
16 nov.-15 dic.

Con la colaboración de



Universidad Pública
de Navarra
Nafarroako
Unibertsidade Publikoa



Perejaume:
Intenpèrie, 1993.

PEREJAUME

CENTRO CULTURAL SA NOSTRA
CONCEPCIÓ, 12. PALMA DE MALLORCA
HASTA 15 ENERO

Bajo el título *Oleoducte* y comisariada por Carles Guerra se ha producido una amplia exposición de la obra de **Perejaume** (Barcelona, 1957), al que el Museu d'Art Contemporani de Barcelona dedicó una retrospectiva recientemente. En esta ocasión en el Centro Cultural Sa Nostra se han reunido unas setenta piezas provenientes de colecciones privadas de Madrid y Barcelona, así como de la propia colección del artista y de la galería Joan Prats. Entre las obras que proceden de colecciones privadas se encuentra la prestada por Miquel Barceló, *Natura y Signatura* (1990). Una gran instalación ha sido creada por Perejaume especialmente para esta exposición, se trata de *Guixar amb el Pirineu* (1999), una grandiosa pizarra con una tiza de tres metros con la forma de la cadena pirenaica. Además también se presentan *Quatre pic-ments* (1999), cuatro picos de montañas, compues-

tas por 66 m² de terciopelo, ochenta cristales de gafas graduadas, juegos de cartas e imágenes de San Lucas. Esta instalación se muestra en una habitación con puertas de cristal de paredes y suelo negro, como si de una gran vitrina se tratara, en donde, en un juego semántico, se da la clave de la remisión de todos sus significados en una escenografía de un paisaje atrapado. Otra pieza que habitualmente se ha montado en grandes espacios, ya sea en la naturaleza o en una localización en donde la perspectiva ha jugado un importante papel, ha sido *Intenpèrie* (1993), una gran jaula de molduras de marcos dorados, que, en esta ocasión, se ha situado en la sala de acceso a la exposición, como encajada, avasallando al espectador. En palabras de Carlos Guerra: "Todo el mundo se convierte en una representación sin final y sin espacio para lo real". Los componentes literarios y de carácter geográfico e histórico que confluyen en la multidisciplinaria obra de Perejaume nos conducen a un viajar en fantásticas ensoñaciones, recorriendo el ámbito de la memoria a través de sus contenidos biográficos e históricos. Sus temas, siempre en el contexto de la escenografía y del romanticismo bucólico, recuerdan los juegos escenográficos de Jean Cocteau. Su obra está siempre llena de ingenuas, a la vez que de ricas, imágenes cargadas de personalidad, reivindicando el poder de la fantasía y de la narrativa visual como elemento esencial en los juegos de la percepción. J.C.R.

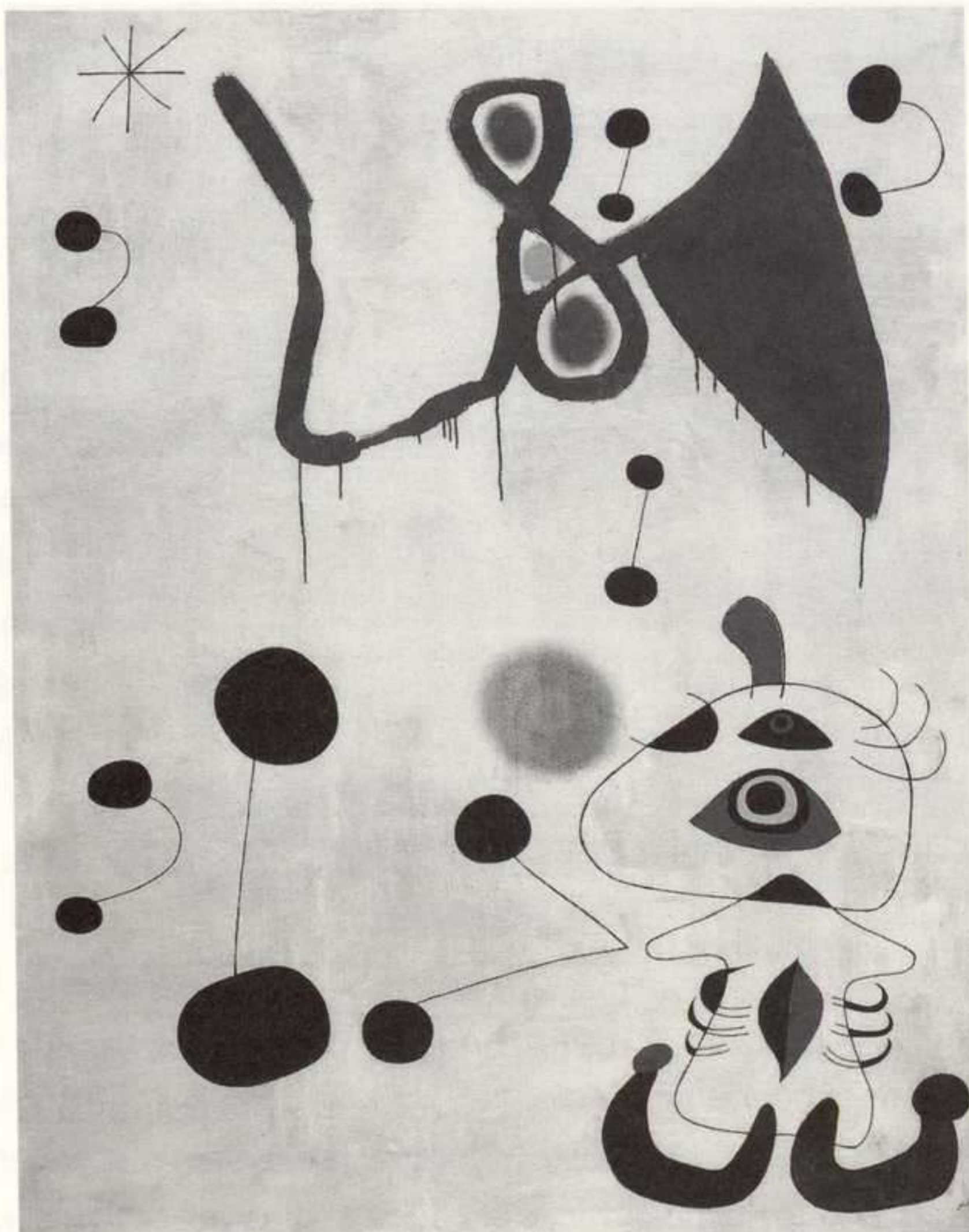
HOMENAJE A PILAR JUNCOSA

FUNDACIÓN PILAR Y JOAN MIRÓ

JOAN DE SARIDAKIS, 29. PALMA DE MALLORCA

HASTA 30 ABRIL

El pasado día 12 de octubre se inauguró una magnífica exposición de obras de Joan Miró en gran parte inéditas en Mallorca. La exclusiva selección ha tenido como principal móvil el homenaje a la figura de Pilar Juncosa, la que fue esposa y motivo de inspiración del gran artista. Pilar Juncosa ha sido por todos alabada, tanto por su personalidad como por la discreción que la ha caracterizado siempre, a pesar de la cual, con ímpetu y tesón, fue el motor impulsor de la Fundación que hoy día lleva su nombre, consiguiendo con ello que la última obra de Joan Miró permaneciera en Mallorca. Con esta muestra, su familia ha querido celebrar sus valores, tanto privados como públicos, y agradecerle esta labor que muchas veces queda en el olvido. La mayoría de las obras que conforman esta exclusiva selección, un total de dieciocho telas, han sido ya exhibidas en el Grand Palais de París y son propiedad de los herederos de Miró, estando la mitad de ellas en depósito en la Fundación Miró de Barcelona y procediendo el resto de la sucesión Miró y de la colección privada de la familia. Por todo ello es ésta una ocasión única de ver reunidas en esta muestra pinturas que son a veces de muy difícil acceso al público: desde *L'ampo-*



lla de vi (1924) o *Autorretrato* (1937), repintado en 1960, pasando por las pinturas dedicadas a sus nietos Emilio y David Fernández Miró, de 1963 y 1964 respectivamente, o los magníficos *Goutte d'eau sur la neige rose* (1968) y *Ocells de les grutes II* (1971), ambos de la colección de Joan Punyet Miró, hasta *La nuit* y *Oiseau dans un paysage*, fechados en 1974. Es ésta que se presenta una exquisita exposición, que a su vez se complementa con un dossier documental que contiene imágenes entrañables del matrimonio Miró y de sus amistades, como Picasso. En resumen, un goce para los sentidos y una cita obligada para los amantes de Miró. J.C.R.

Joan Miró: Mujer y pájaro en la noche, 1945. Óleo sobre tela, 146,5 x 114,5 cm



Juan Echevarría:
Original para el
proyecto Aires,
1999. Fotografía en
color.

AIRES: LUZ Y SOMBRA DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO
LOS BALCONES, 11. LAS PALMAS DE GRAN
CANARIA

14 DICIEMBRE AL 20 FEBRERO

A partir de las diversas técnicas y soportes que ofrece el lenguaje de la fotografía, y de su mestizaje con otras disciplinas artísticas, este proyecto expositivo, al que acompaña un seminario en torno a este medio que cuenta con las ponencias de Vicente Todolí, Catherine Coleman, Andreas Müller-Pohle y de la propia comisaria, Rosalind Williams, intenta mostrar diferentes visiones de la ciudad de Las Palmas. Todo este programa, que se exhibe en el Centro Atlántico de Arte Moderno con el título de **Aires: Luz y sombra de las Palmas de Gran Canaria**, es el resultado del trabajo realizado por doce artistas locales, nacionales e internacionales –Ángel Luis Aldai, Genín Andrada, Miguel Bergasa, Jaume Blassi, Juan Echevarría, Tato

Gonçalves, Fernando Herráez, Andreas Müller-Pohle, Bernardo Pérez, Miguel Rio Branco, Carlos A. Schwartz y Andrés Solana– que, bajo la coordinación de la gran especialista y crítica americana, han permanecido en la ciudad desarrollando su labor creativa bajo diferentes perspectivas –urbanísticas, arquitectónicas, paisajísticas y humanas– con el propósito de “desvelar el singular espíritu de esta ciudad”. Una ciudad, la de Las Palmas, que por su particular condición fronteriza, en el extremo sur de Europa, abierta al océano, aparece como un enclave privilegiado de comunicación tricontinental, cruce de culturas europeas, africanas y americanas, que han ido configurando su historia, grabada en la fisonomía de sus calles y de sus gentes, situación que convierte la capital canaria en un “ámbito de la complejidad”, en un “laboratorio de experimentación” de la problemática de las urbes modernas. Fenómenos como la emigración, la integración multirracial, la actividad comercial y portuaria, la crisis del sector pesquero, el abandono masivo del campo, comunes a otros puntos del planeta y marcadamente presentes en Las Palmas, hacen de esta población un lugar de excepción para “pensar la ciudad”. Una cuestión y un debate que cobra especial transcendencia en este fin de milenio y al que se suma el bagaje del Centro Atlántico de Arte Moderno, con diez años de trayectoria dedicada a destacar la identidad cultural canaria y su peculiar aportación en el contexto internacional. R.G.

JAMES NARES

LEYENDECKER

RAMBLA GENERAL FRANCO, 86. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

17 DICIEMBRE AL 4 FEBRERO

Dentro del mismo trabajo marcado por la serie recientemente presentada en Nueva York, **James Nares** exhibe ahora sus pinturas gestuales, en las que el gesto está controlado por las brochas fabricadas por el artista, donde hasta los títulos se refieren al número de acciones que han sido necesarias para producir ese único y gran gesto totalizador que finalmente es su pintura. Una actuación elemental y pura, que en la pintura y en la caligrafía tradicionales Chinas cobra la dimensión de la espiritualidad taoísta y Zen. En Nares esa espiritualidad no es sino la extensión de su propia individualidad. Sus emociones son expresadas mediante los órganos de su cuerpo. Y las brochas se convierten en ortopédicas extremidades en el ritual de la acción. Ese gesto de gestos aparece como un violento río, una ola, una ráfaga de viento o un elemento vegetal en un movimiento turbulento. La belleza del movimiento, la pasión y la sensualidad que provoca son el elemento primor-



James Nares: Take'em to Missouri, 1999. Óleo sobre lienzo, 175 x 150 cm.

dial de su obra. Volvemos a la acción esencial, aquella que encontramos en la lectura del gesto, en la clave de la espiritualidad y en el sentido de la belleza que de Asia se importó a Occidente. Es ese pensamiento y su expresión plástica, la que nos ha permitido comprender y valorar aquello que no se representaba más que a sí mismo, infinitas repeticiones de una única fuerza, de un único instante. J.C.R.

119

C
A
N
A
R
I
A
S

KM

kulturunea

30 Noviembre - 5 Febrero

2 Marzo - 13 Mayo

15 Junio - 15 Septiembre

10 Octubre - 22 Noviembre



Gipuzkoako Foru Aldundia
Diputación Foral de Gipuzkoa

KOLDO MITXELENA
Kulturunea

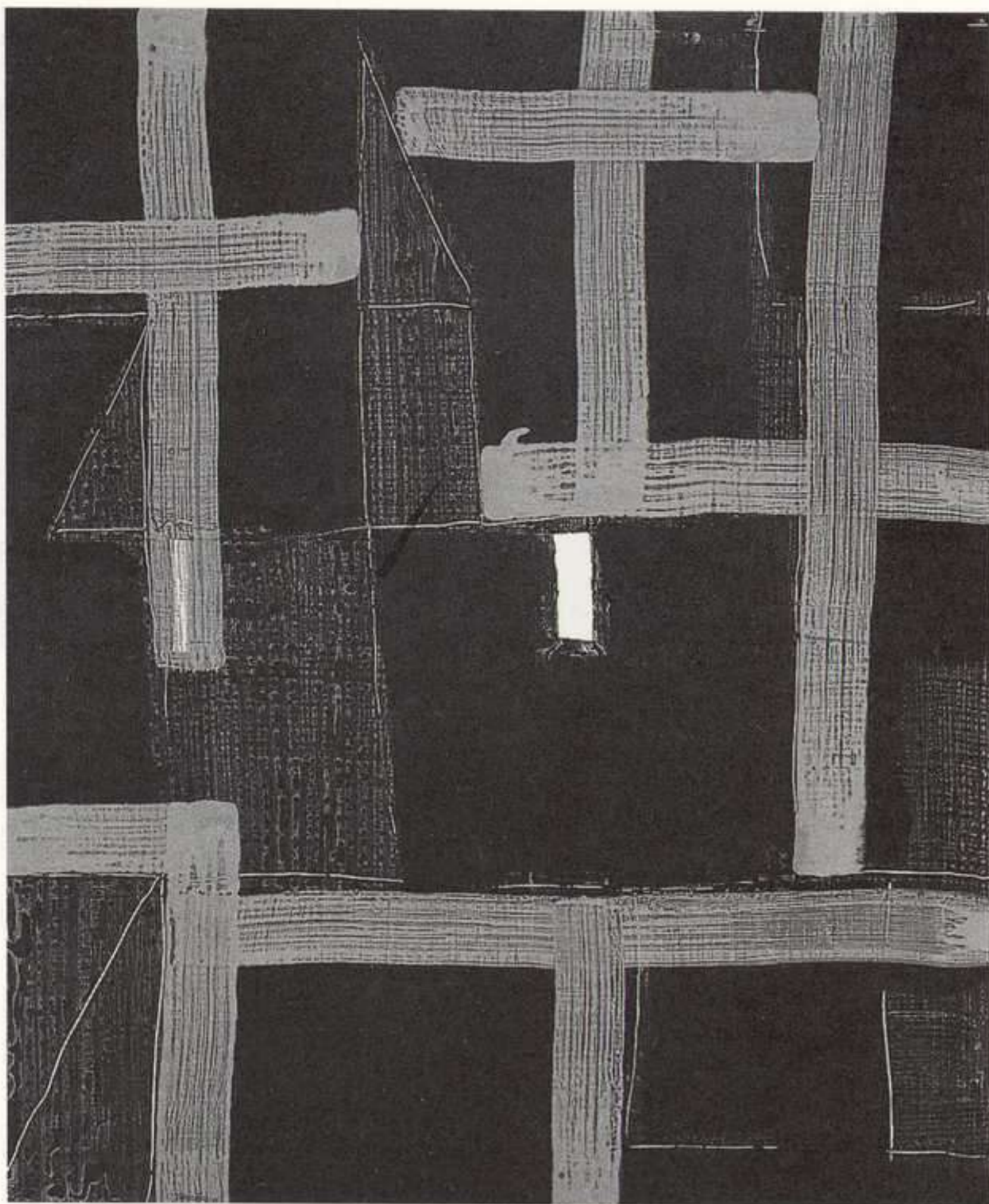
Urdaneta, 9
20006 Donostia - San Sebastián
Tf.: 943 482750 - Fax: 943 482755
E-mail: sala@kultura.gipuzkoa.net
www.gipuzkoa.net/kultura

JUAN LUIS MORAZA
Interpasividad

SOLEDAD SEVILLA

RESISTENCIAS

GURE ARTEA 2000



Ricardo Cavada:
Sin título, 1999.
Acrílico sobre
lienzo,
120 x 100 cm.

EQUIPO DE CRACKS

SIBONEY

CASTELAR, 7. SANTANDER

FERNANDO SILIÓ

EDUARDO BENOT, 8. SANTANDER

3 DICIEMBRE AL 3 ENERO

Dos galerías de Santander, Siboney y Fernando Silió, colaboran conjuntamente en esta exposición que pretende ser algo así como un escaparate de diferentes tendencias del arte actual, a través de la obra reciente de artistas de primera línea, como insinúa el título de la muestra, **Equipo de cracks**, extraído del argot futbolístico. Artistas, como se ha señalado, de muy diversas poéticas y generaciones dispares, que, reunidos en el espacio de la galería, establecen relaciones de oposición y de afinidad, de trasvase y

de comunicación. Agrupados en dos grandes secciones, una que podríamos denominar globalmente como abstracción, en la galería Fernando Silió, y otra que congregaría genéricamente a la figuración, en la Siboney –con las esculturas de Miquel Navarro, divididas entre las dos salas, como nexo de unión entre ambas tendencias–, se podrían tender además otros vínculos entre ellos, como su relación con Cantabria –caso de Navarro Baldeweg, Ricardo Cavada o Xesús Vázquez– o los inevitables lazos generacionales. Dentro de este “cajón de sastre” de la no-figuración se recoge tanto la reducción cromática y formal, casi minimalista, de Jordi Teixidor, o la expresividad contenida de Ricardo Cavada, ambos de una abstracción limitada al mínimo gesto pictórico, como el inventario de formas, de un lenguaje entre artístico y lingüístico, geométrico y natural, de Xesús Vázquez, o el trazo nervioso de José Noguero, que oculta, en una maraña de líneas y colores, imágenes figurativas. Entre los pintores “narrativos” figuran los nombres, ya con una trayectoria muy asentada en el panorama artístico, de Juan Navarro Baldeweg o de José María Mezquita, de maneras y preocupaciones muy diferentes, el uno más expresivo e interior, el otro más preocupado por la realidad externa, al lado de jóvenes valores como Rosalía Banet, que exhibe su mordiente ironía en la crítica de los convencionalismos, o Javier Baldeón, cuya obra se mueve cercana a veces a lo conceptual, otras a una pintura más literaria. R.G.

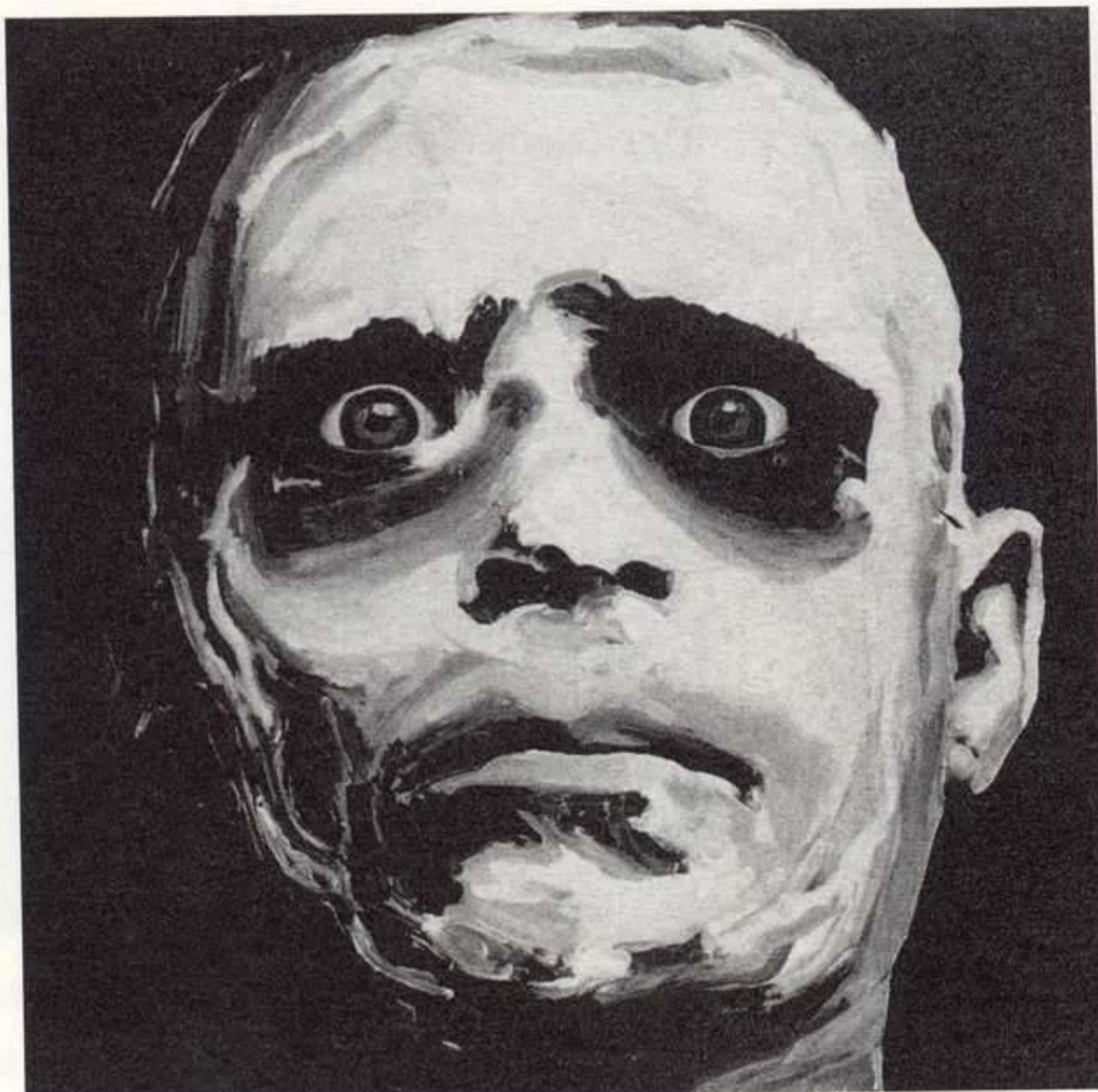
ITINERARIOS 1998/1999

FUNDACIÓN MARCELINO BOTÍN

PEDRUECA, 1. SANTANDER

16 DICIEMBRE A ENERO

Bajo el título de **Itinerarios 1998/99** se expone el trabajo realizado por los artistas seleccionados para la VI Convocatoria de Becas de Artes Plásticas que concede cada año la Fundación Marcelino Botín. Lara Almarcegui (Zaragoza, 1972) ha elaborado una subversiva guía turística de los descampados de Amsterdam, “producto de una aguda reflexión sobre la ciudad, el arte y el ocio”, que sitúa en estos espacios baldíos los márgenes y contradicciones de la acción colonizadora del mundo urbano. José Ramón Amondarain (San Sebastián, 1964) continúa con sus juegos especulares de representación en instalaciones de cuadros, objetos al óleo y estanterías que amontona y luego fotografía para trasladarlo todo de nuevo al lienzo, insistiendo cada vez más en la materialidad y el valor figurativo de las piezas. El trabajo de Florentino Díaz se vincula a una revisión crítica del minimalismo en obras que se sitúan entre “lo constructivo y lo ornamental, lo funcional y lo formal”, con una tensión entre las formas geométricas elementales y la referencia a los objetos cotidianos. Las imágenes que nos ofrece Alfredo García Revuelta nos devuelven una visión deformada y crítica de nuestra cultura, con ironía y sentido del humor, a veces humor negro, y un espíritu abierto. Maider López explora la materialización de la pintura, su re-



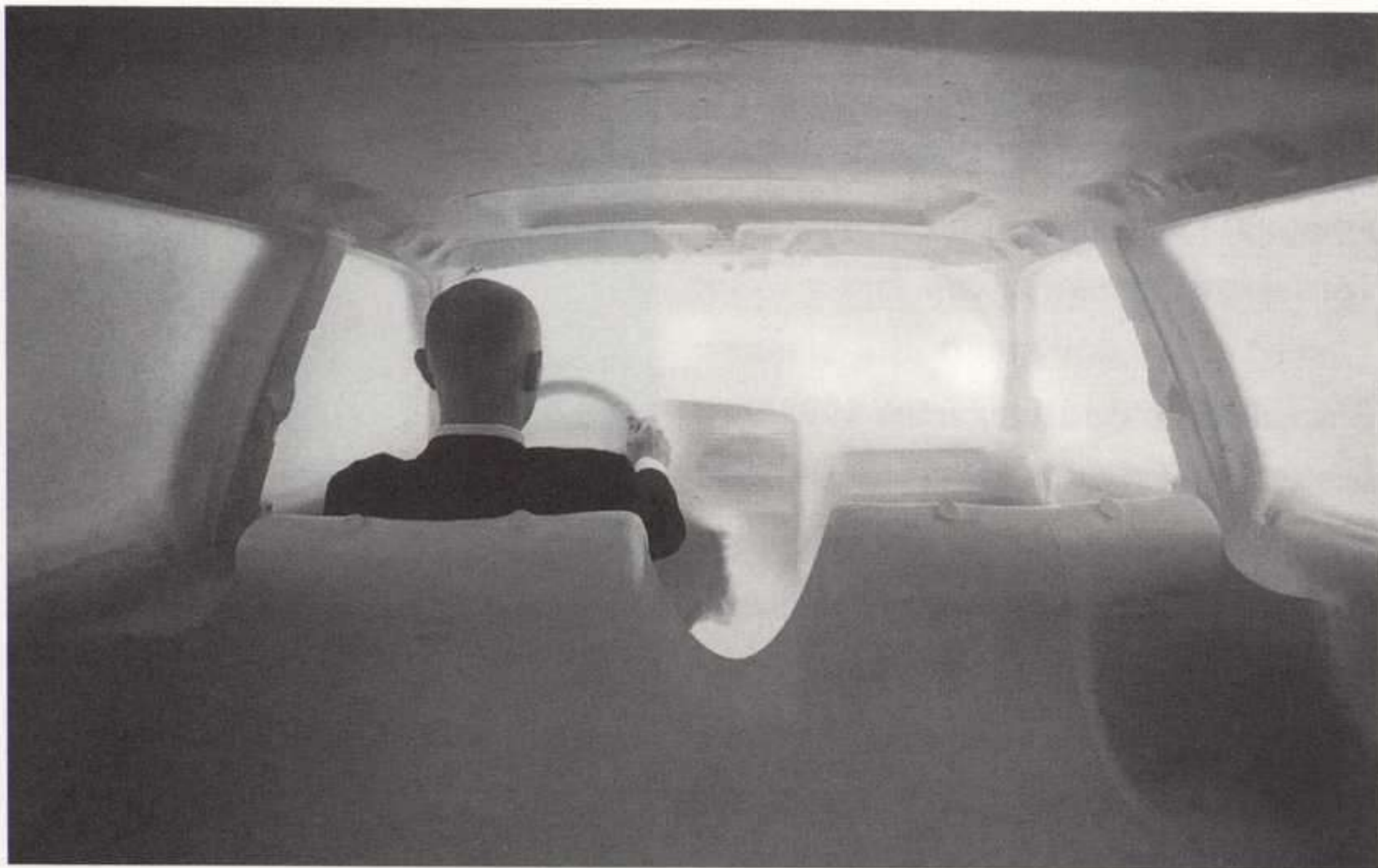
lación con el espacio arquitectónico, en cuadros de una abstracción contenida, con una ligazón íntima a la pared, cercanos a “instalaciones pictóricas”. La serie *Museo vacío* de Gonzalo Sicre nos introduce en una sugerente reflexión sobre la mitología que genera el museo, su carácter de “templo” de la pintura y su relación con todo arte que aspire a perdurar, frente a instalaciones, performances y otros medios de la vanguardia de los últimos años. José Luis Vicario construye sus obras como si de una laboriosa red se tratara, a través de la repetición de un acto *ad infinitum*, como una trama de tiempo, lo que otorga a sus piezas un aspecto volátil, etéreo. En los rostros que pinta Santiago Idáñez hay una doble aproximación: espacial, el primer plano, y temporal, la idea de instantánea, rostros de un expresionismo entendido como medio de representación, no como actitud. R.G.

Santiago Idáñez:
Sin título, 1999.
Acrílico sobre
lienzo,
200 x 200 cm.

121

C
A
N
T
A
B
R
I
A

Hans Hemmert:
 Unterwegs (En camino), 1996.
 Globo de látex,
 aire, artista, coche
 (Caja de luz),
 100 x 160 cm.



COLECCIÓN PERMANENTE CGAC

PALACETE DEL EMBARCADERO

MUELLE DE GAMAZO, S/N. SANTANDER

17 DICIEMBRE AL 16 ENERO

Se reúne en esta muestra una selección de los fondos de una de las más importantes colecciones nacionales de arte contemporáneo, la **colección CGAC**, que, con diferentes piezas, ha ido recorriendo diversos espacios expositivos para presentarse ahora en Santander en el recinto del Palacete del Embarcadero. Este ámbito acoge en esta ocasión la obra de Vito Acconci, Chema Alvargonzález, Moncho Amigo, Jorge Barbi, Pedro Cabrita Reis, Fernando Casás, Hans Hemmert, Jac Leirner, Gabriel Orozco, João Penalva, Frank Thiel, Xesús Vázquez y Manuel Vilariño, artistas emblemáticos tanto del carácter de la colección como del espacio artístico que pretende representar. Iniciada en 1993, la colección CGAC está estrechamente ligada a las actividades que

organiza este centro, cuyas principales líneas de actuación han sido, por un lado, la de perfilar el panorama de la creación artística internacional de las últimas décadas, a través de las retrospectivas de artistas de reconocido prestigio que han marcado pautas o cambios de rumbo en el gusto estético o las colectivas que agrupan diversos movimientos, enfoques o tendencias significativas en el devenir del arte moderno; y por otro, la atención a la plástica gallega de este siglo, delimitando sus momentos de mayor impulso y sus principales representantes, al lado de la incorporación de nuevos valores, tanto gallegos como foráneos, de entre las propuestas más interesantes del arte actual. Coincidiendo con estas directrices se ha configurado una colección que pretende ser un escaparate de las obras más representativas de artistas claves en este fin de siglo con dos objetivos esenciales: la apuesta por lo contemporáneo y la apertura del arte español a las corrientes internacionales. R.G.

VICENTE RUIZ

FÚCARES

SAN FRANCISCO, 3. ALMAGRO (CIUDAD REAL)

11 DICIEMBRE AL 19 ENERO

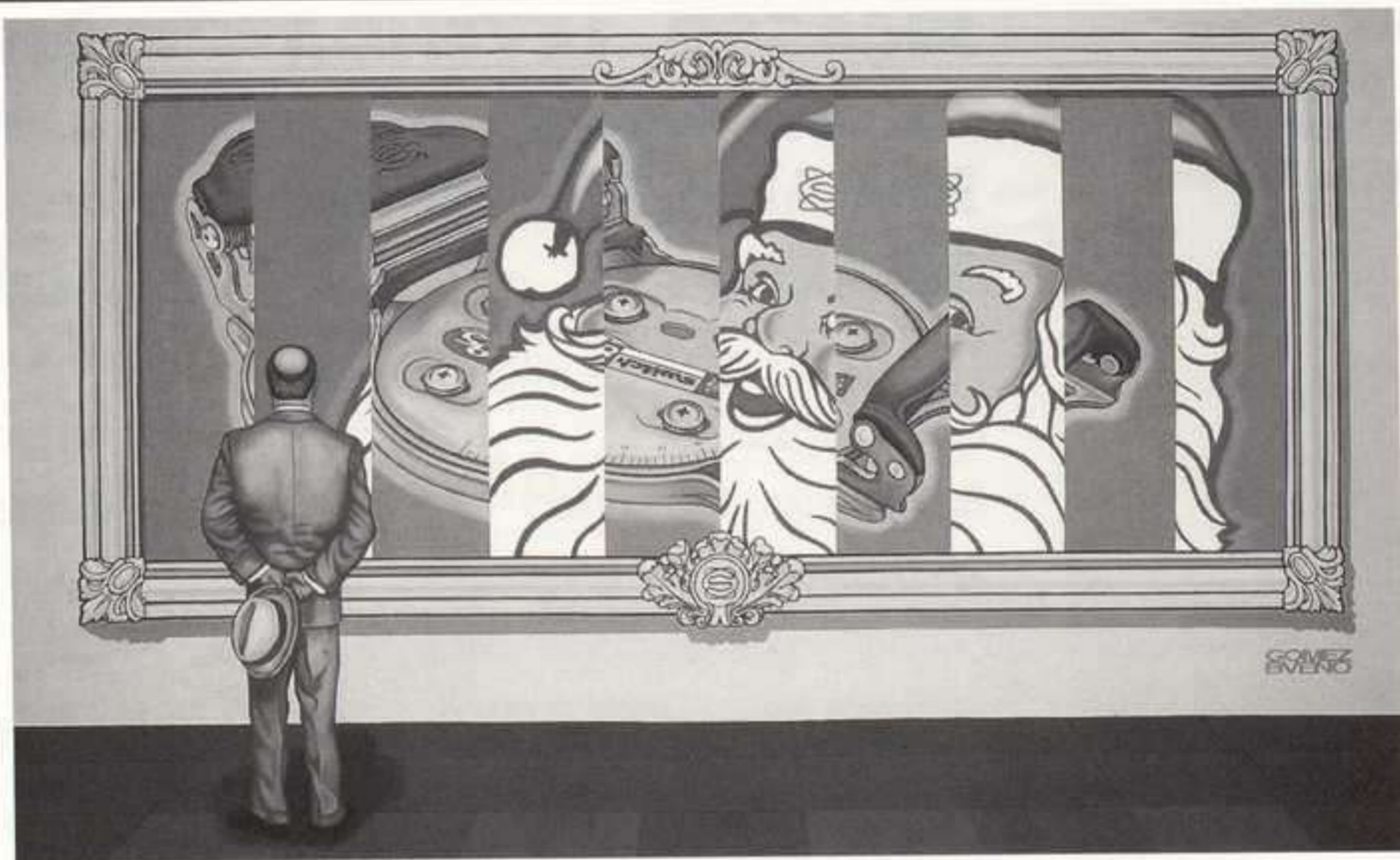
Sánchez Cotán era rememorado a través de la exposición del Prado de 1992. Éste es el punto de partida de esta individual de **Vicente Ruiz** (Ciudad Real, 1964). Su trabajo se sitúa dentro de un objetualismo conceptual, lo que no hace “antinatural” el que se haya centrado en Cotán, creador, en la pintura española, del bodegón. Como ha señalado José Luis Loarce Gómez, “volver cuatro siglos después, al final del milenio, a visitar un género de la importancia histórica del bodegón, y hacerlo además bajo los mismos parámetros compositivos y matemáticos de Cotán, basados en la sección áurea y las curvas hiperbólicas, requería unas especiales dosis de atrevimiento intelectual, además de la decisiva incitación plástica que ha supuesto en Vicente Ruiz la formalización



Vicente Ruiz: I bought again, Serie B 04. Montaje fotográfico con metacrilato, 42 x 75 cm.

de unos esquemas pictóricos hasta ahora inéditos en un artista como él”. Bajo un riguroso control de la metodología, un análisis exhaustivo de los bodegones del toledano en cuanto al tratamiento de los elementos compositivos, sus conocimientos de infografía, se mantiene la certeza de que estos conjuntos de botes de plástico, donuts, envases, mimosines, compresas o yogures, con sus correspondientes precios, de un acabado fotográfico distanciado e industrial, en ningún momento obedecen a las reglas del azar. O.A.M.

Gómez Bueno
“The spirit of Xmas”, 1998
Óleo sobre tela
122 x 203 cm
Colección del artista



Torrelavega, espacio de creación I

Artistas de un siglo

Sala de exposiciones “Mauro Muriedas”

Diciembre 1999

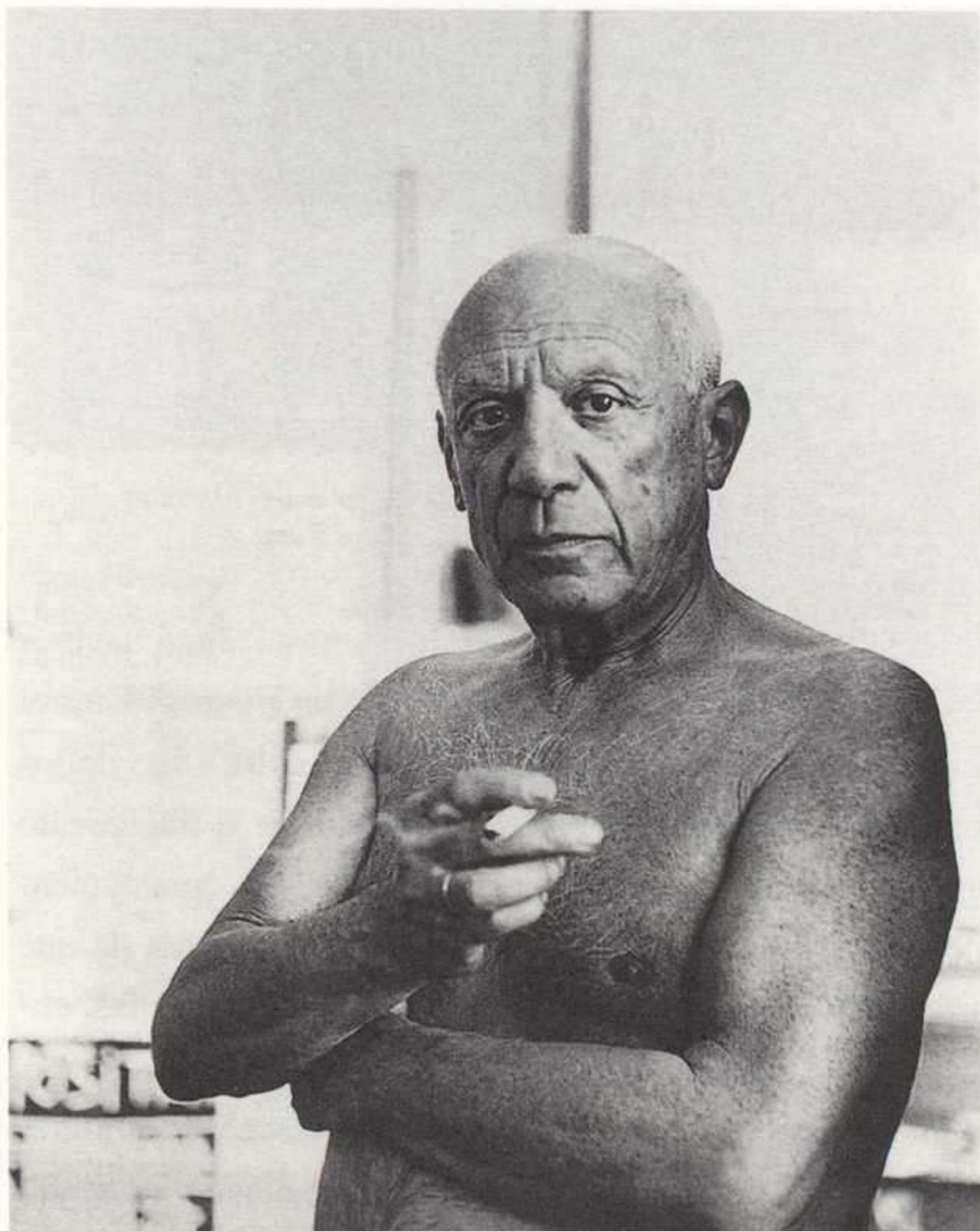
AYUNTAMIENTO  TORRELAVEGA

123

C
A
S
T
I
L
L
A

L
A

M
A
N
C
H
A



André Villers:
Cannes, 1956.
Fotografía,
60,5 x 50,6 cm.

PICASSO, LEYENDA DE UN SIGLO. LA MIRADA DE ANDRÉ VILLERS

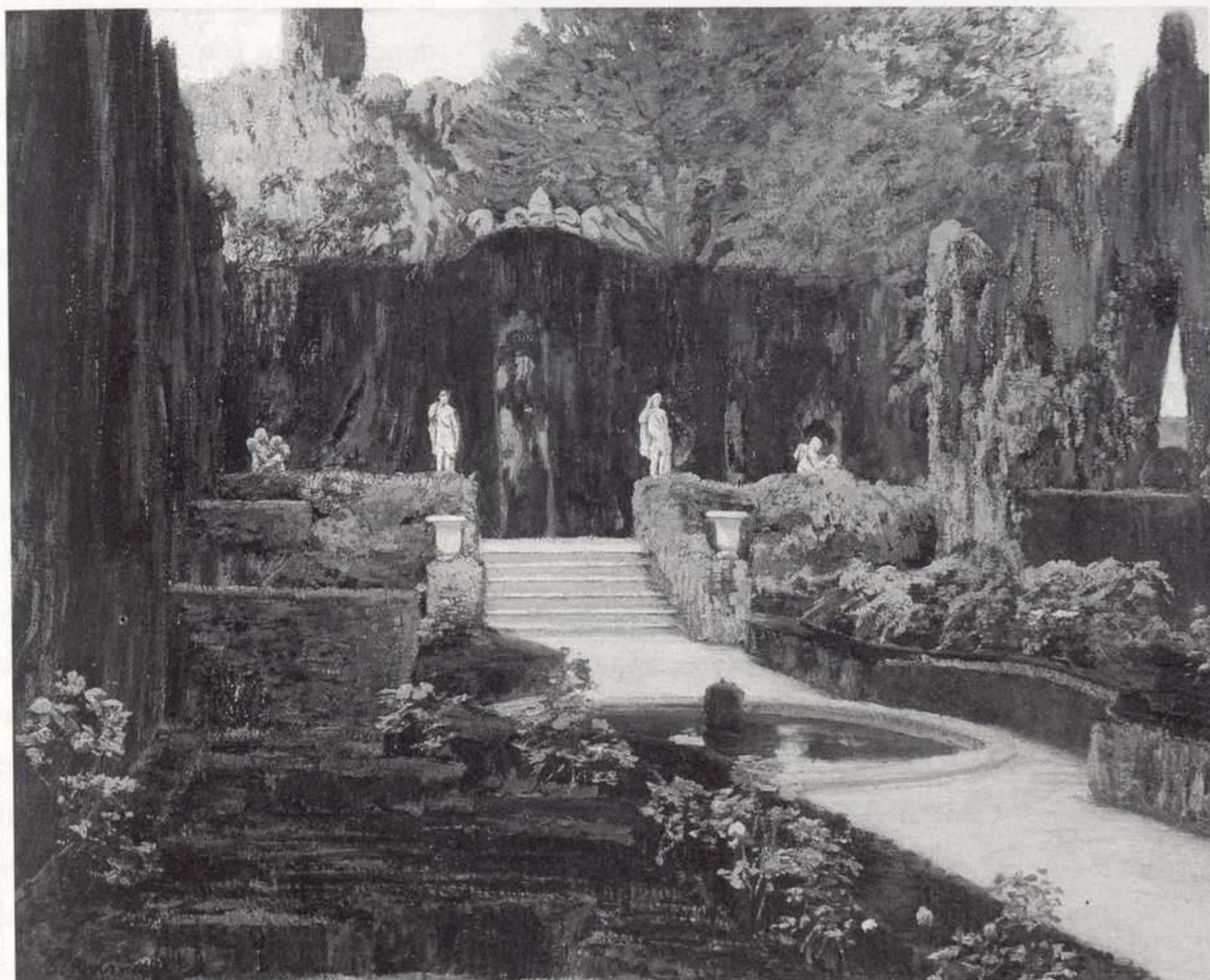
CASA DE LAS CADENAS. MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

BULAS VIEJAS, 15. TOLEDO

20 DICIEMBRE AL 20 ENERO

El encuentro determinante entre Villers y Picasso se produce en Vallauris en 1953. A partir de entonces se inicia una estrecha amistad y una fructífera colaboración entre ambos artistas que culminará con la muerte del pintor. El contacto con el genial malagueño influye considerablemente en la obra de **André Villers** (Beaucourt, 1930), un fotógrafo que partiendo de una orientación realista a la

que no es ajena el trabajo de sus predecesores, Doisneau y Cartier-Bresson, tiende paulatinamente a una construcción de la imagen más imaginativa y creativa, mezclando collages y yuxtaponiendo materiales, en la estela del trabajo iniciado por Man Ray. Es Picasso precisamente quien le incita a colocar recortes sobre el papel fotográfico, experiencia ésta que cautiva al joven fotógrafo, fascinado por la casualidad y el grado de azar resultante de las manipulaciones, por develar lo oculto inmerso en la emulsión fotográfica, por “volver visible lo invisible”, por descubrir formas, figuras y sombras en la imagen negativa. En un sentido diferente se desarrolla su labor como retratista, tarea que le lleva a seguir a Picasso por Vallauris, Niza, Cannes; en la soledad de su estudio, en sus paseos multitudinarios por la ciudad, en las tardes taurinas, en los recitales de flamenco; con sus amigos, con sus mujeres... o, simplemente, su presencia latente en el vacío de su taller, de su casa, en la impronta de sus cuadros y objetos. A diferencia de otros artistas que retrataron a Picasso, éste se mueve libremente ante la cámara de Villers, como si el fotógrafo no existiese. Picasso se mide con ellos, los lleva a su terreno, se coloca, posa, actúa ante la cámara, construyendo su propio personaje. Villers no retrata al genio, a Villers le interesa el hombre. Entre la pintura y la poesía, la obra de este fotógrafo nos revela un Picasso íntimo, cercano, accesible, que nos deja entrever en los resquicios de un gesto atisbos de su rica personalidad. R.G.



© Santiago Rusiñol. Vicioax. Madrid, 1999

Santiago Rusiñol. *Jardín neoclásico (Valencia)*, 1897-1900

Jardines de España

[1870-1936]

El jardín en la pintura española, de Fortuny a Picasso

Hasta el 9 de enero del 2000

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



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

Sarah Jones:
The dining room
(Mulberry Lodge)
[I], 1997.
Fotografía en color.



SARAH JONES/VIK MUNIZ

SALA DE EXPOSICIONES DE LA UNIVERSIDAD
PATIO DE LAS ESCUELAS MENORES, 1.
SALAMANCA
HASTA 19 DICIEMBRE/19 ENERO AL 27
FEBRERO

Formada en el Goldsmith College de Londres, ciudad donde reside y trabaja, la primera vez que se pudo ver individualmente en España el trabajo de **Sarah Jones** (Londres, 1959) fue hace pocos meses en el Espacio Uno del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, en una muestra comisariada por Rafael Doctor y Alberto Martín que ahora llega a Salamanca. Entonces se pudo comprobar ya que sus impecables fotografías, protagonizadas siempre por tres inexpresivas muchachas (tan habituales que conocemos incluso sus nombres: Camilla, Stephanie y Rohan, aunque a partir de 1998 Jones incorporará una cuarta: Chrissie), que aparecen enmarcadas por cuidados interiores burgueses, a menudo los suyos propios, en las acogedoras casas de un pueblo del centro de Inglaterra, son

capaces de albergar la más desasosegante inquietud incluso en este reducido tan hogareño. Siguiendo esa tendencia de la fotografía británica reciente que tan a menudo reivindica lo doméstico y familiar como temas propios, las piezas de Jones se destacan por una incursión en ese terreno que Freud ya identificara cuando se desdibujan los límites entre la fantasía y la realidad: “lo siniestro”. Por su parte, **Vik Muniz** (São Paulo, Brasil, 1961) trabaja habitualmente como escultor, dibujante y fotógrafo en Nueva York, ciudad en la que viene exponiendo con regularidad sus obras desde hace diez años. Muniz está profundamente interesado en las modificaciones que nuestra percepción sobre la apariencia de las cosas sufre en cuanto se ven perturbadas por las convenciones del arte y el buen gusto, o en el momento de su inclusión en los sistemas, materiales y mundos “artísticos”. Fascinado también por la imitación, y persuadido de que la representación de los objetos es más interesante que los objetos mismos, reelabora un cuerpo de imágenes emblemáticas –fotografías de cuadros célebres o extraídas de revistas de moda–, a la vez que fabrica dibujos, pinturas y esculturas efímeras con la única finalidad de ser fotografiados. En opinión de Régis Durand, “no se trata de copiar originales, sino de recrearlos a través del recuerdo que el artista conserva de ellos. Así pues, ante todo son ‘imágenes de pensamiento’ a las que el artista intenta dar un nuevo cuerpo, entrando mediante fractura en la economía general de las imágenes”. O.A.M.

RENÉE GREEN

FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES

ARAGÓ, 255. BARCELONA

20 ENERO AL 26 MARZO

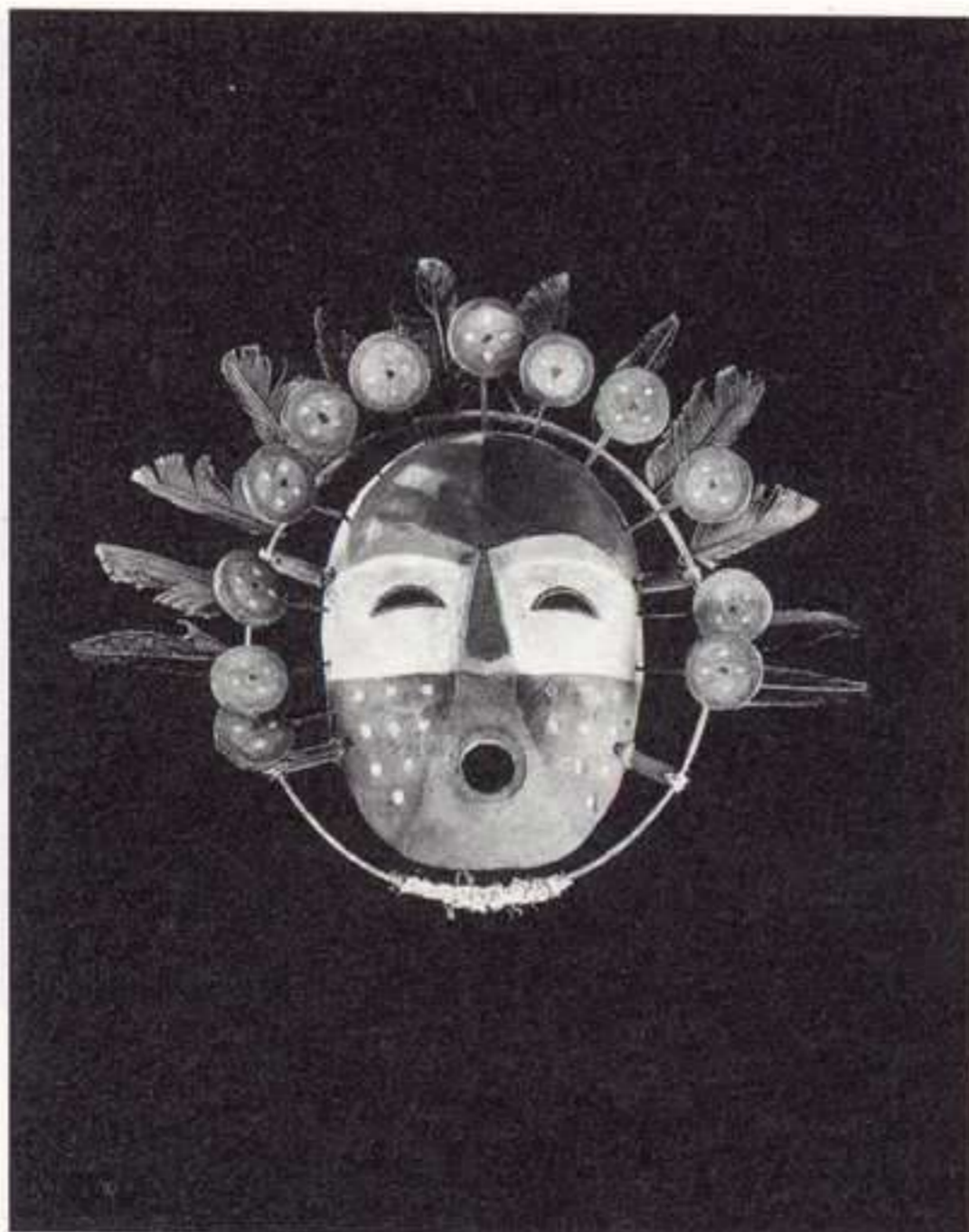
La obra de **Renée Green** se encuentra en la exploración del tradicional espacio del arte al usar la producción artística en el cuestionamiento de significados relativos a nuestra propia existencia como seres culturales. En sus vídeos e instalaciones la ironía y los contrastes entre el humor y la seriedad emergen de complejas asociaciones de la conciencia sobre el paso del tiempo en su devenir y en las posibilidades imaginadas de su evolución en un futuro. Sus intereses de carácter antropológico y sociológico son esenciales en un trabajo que, según declaraciones de la propia Green, se basa en gran modo en su interés por el etnocentrismo y por los deseos de colonialismo de la civilización occidental. Con igual interés y rotundidad retrata temas relacionados con los estereotipos raciales y de género, así como sobre situaciones sociales y culturales paradójicas en las que la Green toma una posición activista. En otro orden de cosas, hay un interés particular en la comprobación de la relación que se establece entre el espectador y la obra de arte y como éste es parte integrante de la misma. En sus producciones, objetos, imágenes y mensajes componen asociaciones complejas que requieren un esfuerzo por parte del espectador en esta relación provocada y que pretende la activa intervención del espectador en sus trabajos. La socie-



dad norteamericana y su intensa historia en las últimas décadas son retratadas como un entorno vivencial, al mismo tiempo que desde una perspectiva historiográfica muy propia de su estilo, que hurga en todos los elementos de la cultura popular. Entre las piezas que se expondrán en esta primera muestra de su obra en España, comisariada por Nuria Enguita, se encuentran *Partially buried in three parts* (1996-99), en la que se yuxtaponen fotografía, vídeo, libros y restos de la masacre de cuatro estudiantes por la guardia nacional en el estado de Kent en 1970 con la desaparición de una de las obras de Robert Smithson y *Some Chance operation*, de 1999, filmado en Nápoles, Viena y Nueva York, en donde se explora la noción de cómo el cine puede ser un receptáculo similar al archivo de una memoria inestable, en donde historias y sucesos pueden ser parte de una historia común o del olvido. La directora de cine Elvira Notari, que tuvo una productora en Nápoles durante los años 1906-1930, tiene en esta cinta un papel muy significativo. J.C.R.

Renée Green:
Partially buried in
three parts.
Transfer/Übertragen.
Vista de la
instalación en la
Secession, Viena.

Máscara, *Inuit yupik, grupo koniag, c. 1880, Isla de Kodiak, Alaska. Madera, 25,4 cm. Colección particular, Nueva York.*



ESPÍRITUS DEL AGUA. ARTE EN ALASKA Y LA COLUMBIA BRITÁNICA

CENTRO CULTURAL FUNDACIÓN "LA CAIXA"

PASEO DE SAN JUAN, 108. BARCELONA

HASTA 9 ENERO

La exposición presenta el arte de los diferentes grupos de esquimales de Alaska y los indios de la costa noroeste de los Estados Unidos y del Canadá en un arco cronológico que va desde el 200 a.C. hasta el 1900. Hemos dicho arte, pero en el siglo XIX estas manifestaciones no se consideraban objetos estéticos, sino documentos etnológicos. Algo de razón hay en ello porque originalmente este tipo de objetos están alejados de nuestra noción de arte. Existe una anécdota que nos ayudará a situar el valor de estos materiales: lo que hoy en día denominamos arte egipcio –y por extensión el arte de los esquimales– en origen no tenía nada que ver con el arte. En el

caso egipcio, era el lenguaje de los muertos, destinado a no ser visto jamás, colocado en el fondo de una tumba hermética. ¿Cómo es posible este salto cualitativo que permite traspasar la frontera del arte? ¿Por qué calificamos arte a objetos que inicialmente eran ajenos a cualquier noción de estética? En arte contemporáneo se ha dado un valor a la imaginación, y por extensión, a la subjetividad, la sensibilidad etc., que nos capacitan para una lectura creativa y autónoma de los objetos. Imaginación y sensibilidad son como una linterna que en la oscuridad iluminan el sentido. El arte egipcio o el arte de los esquimales, como el urinario de Duchamp o los arañazos de Tàpies, no tienen contenido por sí mismos: son mudos, tan solo responden a quien se dirige con su propia imaginación, a quien se dirige con preguntas. Sabemos que el arte tribal tuvo una influencia decisiva en la aparición de las vanguardias. Sin embargo, nosotros hacemos la lectura inversa: es el arte contemporáneo el que nos aproxima al arte tribal o al de los esquimales. El arte contemporáneo ha ampliado nuestra percepción, nos ha enseñado a observar, ha intensificado nuestro sentido de la realidad. Existe otro aspecto que se relaciona con esta dimensión estética: estas esculturas son objetos mágicos. Son ídolos, imágenes de la divinidad. En este sentido Jean Genet, rompiendo con el corsé cientifista y formalista y reivindicando una aproximación emocional, dialoga con Osiris en el Louvre: "J'avais peur parce qu'il s'agissait sans erreur possible d'un dieu". J.V.O.

HUMBERTO RIVAS/JOAN FONTCUBERTA

ANTONIO DE BARNOLA

PALAU, 4. BARCELONA

14 DICIEMBRE AL 15 ENERO

Esta exposición pretende una especie de diálogo entre dos grandes fotógrafos. Uno y otro son trayectorias y representan dos maneras de entender el medio totalmente diferentes. **Humberto Rivas** (Buenos Aires, 1937), fotógrafo argentino asentado en Barcelona desde hace más de 20 años, últimamente ha despertado un gran interés; no sólo por acaparar premios –Premio Nacional de Fotografía y Premio de Artes Plásticas de Barcelona, ambos en 1977–, sino también porque recientemente ha realizado grandes exposiciones en salas institucionales (IVAM, CGAC, Universidad de Salamanca, etc). Se ha especializado en paisajes urbanos y retratos. Su paisaje es particular: por lo general se trata de un espacio solitario

y marginal, deshabitado y anónimo, apareciendo a primer golpe como opacos, fríos, estatuarios; pero es precisamente esta extrañeza lo que motiva a interrogarse sobre ellos y a percatarse del gran refinamiento formal de sus fotografías. **Joan Fontcuberta** (Barcelona, 1955), con un larguísimo curriculum como fotógrafo, es además un estudioso de la fotografía española y ha realizado una ingente labor en la divulgación y promoción de la fotografía. Últimamente investiga sobre las posibilidades de la manipulación fotográfica y los límites entre lo fotográfico y lo pictórico, en que la diferencia entre fotografía y pintura se diluyen. Para Fontcuberta la fotografía es una erosión o perversión de la realidad. Por el contrario, Humberto Rivas se expresa como una aproximación metódica al objeto real. ¿Hay quizás más “realidad” de lo que puede parecer en Fontcuberta y más fantasía y alucinación en Rivas? Este diálogo, nos ayuda a entender y profundizar en la obra de ambos. J.V.O.

129

C
A
T
A
L
U
Ñ
A

SUBDIRECCIÓN GENERAL DE PROMOCIÓN DE LAS BELLAS ARTES EXPOSICIONES TEMPORALES

SALAS DE EXPOSICIONES DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

HUNGRÍA EN EL AÑO MIL: EL NACIMIENTO DE UNA NACIÓN EUROPEA

Sala Julio González

20 de octubre - 15 de enero 2000

HUMBERTO RIVAS

Sala Millares

27 de octubre - 9 de enero 2000

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

CANCION DE LAS FIGURAS Antología de la pintura figurativa española entre dos siglos

Salas de exposiciones temporales

10 de noviembre - 12 de diciembre de 1999

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

ORO: ARTE PREHISPANICO DE COLOMBIA

15 de noviembre - 6 de enero 2000

MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS

CARLOS DÍAZ BUSTAMANTE Ilusiones para una mirada

16 de noviembre - 12 de diciembre de 1999

BIBLIOTECA NACIONAL

MEMORIA DEL FUTURO. ACTUACIONES SOBRE EL PATRIMONIO

13 de diciembre - 15 de febrero 2000

MUSEO MUNICIPAL DE MÁLAGA

IMÁGENES YUXTAPUESTAS. ENTRE LA FIGURACIÓN Y LA ABSTRACCIÓN

80 y 90 en la Colección Argenteria

14 de diciembre - 20 de febrero 2000



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales



Helena Almeida:
Vista de la
exposición Ragtime
de mayo/julio de
1999 en la galería
Estrany de la
Mota: Pintura
habitada, 1977 (5
fotografías),
Cent-me, 1979
(4 fotografías),
Desenho habitado,
1977
(6 fotografías).

HELENA ALMEIDA

ESTRANY DE LA MOTA

PASSATGE MERCADER, 18. BARCELONA

18 ENERO AL 11 MARZO

Helena Almeida (Lisboa, 1934), una de las artistas portuguesas de más proyección internacional, trabaja al margen de los procedimientos pictóricos tradicionales. Su obra se desarrolla a partir de instalaciones y/o intervenciones en los que su propio cuerpo posee una especial relevancia y protagonismo. Considerando su trayectoria globalmente, Almeida nos hace pensar en aquella obra de Malevich, *Un cuadro blanco sobre un fondo blanco*. Hay varias razones. La obra de Almeida se podría calificar, como en el caso de Malevich, de un asesinato de la pintura. En uno y otro caso se reduce o se elimina lo pictórico para profundizar en la dimensión mental o conceptual del arte. Malevich lleva la pintura al grado cero, a una especie de vacío, y

es en este estado esencial en el que se revela el sentido. La ausencia en Malevich no significa negación, todo lo contrario. Como la noche o los paisajes con niebla para los románticos, *Un cuadro blanco sobre un fondo blanco* es un estímulo para la imaginación, una producción de sentido. Más aún, la obra aparece como un libro en blanco que el espectador ha de escribir por sí mismo: se trata de una obra abierta a la subjetividad del espectador. Esta lectura no agota a Malevich, pero en este punto concreto éste y Almeida se aproximan: la obra como vivencia interior y como creación del espectador. Hay otro aspecto muy importante; tanto en Malevich como en Helena Almeida lo pictórico aparece como un residuo. En Malevich la pintura en el sentido tradicional ha desaparecido, queda la tela blanca y el pigmento blanco. En Helena Almeida quedan restos de la pintura: el trazo de una línea, el marco, el rectángulo del formato, una mancha de color. Un ejemplo de ello puede ser *Tela habitada* (1977): en una versión de este trabajo, Helena Almeida superponía el soporte de la pintura —una tela virgen— a su propio cuerpo. Este residuo puede tener muchas lecturas, pero este llevar al límite el lenguaje de la pintura es una gran lección de estética: nos hace tomar consciencia de la dimensión mística implícita en toda pintura. Malevich y Helena Almeida descubren la dimensión simbólica oculta bajo la costra de pigmento, pero siempre presente en la pintura, una suerte de fetichismo que configura, entre otros elementos, el aura de la pintura. J.V.O.

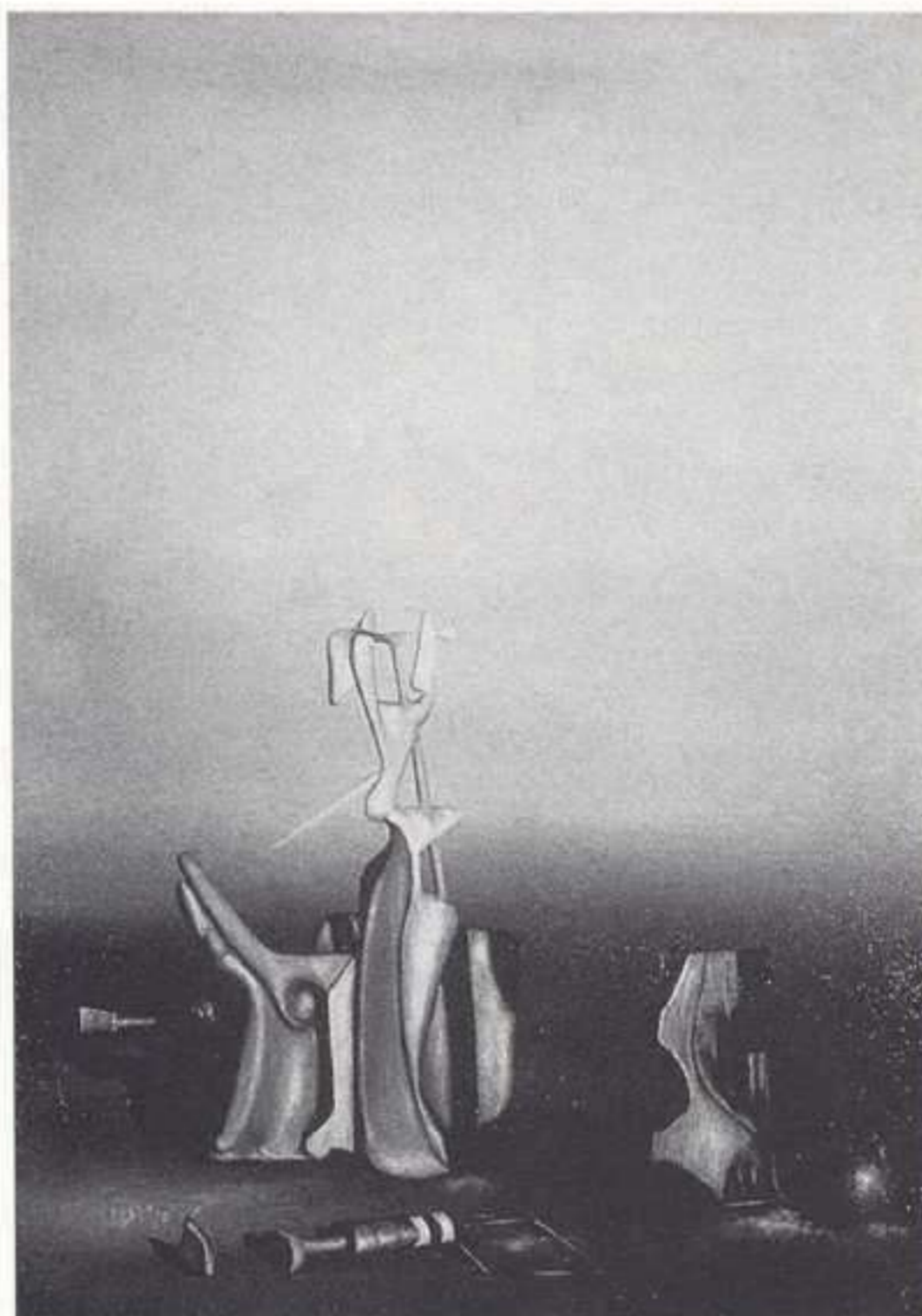
KLEE, TANGUY, MIRÓ

FUNDACIÓN JOAN MIRÓ

PARC DE MONTJUÏC. BARCELONA

18 NOVIEMBRE AL 30 ENERO

La exposición, formada por dibujos y pinturas, provenientes de una colección privada suiza, presenta tres grandes artistas: Klee, Tanguy y Miró. ¿Cuál es el aglutinante de la exposición? El título de la muestra nos sugiere que el paisaje, pero el término “paisaje” en este caso concreto es pura retórica, es como decir que los tres artistas representan tres visiones diferentes del arte. El interés de la exposición está en la obra en sí de los tres artistas, unos artistas tan personales y tan complejos que difícilmente se pueden justificar nexos entre sí a menos que se acuda a generalidades como su vinculación al surrealismo o su vocación por un arte de la visión interior. Dicho sea de paso, estos tres artistas resisten al análisis, pero esta inexcusable es el síntoma de su vitalidad y de que su capacidad de comunicar no está agotada. Vamos a apuntar algunos elementos que nos sirvan para intuir, más que explicar, a estos artistas. **Paul Klee** (1879-1940) en el seno de la Bauhaus argumentaba que relacionando, agregando y quitando líneas y colores conseguía composiciones equilibradas. Pero al mismo tiempo advirtió que generaba efectos mágicos y misteriosos. Por ello interesó a los surrealistas y a todos aquellos que piensan la imagen como algo más que pura visibilidad. **Yves Tanguy** (1900-1955) se asocia con un paisaje muy particular: una especie de desierto me-



Yves Tanguy:
L'athée ou la religieuse, 1942.

tafísico, silencioso, inmaculado, poblado de formas fantásticas petrificadas. Tanguy explicó su voluntad: “Me divierte imaginar qué hay más allá de la colina. ¡Deseo tanto representar esas cosas de detrás de la colina que nunca veré!”. Tanguy, como De Chirico y los mismos surrealistas, pretenden revelar lo no visto en la vida cotidiana. ¿Y qué es este “no visto”? Es difícil de contestar, pero se trata de un sentimiento amenazante, el presentimiento de algo trágico ¿Y qué podemos decir de **Miró** (1893-1983)? Hay una reflexión de Pere Gimferrer que nos puede ayudar. Éste observa que el último trabajo de Miró –ya con demencia senil– son unos paisajes realizados en homenaje a Modest Urgell, antiguo profesor de Miró, y que pasa por ser uno de los introductores de una especie de romanticismo en Cataluña. Origen y final del artista se confunden. Y es que el romanticismo descubrió el mundo interior para la pintura, descubrió el paisaje interior. J.V.O.

Joan Mates: San Juan Bautista y San Juan Evangelista con un donante.



JOAN MATES

FUNDACIÓN THYSSEN-BORNEMISZA

BAIXADA DEL MONESTIR, 9. BARCELONA

HASTA 20 FEBRERO

En el marco de un programa de intercambio entre las dos sedes de la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, el Palacio Villahermosa de Madrid y el Monasterio de Pedralbes de Barcelona, se presenta en el centro barcelonés, la tabla *San Juan Bautista y San Juan Evangelista con un donante* (c. 1415-1420/25) del maestro catalán Joan Mates. El programa, que con ésta ya cuenta cuatro ediciones, pretende un intercambio de obras maestras entre los dos centros, organizándose en su entorno diversas actividades de divulgación. De esta manera se han llevado a Barcelona obras de Duccio, Giovanni Bellini y Lucas Cranach, y viceversa, en Madrid se han exhibido obras de Gaddi, Tiziano y el Maestro

de la Adoración Thyssen procedentes de la colección barcelonesa. La trayectoria del maestro **Joan Mates** (¿?-Barcelona 1431) se sitúa en el marco de la pintura gótica: en un principio se inscribe en el estilo italogótico, aunque su evolución le llevó a aproximarse al estilo internacional, esto es, una configuración más dinámica, espontánea y más rica en color y ornamento. Documentado entre 1392 y 1431, entre otras obras, se le conocen el retablo de San Jaime de Vallespinosa (Museo Diocesano de Tarragona), el de Santa Margarita de Valldonzella, el de San Martín y San Ambrosio (catedral de Barcelona), el de San Sebastián de la Pía Almonia (Museo Nacional de Arte de Cataluña), la *Anunciación* (Museo de Càller) y el *Sepelio de Cristo* de la Generalidad de Cataluña (Museo Nacional de Arte de Cataluña). Uno de los atractivos de la presencia de la tabla de Joan Mates es que se podrá confrontar y constatar diferencias y similitudes con la pintura mural, la celda de San Miguel, que alberga el mismo monasterio, del pintor Ferrer Bassa, uno de los introductores del estilo italogótico en Cataluña y cuya influencia llegó hasta Joan Mates. La tabla de Joan Mates *San Juan Bautista y San Juan Evangelista con un donante* es la pieza principal del retablo de los Santos Juanes, hoy en día disperso en diferentes localizaciones, cuyo origen y cronología se desconocen. La presencia de la tabla de Joan Mates en Barcelona coincide con un estudio de Rosa Alcoy y Montserrat Miret de reciente publicación sobre el maestro catalán. J.V.O.

DARÍO BASSO

GALERÍA METROPOLITANA

TORRIJOS, 44. BARCELONA

HASTA 7 ENERO

Darío Basso (Caracas, 1966) se formó e inició su trayectoria profesional en Madrid. Sin embargo, ha vuelto a Venezuela y posteriormente a Santo Domingo, para realizar en la selva tropical unas series relacionadas con la vegetación de aquellas latitudes. A la búsqueda de un contacto directo con lo natural y lejos de la civilización, Darío Basso hace pensar en otro artista, Gauguin, que también se evadió de la civilización occidental a los mares del sur, al encuentro de un origen o paraíso perdido. Su proyecto vital, como en el caso de Gauguin, también parece confundirse con el proyecto artístico, esta obra inspirada en la selva y en la vegetación tropical que decíamos antes, vegetación que la entendemos como un motivo simbólico, una especie de metáfora. Tal vez se pueda realizar una lectura de Basso como un artista decorativo, pero para nosotros las formas y temas que trabaja son una suerte de fetiches, un pensamiento mágico que alude a la memoria y la identidad. Un aspecto importante en el artista es la noción de huella y de grabado, aspectos que se relacionan con la memoria. El tiempo dirá que hay de auténtico en este gesto y en esta huida al sur. Su primera exposición individual en Barcelona se compone básicamente por dos tipos de piezas: por un lado, acuarelas de pequeño formato de colores muy vivos y estridentes que aluden al mundo de las plantas; y por otro, obras de gran formato. Estas piezas de gran formato consisten en impresiones de grandes hojas vegetales sobre la tela que, untadas de pigmento, graban su huella como si se tratara de la plancha de un grabado. Basso realiza y organiza composiciones simples a partir de esas huellas. Estas composiciones no son pintadas en un sentido tradicional, son impresiones: las imágenes de las hojas que podemos observar son improntas, esto es, impresiones directas sobre el soporte. Otro aspecto a considerar es el color y las texturas. Se trata de un color violento, intenso, que hace pensar en el pop art. Igualmente el carácter matérico –no olvidemos que se tratan de obras grabadas– es otro rasgo inseparable de la obra de Darío Basso. J.V.O.

Domingos y Festivos en
la PLANTA OCIO

30
Pintores
y todo tipo de Artistas



*madrid
madrid*

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



Talleres
gratuitos
y actuaciones.

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

tlf. Información: 902 11 35 16

133

C
A
T
A
L
U
Ñ
A



Javier Mariscal:
Sin título, 1999.
Tinta china y
acuarela sobre
papel, 71 x 150 cm.

JAVIER MARISCAL

MARÍA JOSÉ CASTELLVÍ

CONSELL DE CENT, 278. BARCELONA

14 DICIEMBRE AL 22 ENERO

Javier Mariscal (Valencia, 1950) acaba de recibir el premio nacional de diseño en su última edición. Y es que Mariscal es un referente importantísimo en el diseño español. Sin embargo, aunque sea una faceta menos conocida, también pinta o ha hecho incursiones en el campo de las denominadas bellas artes. Habitualmente en nuestra sociedad superespecializada los diseñadores diseñan y los artistas pintan ¿Pero por qué pinta un diseñador como Mariscal? Se podría aludir que el diseño y el arte son mundos muy próximos, pero se requiere una explicación más completa. Javier Mariscal, de formación diseñador gráfico (estudió en la escuela Elisava de Barcelona), ha trabajado –con la colaboración técnica de especialistas que resuelven los problemas técnicos– en todos los ámbitos del diseño. Es decir, su concepción del diseño es plural y diversificada: muebles, zapatos, interiorismo, textil, escenografía, etc. Mas aún, el diseño de Ma-

riscal está relacionado de alguna manera con lo artístico. Su inicio como profesional a finales de los setenta y principios de los ochenta coincide con una gran crisis económica que motiva un diseño de un alto nivel comunicativo y simbólico al margen de los presupuestos estrictamente pragmáticos y funcionalistas. Es la respuesta a la crisis: sensualizar los objetos para hacerlos más atractivos para la venta; en algún caso se habla de “artificialización” del objeto. Lo que queremos decir es que la noción de diseño de Mariscal es próxima al arte, no en vano su labor como diseñador se ha calificado de “decorativa”, de “fantasiosa”, incluso de “artística”. Un detalle significativo: el catálogo de una exitosa exposición sobre Mariscal (1989) –sin duda alguna supervisado por él mismo– mezclaba indistintamente sus pinturas, esculturas y diseños; diríamos que todo formaba una unidad. Ahora bien, de la misma manera que un pintor cuando hace un cartel –y esto no significa ningún juicio de valor– aporta algo que proviene de la pintura y no es propiamente un cartel –al menos en los términos en que se expresaría un diseñador gráfico–, también podemos decir lo propio de un diseñador que practica la pintura. La pintura de Mariscal es como sus objetos, de un gran sentido ornamental. Mariscal artista es un gran decorador, de la misma manera que el Mariscal diseñador es un gran artista. Entre esta contradicción se desarrolla la labor y la obra de Javier Mariscal. J.V.O.

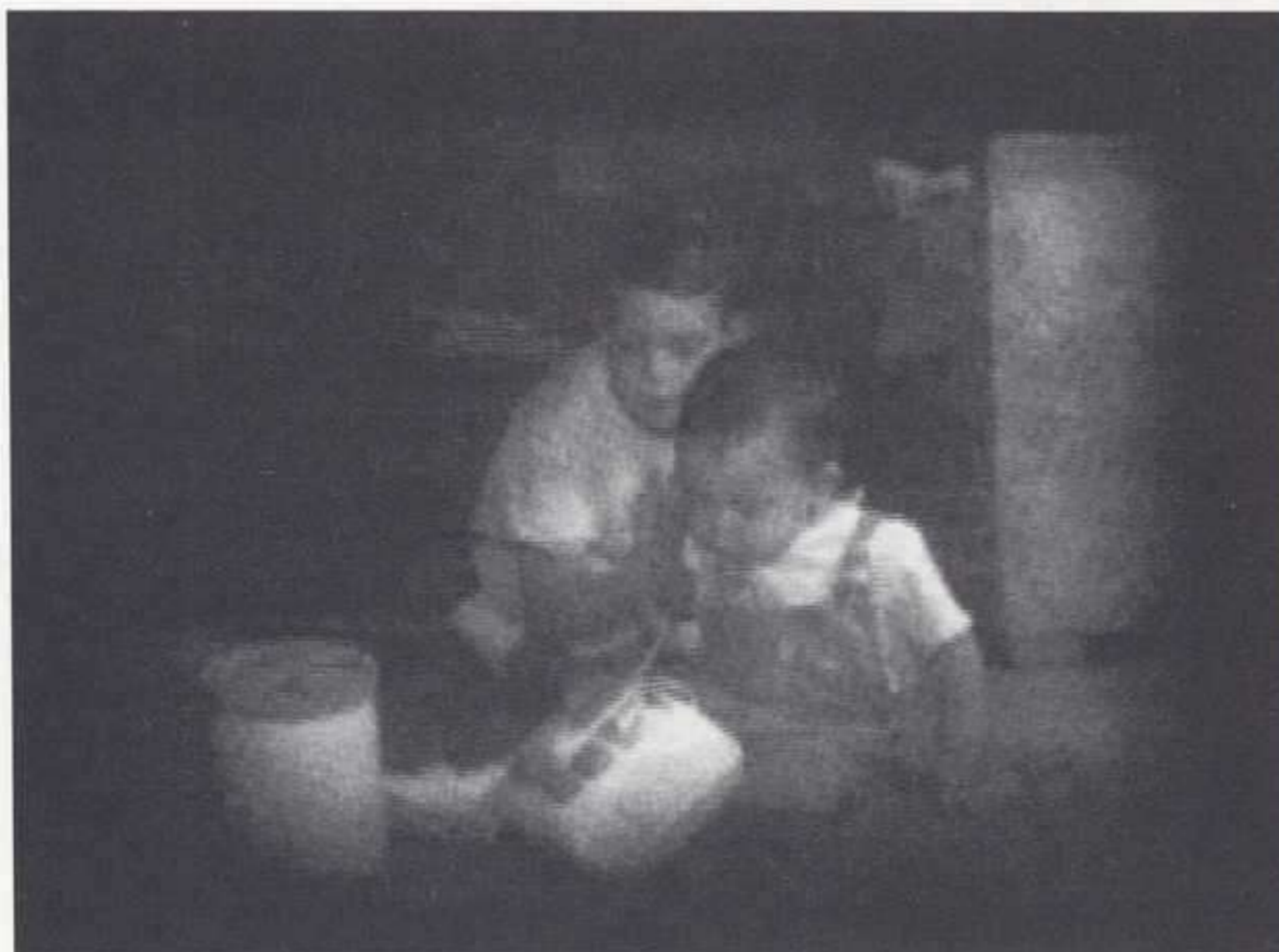
MERCÈ BATALLÉ, CHUS GARCÍA

METRÒNOM

FUSINA, 9. BARCELONA

HASTA 14 ENERO

Mercè Batallé (L'Hospitalet de Llobregat, 1966) y **Chus García** (Gijón, 1964), licenciadas en Bellas Artes en la especialidad de escultura, desarrollan su trabajo creativo en dos facetas: una, como artistas individuales; la otra, conjuntamente –desde 1987– en proyectos que habitualmente se plasman en vídeo e instalaciones, indistintamente en salas de exposiciones o espacios urbanos. En términos generales estas instalaciones o intervenciones pretenden implicar y hacer preguntas al espectador de manera que éste es quien acaba y da sentido al proyecto. La instalación es una obra abierta a diferentes interpretaciones que se cierra con el concurso del espectador. El trabajo que ahora presentan gira en torno a la memoria y la identidad, una reflexión sobre el paso del tiempo. Muy esquemáticamente la instalación consiste en una proyección de vídeo desenfocada intencionadamente que representa una escena infantil de la vida cotidiana. En medio de la sala se dispone un enorme pastel de cumpleaños. El espectador que en un primer momento tan solo observará la imagen desenfocada se percatará de la existencia de un visor que posibilita mirar de una manera nítida y en tres dimensiones la proyección. La instalación integra dos tiempos, dos recorridos, dos percepciones. La primera es una percepción confusa, como son



los recuerdos, la segunda significa un descubrimiento, un estímulo en definitiva para reconocerse en el propio recuerdo. Mercè Batallé y Chus García, como en el caso de otras instalaciones recientes, desarrollan su trabajo en torno a las ambigüedades perceptivas. Ambigüedades perceptivas significa un proceso o estímulo entre la sorpresa, el juego, etc., al término del cual se quiere provocar una reflexión, una toma de consciencia. De alguna manera Mercè Batallé y Chus García provocan una suerte de distancia o corte de la percepción cotidiana que nos permite observar y pensar las cosas de una manera diferente. La vida cotidiana posibilita tan solo una relación de uso, sin más; hace falta esta distancia para mantener una relación creativa con las cosas. Digamos que si para Marcel Proust el dispositivo que sugería la memoria era una magdalena y el aroma del té, Mercè Batallé y Chus García provocan también un estímulo que, en su caso, es una situación de extrañeza para poder pensar y pensarse. J.V.O.

*Chus García y
Mercè Batallé:
Desde siempre para
siempre, 1999.
Fotograma de la
videoinstalación.*

Martha Rosler:
Posiciones en la
vida real Una
experiencia de
gourmet, 1974.
Instalación de la
Ikon Gallery, 1998.
Fotógrafo: Gary
Kirkham.



MARTHA ROSLER

MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE
BARCELONA-MACBA

PZA. DELS ÀNGELS, 1. BARCELONA

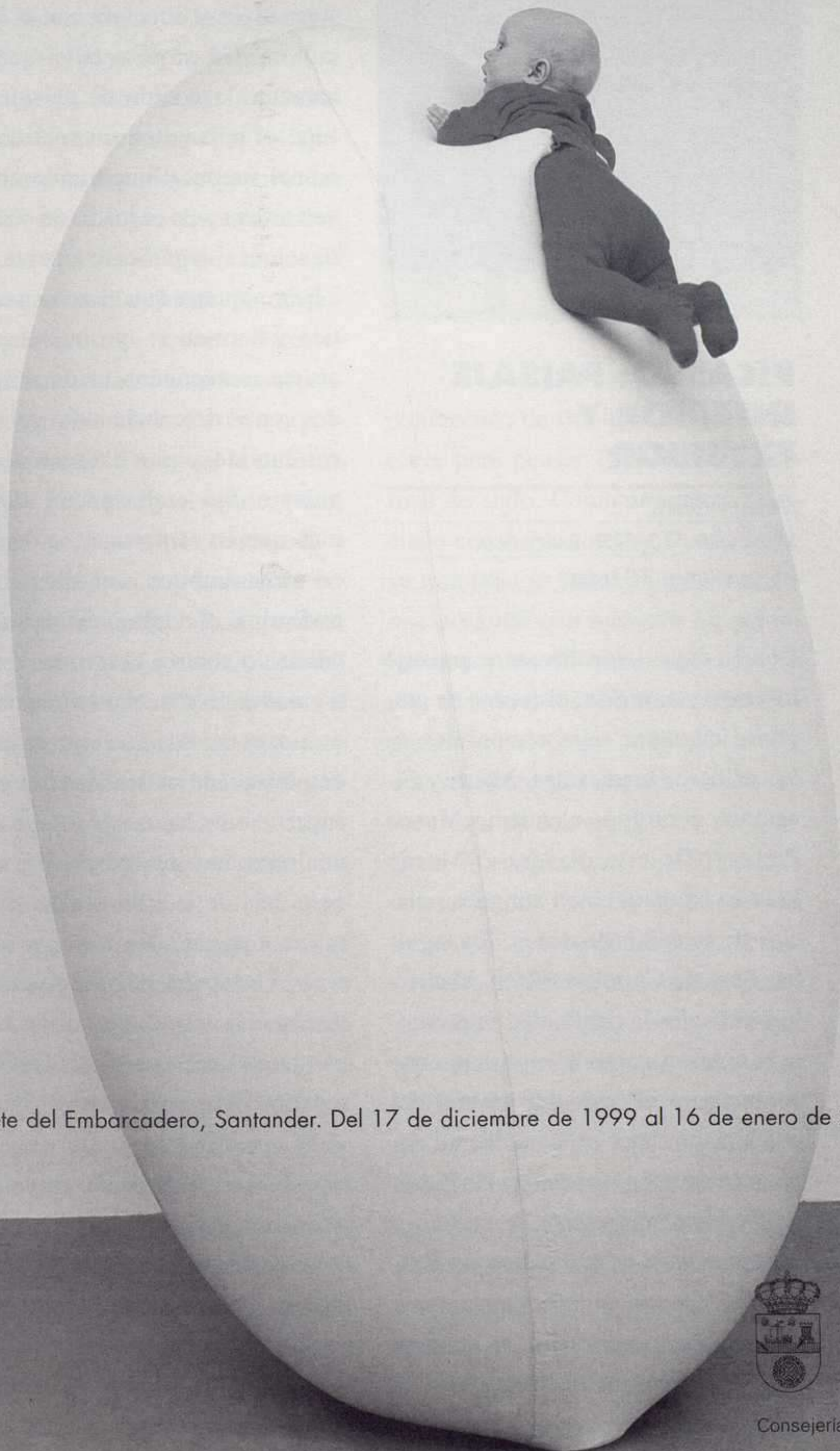
HASTA 9 ENERO

Proveniente de la IKON Gallery de Birmingham, ésta es la primera exposición retrospectiva de la obra de la artista norteamericana **Martha Rosler**, en la que se muestra su producción desde los finales de los años sesenta hasta la actualidad. Su trabajo se centra en la fotografía de experimentación combinándola con texto, el “ensayo fotográfico”. También ha recurrido con frecuencia al vídeo y en ocasiones, a la performance. Define su obra el compromiso social y político en la práctica de la interacción, en la denuncia y la provocación como armas certeras de sus planteamientos artísticos, siguiendo la tradición del arte y del pensamiento de izquierdas y los planteamientos de las vanguardias de los años treinta.

Los primeros fotomontajes de Rosler son de los años sesenta y se articulan alrededor, por un lado, de la denuncia de la guerra de Vietnam –*Bringing the war home* (1967-72)– y, por otro, en militancia con el discurso feminista de denuncia de los estereotipos culturales sobre la mujer –*Body Beautiful* (1966-72). Otro aspecto destacable es el de la redefinición del documento fotográfico y su crítica al modelo establecido por Walker Evans en EE.UU. Sus últimas obras manifiestan de manera crítica las transformaciones actuales en el espacio urbano a partir del paradigma de los aeropuertos, como ejemplos del fenómeno de homogenización que se produce globalmente en las áreas metropolitanas –*In the place of the public* (1981-98)–, al mismo tiempo que incide en las condiciones culturales y de intercambio económico en determinados aspectos formales de las urbes contemporáneas en *Right of Passage* (1995-98). J.C.R.

Colección permanente

C G A C



Palacete del Embarcadero, Santander. Del 17 de diciembre de 1999 al 16 de enero de 2000



GOBIERNO
DE
CANTABRIA

Consejería de Cultura y Deporte



Pablo Picasso:
Las bañistas, 1918.
Óleo sobre tela,
27 x 22 cm. Musée
Picasso, París.

PICASSO: PAISAJE INTERIOR Y EXTERIOR

MUSEU PICASSO

MONTCADA, 15 Y 19. BARCELONA

26 OCTUBRE AL 30 ENERO

Con la exposición **Picasso: paisaje interior y exterior**, el museo se amplía e inaugura salas temporales en los edificios medievales, Mauri y Finestres, contiguos al mismo Museo Picasso. De esta manera el Museo Picasso ocupará cinco antiguos palacios de la calle Montcada: los Aguilar, Baró de Castellet, Meca, Mauri y Finestres. En la publicidad se presenta la muestra como la exposición que conmemora el paso del umbral del milenio y se hace un paralelismo entre la exhibición de paisajes de Picasso y “el descubrimiento de un nuevo paisaje urbano y museístico de Barcelona”. En fin, independientemente de toda esta parafernalia, se exhiben unas 200 obras de Picasso y esto es lo realmente importante. *Picasso:*

paisaje interior y exterior remite y es la continuación indirecta de otra exposición titulada *Picasso. Paisajes 1890-1910* que el mismo Museu Picasso organizó en 1994. Esta última exposición se centraba en los años formativos y concluía con el Picasso cubista. Un proceso en el que precisamente la noción de paisaje se diluía; el paisaje en un sentido tradicional fue muy importante en el joven artista y en el inicio de sus investigaciones; significativamente, Palau i Fabre apunta que el cubismo analítico y hermético –y otras etapas del artista malagueño– están relacionados con el descubrimiento del territorio catalán y por extensión con el paisaje. Sin embargo, el cubismo, más que en el paisaje, se desarrolló en otros ámbitos, aquellos como el bodegón o el retrato, que parecían facilitar un control al artista. Y es que a grandes rasgos, el arte contemporáneo en la medida que se concentra en una búsqueda más allá de la estricta superficie de las cosas o más allá de una reproducción fotográfica, margina o deja de lado la noción de naturaleza y paisaje. *Picasso: paisaje interior y exterior*, plantea precisamente cómo la mirada del artista se repliega en un espacio interior. El itinerario de la exposición se inicia en 1917, a partir de aquí el paisaje exterior se va transformando en un paisaje interior, especialmente el estudio o el taller del artista, esto es, la pintura deviene una reflexión íntima, un espacio privado pero que en definitiva es como un “alter ego” o doble del otro paisaje visible. J.V.O.

ORIOI BOHIGAS

PALAU DE LA VIRREINA

LA RAMBLA, 99. BARCELONA

21 DICIEMBRE AL 19 MARZO

Dentro del ciclo de exposiciones dedicadas a personajes de la ciudad que organiza el Palau de la Virreina, se presenta la dedicada a **Oriol Bohigas**. Comisariada por Juli Capella, se trata de una visión panorámica de su biografía y sus diversas actividades. La muestra se divide en los siguientes apartados: biografía, arquitectura, urbanismo, la nueva Barcelona, el diseño, relaciones internacionales, pedagogía, editor y escritor, promotor cultural, la música, la política, opinión y polémica y el futuro. Naturalmente su faceta más destacada y más conocida es la de arquitecto y urbanista; sin embargo, Bohigas responde a una figura o modelo de intelectual que tiende a desaparecer: el humanista, en el sentido de que posee una curiosidad, una actividad y un saber plural. Bohigas entiende la arquitectura como un fenómeno global, interactivo con la cultura y la sociedad. De ahí que, además de arquitecto, se le considere un agitador cultural cuya actividad se remonta al combate antifranquista, que haya intervenido en política –desde una posición nacionalista de izquierdas–, que haya desarrollado una intensa labor como polemista desde los medios de comunicación o que haya participado en diversos proyectos de promoción cultural –Edicions 62, Fundación Joan Miró, Fundación Tàpies. Valga esa enumeración para percatarse del carácter



Oriol Bohigas en la Fundación Miró.

polifacético de Bohigas, un personaje clave para pensar Barcelona en este final de siglo. Como arquitecto (asociado con J. Martorell y D. Mackay), su itinerario se inicia en los 50 desde una posición que recupera los postulados del movimiento moderno. En este sentido es significativa su participación en el Gupo R (1953-1963), que recupera el concepto de diseño industrial de los arquitectos racionalistas. Posteriormente, tras el periodo conocido por Escuela de Barcelona, basado en la honestidad constructiva, su obra evoluciona de forma ecléctica y obtiene un amplio reconocimiento internacional. Nombrado director de la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona en 1977, abandona la docencia para responsabilizarse del área de urbanismo del Ayuntamiento de Barcelona (1980-84), razón por la cual se le considera uno de los inspiradores de la política urbanística del municipio, que ha despertado un gran interés en el extranjero. J.V.O.



Xavier Vilató: Nus sur la plage, 1955. Óleo sobre tela, 60 x 73 cm.

XAVIER VILATÓ

SALA DALMAU

CONSELL DE CENT, 349. BARCELONA

HASTA 31 DICIEMBRE

Hacia más de 30 años que **Xavier Vilató** (Barcelona, 1921) no exponía en Barcelona, a pesar de haber comenzado allí su formación. Más aún, en plena posguerra, protagonizó, entre otros con su hermano Josep y Ramón Rogent, los primeros síntomas –aunque tímidos– de recuperación del arte de investigación. Su primera individual se presentó en la galería Pictoria en 1945. Al año siguiente, becado por el Estado francés, se instala en París desvinculándose del contexto español hasta que en los 60 vuelve a exponer individualmente en Barcelona y Madrid. En Francia su arte va a dar un vuelco: al liberarse del contexto de la posguerra española, dominado por el miedo, la falta de información y el arte tradicional en el sentido más negativo del término, su pintura se amplía y accede al arte de innovación.

No se puede olvidar –aunque le pese como una losa– que es sobrino de Picasso, lo que significa disponer, como mínimo, de información y una actitud receptiva a la modernidad. Esta exposición compuesta de fondos, entre otros, de coleccionistas privados, pretende ser ante todo un homenaje en clave retrospectiva: cada década desde los 30 se halla representada por dos o tres pinturas. Es muy difícil hacer una valoración global del significado de una trayectoria tan diversificada y plural (entre otras actividades, la de escenógrafo, ceramista, grabador, etc.). Siempre se alude a una influencia creativa de Klee, de Picasso, del surrealismo, del cubismo, aunque en realidad es un artista a redescubrir. La actual directora de la galería, Mariana Draper, nos informa que esta exposición no quiere ser tan solo un homenaje a Vilató, sino también al fundador de la Sala Dalmau, Francesc Draper, fallecido el pasado 17 de octubre. La Sala Dalmau fue creada hace veinte años, escogiéndose el nombre en honor al galerista introductor de la vanguardia en los años 10 y 20 en Barcelona. Desde sus inicios, Draper promovió dos líneas de arte: figuración y Escuela de París, y organizó a lo largo de estos años un tipo de muestras con un marcado afán divulgativo que han atribuido una fuerte personalidad a la Sala Dalmau: la dedicada a las grandes figuras del cubismo (1982), el homenaje a Jacint Salvador (1994), el taller de Torres García (1998), o bien la actual muestra, que forma parte de esta heterogénea Escuela de París. J.V.O.

JAVIER LÓPEZ

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

Diciembre - enero 2000

GREG BOGIN

Environment enhancement panels

SOLEDAD LORENZO

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

25 noviembre a 8 enero 2000

PALAZUELO

11 enero a 17 febrero 2000

JOSÉ MARÍA SICILIA

GALERÍA GEMA LAZCANO

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

4 noviembre 99 a 15 enero 2000

MIGUEL VIVO

Pinturas 1997-1999

20 enero a 18 marzo 2000

ALFREDO LÓPEZ

Pinturas 1995-2000

MARLBOROUGH

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

30 noviembre a 8 enero 2000

**CLAUDIO BRAVO
PICASSO**

(obra gráfica)

11 enero a febrero 2000

**AQUERRETA - RAMO
SAURA**

(Obra gráfica)

HELGA DE ALVEAR

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

1 diciembre 99 a 22 enero 2000

KARIN SANDER

"Escala 1:10"

ESTUDIO HELGA DE ALVEAR

"RAGTIME"

Comisaria: Àngels de la Mota

MAY MORÉ

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

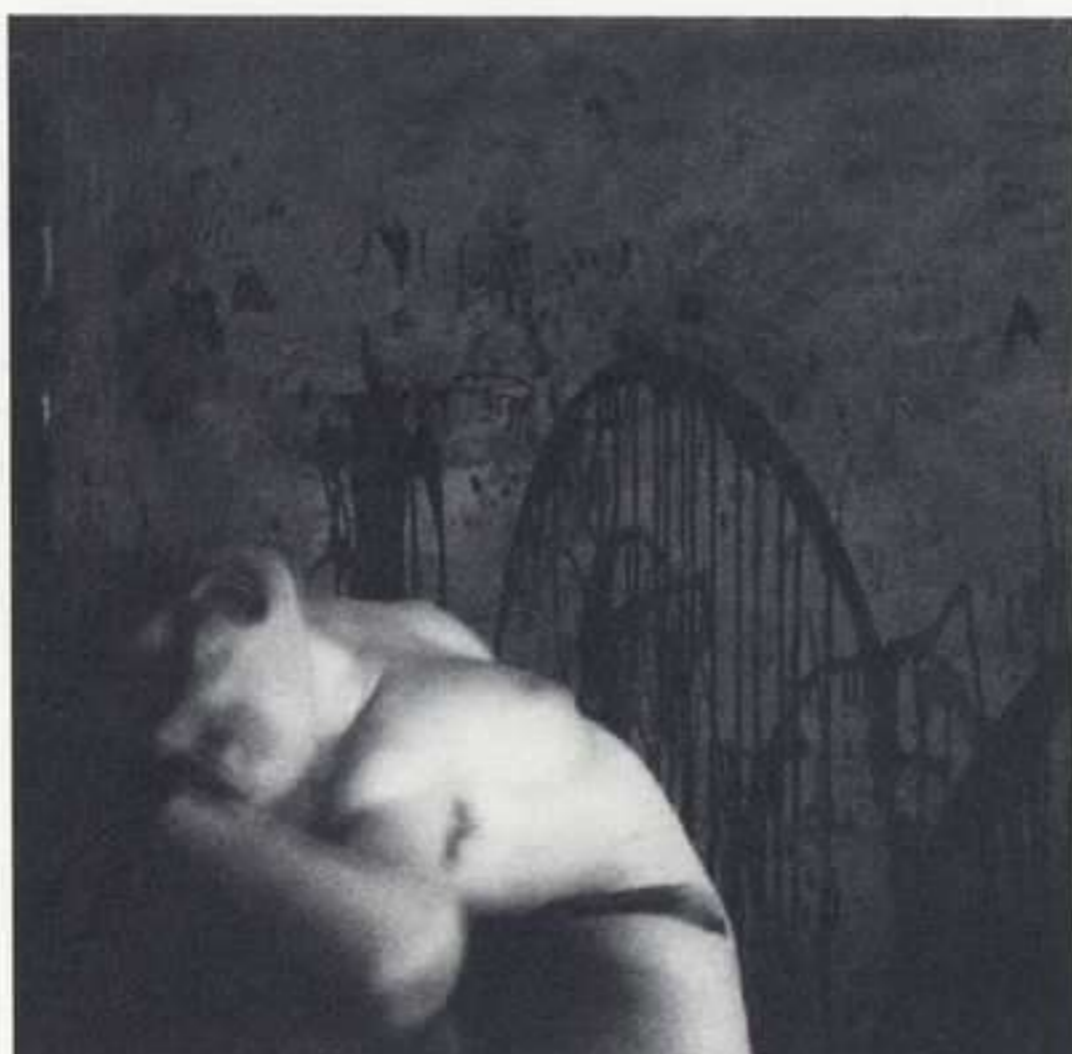
4 noviembre a 10 diciembre

MANOLO QUEJIDO

14 diciembre a 22 enero 2000

MARÍA LUISA ROJO

*Francesca
Woodman: Roma,
mayo 1977-agosto
1978. Fotografía en
blanco y negro.*



FRANCESCA WOODMAN

CENTRO CULTURAL TECLA SALA

AVDA. JOSÉP TARRADELLAS, 44. HOSPITALET DE
LLOBREGAT (BARCELONA)

HASTA 12 MARZO

La exposición, la primera en España de la fotógrafa americana **Francesca Woodman** (1958-1981), abarca la totalidad de su trayectoria desde 1972 hasta el 1980. Producida por la Fondation Cartier pour l'Art Contemporaine de París y comisariada por Hervé Chandèse, descubre una creadora prácticamente desconocida que posee todos los ingredientes sentimentales para transformarse en una especie de mito. Su biografía, tal como la presentan los medios de comunicación, es una especie de leyenda. Además de su precocidad –se apunta que desde los 13 años ya practicaba la fotografía con una gran madurez– está su suicidio que atribuye un aura a su obra. Su vida y obra hacen recordar a otra artista, Ana Mendieta, con la que existe cierto paralelismo. Nacida en Denver en el seno de una familia de artistas, se forma en una escuela de bellas ar-

tes. Siendo aun estudiante, una beca le permite residir en Roma, donde realiza su primera exposición. De hecho ya estaba familiarizada con la cultura italiana, a causa de la fascinación de sus padres por este país. Posteriormente a su periodo formativo, se instala en Nueva York. Sus referentes como fotógrafa son creadores como Man Ray o Lee Miller, es decir una fotografía que se sitúa lejos de la tradición estrictamente realista y documental. De ahí que al calificar su trabajo se haya aludido al espíritu del surrealismo y a la voluntad de trascender el mundo de las apariencias y la vida cotidiana en su sentido más banal. La fotografía, que en sus orígenes se identificaba con lo objetivo y la misma realidad, es con Woodman el instrumento para introducirnos en un mundo mágico y misterioso, pero a la vez de una especial violencia y agresividad. Las fotografías de Francesca Woodman no son una simple presentación, sino una recreación: una magia y una violencia plasmadas con muy pocos medios, pero de una gran efectividad. Un tema que trabaja con particular insistencia es el cuerpo, el cuerpo femenino y el suyo propio. El cuerpo en relación con la arquitectura es una de sus obsesiones; es muy frecuente el diálogo del cuerpo con interiores vacíos y paredes laceradas. Por lo demás, la exposición consiste en un centenar de fotografías, unas diez piezas de gran formato y, entre otros documentos, las maquetas originales que realizó la misma fotógrafa para presentar su obra y de las cuales tan solo se ha publicado una. J.V.O.

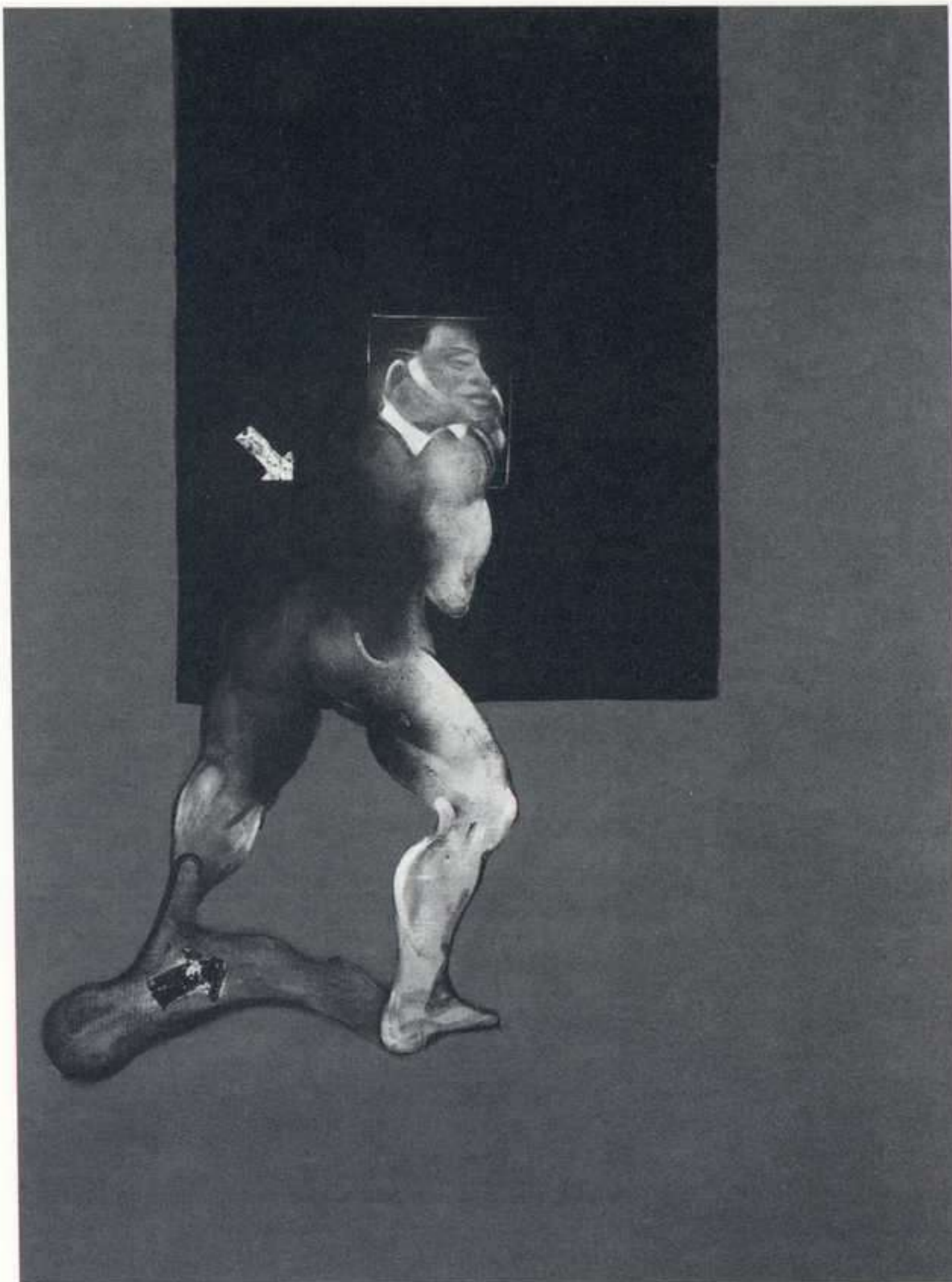
CREACIÓN Y FIGURA. FIGURACIÓN EN EL SIGLO XX

FUNDACIÓN BANCAJA

PLAZA DE TETUÁN. VALENCIA

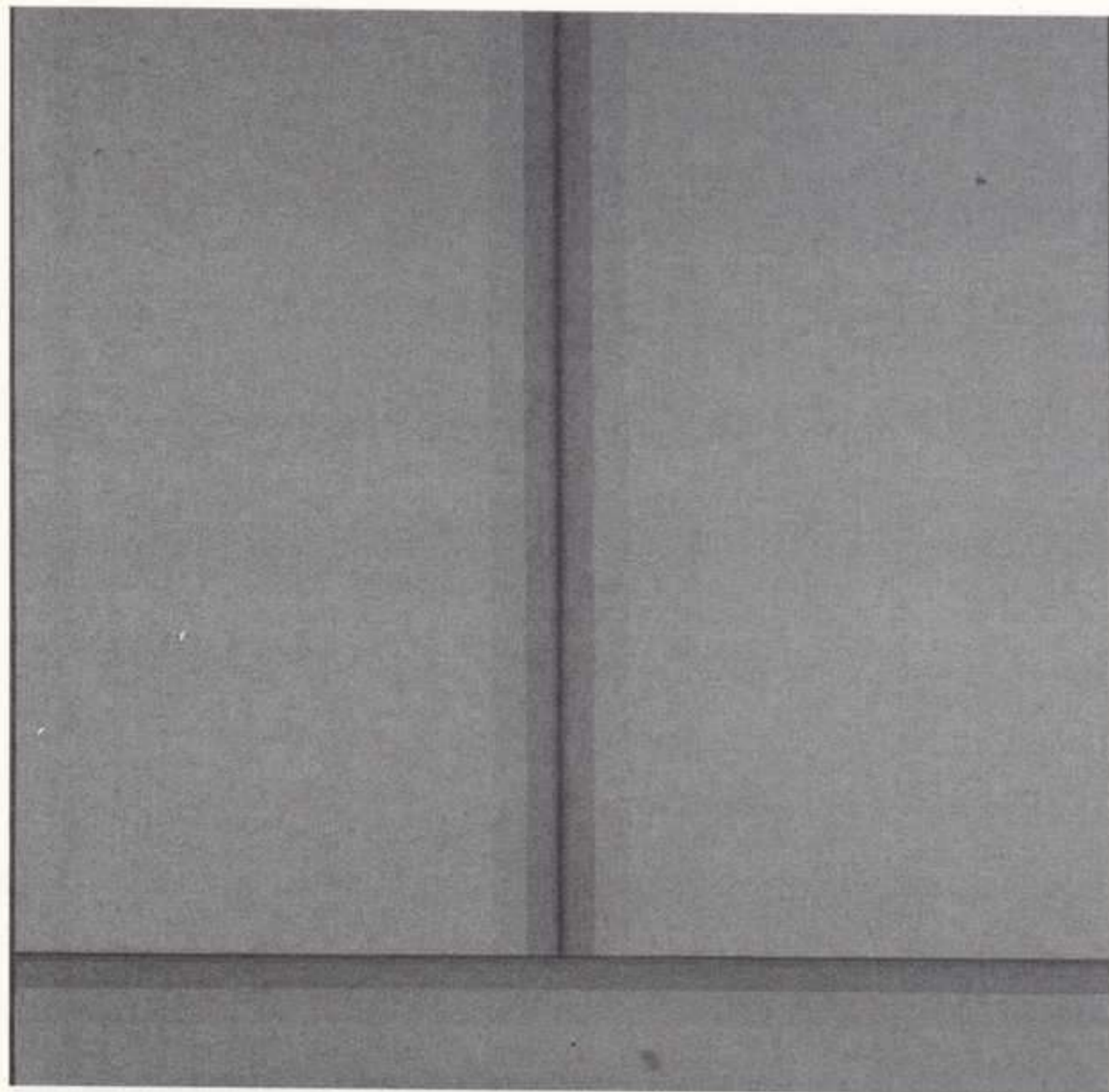
HASTA 9 ENERO

Bajo el título **Creación y figura. Figuración en el siglo XX**, se hace un rápido repaso a parte de los artistas más importantes de nuestro siglo. El cuerpo, como uno de los temas más traídos y llevados del arte de nuestros días, sirve aquí de hilo conductor por el que discurren todo tipo de tendencias desde los primeros decenios del presente siglo. Argumento recurrente de la postmodernidad, el cuerpo deconstruido, desfigurado, maltratado, vejado y sometido a todo tipo de transformaciones es, sin embargo, uno de los temas centrales de la historia del arte. Desde su anclaje en figuras de la talla de Nolde, con una magnífica acuarela, y Gontcharova, de quien se presentan dos espléndidos lienzos, pasando Jawlesnsky y Picasso, hasta Baselitz y Lüpertz, la exposición acierta más en un acercamiento al retrato que al propio cuerpo como género pictórico o a la posible ilustración de la dudosa tesis que sostiene Sally Radic, comisaria de la exposición, quien se pronuncia en los siguientes términos: "En todo artista, sea de la época que sea, se ha dado un interés artístico de corte histórico, un interés que dirige su capacidad de recepción y de aceptación de la tradición, y que es a la vez una clara valoración de la historia por medio de esa aceptación o de su sensibilización ha-



cia otra parte de la misma. En esta exposición se presentan unos veinte artistas cuya confrontación con la historia del arte es mucho más relevante que una identificación con la idea de vanguardia". Como si en este sentido la comisaria acabara de un plumazo con los logros de la vanguardia, siendo precisamente uno de sus principales fundamentos la confrontación con la historia del arte. El elenco de artistas se completa con obras muy diversas de, entre otros, Paul Klee, Francis Picabia, André Derain, Max Beckmann, Otto Dix, Henry Moore, Henri Michaux, Jean Dubuffet, Alberto Giacometti, Francis Bacon, Philip Guston, Asger Jorn, Manolo Valdés y Miquel Navarro. J.L.C.

Francis Bacon:
Estudio para
cuerpo humano,
1987.
Óleo sobre tela,
198 x 147,5 cm.



José María
Yturralde: In illo
tempore, 1986.
Acrílico y
fluorescente sobre
lienzo,
200 x 200 cm.

JOSÉ MARÍA YTURRALDE

IVAM-CENTRE JULIO GONZÁLEZ
GUILLEM DE CASTRO, 118. VALENCIA
22 DICIEMBRE AL 27 FEBRERO

A modo de retrospectiva, la presente exposición plantea un recorrido con paradas cronológicas a lo largo de toda la trayectoria pictórica del artista José María Yturralde, en el que se muestran desde obras fechadas en mitad de los años sesenta hasta su producción más reciente. **José María Yturralde** (Cuenca, 1942) inicia sus primeros tanteos artísticos acercándose a la estética del informalismo, para apartarse de él más tarde y conducir su obra hacia una abstracción geometrizable y op, en la que se dejaban ver influencias muy diversas como pueden ser las de Vasarely, los espacialistas italianos y el constructivismo, fundamentando ya lo que sería su base de experimenta-

ción posterior. La exposición que ahora acoge el Centre Julio González de Valencia se abre con una serie de cometas, procedentes de las experiencias cinéticas que ocuparon las investigaciones de José María Yturralde. Jugando con la variabilidad de los colores de otro tiempo, que están aquí omitidos, y la movilidad de sus composiciones, las denominadas *Estructuras volantes*, acuñadas por el propio artista, airean el sentido lírico hacia el que se movía la observación del rigor geométrico que ha ido edificando su obra más abiertamente constructiva. Ya en la primera sala, se deja ver un conjunto de trabajos apenas conocidos del pintor, en el que se da cumplida cuenta de sus años de formación, y en el que se ponen de relieve los ingenuos remedos matéricos a lo Antoni Tàpies, como también los coloristas rejos a lo Joseph Albers. Pausadamente, en el resto de las salas se va desgranando la evolución de toda su obra pictórica, a partir de una recopilación de sus conocidas *Figuras imposibles* en la que se definió, ya de forma definitiva, el que iba a ser su lenguaje. Con los años ochenta y noventa, se cierra la actual exposición dejando espacio para sus trabajos más recurrentes, en los que se exhibe el rigor en la plasmación del color, siempre obediente a los diseños geométricos de la composición, no sin antes reservar una última sala en la que se da cabida a una obra expresamente concebida para la ocasión, y que consiste en el revestimiento total de los muros. J.L.C.

ROY LICHTENSTEIN

IVAM-CENTRE JULIO GONZÁLEZ

GUILLEM DE CASTRO, 118. VALENCIA

21 OCTUBRE AL 2 ENERO

Roy Lichtenstein. Imágenes reconocibles reúne la producción más característica del pintor neoyorquino, desde que en 1961 iniciara sus conocidas series de viñetas en gran formato, en rebelión contra la pincelada gestual del expresionismo abstracto, siguiendo el camino abierto por Jasper Johns hacia un arte objetual. Imágenes extraídas de tiras de tebeo, de un trazo perfilado y firme, con un marcado silueteado de las figuras y una superficie pictórica opaca y con la tricomía y la trama punteada característica de la impresión mecánica, imitando los medios de reproducción técnica, en paralelo a la obra de Warhol. Interesado por el trabajo industrial y la cultura de masas, Lichtenstein propone, frente al idealismo expresionista, un crudo realismo, que busca incluso la fealdad y la vulgaridad, echando mano del estilo y contenido de la imagería popular americana de los 50. De este ámbito extrae imágenes publicitarias e ilustraciones comerciales, modernos iconos fabricados con los productos de consumo cotidiano, con una irónica mirada que le aproxima al hacer pop. Con la misma distancia aborda la revisión de los distintos "ismos" y de los "clásicos" de la vanguardia, desde una perspectiva post-moderna, autorreferencial y crítica, en la que la obra de arte se desprende de elementos emotivos o referenciales en favor de una fría reflexión. R.G.

Hacemos realidad todas las ideas



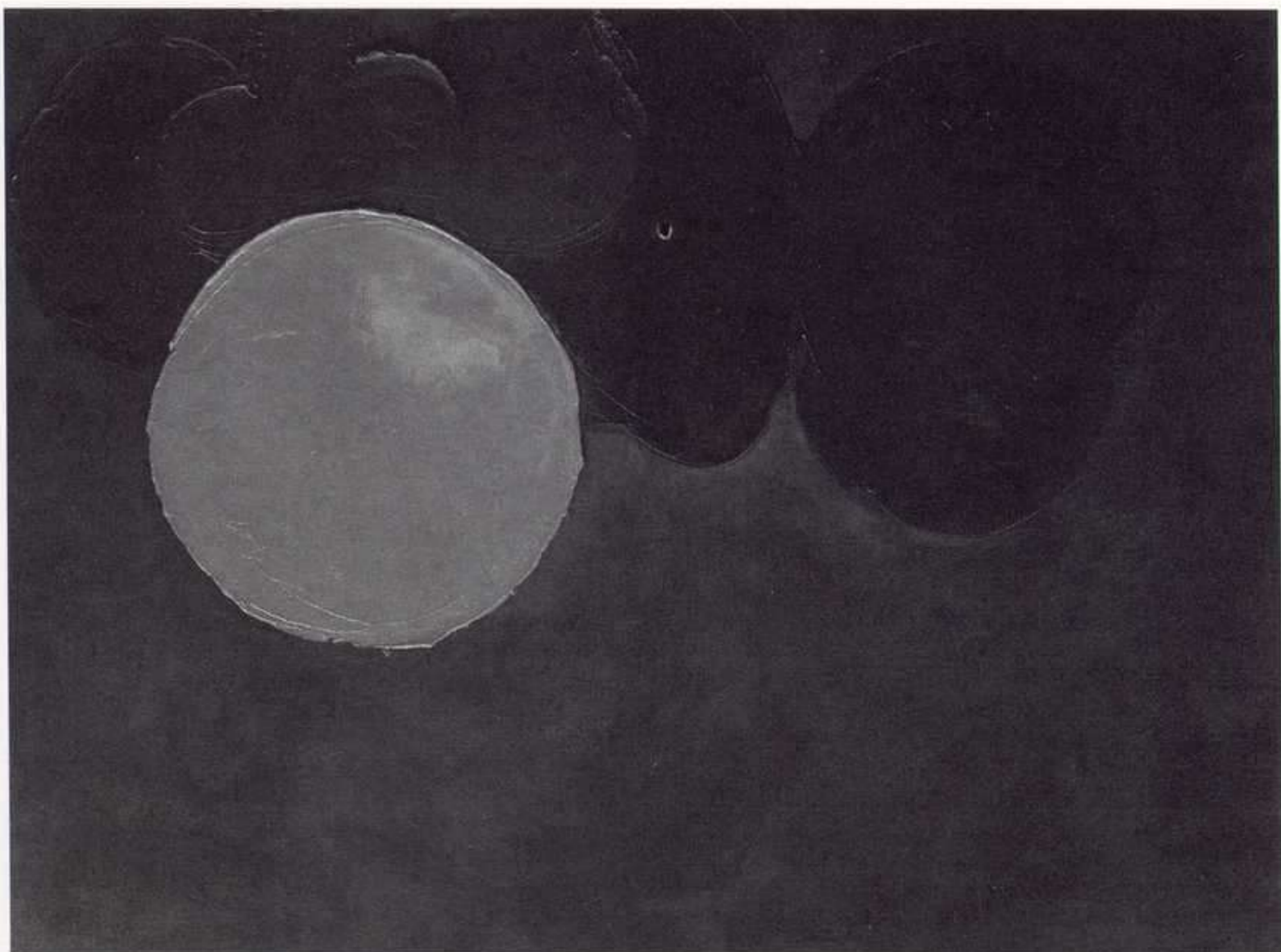
Vito Acconci: Park up building, 1996
Centro Galego de Arte Contemporánea



JUSTO ROMAN S.L.

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

*Luis Feito: N° 850,
1971. Pintura
sobre tela,
97 x 130 cm.*



LUIS FEITO

LA NAVE

LA NAVE, 25. VALENCIA

HASTA 6 ENERO

Luis Feito (Madrid, 1929) uno de los máximos exponentes del grupo El Paso, junto a Saura, Miralles, Canogar y Rivera entre otros, tras sus primeros tanteos con la figuración, pasó a definir su lenguaje pronunciándose con vocablos de gramática abstracta, aprendida por medio de las reglas cubistas. Iniciado en los balbuceos abstractos en los primeros años cincuenta en París, Feito se haría eco en su obra del automatismo y de la pintura matérica, siendo esta forma de hablar, a veces informal, otras veces geométrica, cuando no gestual, la que ha permanecido de manera constante a lo largo de toda sus trayectoria. La presente exposición, que abarca un paréntesis de casi

cincuenta años de trabajo en los que se da cumplida cuenta de esta evolución a partir de una selección de papeles —el grueso de la muestra—, permite un recorrido por sus gestos más conocidos, como por sus sonados acentos. Partiendo del color rojo y las formas circulares como elementos que sellaron su forma de hacer a partir de los años sesenta, a través de estos papeles se hace posible también un acercamiento a la etapa que culminó con sus cuadros blancos y depurados, hasta llegar de nuevo a las formas y los gestos que marcaron sus inicios. Si bien uno de los principales alicientes de esta exposición consiste en su casi exclusiva atención al papel, en el que se reconoce a un Feito diverso y redundante a la vez, ofrece además la posibilidad de contemplar cuatro notables lienzos fechados entre principios de los años sesenta y mitad de los años setenta. J.L.C.



Dora García:
Fotograma de
Gold, 1999.

DORA GARCÍA, MONTSERRAT SOTO, JORDI COLOMER, CARLES CONGOST, DANIEL CANOGAR

LUIS ADELANTADO

BONAIRE, 6. VALENCIA

HASTA 27 ENERO

De la mano de Amparo Lozano, comisaria de la muestra, una serie de obras, en su mayoría fotografías, proyecciones y video-intalaciones, de **Dora García, Monserrat Soto, Jordi Colomer, Carles Congost y Daniel Canogar**, se han puesto a la par para dar título a *en-entre-límite*, que resume cinco propuestas, como señala la comisaria, “pretendidamente expuestas a la hibridación y contaminación con otros campos”. A través de ellas, se trata de apelar a la conciencia crítica de los actuales medios tecnológicos, mediadores de la visión del presente.

Un cruce de interferencias por medio de las que se recompone un puzzle de los muchos posibles con el que arrojar una imagen caleidoscópica de cuanto nos rodea. “Las artes visuales contemporáneas –apunta Amparo Lozano– se formulan al ritmo de nuestra experiencia vital, y comparten con la idea ‘arte’ una cuestión crucial relativa a de qué modo, como lenguaje privado, son capaces, en términos visuales, de desplegar sentidos en la conciencia colectiva; de cómo –preservando su papel en la sociedad– aportan (exponen), elementos para la reflexión individual, social o de comunidades. Al respecto, con la intensidad del trabajo de estos artistas se quiere ‘exponer’ un modo sensitivo, consciente y crítico de pensar el presente; a sabiendas de que el axioma ‘en-entre-límite’ genera una imposibilidad que sólo puede intentar ser resuelta en un terreno de ficcionalidad”. J.L.C.

Max Aub con su
nieta Federico
David Álvarez Aub,
La Habana, 1968.
Foto: Anónimo.



MAX AUB

MUSEO DE BELLAS ARTES

SAN PÍO V, 9. VALENCIA

18 ENERO AL 19 MARZO

Narrador, dramaturgo y poeta, de ascendencia alemana y francesa, la personalidad de **Max Aub Mohrenwitz** (Paris, 1903-México D.F., 1972) se forma en Valencia en el contexto de las vanguardias de los años 30. Vinculado a los movimientos literarios más innovadores y atento siempre al entorno artístico de su tiempo, su vida y obra transcurre entre Valencia, Madrid y Barcelona –alternando estancias esporádicas en París–, donde publica la mayor parte de sus libros anteriores a la guerra: poemarios (*Los poemas cotidianos*, A), obra en prosa (*Geografía*, *Fábula verde*, *Luis Álvarez Petreña*) y teatro (recogido en los volúmenes *Narciso*, *Teatro incompleto* y *Espejo de avaricia*). Militante de izquierdas, miembro de la Alianza de Intelectuales Antifascis-

tas para la Defensa de la Cultura, su compromiso durante la contienda con la causa de la República se manifiesta a través de sus colaboraciones en los diarios *Verdad* y *Hora de España* y, posteriormente, desde su puesto de asesor cultural de la embajada republicana en París. De Francia, donde interviene con Malraux en el rodaje de *L'Espoir*, se traslada a México, tras ser detenido y enviado a varios campos de concentración. Allí edita su ciclo *El laberinto mágico*, reconstrucción de la España de la guerra y la preguerra, evolucionando hacia un realismo de corte galdosiano del que se desprenderá en ocasiones en obras como *Jusep Torres Campalans* –alucinante narración de la vida de un pintor cubista imaginario– y *La calle de Valverde*, donde retoma su pasado vanguardista. Su relación con las artes plásticas y el cine se plasma, además de en la biografía mencionada, en sus interesantes *Conversaciones con Buñuel*, obra inacabada publicada póstumamente. La exposición que organiza el Museo de Bellas Artes de Valencia pretende destacar precisamente esta faceta artística del autor, dedicando un amplio apartado al personaje de Josep Torres Campalans y a las obras que supuestamente expuso en México, Nueva York y París, pintadas por el escritor. También se tratan otros aspectos de la vida de Max Aub, reconstruyendo su entorno a partir de las ciudades en que vivió y su trayectoria artística, literaria y humana a través de fotografías, ediciones de sus libros y otros documentos. R.G.

ANDREU ALFARO

ROSALÍA SENDER

DEL MAR, 19. VALENCIA

20 ENERO AL 4 MARZO

De formación autodidacta, **Andreu Alfaro** (Valencia, 1929) dio a conocer su obra en mitad de los años cincuenta, poco antes de entablar relaciones con Doro Balaguer, Salvador Soria, Monjalés, Martínez Peris, Eusebio Sempere y José María Labra. Con estos artistas, comandados por el crítico Vicente Aguilera Cerni, formaría el Grupo Parpalló, uno de los exponentes principales de la renovación del arte contemporáneo valenciano, cuyas principales líneas de actuación partieron del movimiento constructivista. Tras unos primeros balbuceos que lo llevaron de la pintura a la escultura, y de ésta de nuevo a la pintura, originados al fragor del ímpetu informalista, sus obras fueron progresivamente asentándose en un espacio en el que primaban las investigaciones de orden geométrico y analítico. Hasta llegar a la realización de una serie de obras tituladas *Generatrices*, en las que Andreu Alfaro ya había definido su inclinación definitiva por la escultura, su trayectoria artística hizo

escala en la tradición constructivista, y especialmente en el constructivismo ruso, así como en el arte minimal. En esta línea de realizaciones durante los años sesenta Alfaro trabajó casi exclusivamente echando mano de varillas y planchas de uso industrial, dando lugar a figuras geométricas en las que el espacio formaba una parte sustancial de las obras. A partir de los años ochenta, Andreu Alfaro dio un giro notorio a su trabajo. Es el momento en el que dio entrada en su obra, a base de hierro y mármoles, a resonancias figurativas en las que se palpaban los ecos culturales derivados del estudio del arte clásico, sin perder de vista las complejas estructuras espaciales que aún hoy son uno de los fundamentos más importantes de su quehacer escultórico. En la presente exposición, que podemos contemplar en la galería Rosalía Sender de Valencia, consistente en una nutrida muestra de esculturas, múltiples y dibujos, destacan una serie de elementos en forma de discos o medallas de acero. En estas piezas aparecen, a modo de grietas o vacíos, una gran variedad de figuras abstractas o geométricas que, guiadas por curvas concéntricas y rectas paralelas, recuerdan las imágenes de olas y de remolinos. J.L.C.

149

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



ANTES Y DESPUÉS DE LA REVOLUCIÓN
*Vanguardias del Arte Portugués
de los Años 60 y 70*
EN LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN DE SERRALVES

12 de noviembre 1999 • 9 de enero del 2000

MUSEO COLECCIONES I.C.O.
Zorrilla, 3. 28014 Madrid - Tel. 91 420 07 17 - Fax 91 592 15 97
HORARIO: Martes a Sábado: 10 - 19 h.
Domingos y festivos: 10 - 14 h. Lunes: cerrado.

IMAGEN: RENÉ BARTHOLO. NUAGE A SURFACE VARIABLE, 1971. CHAPA DE ALUMINIO PINTADA Y SISTEMA ELÉCTRICO. DEPÓSITO DEL MINISTERIO DE CULTURA EN LA FUNDACIÓN DE SERRALVES, OPORTO.

FUNDAÇÃO SERRALVES

Fundación
I C O



Juan Ugalde:
Cuatro bloques,
1999. Técnica
mixta sobre lienzo,
200 x 200 cm.

JUAN UGALDE

TOMÀS MARCH

APARISI I GUIJARRO, 7. VALENCIA

14 DICIEMBRE AL 16 ENERO

Una serie de lienzos de grandes y medianos formatos, así como una serie de cartulinas dan cuenta de los trabajos más recientes del artista Juan Ugalde. Partiendo de la fotografía como imagen matriz, **Juan Ugalde** (Bilbao, 1958) deja entrar a la pintura, a menudo acompañada de collages, a la que da vía libre para que intervenga a sus anchas dando lugar los más insólitos acontecimientos. De este modo, imágenes de muy diversa condición y figura avanzan, y a la vez se ocultan, haciéndose cómplices del gesto pictórico que las manosea. Sin un aparente hilo argumental, en cada lienzo se va estructurando un complejo hábitat en el que conviven paisajes urba-

nos y cumbres nevadas, chabolas desvencijadas y monumentales estadios, panorámicas turísticas y vistas de complejos industriales. Juan Ugalde simultanea, ayudado de los pinceles, postales y fotografías, cromos y recortes de revistas, hasta conformar un ácido cóctel en el que se combinan licores coloristas y burbujeantes refrescos, lúcidos aguardientes y delirantes anisados. Ingredientes que, agitados con habilidosos ritmos poperos, producen un encantamiento en el que tan pronto soñamos como nos trasladamos a la más cruda realidad. De manera que mientras rastreamos en cada lienzo las imágenes del artista, recuperamos nuestros propios recuerdos, implicándonos en las absurdas y entretenidas historias que nos cuenta este creador. Hay que destacar, en este sentido, la frescura y el divertimento con el que Juan Ugalde utiliza el collage, tras el que se desvela un trasfondo de aguda ironía. No en vano, el humor –aspecto que a menudo falta en el arte de nuestros días– es quizás uno de los rasgos más apreciables en estos trabajos, como notoria es esa mirada sociológica tan nostálgica como cáustica, que permite un endulzado guiño al pasado y un fresco reojo del presente. Frente a trabajos anteriores en los que el collage ejercía un especial protagonismo, en los que ahora se presentan en la galería Tomàs March de Valencia Juan Ugalde ha puesto en marcha un proceso de depuración con el fin de que las imágenes actúen con mayor rotundidad. J.L.C.

FERNANDO SINAGA/PEDRO CALAPEZ

BORES & MALLO

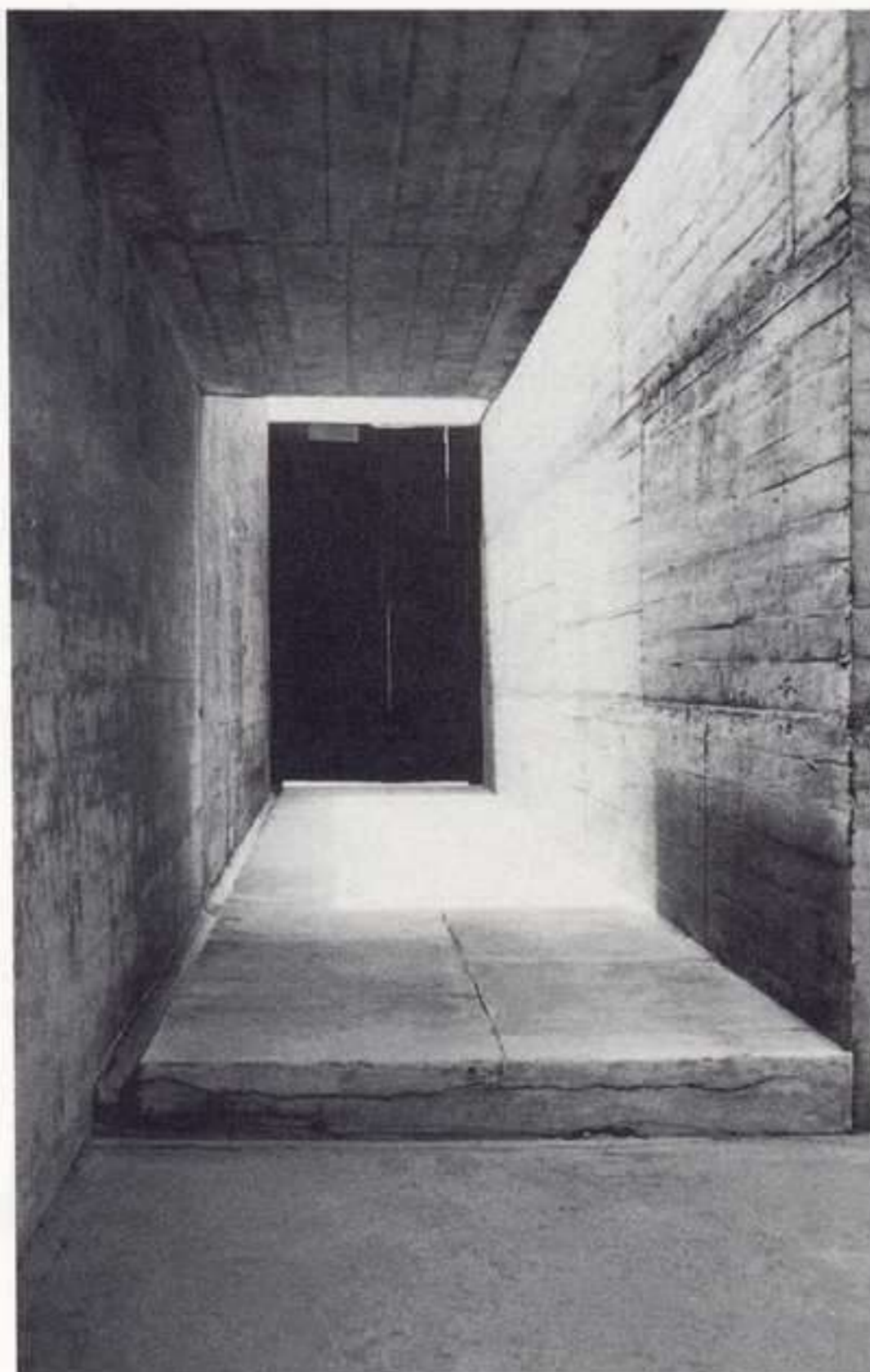
TRAVESÍA ALFONSO XI, 4. CÁCERES

CAMINO LLANO, 36. CÁCERES

15 DICIEMBRE AL 20 ENERO

ENERO/FEBRERO

Tras un intenso año de exposiciones, **Fernando Sinaga** ha querido en esta ocasión hacer una propuesta diferente a sus proyectos anteriores, presentando su libro *Consideraciones discontinuas, 1985-1999*, que da título a esta exposición y mostrando en el espacio de la galería de Fernando Castro una obra que es, en su mayor parte, inédita a los ojos del público. Se trata de esa obra que se encuentra a camino entre diferentes proyectos y series realizadas para exposiciones específicas. Piezas que por alguna razón se ha desechado a la hora de ser expuestas, pero que suelen ser aquellas en donde se ha experimentado o en la que se ha luchado para conseguir determinados logros, "residuos o resquicios del proceso de trabajo", que tienen un gran significado para entender la evolución e identidad de Sinaga, que las ha recuperado de su letargo, dándoles la dignidad que merecen. Para Sinaga la discontinuidad es determinante en su vida y en su actividad creativa. Con este libro y con la obra expuesta, esculturas y fotografías recientes sobre arquitectos por los que Sinaga siente un especial interés: Alvaro Siza, Alejandro de la Sota, Steven Holl y Mies Van der Rohe, Sinaga quiere plantear sus reflexiones y experiencias ante esta



*Fernando Sinaga:
Álvaro Siza (Serie
Arquitectos), 1999.
Acero, cristal e
impresión inject
sobre lienzo,
61 x 109,5 x 1,5
cm. Edición de
siete ejemplares.*

discontinuidad ligada a su pensamiento y a su trabajo: "La discontinuidad es la necesidad de la ruptura para poder continuar". La ruptura es el renacer, el empezar de nuevo y, por lo tanto, una clave de un proceso creativo que se quiere vivo y no mediático. La reflexión intelectual por parte del artista y, en este caso, como muestra de sus consideraciones filosóficas, existenciales y creativas es un don legítimo que lo engrandece. Con esta exposición Bores & Mallo da la alternativa a un nuevo espacio que se inaugura con **Pedro Calapez**, que desarrollando las ideas contenidas en su obra anterior, como el reflejo, el espejo, interior/exterior, los polos opuestos y lo inverso, presenta una serie de refinados dibujos en blanco y negro, que, en diferentes grupos, se interrelacionan en correspondencias simétricas y oposiciones expresadas en una estética purista. J.C.R.



Roberto González
Fernández: M. de
Madrid, 1999.
Óleo sobre lienzo,
100 x 73 cm.

ROBERTO GONZÁLEZ

GALERÍA CLÉRIGOS

CLÉRIGOS, 5. LUGO

14 ENERO AL 8 FEBRERO

Roberto González Fernández (Monforte de Lemos, Lugo, 1948) lega creaciones íntimas y autoreflexivas, ya sean pinturas basadas en una realidad fotográfica o fotografías consecuencia de sus series pintadas. Realista figurativo en cuanto a lo formal, empapa de misticismo unas obras barrocas en el tratamiento de la luz y en la expresividad gestual de unos personajes escorzados que semejan estar en éxtasis. En una de sus últimas series, *CDIR*, omite todo ras-

tro humano conjuntando ensueño y verdad. Ahora presenta *Diálogos*, conjunto creado a partir de una secuencia de la serie *Holyrood*, presentada hace ya cinco años. Un personaje en una ventana dialoga a gritos con otro situado en la lejanía. Pero además, ofrece cuatro esculturas, cuatro cajas: basada en la Isla de Arriaza, en una crea con arena su playa particular; en otra el objetivo son sus propios cuadros; elementos para el sexo como los preservativos también tienen su espacio, de la misma manera que el abstracto concepto de alma. Y para enfatizar el carácter de mezcla y cruzamiento que tienen sus obras, unas pinturas hacen referencia a estas cajas tridimensionales, en esa particular concepción del tan recurrido cuadro dentro del cuadro. Como complemento para entender su mundo, acompaña todo ello con obras conocidas y presentadas en su conocida exposición *Tres alfabetos*, muestra en la que recuperaba el trabajo realizado para el periódico *El Correo Gallego*, toda una labor escenográfica que actúa a modo de balance. Un artista que bebe de la tradición para matizarla y tornarla contemporánea, que no se considera realista en la concepción más generalizada del término: "Si lo fuera, saldría a pintar con mis pinceles y mi caballete, reproduciría los ambientes y las luces reales que rodean a un objeto o a un personaje. Utilizo una imagen realista porque me permite expresar el tema que fundamentalmente me interesa, que es el de las relaciones humanas". D.B

Colección BANCO ZARAGOZANO

Arte contemporáneo

23 Noviembre 1999 - 9 Enero 2000

AGUIRRE
ALEXANCO
BARCELÓ
BILBAO
BROTO
CAMPANO
CANOGAR
CHILLIDA
CIRIA
CLAVÉ
DELGADO
DIS BERLIN
FORNS BADA
GIRONA
GRAU
GUINOVART
HERNÁNDEZ PIJUAN
LABORDA

LAFFÓN
LAMÁS
NAVARRO BALDEWEG
PALAZUELO
PATIÑO
PÉREZ VILLALTA
PRADAS
QUEJIDO
RÀFOLS-CASAMADA
RUEDA
SERRANO
SICILIA
SIMÓN
TÀPIES
USLÉ
VÁZQUEZ
VIOLA
ZAPATA

La Lonja

Plaza del Pilar, s/n

Sala de Exposiciones de Banco Zaragozano

Cuatro de Agosto, 22

Laborables de 10 a 14 y de 17 a 21 h

Festivos de 10 a 14 h

Lunes cerrado

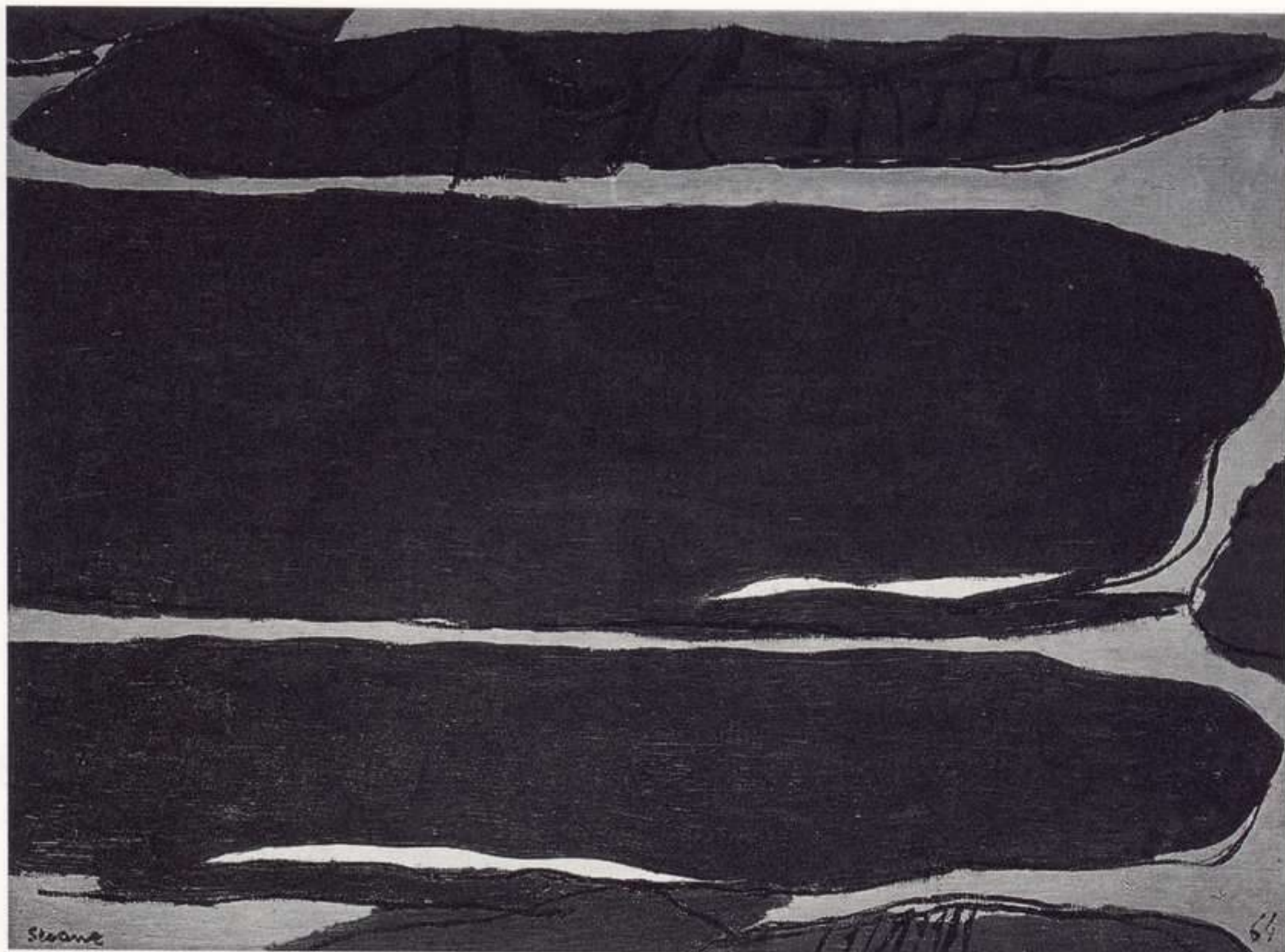


Banco
Zaragozano



AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA

Luis Seoane.
Paisaje de ría,
1964. Óleo sobre
lienzo, 80 x 60 cm.
Fundación Luis
Seoane. Foto
cortesía del CGAC.



LUIS SEOANE

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

VALLE INCLÁN, S/N. SANTIAGO DE

COMPOSTELA

21 DICIEMBRE AL 28 FEBRERO

A medio camino entre lo propio y lo universal, entre la más profunda tradición y el lenguaje de la modernidad, surge **Luis Seoane** (Buenos Aires, 1910-La Coruña, 1979), una presencia que, como la de sus dibujos, se extiende para ofrecer varios puntos de vista, que como sus pinturas se construyó limpia, huyendo de ropajes superfluos, aunando el cosmopolitismo con el costumbrismo de lo gallego. Su recuerdo es ahora evocado con esta exposición de pinturas, dibujos y grabados que, en palabras de su comisario Valeriano Bozal, “pretende ganar en profundidad lo que pierde en amplitud”. Fuera quedan algunas de sus labores más valiosas, como su trabajo de muralista. Seoane comenzó

como dibujante y nunca dejó de serlo, dando muestras de un compromiso político con la izquierda que, sin embargo, no impidió resultados más líricos e imaginarios que lo distanciaban de la realidad. Influenciado por Grosz, Dix y, más tarde, Picasso, se sumergió en lo pictórico a mediados de los 40. Su producción desborda la diversidad de pautas lingüísticas, marcando un camino creativo entre el atrevimiento político, la crítica y las distancias técnicas utilizadas, mostrando una “pintura de síntesis”. La deuda picassiana se encuentra en los rostros, en el tratamiento de la línea, la solidez de las figuras y las composiciones, mientras que la libertad cromática mira más a las arbitrariedades matissianas. Una trayectoria directa y lineal, que encontrará síntesis en el icono, despojándose de la anécdota, tras la reflexión que supondrá su viaje a Neuquen y el paso por el muralismo y la gráfica. D.B.



*Didac Lagarriga:
Split jungle, 1999.*

LOST IN SOUND

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

VALLE INCLÁN, S/N. SANTIAGO DE

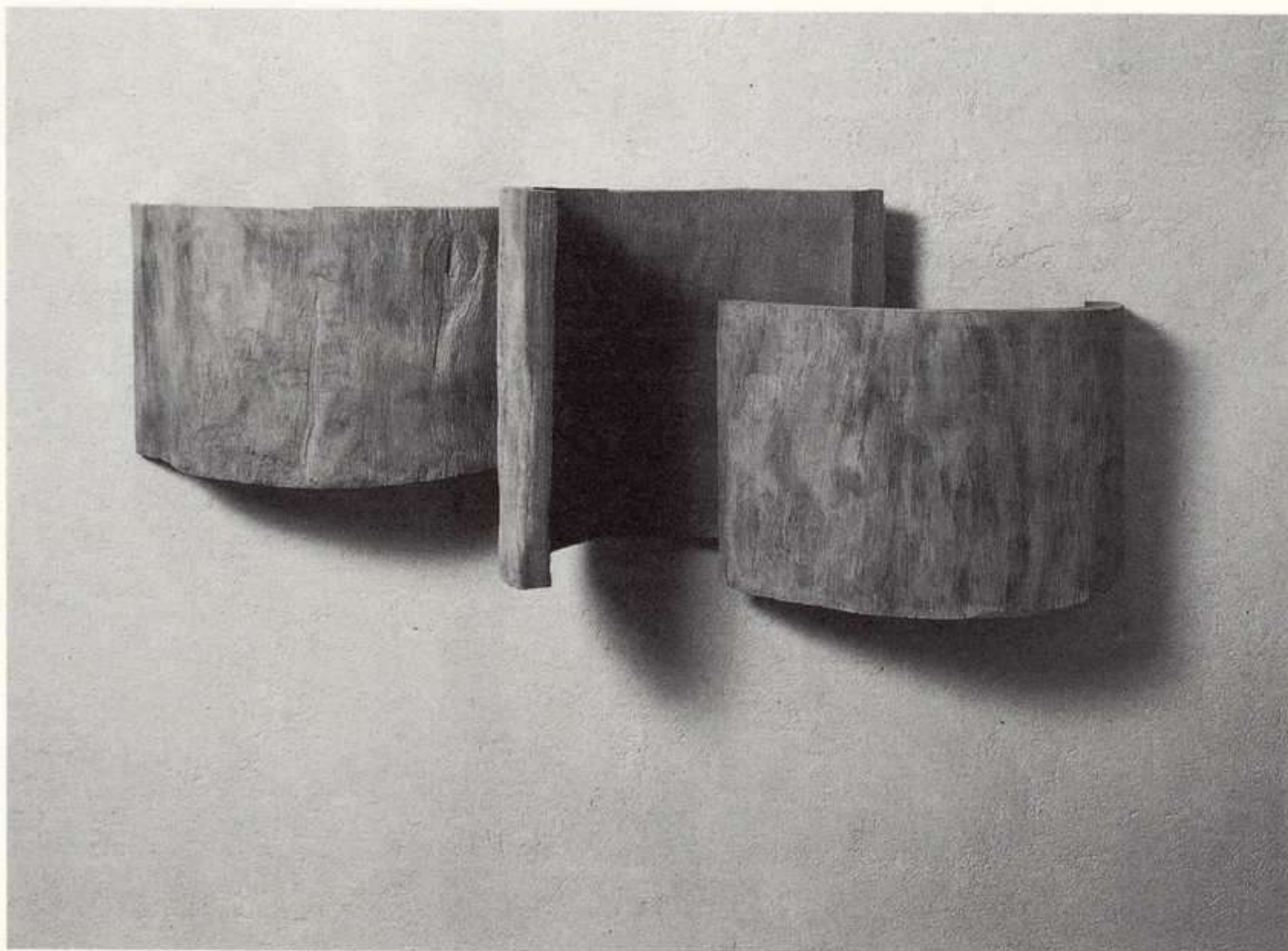
COMPOSTELA

2 DICIEMBRE AL 12 MARZO

Las nuevas concepciones museográficas, provocadas por los continuos avances tecnológicos y el acercamiento de la alta y baja cultura, hacen viable el aterrizaje de la música y el sonido en el panorama del exhibicionismo artístico. **Lost in sound**, comisariada por Manuel Oliveira, nos invita a perdernos en el sonido para desde ahí analizar las distintas maneras de interpretar el mundo, el conjunto de transformaciones culturales que permiten la diferenciación, la adaptación situacional que generó “subculturas” y grupos como los rockers, los mods, los hippies, los punks, los trads, los clubbers o los teds. Un proyecto que analiza la música a través de ella misma, desde el techno hasta el house, desde el trance al drum’n’bass, gra-

cias a un programa musical elaborado por Ernesto Gómez. Todo ello se acompaña de una recopilación de iconografía visual propia de la cultura tecno y una ambientación de pared sobre la que se colocan creaciones que se mueven en el ambiguo camino entre lo artístico y lo meramente decorativo, además de las videoinstalaciones de Alberto Barreiro, Martín Pena, Juan Lesta y Jan-Peter E.R. Sonntag. Dentro del programa de videoproyecciones destacan producciones como las de Yoshihisa Nakanishi, Carles Congost, Chris Cunningham, Didac P. Lagarriga, Esferobite, Juan Lesta, Rineke Djistra, Vanhoutvinck, Eloi Puig, Alain Thibault, María Ruido o Emergency Broadcast Network. El mundo de la acción, de la performance, cuenta también con su espacio, al preparar para la inauguración dos sesiones en directo, una con Djs –Didac P. Lagarriga, Xoán Anleo y Home Xirafa– y otra con Vjs –Markus Kreiss, Gerald Van der Kaap y Juan Lesta. D.B.

Fernando Casás:
Selvagem 3/Baoba,
1999. Madera,
68 x 171 x 57 cm.



FERNANDO CASÁS

GALERÍA SCQ

GENERAL PARDIÑAS, 10-12. SANTIAGO DE
COMPOSTELA

9 DICIEMBRE AL 5 ENERO

Gallego de nacimiento y brasileño de adopción, **Fernando Casás** (Gondomar, Pontevedra, 1964) realiza un trabajo de estrecha vinculación con la naturaleza, desde su "proyecto errante" de 1967 hasta la actual cita compostelana. Coetáneo de artistas como Robert Smithson, Richard Long o Walter de Maria, se mantuvo en una posición estética innovadora, actitud que lo condujo a bienales como la de São Paulo y proyectos de referente natural como los proyectados para la holandesa ciudad de Eindhoven, el dirigido por Javier Maderuelo en Huesca y el recién inaugurado para la pontevedresa *Isla de las Esculturas*. Es ésta una exposición, titulada *Sel-*

vagem, que nos introduce en su pesimista o apocalíptica visión vital. Todo se acaba pero todavía quedan algunos focos de resistencia, ese lado "salvaje", aunque si cambiamos la letra "m" por la "n" el resultado hace mención al "gen de la selva", a esa virginidad brasileña o africana que permanece inmaculada sin haber sido manipulada genéticamente. Las obras que ahora presenta, todas en madera, con una factura limpia, critican el cúmulo de modificaciones de la ingeniería, borran las huellas impidiendo distinguir con certeza lo primitivo y lo artificial. ¿Qué es clon y qué es original? Casás nos advierte de la amenaza hacia la privacidad, de la posibilidad de que nos roben los sueños. Pero no se trata "de ecología, introduzco dudas con respecto a lo que es artificial; mi trabajo no es panfleto ni de denuncia". Eso sí, una consigna: vivir la vida, simplemente como resistencia. D.B.

Salvador Díaz

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

Hasta 8 enero 2000
Darío Villalba

Finales de enero
Rirkrit Tiravanija

Ángeles Penche

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

Hasta 8 enero 2000
Martín Ballesteros

11 enero a 5 febrero 2000
Dimitrios Dourdoumas

GALERÍAS DE ARTE

MADRID

Eladio Fernández

Madera, 22 • 28004 Madrid
Tel./fax 91 532 40 20

Hasta 18 diciembre
Andreas Schwietzke

20 enero a 25 febrero 2000
Eok Seon Kim



METTA
GALERIA

ED RUSCHA

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



Manolo Paz: Sin título, 1991.
Granito,
190 x 60 x 50 cm.

MANOLO PAZ

GALERÍA TRINTA

RUA NOVA, 30. SANTIAGO DE COMPOSTELA

HASTA 20 DICIEMBRE

La fidelidad a sus orígenes gallegos y a una serie de constantes formales y simbólicas, mantienen a **Manolo Paz** (Cambados, Pontevedra, 1957) en un vocabulario personal que lo diferencian en el panorama de la escultura contemporánea española. La condición ancestral de su material preferido —el granito— lo pone en relación con la cultura castreña y el megalitismo galaico, desenterrando

el mundo celta con heridas y huecos pulimentados, para lograr así el contraste entre estos cortes y las rugosas texturas de sus volúmenes exteriores. Y es que, sin ninguna duda, es el granito el elemento ineludible y recuperador de un pasado simbólico de la cultura atlántica, una piedra omnipresente, que recientemente fue protagonista de la denominada *Isla de Esculturas*, siendo utilizada por algunos de los principales nombres de la escultura contemporánea internacional en la provincia del granito, Pontevedra. Esta asociación establecida entre el arte y la naturaleza, que tan buenos resultados ha venido ofreciendo en estas últimas décadas, tuvo en el artista gallego un momento crucial: la eliminación del pedestal. Este descarte propició la recuperación del contacto con el suelo, permitiendo volver, por lo tanto, a la posición natural de la roca, para “echar raíz y crecer”, transformando en orgánico lo inerte. Otra característica de su última etapa —la monumentalidad—, se aprecia en una de sus obras más espectaculares, la titulada *Penúltima cena*, estructura que demanda ser habitada por presencia humana, porque sus piedras “son una respiración a la vida”. El escultor Manolo Paz es, por lo tanto, otro paisajista, que dialoga con el espacio y lo presenta en la realidad, pero no lo es a la manera convencional, sino que se acerca a la actualidad arquitectónica, evitando el centro, distorsionando las formas, contrastando las texturas; ésta es, en definitiva, su sencilla verdad. D.B.

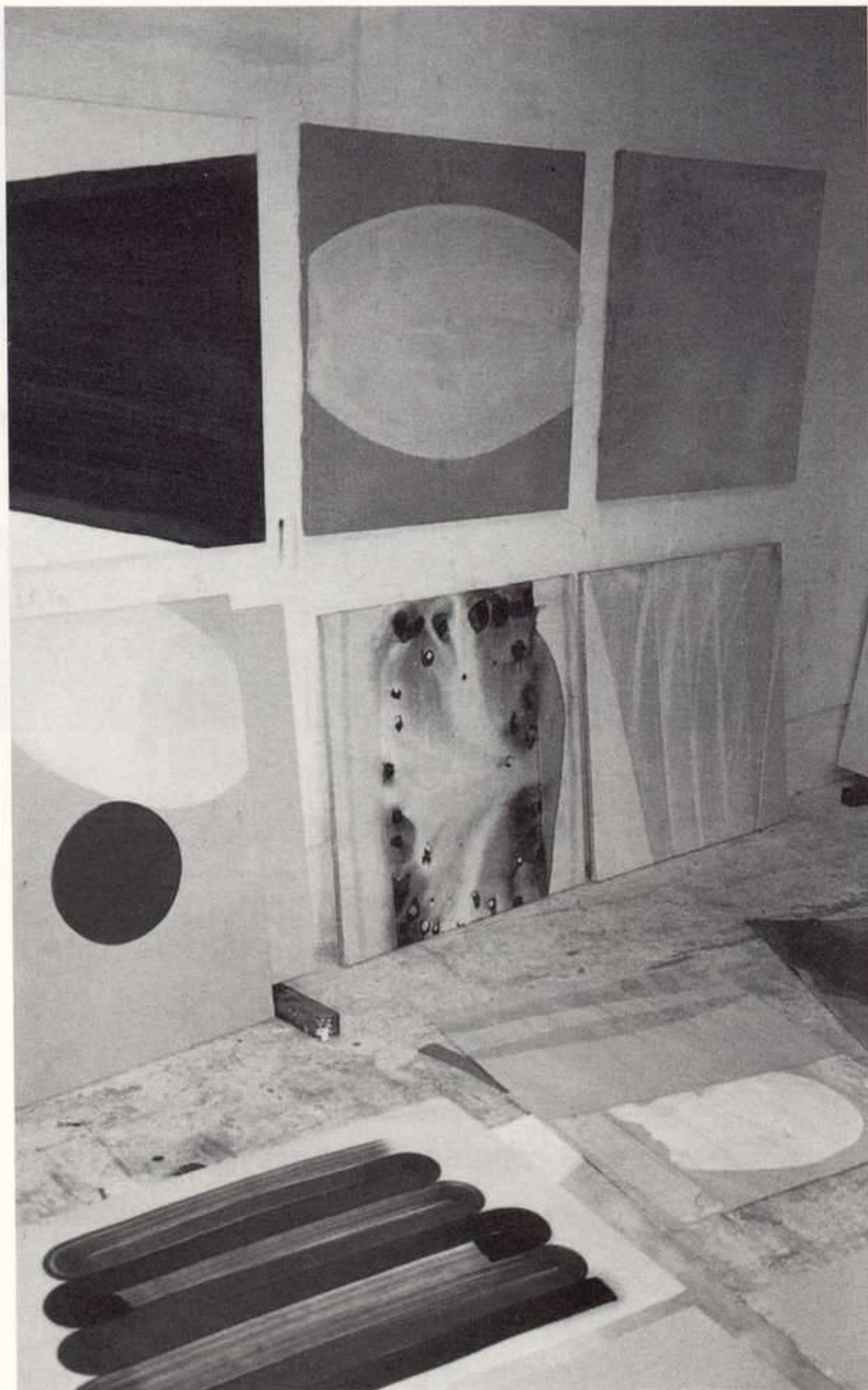
BERTA CÁCCAMO

VGO

LÓPEZ DE NEIRA, 3. VIGO (PONTEVEDRA)

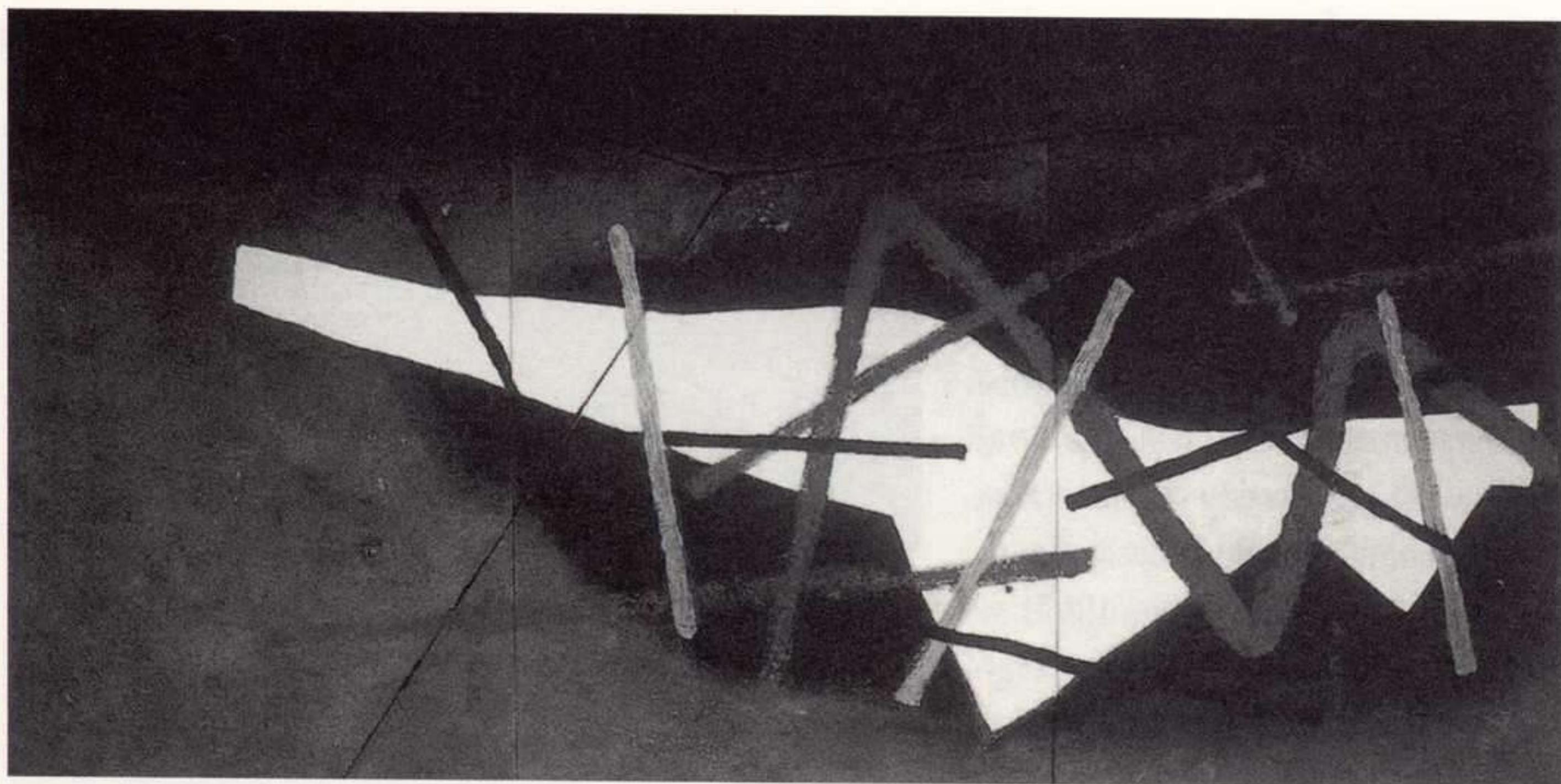
HASTA 6 ENERO

El tiempo pasa, entonces una capa de pintura calla las imágenes que sólo perviven en el terreno de la memoria, todo queda suspendido como en medio de la niebla. Y ahí surge la figura de **Berta Cáccamo** (Vigo, 1963) y, en su aplicación de la pintura, se muestra casi escultórica, como lo fue en su intervención para el “doble espacio” del Centro Galego de Arte Contemporánea. Sin embargo, bajo esta economía de medios, se esconde una labor muy próxima al concepto de pintura-pintura. Unas manchas de color sobresalen y subordinan a un fondo monocromo aunque matizado y húmedo, nacen a modo de ruidos que armonizan su propia musicalidad. Pero es este ritmo suave y lento, poético en su esencia; lejos quedan aquellos expresionistas brochazos iniciales, que saturaban el cuadro. Se trata de unas obras que actúan a modo de balanza, entre el dibujo y la pintura, entre el pulso y la atmósfera. Una creación libre, donde la propia imaginación o sentimientos conducen al trabajo. Es todo ello, en palabras de Bernardo Pinto de Almeida, “un lugar donde el silencio se manifiesta, el gran silencio blanco de la pintura, aquel que se veía en Goya y que después, no se sabe por qué, alguna pintura conservó y que es, en el caso de las obras de Berta Cáccamo, un silencio que toca la ferocidad y una distante meditación sobre el lu-



gar de los objetos en el espacio, reducidos a su más puro estado de ser cosas antes de ser cosas para algo, u objetos de uso. Los objetos, las figuras, surgen en su pintura como apariciones silenciosas que no revelan lo que son, que nos extrañan por el modo como cuantifican y cualifican su intensidad y su brillo”. Berta Cáccamo nos ofrece ahora, en el trabajo que podemos observar en la galería VGO, una pintura más fresca, en la que el dibujo, llevado a escala monumental, se alza como indiscutible protagonista. D.B.

Detalle del estudio del artista con obras para la exposición.



Leopoldo Nóvoa:
Gran forma blanca
con mecate y
hendidura,
1991-1992.
Técnica mixta
sobre lienzo,
195 x 390 cm.

LEOPOLDO NÓVOA

FUNDACIÓN CAIXA GALICIA

POLICARPO SANZ, 36-38. VIGO

(PONTEVEDRA)

DICIEMBRE

Leopoldo Nóvoa (Pontevedra, 1919) es uno de esos “gallegos” que emigra para formarse en el exilio, en este caso en Uruguay. Hoy, vive compaginando el *glamour* pictórico de París con la verde melancolía de sus largas estancias en Galicia. Parte de ese recorrido vital, concretamente la etapa que va desde 1970 hasta el presente, se nos presenta ahora a través de una serie de cuadros de gran formato. Los comienzos de Nóvoa coincidieron en el tiempo con el auge del expresionismo abstracto norteamericano y su hermano europeo el informalismo. Su paso de la figuración a la abstracción fue paulatino, ya que trabajaba con mucha materia, con una cierta influencia de la paleta española que le llegaba a través de Torres-García. Al despojarse de la presencia física de la

realidad se introdujo en el informalismo, dejándonos como ejemplo más representativo el *Mural del Cerro* de Montevideo, construido íntegramente con materiales de deshecho, lo que viene a mostrar “el estado de violencia y descomposición de la sociedad latinoamericana”. A finales de los 60 comienza a hacer esa pintura plana que bebe del espacialismo de Fontana. Elimina la materia, evitando las herramientas tradicionales para conseguir delicadeza porque “la materia estaba de más, tenía una necesidad de pureza y sólo se podía conseguir sin la intervención del hombre, sin la mano del maestro, sin el pincel”. Mediante hendiduras o tensiones del lienzo desde atrás, sus cuadros se expanden en el espacio, bien al interior, bien al exterior, colocando materia tras el lienzo para que la luz trabaje de manera más pura, rechazando así cualquier tipo de profundidad ilusoria. Unas obras que dan un aspecto de sosiego y tranquilidad, fieles a su máxima de que toda abstracción es poesía. D.B.

HENRI MATISSE

ESTIARTE

ALMAGRO, 44. MADRID

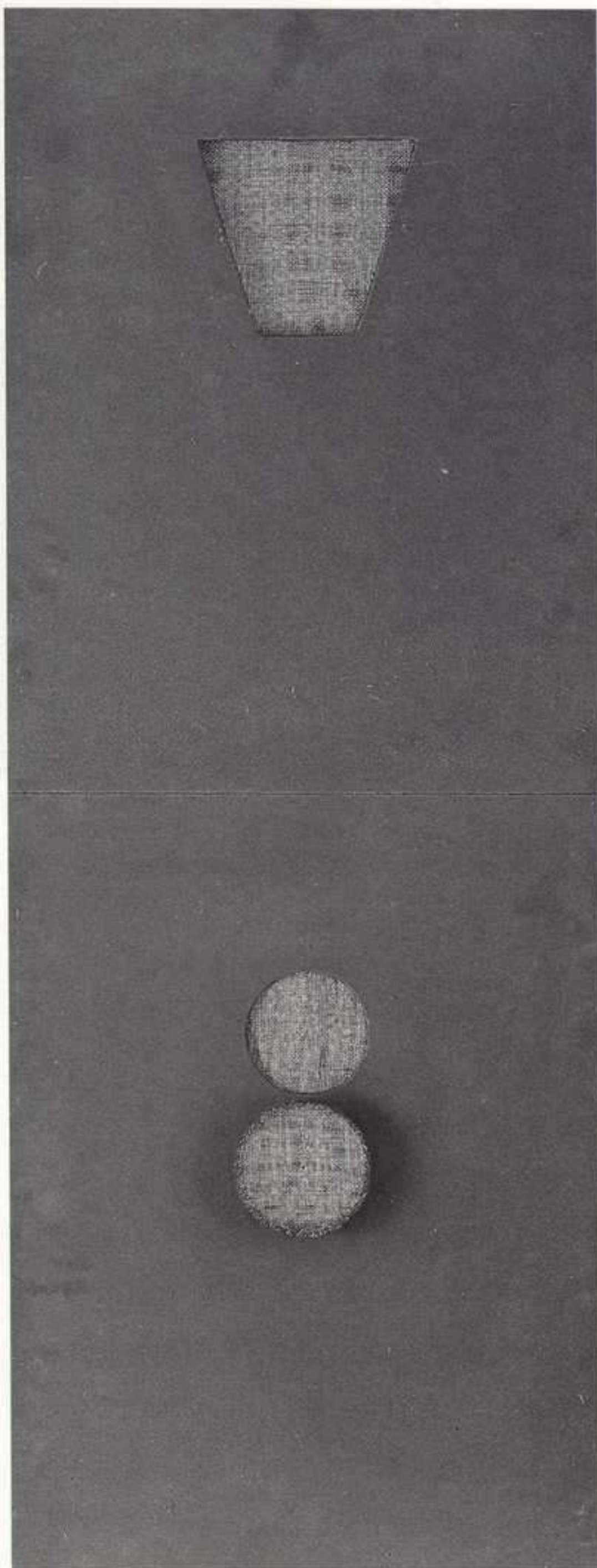
15 DICIEMBRE AL 28 ENERO

La exposición que se presenta de **Henri Matisse** (Le Château, 1869-Niza, 1954) reúne una veintena de piezas entre litografías y aguafuertes fechados entre 1918 y 1929. Desnudos, odaliscas, bailarinas y retratos que recorren su obra de la década de los veinte, central en su producción y especialmente creativa para el artista. Su primer grabado conocido data de 1900-1903: una punta seca que muestra, en un autorretrato, a un Matisse maduro grabando con la misma técnica. En estos primeros trabajos la imagen se forma a través de un cuidadoso rayado y trabajando arduamente la plancha, de forma aún académica, para dar paso inmediatamente a una mayor apertura en los estudios de modelos desnudos. En 1904, Matisse realiza su primera exposición individual de pintura, y al año siguiente, junto con Derain y Vlaminck, hará surgir en el Salón de Otoño la pintura fauvista. A este periodo pertenecen los cuatro grabados en madera que Matisse realiza en 1906, donde la fuerza plástica se presenta llena de fuerza y expresividad. A partir de ese año y hasta 1913 Matisse trabaja en el taller de Auguste Clot, el mejor estampador que colaboró con Vollard en la edición de libros para bibliófilo; es allí donde realizará sus primeras litografías de estilo lineal. Un año más tarde realiza sus primeros aguafuertes de una sola mordida, sin correcciones, técnica que le permite una mayor li-



*Henri Matisse:
Danseuse reflétée
dans la glace,
1927. Litografía,
39,8 x 28,4 cm.
sobre chino,
52,2 x 36,5 cm.*

bertad en el dibujo, destacando la limpieza de la línea y la fluidez y elegancia que le son características. En la década de los veinte el artista introduce en su temática lo oriental y lo exótico a través de modelos convertidas en danzarinas y odaliscas, donde la riqueza de lo ornamental en los trajes y en los ricos fondos rítmicos se expresan en desarrollos de retículas y ondas. A partir del año 25 se advierte en su trabajo una simplificación y reducción del trazo hasta llegar a la pureza de una línea ágil y dinámica que expresa, rozando la abstracción, la pureza de unas formas más ideales que inmediatas. Por su parte, los retratos de ese periodo son rostros que van perfilándose y despojándose hasta culminar en las máscaras al aguainta de los años cuarenta y cincuenta. De todo ello hay buenos ejemplos en esta exposición que refleja aquel interés por la gráfica que el artista mantuvo hasta pocos años antes de su muerte. O.A.M.



*Manuel Rivera:
Contrapunto, 1966.
Óleo, tela metálica,
madera,
130 x 50 cm.*

MANUEL RIVERA

ALMIRANTE

ALMIRANTE, 5. MADRID

13 ENERO AL 17 FEBRERO

Jacques Lassaigue escribía de **Manuel Rivera** (Granada, 1927-Madrid, 1995): “He aquí una obra que ha despertado sorpresa en cada una de sus participaciones en la escena internacional (São Paulo, Venecia, Tokio, Pittsburg, Cagnes). Es una obra que no recuerda a ninguna otra trayectoria

y no corresponde a ningún hábito conocido de la mano creadora”. Este carácter inédito, lo singular de sus creaciones y la dificultad de encontrar referentes inmediatos han sido aspectos destacados en la trayectoria de Rivera, del que ahora se presenta un conjunto de obras en su mayoría nunca vistas con anterioridad, desde que hacia la mitad de los 50 realizara sus primeros trabajos abstractos y viajara a París, donde entraría en contacto con las corrientes informalistas. Es en 1956 cuando empieza a utilizar la tela metálica en sus obras: en un principio la trabaja en un único plano, tensándola sobre un bastidor de hierro o madera. En el 57 participa en la fundación de El Paso. Después, ensancha el bastidor hasta darle unos centímetros, lo que le permite trabajar en dos planos; de esta manera introduce en su obra una de sus características constantes, la dualidad luz-espacio que tiene como resultado la sugestión de efectos ópticos de vibración, profundidad y movimiento tan característicos en sus piezas. A partir de 1960 el color entra a formar parte de manera fundamental en sus composiciones, utilizando preferentemente tonalidades rojizas o verdosas, semejantes a las que pudiera provocar un proceso de oxidación y envejecimiento sobre la tela metálica. En los 80 los colores se oscurecen y las mallas presentan desgarros reforzando su expresividad. En su última década de trabajo construye cajas de metacrilato en cuyo interior tensa la tela metálica, sirviéndose únicamente del color negro como elemento dominante en la composición. O.A.M.

Exposiciones

Lost in Sound

2 diciembre 1999 - 12 marzo 2000

Comisario: Manuel Olveira

Luis Seoane

Pinturas, dibujos y grabados

1932-1979

20 diciembre 1999 - 28 febrero 2000

Comisario: Valeriano Bozal

Helena Almeida

14 enero - 5 marzo 2000

Comisario: María de Corral

Servicio pedagógico

Aproximación al arte contemporáneo

Para alumnos de Primaria

Septiembre 1999 - junio 2000

Expresión plástica y educación visual

Para profesores de Infantil y Primaria

Noviembre 1999 - febrero 2000

Educación plástica y visual educación musical

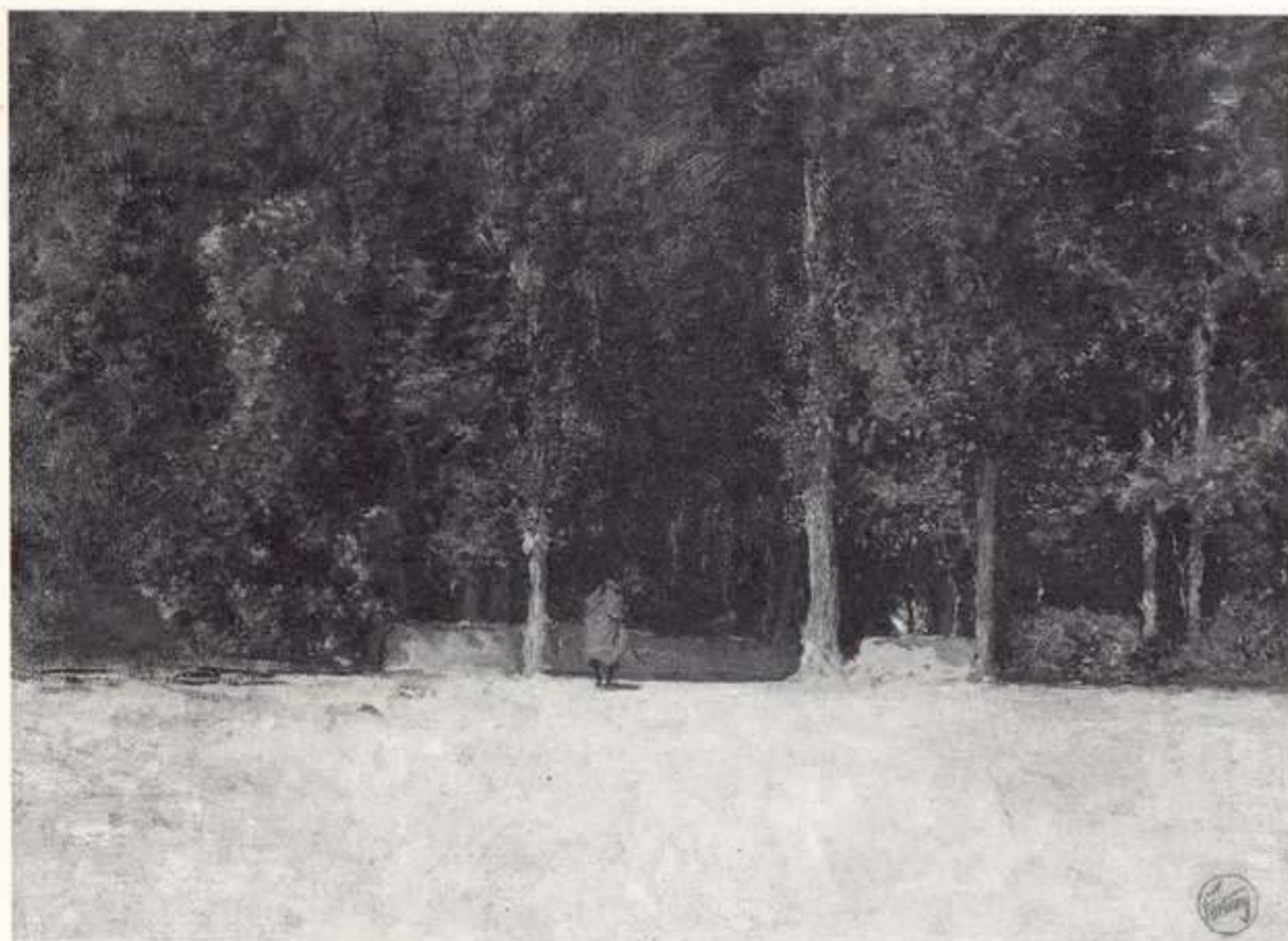
Para profesores de Secundaria

Noviembre 1999 - marzo 2000

Cambiar la mirada

Para adultos

Durante todo el año



Mariano Fortuny:
Parque del Buen
Retiro. Óleo sobre
tela, 42 x 52,5 cm.

JARDINES DE ESPAÑA

FUNDACIÓN MAPFRE VIDA

AVDA. GENERAL PERÓN, 40. MADRID

HASTA 9 ENERO

Con cerca de setenta obras, muchas de ellas no expuestas hasta el momento, y cuidadosamente seleccionadas por la comisaria de la exposición Lily Litvak, se planteará por primera vez en nuestro país una revisión del tema del jardín, a través de un recorrido por diferentes artistas vinculados a distintos movimientos, desde el impresionismo y el simbolismo hasta las primeras vanguardias. Anglada Camarasa, Aureliano de Beruete, Cecilio Pla, Daniel Vázquez Díaz, Francisco Iturrino, Gregorio Prieto, Joaquín Mir, Joaquín Sorolla, Joaquín Torres García, Mariano Fortuny, Rafael Botí o Santiago Rusiñol son algunos de los artistas que están presentes con sus pinturas en esta muestra ofrecida por la Fundación Mapfre Vida. El tema del jardín ya estuvo presente en la Antigüedad y se manifiesta a lo largo de toda la historia del arte occi-

dental: desde la Creta minoica en que aparece la noción de epifanía en un jardín o bosquecillo sagrado como ámbito idóneo para el encuentro con la divinidad; o desde los frescos griegos y romanos conservados, anteriores al cristianismo, en los que fragmentariamente se evoca el jardín como una manifestación más de refinamiento y amor hacia la naturaleza; pasando por la época del Renacimiento en el que el asunto toma valores alegóricos —el jardín secreto, portador de un poderoso simbolismo religioso y recuerdo del paraíso perdido—; o a través de sus representaciones en los siglos XVII y XVIII, que ilustran delicias y sofisticaciones del lugar, fuentes, laberintos, glorietas... Sin embargo, a pesar de esta clara permanencia, el tema nunca llegará a ocupar una posición tan importante como la conseguida en el siglo pasado, momento en que llega a convertirse en la imagen esencial de la pintura española, a la vez que medio de expresión de los estados de ánimo, ideas estéticas, recuerdos, anhelos de paz y armonía del pintor displicente frente a la realidad que le rodea. La importancia e irresistible belleza que esta iconografía llegó a presentar en su momento de la imagen de España, una imagen lánguida, misteriosa y dormida, fue conocida y admirada en toda Europa, en tal grado que los jardines de España pasaron a ser, sin duda alguna, uno de los motivos más recurrentes del fin de siglo, tan importante como lo pudo ser en el caso de Venecia. O.A.M.

FERRÁN GARCÍA SEVILLA

GALERÍA GRÁFICA LA CAJA NEGRA

FERNANDO VI, 17. MADRID

10 DICIEMBRE AL 10 ENERO

En alguna ocasión Ferrán García Sevilla (Mallorca, 1949) ha dicho: “cuando pinto, la mano trabaja tan automáticamente que no pienso lo que va a salir o lo que finalmente será. Lo que suelo hacer al pintar es, por una parte, escuchar música, y por otra, dejar a la mano ir libremente a la manera del conocido automatismo surrealista”. Quizás por este método de actividad semi-controlada, las imágenes creadas por García Sevilla tienen a menudo ese carácter de asociación inaudita, de encuentro fortuito, de sentido quebrado o imperfecto que pone en marcha una continua máquina de interpretaciones y cede al espectador la responsabilidad de completar el significado de esos conjuntos limitados de signos, más o menos reconocibles, que el artista agrupa

de manera sintética. Algo aplicable también a su obra gráfica, como se podrá comprobar en el conjunto de aguatinas, aguafuertes y litografías que se han seleccionado para esta exposición. Series como *Codo*, *Rato* y *Animalia*, *Camí de Salts* y *Secrets* abarcan su producción gráfica entre 1981 y 1996. Activo desde finales de los 60, momento en que trabajó en experiencias cercanas al land art y al povera, que desembocaron en el conceptual, y a la que siguieron sus investigaciones en el campo del vídeo, el giro brusco en su producción hacia la pintura se lleva a cabo a finales de los 70. García Sevilla se interesa especialmente por la crítica de la imagen, teorizando sobre el papel del artista y el crítico, a menudo concebidos de una manera unitaria, que contrasta con el silencio que mantiene sobre su propia obra y que le ha llevado a decir: “Mi voluntad es no decir nada. No soy quien para decir nada a nadie. Todo lo que sale de mi pintura no es de ningún modo de mi invención”. O.A.M.

165

M
A
D
R
I
D

VII premio de pintura 2000

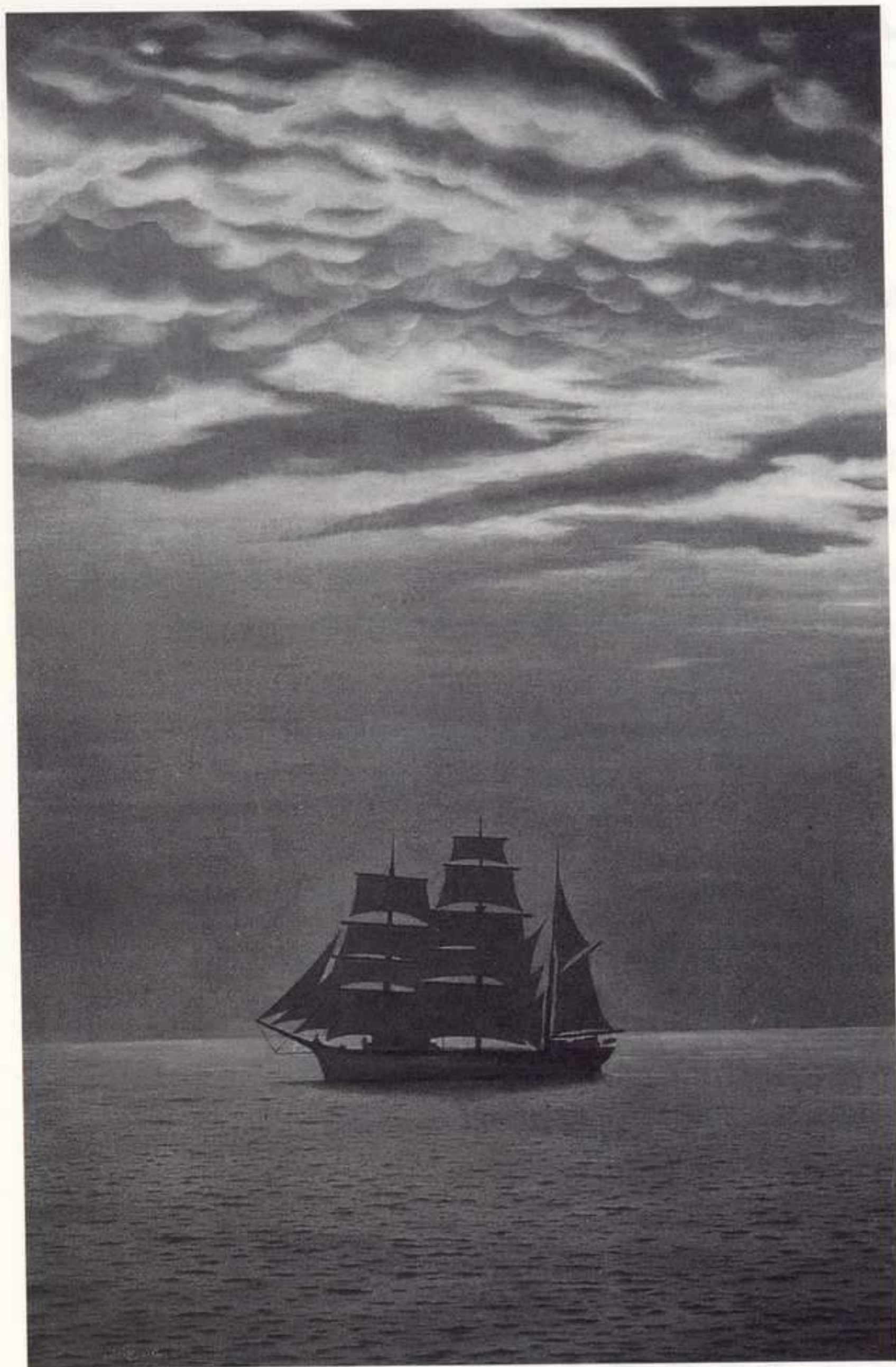
CAJA RURAL DE SEVILLA



La Rural

| 1 Se convoca el VII Premio de Pintura Caja Rural de Sevilla, dotado con los siguientes premios: **Primer Premio: Cuatro millones de pesetas. Dos accésit de un millón de pesetas cada uno.** **| 2** Podrán concurrir a este Premio pintores nacidos o residentes en España. **| 3** El tema será libre y las obras presentadas habrán de ser originales. **| 4** Cada autor podrá presentar una sola obra, fechada en los años 1999 ó 2000, y que no haya sido premiada en ningún otro concurso. **| 5** Podrá emplearse para la realización de la obra cualquier técnica pictórica. **| 6** Las dimensiones de la obra que se presente serán, como máximo, 146 x 114 cm. y, como mínimo, 100 x 81 cm. **| 7** Las obras deberán presentarse enmarcadas con un listón cuya anchura no sea superior a 3 cm., y si se trata de acuarela o pastel, protegidas con cristal o metacrilato. Las obras se entregarán firmadas en el frente o al dorso, acompañadas de una ficha que contenga su título, medidas, soporte, técnica empleada y nombre, domicilio y teléfono del pintor. Deberá también adjuntarse fotocopia del D.N.I. o pasaporte del autor, así como dos fotografías de otras obras y un breve currículum del autor. **| 8** La obra y la documentación referida se presentarán en los almacenes de: Amado Miguel, T.I.S.L., (Teléfonos 95 437 14 92 y 95 490 71 96), Polígono Nacoisa, Calle Antonio Bonet, 11; 41300 La Rinconada (Sevilla), pasando San Jerónimo, Ctra. de La Rinconada, Km. 5,3, en horas laborables (de 9,00 a 14,00 y de 16,30 a 19 horas), del 1 de diciembre de 1999 al 14 de enero de 2000, de lunes a viernes. Ni la Caja Rural de Sevilla, ni la empresa almacenista, responden de defectos en la entrega ni de los daños producidos por estos defectos. **| 9** Las obras seleccionadas serán expuestas al público del 28 de marzo al 14 de abril

de 2000, en la Sede Social de Caja Rural de Sevilla, calle Murillo, nº 2, de Sevilla. **| 10** Un Jurado, integrado por D. Alfonso Braojos Garrido, como Presidente, y D. Jaime Gil Arévalo, D. Antonio López García, D. Juan Maestre León, D. José Marín-Medina, Dña. María Parias Sainz de Rozas, D. Agustín Redondela, D. Joaquín Saenz Cembrano y D. José Soto Reyes, como Vocales, seleccionará el conjunto de obras que configurarán la exposición, y concederá los premios de esta séptima convocatoria. **| 11** El Jurado podrá conceder hasta dos menciones de honor. Asimismo está facultado para declarar desierto el Premio, pero en ningún caso podrá dividirlo ni disminuirlo en su importe. **| 12** Los premios se harán públicos el 28 de marzo de 2000, en el acto de inauguración de la exposición de las obras seleccionadas, en la antes referida Sede Social. **| 13** Las obras premiadas pasarán a ser propiedad de Caja Rural de Sevilla, que adquirirá los derechos de exposición, edición y reproducción de ellas. **| 14** Desde el 17 de abril al 17 de mayo de 2000, los autores de las obras no premiadas podrán retirarlas, en los almacenes de Amado Miguel, T.I.S.L. Expirado este plazo, las obras no retiradas pasarán a ser propiedad de la Entidad convocante del Concurso. Los gastos de recogida y embalaje correrán a cargo del autor. **| 15** Caja Rural de Sevilla se compromete a dar un trato adecuado a las obras recibidas, pero declina toda responsabilidad por pérdida de las obras, por extravío, robo, incendio o cualquier otra causa, así como por los daños que puedan sufrir en el transporte, recepción, depósito, exhibición y devolución de las mismas. **| 16** La presentación al Premio supone la aceptación de las presentes bases y del fallo del Jurado que será, en todo caso, inapelable. | Sevilla, octubre de 1999



Dis Berlin: Barco, 1999. Óleo sobre lienzo, 92 x 60 cm.

DIS BERLIN

GUILLERMO DE OSMA

CLAUDIO COELLO, 4. MADRID

HASTA 5 ENERO

Al calor de las dos grandes retrospectivas de su obra que se realizaron en Valencia la pasada primavera, la del IVAM y la de la Fundación Bancaja, **Dis Berlin** (Ciria, Soria, 1959) regresa a Madrid con su último trabajo. Y lo hace con importantes novedades. Por primera vez plantea una muestra sin tema, sin hilo argumental que articule los cuadros. El criterio expositi-

vo es en esta ocasión la elaboración formal, la luz, el color, la búsqueda de una atmósfera nueva con la que recrear su personal universo creativo. Una atmósfera más irreal si cabe, de un colorido brillante, estridente, más cósmica y metafísica, que envuelve las obsesiones de su nirvana particular. En los temas resuenan todavía los ecos de las exhibiciones mencionadas, que supusieron una confrontación y un balance de su trayectoria creativa, motivos habituales en su producción –la Eva, la casa de los sueños, las vistas de ciudades–, que revelan un Berlin múltiple y polifacético. Temática, por otro lado, clásica del arte: los bodegones, los interiores, el desnudo, el paisaje, que supone una revisión ecléctica de la historia de la figuración. Dis Berlin es un pintor heterogéneo, híbrido, que absorbe influencias muy diversas, incluso contrapuestas, que van desde las maneras de ciertas vanguardias –fauvismo, constructivismo, pintura metafísica– o el estilo de pintores tan dispares como Kandinsky, Klee, Rothko, Mondrian, Polke, Picabia o Brancusi hasta la estética de los 50, el cine o la música, pasando de la figuración a la abstracción, de la pintura a la fotografía o el collage, con un espíritu heterodoxo que combina todos estos elementos en el deseo, expresado por el artista, de “hacer compatibles muchos tipos de pintura”. Igualmente resultan difícilmente combinables la sensualidad cromática de sus telas, el hedonismo de sus motivos, con el afán trascendente de su pintura, su dimensión sagrada y metafísica. R.G.

PABLO PALAZUELO/JOSÉ MARÍA SICILIA

SOLEDAD LORENZO

ORFILA, 5. MADRID

HASTA 8 ENERO/11 ENERO AL 17 FEBRERO

Pablo Palazuelo (Madrid, 1916) inicia en los 50 sus investigaciones dentro del terreno geométrico, aunque desde 1954 ha venido trasladando sus indagaciones normativas a obras en tres dimensiones. A partir de 1974 se dedicará a la escultura de forma más continuada. Su trabajo de madurez se podría encuadrar dentro de la abstracción analítica en la que, bajo una aparente simplicidad formal, se oculta una compleja estructura teórica con referencias al arte ornamental islámico español, a la escritura caligráfica musical y una peculiar interpretación de la obra mondrianesca. Desde entonces su pintura se hace más sencilla y sintética pero a la vez más intensa y hermética. **José María Sicilia** (Madrid, 1955) comenzó su trayectoria con pinturas agresivas de ejecución rápida y espontánea, muy cercanas a la *bad painting*, que pronto abandonará en una búsqueda de trabajos más contruidos en cuanto a composición y organización interna. En 1985 se traslada a Nueva York, donde su trabajo girará hacia una abstracción analítica cuyas referencias más inmediatas son las experiencias constructivistas que confronta con densas superficies de pintura. Su pintura posterior reintroduce elementos figurativos a la vez que experimenta nuevos materiales. O.A.M.

NUNCA ALGO TAN PEQUEÑO
HABÍA SIDO TAN GRANDE

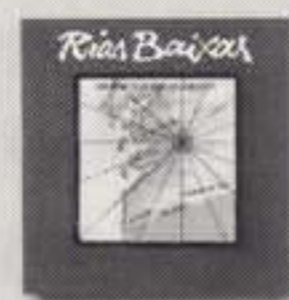


Gracias a nuestro *cielo*, a nuestra *mar* y a nuestra *tierra* no hay ningún otro lugar en el mundo como las Rías Bajas para atrapar el alma de la uva *albariño* y transformarla, con mimo, con pasión y con los últimos adelantos tecnológicos, en uno de los grandes vinos blancos del mundo.

Denominación de Origen

Rías Baixas

GRANDE POR NATURALEZA



COMUNIDAD EUROPEA
Fondo europeo de desarrollo regional

167

M
A
D
R
I
D



*Thilo Heinzmann y
Thomas Zipp:
Instalación en la
galería AK,
Frankfurt, 1997.*

THILO HEINZMANN, THOMAS ZIPP

HEINRICH EHRHARDT

SAN LORENZO, 11. MADRID

DICIEMBRE/ENERO

Dentro de la singular experiencia como galería de arte que supone Heinrich Ehrhardt en el panorama madrileño, ya que muestra exclusivamente arte alemán contemporáneo y en cuya programación encuentran espacio tanto artistas consagrados como otros mucho más jóvenes, se presenta el trabajo reciente de dos de ellos cuya edad roza la treintena, y su curriculum, si bien proporcionado a su relativamente nueva aparición, avala la solidez, rigor y calidad de los planteamientos y propuestas que nos acercan: **Thilo Heinzmann** (1969) y **Thomas Zipp** (1966). En cierto modo gran parte de su trayectoria profesional y personal marcha en paralelo, ya que ambos realizaron sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Frankfurt, Staedelschule,

donde fueron alumnos de profesores como Thomas Bayrle o Martin Kippenberger, artistas cuya obra ha alcanzado una amplia repercusión en los medios más avanzados del arte europeo contemporáneo. Aparte de los años de formación, Heinzmann y Zipp, comparten también sus primeras exposiciones colectivas, coincidiendo tanto en los nombres de las salas privadas como en los de las públicas donde han mostrado su producción. Este ha sido el motivo que ha llevado a la dirección de la galería madrileña a presentarlos de nuevo unidos en esta su primera aparición en España, donde los artistas llevarán a cabo una instalación conjunta específicamente pensada para el espacio de la sala. En su obra por separado ambos acostumbran a trabajar con materiales poco convencionales: Heinzmann utiliza con frecuencia como soporte de sus pinturas el poliuretano en lugar de bastidor y lienzo, y sus dibujos los realiza con tiras de papel celo y con cartones doblados, en lugar de lápiz o cualquier otro medio de incisión, grafía o adición. Por su parte, los objetos de Zipp tienen como soporte diversas formas de latas, bien conocidas de la vida cotidiana, pero trabajadas con cintas y embalajes. La pieza que llevarán a cabo los dos jóvenes pretende moverse en un campo de interrelaciones de estructuras plásticas con su percepción pictórica, jugando con las condiciones específicas de disciplinas autónomas como la escultura y la pintura que en su trabajo a dúo quiere problematizar desdibujando sus fronteras. O.A.M.

KARIN SANDER/RAGTIME

HELGA DE ALVEAR

DOCTOR FOURQUET, 12. MADRID

HASTA 22 ENERO

Aquellos que siguen habitualmente el trabajo de **Karin Sander** (Bensberg, Rhenania del Norte-Westfalia, 1957) saben que no es difícil que en sus exposiciones las paredes de las salas (a)parezcan vacías de todo trabajo (ex)puesto sobre ellas. Algunas de sus obras más conocidas y sofisticadas, como las que albergó el Museo de Abteiberg de Mönchengladbach, consistían en una ingeniosa y meticulosa intervención sobre los muros del espacio expositivo en las que la artista rebaja en varias pasadas la pintura de las paredes, utilizando papel de lija cada vez más fino hasta que haya eliminado la más mínima rugosidad, creando así una superficie reflectante de intenso brillo. Esta tendencia a la mínima intervención sobre el soporte también puede detectarse en sus conocidas series de *Dibujos*, realizados con grapas, troquelados o cinta adhesiva sobre papel. Sin embargo, en esta ocasión, la artista presenta un sorprendente conjunto de dibujos realizados con cabello humano de hasta treinta y seis clases diferentes, además de una serie de pequeñas maquetas de cuerpos humanos reales que, tras un complejo proceso de escaneado son llevados al espacio tridimensional bajo la premisa de absoluta fidelidad a escala con el modelo elegido. Hannelore Kersting explica

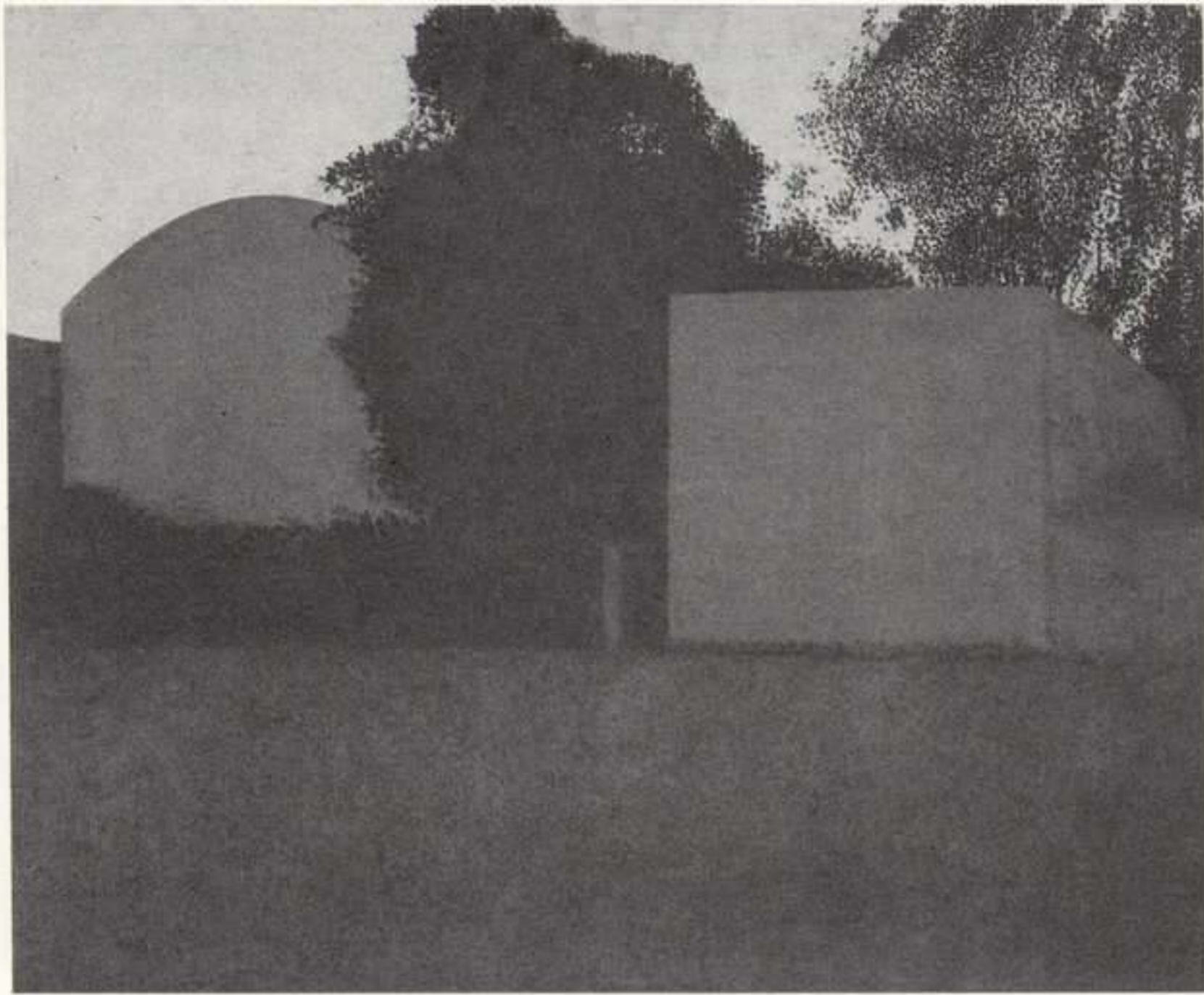


*Karin Sander:
Karin Sander 1:10,
1998/99. Imagen
3D de modelo
humano fundida en
plástico ABS y
aerógrafo.
Cortesía galería
Helga de Alvear.*

sobre ellos: “La disociación forma parte de la esencia de estas obras. Su lenguaje corporal, de una naturalidad extraordinaria, les confiere un gran realismo y atractivo, mientras que al mismo tiempo tienen un efecto notablemente distante y artificial”. Paralelamente a Karin Sander, en el Estudio Helga de Alvear se podrá visitar la muestra **Ragtime**, comisariada por Angels de la Mota, en la que participarán Antoni Abad, Pep Agut, Helena Almeida, Nuria Canal, Daniel Canogar, Hannah Collins, John Coplans, Douglas Gordon, Bruce Nauman y Antoni Tàpies. La muestra es definida por la organizadora no como una exposición de tesis que pretenda explorar un concepto o expresar un tema. Esta exposición es en esencia un ejercicio para *flâneurs* del arte, en la que cualquier dato puede conducir al siguiente, y así sucesivamente, hasta alcanzar una visión global de las obras desde un punto de vista íntimo. O.A.M.

169

M
A
D
R
I
D



Juan José
Aquerreta:
Traseras del tenis
(Rojo), 1994.
Óleo sobre tabla,
60 x 73 cm.

JUAN JOSÉ AQUERRETA

MARLBOROUGH

ORFILA, 5. MADRID

11 ENERO AL FEBRERO

En 1995, el artista **Juan José Aquerreta** (Pamplona, 1946) volvió a exhibir sus lienzos en Madrid tras veintidós años sin deleitarnos con una exposición en solitario en nuestra capital. Desde su primera individual en la galería madrileña Sen, la presencia de su obra hasta entonces sólo se había visto rota por dos comparecencias en la feria de Arco, en los años 1988 y 1991, tendencia que por otra parte no ha cambiado excesivamente. A partir de entonces el pintor mostró al público madrileño un conjunto de trabajos que no podían dejar de sorprender en lo que aparentemente era una diversidad tal de propuestas que una lectura apresurada podía llegar a considerar incluso contradictorias. En efecto, el trabajo de Aquerreta abarca desde

pinturas monocromáticas de superficies texturadas o tramadas, hasta series de autorretratos que a pesar de su esquematización todavía responden a valores más bien naturalistas, pasando por delicadas y misteriosas escenas de bañistas urbanos, en las que personajes desnudos y siluetas de naves industriales, de una reducción formal tan alta que los convierten en símbolos, conviven en una inquietante y enigmática cercanía. Igualmente aparecen en su pintura enormes personajes masculinos que, desde una visión frontal, simplificada y planimétrica —reducida apenas a algo más que su silueta y sus rasgos faciales— rememoran aspectos de la escultura arcaica, egipcia o mesopotámica; o extensas series de grandes cabezas de ascendente marcadamente clásico que en ocasiones saltan al espacio tridimensional de la escultura de bulto redondo en macizas y compactas moles. Este discípulo de Antonio López que, en relación a esta diversidad que su trabajo presenta, se ha autodefinido en alguna ocasión como paisajista, ha declarado estas palabras sobre la evolución de su propia obra: “Las relaciones formales y los intervalos hacen pensar más en algún modo de simpatía, incluso de gusto por la vida, si no de alegría de vivir. De la clave del Goya negro he pasado, casi, a Matisse [...] Parto más, seguramente, de un sentimiento que de una sensación puramente física, trabajando apasionadamente sobre la naturaleza de los materiales y también de la forma”. O.A.M.

ANDRÉS NAGEL

MAX ESTRELLA

SANTO TOMÉ, 6. MADRID

HASTA 11 DICIEMBRE

Andrés Nagel (San Sebastián, 1947) presenta sus últimos trabajos, obras que juegan con ese equívoco disciplinar habitual en su trabajo y que tanto seduce al artista llevándole a una compleja concepción de sus piezas en el espacio que desalojan: pinturas que se escapan de la superficie del plano mediante la incorporación de objetos o pliegues, texturas, realces, etc.; o esculturas que utilizan la pared como soporte para proyectarse al exterior mediante el empleo desinhibido de diversos materiales. Fibra de vidrio, plomo, zinc u óleo son los componentes de sus últimas obras. La iconografía abarca desde insectos-herramienta o animales enjaulados, hasta huellas y pies que producen, junto a una serie de pinturas de corte arquitectónico y esculturas paisajísticas, su particular visión del entorno, tanto urbano como doméstico, salvaje en otras ocasiones, en un continuo vaivén entre lo íntimo y lo público. Es la suya una figuración atípica, que reposa, por un lado, en un dibujo expresivo, en el que se recogen elementos de los acercamientos infantiles y primitivos al mundo gráfico y, por otro, en un color rico y exaltado, ambos con un contenido sarcástico que llevó a Calvo Serraller a destacar ese "barroco surrealismo de Nagel con sus tinglados de espeluznante humor y esas imágenes dibujadas con maestría realista, al servicio del absurdo". O.A.M.

Galerías de Arte

Málaga

Sala de la Sociedad Económica de amigos del País

Avda. de Andalucía, 10 - 12 • 29007 Málaga

Tel. : 952 22 93 96

3 a 27 diciembre

Museo Cruz Herrera. 10 años de exposiciones

Enero 2000

El mundo del trabajo a principios de siglo

Santander

Fernando Silió

Eduardo Benot, 8 • 39003 Santander

Tel.y Fax: 942 21 62 57

4 diciembre 99 a 5 enero 2000

Colectiva

7 enero 2000

Dora Stefanova

Navarra

Museo Gustavo de Maeztu

San Nicolás, 1 • 31200 Estella (Navarra)

Tel.: 948 54 60 37

15 diciembre 99 a 31 enero 2000

Nicanor Piñole

Viernes 17 diciembre, 20 horas

**Jornadas en torno a los Maeztu y su época:
"Picasso nuestro contemporáneo"**

por D^a María Corral

Directora de la Colección Arte Contemporáneo.
Fundación la Caixa

A.E. Argipov: En el río Oka, 1889.
Óleo sobre lienzo,
25,5 x 48,5 cm.



LA PINTURA RUSA DEL SIGLO XIX EN LA GALERÍA TRETYAKOV

SALA DE EXPOSICIONES DEL BBV

PASEO DE LA CASTELLANA, 81. MADRID

HASTA 10 DICIEMBRE

Con una selección de cincuenta y dos obras del más importante museo nacional de arte ruso se ha inaugurado en Madrid la exposición **La pintura rusa del siglo XIX en la Galería Tretyakov**, que posteriormente se trasladará al Aula de Cultura del BBV de Bilbao. Los maestros rusos de este periodo apenas son conocidos en nuestro país, por lo que una de las escasas ocasiones para acercarse a ellos fue la exposición celebrada en el Prado en 1987, *Pintores rusos del XIX. Del Neoclasicismo a la Revolución*; en esta ocasión, si bien el volumen de obra es similar, la procedencia es distinta. Por otro lado, coincidiendo en el tiempo, las salas de exposiciones de “la Caixa” presentan otra muestra que repasa la pintura simbolista rusa. La Galería Tretyakov de Moscú fue creada en 1892 por Pá-

vel M. Tretyakov (1832-1898), un importante hombre de negocios dotado de una gran inteligencia y con amplio conocimientos de historia, literatura, pintura y teatro. Todo ello, junto con su intuición y buen gusto en las compras de pintura que realizaba, le llevaron a gozar de una autoridad indiscutible durante toda la segunda mitad del siglo XIX, por lo que fue muy respetado por los grandes maestros rusos. La notable colección de este gran mecenas ruso fue el origen de la actual Galería que cuenta con más de 100.000 obras de pintura, dibujo y escultura, desde los siglos XI y XII hasta el arte moderno, reunidos en dos edificios. Dentro de este conjunto, como comenta Pérez Sánchez, “a través de treinta y nueve salas dedicadas a la pintura del siglo XIX, es posible rehacer la compleja trama del arte ruso desde el severo clasicismo de fuerte presencia francesa de comienzos de siglo, hasta el brillante y luminoso colorismo de los años finales del mismo, que refleja ya mucho del impresionismo y del simbolismo que triunfan ya en Occidente”. O.A.M.

VELÁZQUEZ, RUBENS, VAN DYCK: PINTORES CORTESANOS DEL SIGLO XVII

MUSEO DEL PRADO

PASEO DEL PRADO, S/N. MADRID

15 DICIEMBRE AL 5 MARZO

Tras las exposiciones de Caravaggio y Gentileschi, dos figuras que arrancaron sus logros iniciales del complejo universo artístico del Manierismo tardío italiano para, en el caso del primero, llegar a representar una nueva concepción de la pintura, el Museo del Prado realiza una exposición en la que el protagonismo se cede a ese otro mundo estilístico, no menos confuso en cuanto a los límites que lo demarcan y en cuanto a la definición de su esencia, como es el Barroco, a través de tres de sus nombres más sobresalientes. Desde su nacimiento romano, el Barroco no tardó mucho tiempo en convertirse en un verdadero estilo europeo, internacional, y entre los artistas que más contribuyeron a ello se destaca la figura de **Pieter Paul Rubens** (Siegen, 1577-Amberes, 1640), que fue capaz de terminar aquella supresión de las barreras entre el Norte y el Sur empezada ya por Durero. Para ello el artista visitó Italia sumergiéndose en la tradición del Alto Renacimiento de este país y estudiando la escultura antigua, a Caravaggio y a Annibale Carracci. Junto a él, sólo otro pintor flamenco alcanzó categoría internacional: **Anton Van Dyck** (Amberes, 1599-Londres, 1641). Artista de un talento precoz, fue el prin-



Anton van Dyck:
Don Diego de
Mesía, marqués de
Leganés. Lienzo,
200 x 125 cm.

cipal ayudante de Rubens. Gracias a sus retratos gozó de una enorme fama en su propio tiempo, principalmente por aquellos que compusiera en Inglaterra en calidad de pintor de Corte de Carlos I, dando nacimiento a una nueva tradición en el retrato aristocrático al fusionar el lenguaje utilizado por su maestro, por Tiziano, el retrato de corte manierista y el isabelino. Finalmente **Diego Velázquez** (Sevilla, 1599-Madrid, 1660) también sintió en sus comienzos la influencia de Caravaggio, y como Rubens, su vida artística se alternó con cargos cortesanos favorecidos por la alta estima que le profesó la corona. También él viajó a Italia, y ahora desde allí nos llega alguno de sus cuadros en esta muestra que recoge también obras de museos de Gran Bretaña, Alemania, Países Bajos, Rusia, Austria, Noruega y los Estados Unidos. O.A.M.

Leonora
Carrington:
Portrait of the late
Mrs. Partridge,
1947. Óleo sobre
tela, 100,5 x 70 cm.



SURREALISTAS EN EL EXILIO

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA
SOFÍA

SANTA ISABEL, 52. MADRID

14 DICIEMBRE AL 27 FEBRERO

Con el comisariado de Josefina Alix y Martica Sawin y la coordinación de Marta González, se presenta en el MNCARS la primera etapa de la exposición **Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York**, que a partir del mes de mayo del 2000 se trasladará al Museo de Arte Contemporáneo de Estrasburgo, institución que colabora con la española en la organización de la muestra. La exposición versará sobre el momento histórico en el que un puñado de artistas surrealistas tuvo que exiliarse de Europa a causa del nazismo y la guerra, llegando tanto a Estados Unidos como a puntos del Caribe y de Sudamérica, donde se relaciona-

ron con los núcleos intelectuales ya existentes, dando todo ello un resultado en la creación plástica de enorme variedad y riqueza. La muestra, que contará con más de cien obras, se estructura en seis apartados. El primero de ellos, *Francia, 1938-1941*, refleja el arte del periodo comprendido entre la Exposición Internacional del Surrealismo, celebrada en 1938 en la Galería de Bellas Artes de París, y la reunión entre 1940-41 en Marsella de los surrealistas que todavía permanecían en Francia. *Nueva York, 1939-1940*, el segundo de los apartados, pretende recrear el panorama existente en el momento de la llegada a esa ciudad, en 1941, del núcleo central de surrealistas con André Breton al frente, y contará con obras de los primeros años de juventud de los integrantes de la Escuela de Nueva York. Le sigue *Llegada a una tierra sin mitos*, donde se pretende reflejar toda la riqueza de pensamiento que se encierra en aquellos años en Nueva York. El cuarto apartado, *La fusión de dos culturas* recoge el trabajo de Pollock, Gorky, Gottlieb, Rothko, Newmann, Motherwell, David Smith junto a europeos como Tanguy, Matta, Masson, Ernst o Duchamp. *La conexión mejicana* hace un somero recorrido por las actividades coetáneas desarrolladas en ese país producto de un fructífero intercambio de experiencias, para, finalmente, en *El comienzo de una nueva era*, recoger los cambios producidos por la terminación de la Guerra y el paulatino regreso a Europa de la mayor parte de los exiliados. O.A.M.

CaveCanem

San José, 10 • 41004 Sevilla

Tel. y fax: 95 456 42 71

5 noviembre a 4 diciembre

Antonio David Resurrección

Imagen digitalizada

Noviembre

New Art - Barcelona

(Feria de Arte Contemporáneo)

10 diciembre 99 a 8 junio 2000

Sicilia-Broto-Campano-Plensa

Obra gráfica

14 enero 2000

Angustias García+Isaías Girñolo

Instalación - Fotografía

Magda Bellotti

Fray Tomás del Valle, 7 • 11202 Algeciras

Tel.: 956 66 02 04 • Fax: 956 63 37 54

17 diciembre 99 a 26 enero 2000

Paco Lara

"The new world". Fotografía

28 enero a 9 marzo 2000

Lidó Rico

Esculturas

Alfredo Viñas

José Denis Belgrano, 19 • 29015 Málaga

Tel. y fax: 95 260 12 29

12 noviembre a 12 diciembre

Plácido Romero

17 diciembre 99 a 29 enero 2000

Colectiva

Sandunga

Arteaga,3 • 18010 Granada

Tel. y fax: 958 27 36 65

Hasta 15 diciembre **Pedro Garcíarías.**
Pinturas

18 diciembre a 19 enero 2000

Amelia Jiménez: Según sentencia del tiempo. **Sala 1**

+Multiplicando. Obra gráfica y múltiples
Sala 2

Ediciones de obra gráfica y múltiples de: Ángeles Agrela, Juan Aguilar, Valentín Albardíaz, Santiago Ayán, Amaya Bozal, Vicente Brito, Sonsoles Brillhantes, Cristian Domecq, Angustias García & Isaías Griñolo, Pedro Garcíarías, Jaime Gorospe, JGarcía, Jullo Juste, Adolfo Manzano, Carlos Miranda, Lita Mora, Carlos Montaña, David Paquet, Guillermo Pérez Villalta, José Piñar, Joaquín Sáenz, Soledad Sevilla, Gonzalo Tena y Santiago Ydáñez y Jesús Zurita

Félix Gómez

SALA MORERÍA

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

Hasta 14 diciembre

González de la Calle

21 diciembre 99 a 11 enero 2000

Andrés Ferrandis y Juan Carlos Pozo

18 enero a 7 febrero 2000

Brigitte Szenczi y J. A. Mañas

Rafael Ortiz

Mármoles, 12 • 41004 Sevilla

Tel.: 95 421 48 74 • Fax: 95 422 64 02

14 diciembre 99 a 22 enero 2000

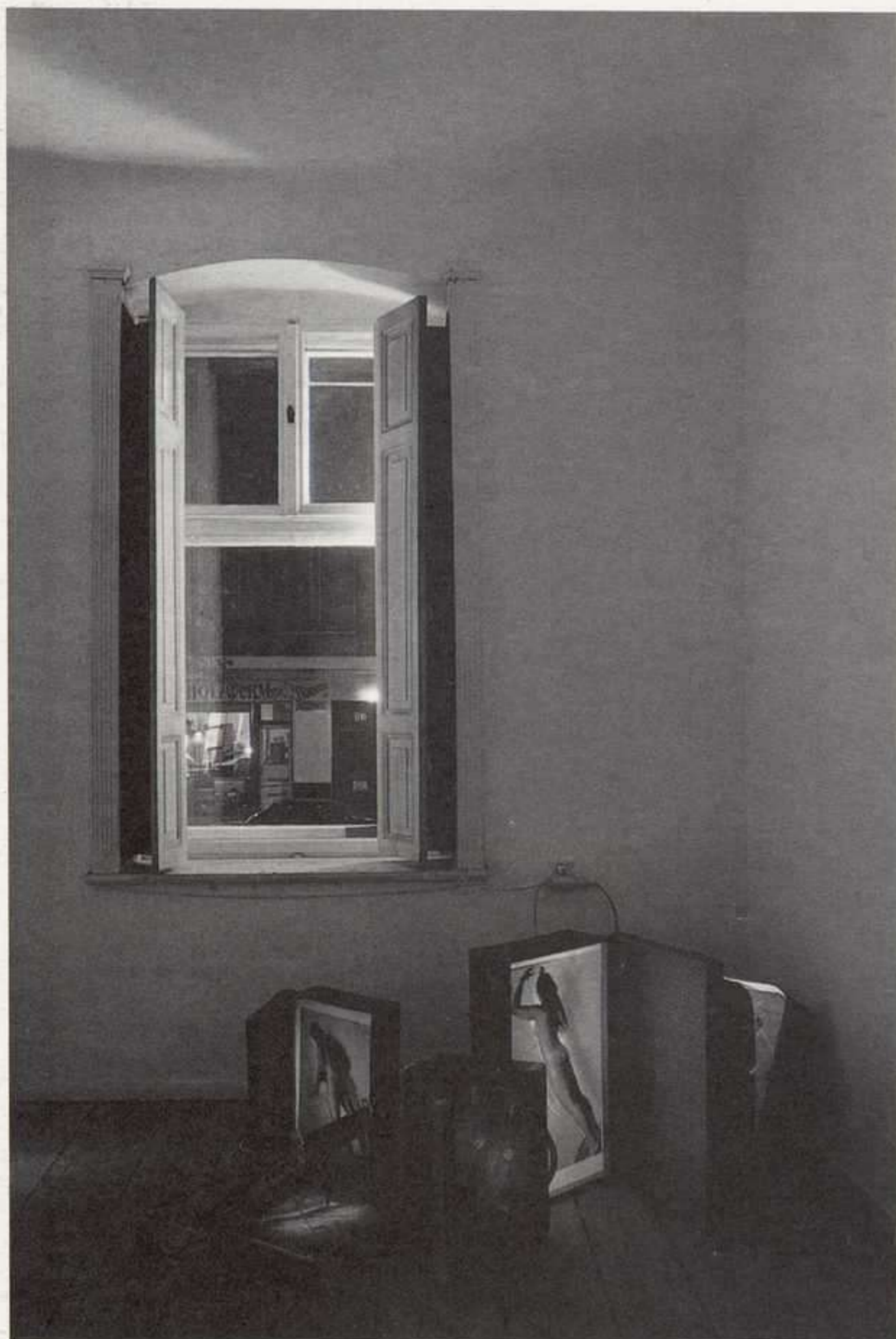
Sara Huete

"Últimas obras"

25 enero a 4 marzo 2000

Curro González

"Trayéndolo todo a casa"



Chema Alvargonzález: Viaje nº1, 1999. Cinco maletas, con foto duratrans, luz color azul, sonido, dimensiones variables.

CHEMA ALVARGONZÁLEZ

OLIVA ARAUNA

CLAUDIO COELLO, 19. MADRID

13 ENERO A FEBRERO

La obra de **Chema Alvargonzález** (Jerez de la Frontera, 1960) conjuga luz, imagen y sonido como elementos básicos de su trabajo con un afán que supera lo meramente escenográfico para entrar en lo ambiental, en la recreación de una atmósfera adecuada que sea capaz de provocar una respuesta en el espectador. Porque lo que busca Alvargonzález es despertar una sensación, reavivar la mente

del que contempla activando sus recuerdos, su percepción y su sensibilidad. Siempre, eso sí, desde una óptica fragmentaria, que no “da todo hecho”, para que sea el observador el que recomponga las imágenes en su memoria completando el puzzle de instantáneas de la realidad. Una realidad que nos presenta en toda su complejidad, diversa, mutable. Un mundo que aparece descompuesto, desestructurado, que se nos muestra flexible y maleable. Sin discursos cerrados ni historias completas; sólo estímulos que comunican sensaciones. El lenguaje de Alvargonzález es el de los media, el del cine experimental, el de la publicidad: narraciones truncadas, descripciones inconexas, retazos y visiones rápidas de una vida en continuo movimiento. Su inmediatez y contundencia aseguran su recepción. Puesto que de lo que se trata es de eso, de comunicar. Y lo hacen al ritmo imparable del mundo moderno. Precisamente es éste un aspecto que explora Chema Alvargonzález en la exposición que realiza ahora para la galería Oliva Arauna de Madrid: la idea de tránsito, de viaje. Instalaciones de maletas abiertas desde la que se proyectan fotografías en duratrans iluminadas con luces de colores y acompañadas de sonidos, junto con la pieza de un enorme puzzle con imágenes que se desmontan, vienen a ilustrar esta idea de trayecto que había aparecido ya en trabajos anteriores y que define de alguna manera nuestra vivencia cotidiana, nuestro existir diario en la urbe. R.G.

COLECCIÓN FUNDACIÓN DE SERRALVES

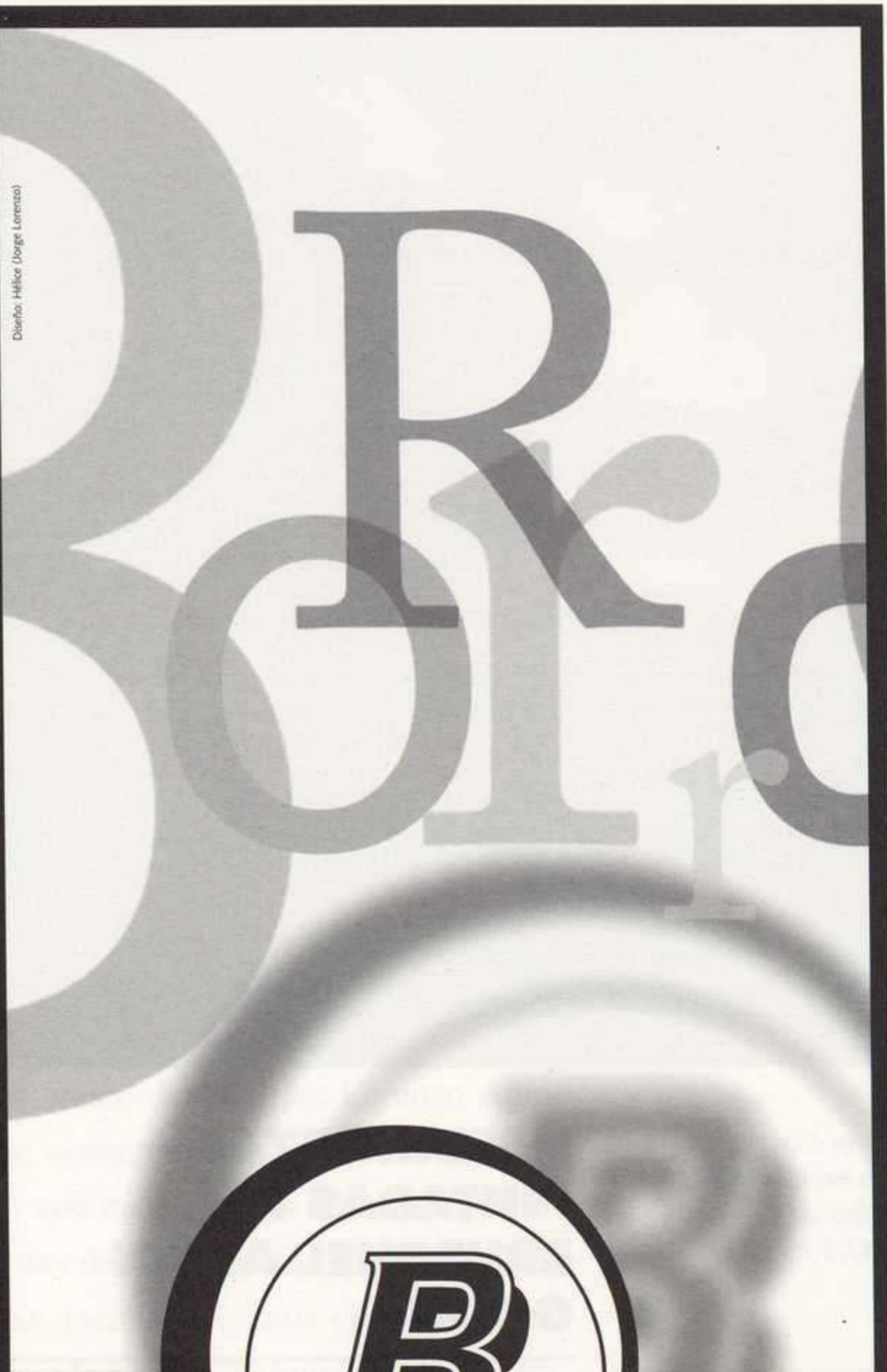
FUNDACIÓN ICO

ZORRILLA, 3. MADRID

HASTA 10 ENERO

Antes y después de la revolución. Vanguardias del Arte Portugués de los años 60 y 70 en la Colección de la Fundación de Serralves supone un interesante recorrido por el panorama artístico de uno de los episodios más ricos y destacados del arte contemporáneo portugués, reflejo de la apertura formal y temática de los años 60 y 70, en la que se podrán contemplar obras de los nombres más consagrados y de mayor trayectoria, junto a las de artistas de las nuevas generaciones. Si los dos primeros tercios del XX portugués se caracterizaron por el aislamiento que definió a su sociedad desde el XVIII, a mediados de los 60, fruto de las nuevas ideas políticas y sociales emergentes, se comienza a definir, partiendo de las acciones de la poesía experimental, un nuevo campo artístico en el que el discurso de una nueva vanguardia se anuncia y manifiesta. Los lenguajes tradicionales de la pintura y escultura se cuestionan, asistiéndose a la consagración del pop y la redefinición de la condición de la obra de arte. Posteriormente, tras el decisivo "25 de abril", el nuevo concepto político y cultural se traduce en una liberación de energía, discursos y eventos que sólo la libertad hacía posible, surgiendo una clara complicidad entre vanguardia y realidad social. O.A.M.

Diseño: Hélio (Jorge Lorenzo)



PINTURA
ESCULTURA
FOTOGRAFÍA
DIBUJO

INSTALACIONES
VIDEO
PERFORMANCES
OTROS

Sala Borrón

CALVO SOTELO, 5 33007 OVIEDO
TLF. 985 231 112 FAX 985 275 717
E-mail: projuve@princast.es WWW: princast.es
Coordinadora: M^a JOSÉ BARAGAÑO



PRINCIPADO DE ASTURIAS
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Instituto Asturiano de la Juventud

177

M
A
D
R
I
D



John Constable:
La esclusa, 1824.
Óleo sobre lienzo,
142,2 x 120 cm.

NATURALEZAS PINTADAS DE BRUEGHEL A VAN GOGH

MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA

PASEO DEL PRADO, 8. MADRID

HASTA 16 ENERO

“El paisaje no es naturaleza, sino arte” afirma Delfín Rodríguez, comisario de la muestra, en el texto del catálogo que acompaña a la exposición. Y es que la mirada del pintor sobre la naturaleza descubre la naturaleza misma. Es entonces cuando ésta se transforma en paisaje. Primero es el género y luego la emoción: el deseo de narrar la naturaleza, de describirla, lleva a inventarla para nuestros ojos, que alumbran nuestro espíritu con las imágenes de esta recreación. Es este artificio el que nos produce el sentimiento de pla-

cer estético ante la contemplación de la naturaleza y no al revés. Precisamente la historia del descubrimiento de esta mirada “naturalista” sobre el exterior –y de esa mirada “artística” sobre la naturaleza– es la historia de la pintura de paisaje, y por ende, de la pintura misma. Porque frente a la visión rígida e idealizada de los géneros denominados “mayores” –la pintura de historia o el retrato– el paisaje, considerado género menor, muestra una percepción más inmediata, más libre y espontánea, que busca representar la realidad tal cual es. Ello unido a la ausencia de tema conduce a desviar la atención del contenido a la técnica, a la forma de representación, y por tanto, a la pintura misma. Del referente natural se pasa a lo referido pintado. El triunfo de la pintura se produce cuando el paisaje deja de ser fondo para convertirse en motivo principal y alcanza la dignidad del cuadro de historia. **Naturalezas pintadas: de Brueghel a Van Gogh** pretende ilustrar este recorrido por la pintura “naturalista” a través de 65 obras –paisajes, bodegones y escenas de la vida cotidiana–, desde los pioneros holandeses del siglo XVII (Ruysdael, Van Goyen, Steen, De Hooch) hasta el apogeo del naturalismo en el siglo XIX. A lo largo de esta centuria se suceden las aportaciones, partiendo de Constable, padre del “mito naturalista” y pasando por Corot, otro hito en el camino, con un apartado dedicado a los pintores americanos (Heade, Chuch) y españoles (Goya, Lucas Velázquez, Haes), para desembocar en la Escuela de La Haya y Van Gogh. R.G.

LORENZO AGUIRRE

SALA CASTILLO DE MAYA

CASTILLO DE MAYA, 72. PAMPLONA

HASTA 12 DICIEMBRE

Lorenzo Aguirre (Pamplona, 1884-Madrid, 1942), republicano, liberal y comprometido hasta su ejecución por el régimen franquista en 1942, revive ahora en una ambiciosa exposición retrospectiva. Calificado por el comisario de la muestra, Gregorio Díaz Ereño, como “el mejor artista que ha dado Navarra en la primera mitad del siglo XX”, su obra sigue siendo una gran desconocida a pesar de que su figura presenta un indudable atractivo en el contexto histórico-artístico del momento. Cultivó todos los géneros y estilos y además de como pintor, se mostró como un buen dibujante y un gran cartelista. Su calidad gráfica le permitió colaborar en la ilustración de las revistas más importantes de la época como *La Esfera* y *Nuevo Mundo*. En la exposición que ahora se puede ver en Pamplona se han incluido tres cuentos que Aguirre creó para cada una de sus hijas en una de sus estancias en la cárcel. “El artista busca en sus obras una atmósfera diáfana, donde el color es el color y no iluminación y donde la luz es claridad no resplandor”, explica el comisario. Asimismo, en sus cuadros refleja siempre los paisajes de su entorno y recrea la sociedad de su momento, dándoles un valor casi literario, como en el gran óleo *Crepúsculo de vidas*, donde insiste en plasmar una época que pasa, adelantándose a los hechos. Pero las obras más llamativas de



Lorenzo Aguirre:
Retrato de su
mujer, 1933. Óleo
sobre lienzo,
95 x 90 cm.
Colección
particular, Madrid.

Aguirre son las que realizó con la compleja técnica de la encaústica, que artistas como Leonardo Da Vinci intentaron desarrollar pero fracasaron. Esta técnica consiste en la mezcla de pigmentos con cera, según Díaz Ereño, quien destacó que Lorenzo Aguirre consigue desarrollarla en lienzos, lo que hace que sea admirado por artistas de la época. En la exposición se han incluido algunos ejemplos como *San Fermín* y *Palmira*. Este artista, gran amante de la literatura, compaginó su creación artística con el trabajo de policía, una ocupación que le permitió contar con una economía estable y poder pintar y al mismo tiempo desarrollar su faceta pedagógica impartiendo clases de dibujo. La exposición incluye varios dibujos en tinta y caricaturas que hablan por sí mismos del sentido del humor que en los buenos tiempos, primeras décadas del siglo, impregnaba a sus pinturas. Paisajes, carteles de feria, bodegones, retratos, escenas circenses y uno de los últimos cuadros que pintó ya en la cárcel, *Cabeza de vasco* (1942), descubren a este polifacético artista. A.E.

Charles Clifford:
El Canal de Isabel
II. Sifón del
Bodonal.



PRIMERAS MIRADAS: EL ORIGEN DE LA FOTOGRAFÍA EN ESPAÑA

SALA ZAPATERÍA 40

ZAPATERÍA, 40. PAMPLONA

HASTA 23 ENERO

Hace unos meses la Universidad de Navarra presentaba una ambiciosa exposición sobre el fotógrafo español Ortiz Echagüe. Ahora, sus fondos se han ampliado por la adquisición de dos nuevas colecciones, centradas sobre todo en las imágenes españolas de finales del siglo XIX y principios del XX, las que eran propiedad de Víctor Méndez Pascual y del inglés Robert Hershkowitz. Además, Rafael Levenfeld, comisario de la reciente exposición, ha cedido una parte de su colección con obras muy significativas del XIX. Entre las tres la Universidad ha adquirido (unas en propiedad y otras en depósito) 4.127 fotografías en las que están representados los fotógrafos más significativos que trabajaron en España en esos años. Para la muestra se ha hecho una selección de 54 instantáneas que abarcan la cronología

de 1840 a 1859. “En esa época, desde el año 40 al 60, los intelectuales están inmersos en el romanticismo y España es muy atractiva para todos ellos. Los asuntos por los que se interesan los fotógrafos son los mismos en los que se detuvieron el resto de intelectuales. La mayoría de las fotografías que se van a exponer reflejan zonas de Andalucía, de Granada y Sevilla y sobre todo monumentos. También el retrato cobra un gran auge, ya que sustituirá al retrato pintado o a la miniatura”, explica Asunción Domeño, responsable del legado de la Universidad de Navarra. Para ella, todas estas imágenes muestran una época desconocida en la historia de la fotografía y aportan datos valiosos sobre el nacimiento de esta disciplina y sus primeros procedimientos técnicos. Destacan las imágenes de Charles Clifford sobre el Canal de Isabel II, ya que fue el fotógrafo oficial y se dedicó a recorrer con su cámara todas las obras públicas que la corona estaba impulsando en 1855. De Gustave de Beaucorps se pueden ver varias escenas de la Alhambra y de Sevilla de 1858 y que son interesantes porque se conservan las fotografías originales con los negativos en papel. André Disdéri, el retratista francés de más renombre, retrata a la nobleza española en 1859. En la exposición cuelga un retrato múltiple de Marie Muñoz, Princesa del Amparo. También se incluyen imágenes de Francisco de Leygonie, de Pablo Marés o de José Martínez Sánchez, de quien se puede ver el primer calotipo que se conoce firmado por un fotógrafo español. A.E.

JUAN LUIS MORAZA

KOLDO MITXELENA

URDANETA, 9. SAN SEBASTIÁN

HASTA 5 FEBRERO

Juan Luis Moraza (Vitoria, 1960) vuelve a San Sebastián para mostrar una selección de instalaciones agrupadas bajo el título de *Interpasividad*. Así presenta *Anestésicas*, *Algologos*, *Politurgia*, *Sugestivo Categórico*, con imágenes escondidas o *autoestereograms* que sólo se ven mirando por detrás de ellas, *Omnipotencia*, *Voluntad y representación*, *Inopia* o *Parasite*, entre otras. “En esta exposición la interactividad es el tema, la referencia sobre la que se vislumbra el fantasma de una pasividad compartida”. Complejas y personales, “cada obra elige su espectador, aspira a sintetizar una mirada, a ser imagen de síntesis de imágenes, a provocar un proceso receptivo en el que la empatía, la identificación, la transferencia y el gozo identifican al espectador como agente”. Miembro del colectivo CVA (1980-1985), Moraza mantiene el carácter conceptual en sus propuestas. “Esta exposición cuestiona elocuentemente, mediante los señuelos de la espectacularidad jovial, el lugar de la obra en el lugar del espectador, en estratos de sentido que se ofrecen pacientemente a la curiosidad emocional y cognitiva de espectador real”. Entre la concepción teórica, la reflexión intelectual y la sensibilidad poética de sus argumentaciones, el trabajo de Moraza se sitúa en los límites del reconocimiento y la consciencia de la representación. A.F.

Línea Abierta

la "Caixa",
donde
usted quiera



902 200 202

www.lacaixa.es

 "la Caixa"

181

P
A
I
S
V
A
S
C
O

Paul Gauguin:
Auti Te Pape
(Mujeres en la
ribera), París,
1893-1894.
Grabado en
madera, anagrama
en tinta dada a
mano, 20,3 x 35,6
cm., papel,
24,8 x 39,5 cm.



PAUL GAUGUIN

SALA BILBAO BIZKAIA KUTXA

GRAN VÍA, 32. BILBAO

HASTA 12 DICIEMBRE

Por primera vez se presenta en España una exposición sobre la obra gráfica de **Paul Gauguin** (París, 1848-Autona auf Hiva Oa, 1903). El conjunto refleja el interés del artista por el mundo del grabado y la posibilidad de amplia difusión que permite, pero también expresa la relación que existe entre la producción gráfica del artista y muchas de sus pinturas. La muestra, comisariada por Kosme de Barañano, reúne veinte grabados realizados entre 1889 y 1899: algunos elaborados con matrices de madera a la manera tradicional, muy distinta a la xilografía desarrollada durante el siglo XIX, y otros son litografías sobre planchas de zinc. Además, se encuentran los dos únicos aguafuertes que realizó y una página doble del periódico *Le Sourire*, editado por Gauguin en Tahití, entre

agosto de 1899 y abril de 1890. Paul Gauguin revisaba constantemente sus propias obras, lo mismo que retomaba y reinterpretaba los temas modificándolos para extraer elementos y datos con los que componer, a modo de collage, nuevas imágenes. Así, varios grabados presentan similitudes con cuadros anteriores, ya sea por los temas utilizados, por la composición, por la forma o por las posturas de las figuras. Autodidacta y agente de bolsa antes que pintor, Gauguin experimentó a menudo con sus grabados, los pintaba a mano, imprimía sobre papeles transparentes y pintados o alteraba la plancha tras una primera impresión. Gauguin buscó en todo aquello que le rodeaba porque según él: "El arte es una abstracción que hay que sacar de la naturaleza, soñando frente a ella". De este modo su búsqueda le llevó del impresionismo al postimpresionismo, a la visión sintética, simbolista y primitiva que tanto caracterizó su arte "grande y duradero". A.F.

ANDY WARHOL

MUSEO GUGGENHEIM

ABANDOIBARRA, 2. BILBAO

HASTA 13 ENERO

Pinturas, grabados, dibujos, fotografías, vídeos, músicas y películas componen la extensa retrospectiva *Andy Warhol: a Factory*, que supone un exhaustivo examen de la producción multidisciplinar del artista pop. Se incluye una selección de sus series principales, desde los 50 hasta finales de los 80 en cada una de sus tres factorías. **Andy Warhol** (Pittsburg, Pennsylvania, 1930-Nueva York, 1987) denominó a cada uno de los tres estudios que tuvo *Factorías*. Cada una de ellas fue el centro de producción de proyectos innovadores, frecuentemente iconoclastas y que precisaban la participación de numerosos colaboradores. Su primera *Factoría* fue creada en el año 1963; pronto se convirtió en la meca de artistas, famosos y miembros de la vanguardia neoyorkina y en ella se realizaron más de quinientas películas. En 1968, Warhol fue herido gravemente de un disparo y tras su recuperación abandonó parte de su producción cinematográfica para dedicarse a otros trabajos, como la realización de la revista *Interview*. A partir de 1974 centró su obra en trabajos de implicaciones políticas y psicológicas. Desde finales de los 70, el polémico artista se lanzó a explorar e investigar las múltiples posibilidades que ofrece la abstracción desarrollando sus conocidas *Oxidaciones*. A.F.

Baleares

Centro Cultural Sa Nostra

Concepció, 12 • 07012 Palma de Mallorca

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

Sala Gran

Hasta 15 enero 2000

Perejaume "Oleoducte"

Sala de Paper

Hasta 18 diciembre

Juan Antonio Briñas "Citas". Fotografía

21 diciembre 99 a 15 enero 2000

Watu. Acción indígena. Fotografía

Galería Maior

Plaça Major, 4 • 07460 Pollença (Mallorca)

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

Diciembre 99 a enero 2000

Gloria Mas

Asturias

Centro Cultural Cajastur Palacio de Revillagigedo

Plaza del Marqués, 2 • 33201 Gijón

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

2 diciembre 99 a 13 febrero 2000

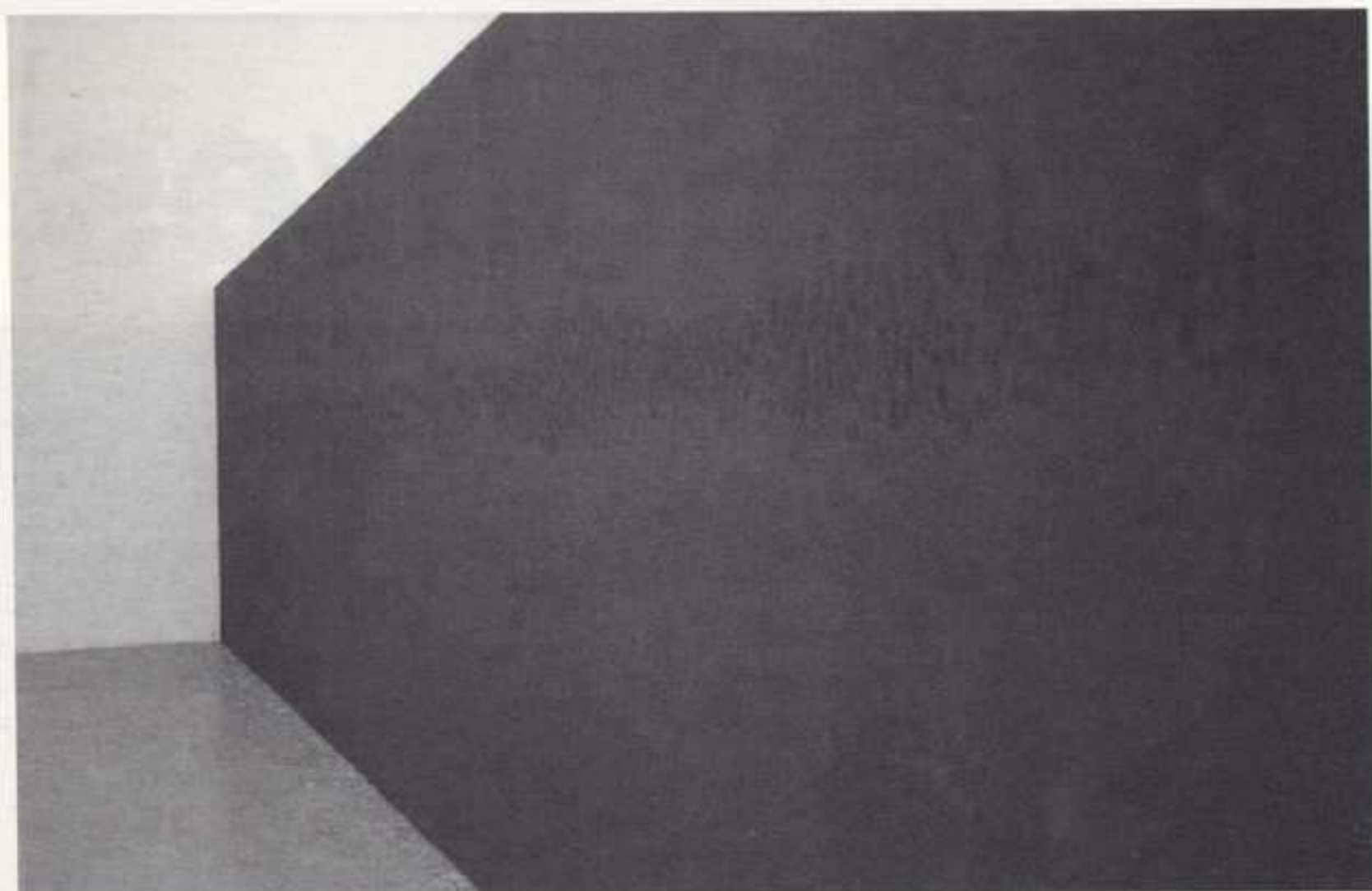
Joan Hernández Pijuan

Centro Cultural Cajastur

San Francisco 4, Oviedo

Diciembre 99 a enero 2000

Juguetes de ayer, juegos de hoy



Jean-Michel
Othoniel: The
wishing wall, 1996.

JEAN-MICHEL OTHONIEL

SALA REKALDE

ALAMEDA REKALDE, 30. BILBAO

20 DICIEMBRE AL 15 FEBRERO

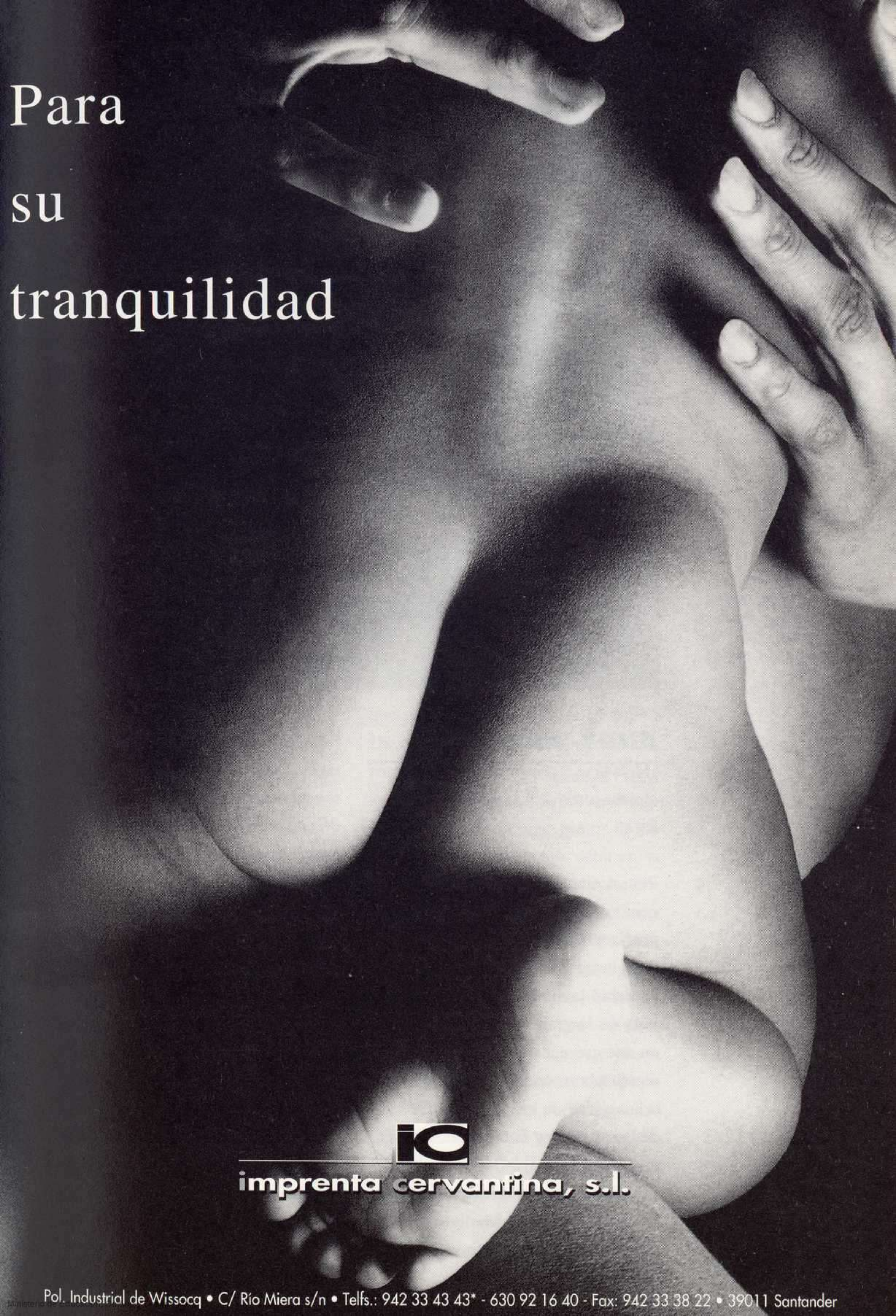
GALERÍA VANGUARDIA

ALAMEDA MAZARREDO, 19. BILBAO

18 DICIEMBRE A FEBRERO

Jean-Michel Othoniel (Saint Etienne, 1964) es uno de los artistas franceses que ha logrado mayor reconocimiento en el ámbito internacional. Tras su paso por la galería Senda de Barcelona, en el año 1997, ahora ofrece esta triple presentación: primero en Bilbao, simultáneamente en la Sala Rekalde y en la galería Vanguardia, y después en el Palacio de los Condes de Gabia de Granada. Junto a la exhibición interactiva del CD-Rom titulada *A Shadow in your Window*, pueden verse algunas de las obras más significativas de la trayectoria artística de Othoniel desde *Autoportrait en robe de prête* (1986) a *Glory Holes* (1995), *The Wishing Wall* (1996) o *Le collier cicatrice* (1997). Como afirma sobre su obra Rosa Martínez, comisaria de esta

exposición, “sus recorridos estilísticos han tomado elementos del presurrealismo, el minimalismo, el povera, la abstracción o la performance, a la vez que los contenidos de su trabajo se han definido con ritmos rizomáticos. Así se han articulado algunos componentes fundamentales de su obra, como son los rituales, la pared y el ojo, todos ellos símbolos de los tránsitos y de la intersección entre mundos diferentes”. El trabajo de Othoniel es frágil y abierto, provoca e invita al público a construir sus propias historias a partir de indicios, pues para él “el arte debe ser revelación”. Por ello, en cada instalación propone una historia e intenta despertar asociaciones entre las distintas sensaciones visuales, espaciales y sonoras que ofrece. Desde la escultura a la fotografía, del libro al vídeo o del sonido a la instalación, Jean-Michel Othoniel busca siempre la correspondencia sensorial entre las diferentes artes y aprovecha las numerosas posibilidades de los nuevos soportes multimedia para demostrar su extraordinaria versatilidad creativa y su extrema fluidez para pasar de un medio a otro según sean sus intereses. Utiliza bailarines y espectadores como materias escultóricas que interrelaciona y conecta con otros medios. Su obra ha sido ya exhibida en muestras como la Documenta IX en 1992, en *Féminin-Masculin* en el parisino Centro Georges Pompidou en 1995, en la Fundación Peggy Guggenheim, o durante la Bienal de Venecia celebrada en 1997. A.F.



Para
su
tranquilidad



imprenta cervantina, s.l.

*Andy Warhol:
Self-portrait, 1979.
Polímero sintético
pintado y
serigrafía sobre
tela,
101,6 x 101,6 cm.*



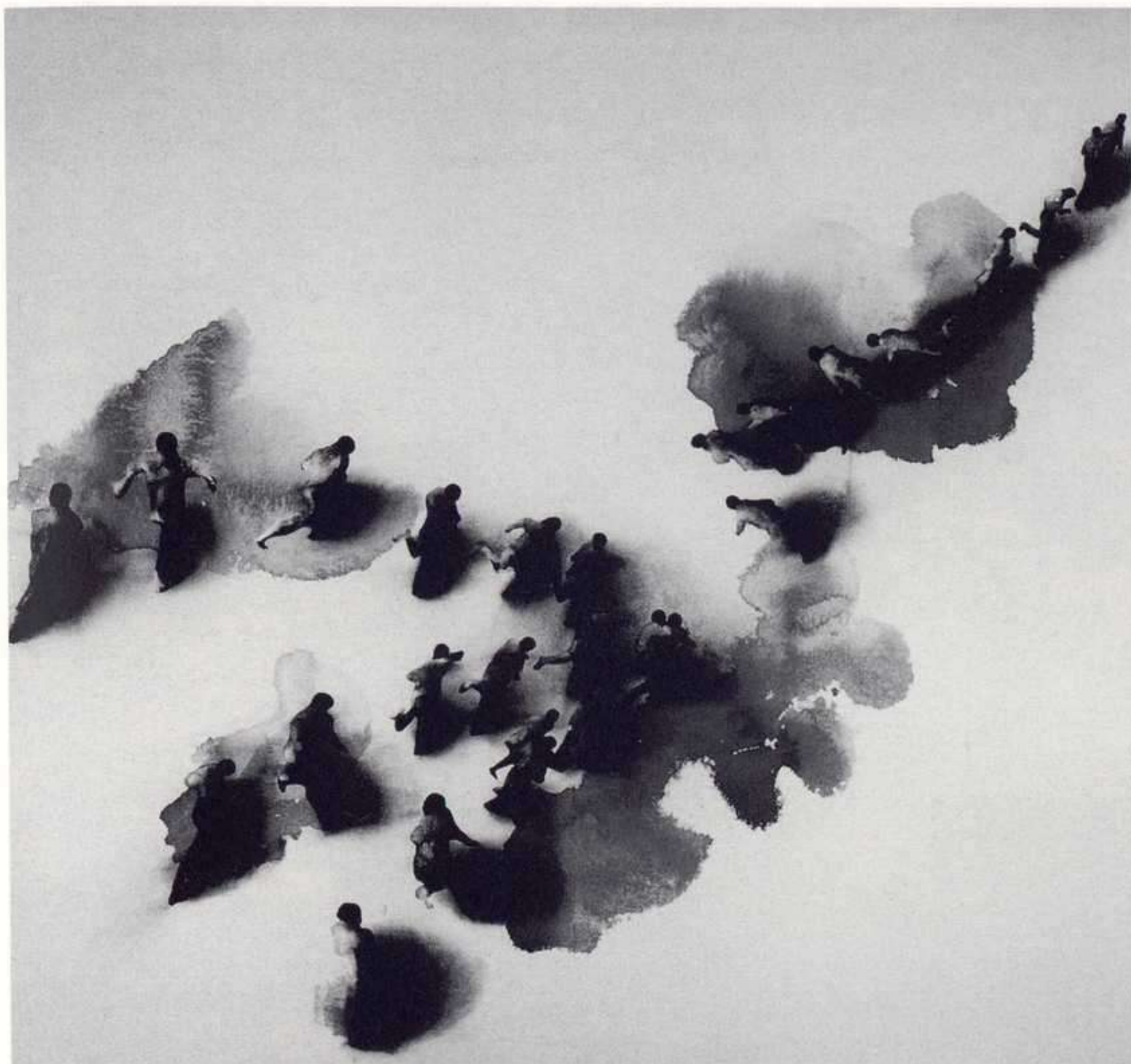
ANDY WARHOL

MÁRIO SEQUEIRA

QUINTA DA IGREJA. PARADA DE TIBÃES. BRAGA
ENERO

Pintor, cineasta, pionero del pop art, genio de la publicidad, autor de fotografía y serigrafías, **Andy Warhol** (Pittsburg, 1931-Nueva York, 1987) absorbió la subcultura de la calle, la vida de la gran ciudad, para mostrar un arte que nada trata de inventar sino repetir obras, rechazando la calidad y originalidad de los proyectos en favor de la seriación y la cantidad. Un hábil manejo de la serigrafía le permitió desarrollar su particular temática de rostros famosos, como Marilyn Monroe, Elvis Presley, o él mismo, como la se-

rie de autorretratos que se pueden ver en esta muestra. Lo publicitario de estos mensajes retratísticos es enfatizado con colores en su estado más puro, buscando el impacto visual. Rechazó la veneración del arte como único lenguaje válido, para venerarse a sí mismo, buscando obsesivamente la fama. Celant decía que Warhol “derriba y revoluciona la imagen del trabajador artístico porque lo sitúa al mismo nivel que el negociante, el divo, el empresario, el diseñador de moda, el modelo, el púgil, el cantante de rock, el travestí, el banquero, el vagabundo o el presidente”. Lo cotidiano sube a la palestra y corre el peligro de ser retratado por Warhol que quería ser una máquina y pintar como tal. D.B.



*Juan Genovés:
Sequencias 80,
1999. Óleo sobre
tela, 140 x 150 cm.*

JUAN GENOVÉS

GALERÍA DOS COIMBRAS

LARGO DE SANTA CRUZ, 506. BRAGA

DICIEMBRE/ENERO

La inquietud pictórica de **Juan Genovés** (Valencia, 1930) lo condujo a esa preocupación por la función del arte y del artista en la sociedad de la que participan algunos de los más significativos colectivos de postguerra, combinando el lenguaje directo y el contacto real con la problemática social. Para él, “la obra de arte es, desde luego, comunicación, aunque comunica con tu misma intención las mismas cosas que tú has hecho. La intención del creador siempre se queda en el artista. Es precisamente ahí donde radica el misterio de la obra de arte, en

que pueda tener tantísimas lecturas”. Desde que en los 60 se uniera a la corriente político-realista que veía el arte como testimonio crítico de la actualidad, permaneció como pintor de un solo tema, el ser humano, débil en su individualidad, fuerte en su colectividad, alzándose pictóricamente contra la opresión política. Con la democracia continúa expresando su repudio hacia lo violento, con una pintura silenciosa y vacía, a la vez que colorida y esperanzadora. Hoy se nos presenta más puro en su expresiva concepción plástica, reflejando la poética soledad que rodea al hombre actual. Toda una vida al servicio del arte, práctica que, “en el fondo ha sido siempre un juego; tenía unos elementos para jugar y los jugaba plásticamente”. D.B.



Andreas Gursky:
Hong Kong. Stock
Exchange, 1994.
Fotografía en color.

ANDREAS GURSKY

CENTRO CULTURAL DE BELÉM

PRAÇA DO IMPÉRIO, Lj 8. LISBOA

HASTA 26 DICIEMBRE

Andreas Gursky (Leipzig, Alemania, 1955) se preocupa por el hombre y su entorno, su circunscripción a una vida fraccionada y dividida por temáticas como la política, la economía, la tecnología, el arte, la arquitectura y, sobre todo, los espacios colectivos de trabajo, que lo llevaron a esa singular concepción fotográfica. Testimonia los hondos cambios sociales y económicos que sufren lugares como Río de Janeiro o El Cairo, pero se aleja del género documental o periodístico gracias a la belleza y perfección de sus formas, faceta que acredita su talla ar-

tística. No será la pintura la que ofrezca una visión más fiel de una sociedad confusa como ésta actual. La fácil aprehensión que de esta realidad tiene la fotografía, la convierte en el espejo referencia, y hace de autores como Gursky un pintor costumbrista que refleja la soledad del trabajo industrial, la excedencia del mundo de la superproducción que vuelve insignificante lo humano. Recurre a técnicas y formas de la tradición pictórica occidental: imágenes pintadas, pensadas y manipuladas hasta el más mínimo detalle, a veces auxiliado por el ordenador. Aquí se presentan 24 fotografías realizadas entre 1994 y 1998, que reflejan la huida paulatina de toda secuencia narrativa para embarcarse en una posición más abstracta. D.B.

EL SIGLO DEL CUERPO

CULTURGEST

ARCO DO CEGO. LISBOA

HASTA 19 DICIEMBRE

Alrededor de quinientas imágenes que representan varios aspectos de la fotografía en relación con el cuerpo, son reunidas en esta exposición, desde el desnudo, tema más importante por ser el que goza de mayor tradición, hasta el reportaje sobre la guerra, la criminología, la danza o el deporte. Así, aquí tienen cabida tanto los resquicios del arte conceptual o el body art, como la fotografía de instantáneas menos preconcebidas. Grandes nombres como P. Molinier, F. Roth, H. Rivas, S. Salgado, J. Saudek, F. Hoorval, C. Lévi Struss, M. Ray, R. Mappthorpe, A. Mendieta, N. Goldin, M. Llatoum, J. Baldessari, A. Warhol o S. Sherman comparten cartel con otros menos conocidos. Pueden ver el cuerpo como un animal, un objeto estético, una curiosidad científica,

un campo de dolor y placer, un ser social y cultural, un opresor de otros cuerpos, una máquina o simplemente una forma concreta de encantamiento... los fotógrafos dan una forma concreta a su fascinación por el tema. ¿Existe realmente algún tema que preocupe tanto como lo hace el cuerpo humano? Obsoleto el cuerpo puramente orgánico. Hoy implantamos prótesis de plástico y metal, fluidos artificiales... el cuerpo se reestructura como un edificio, el médico se convierte en ingeniero y los artistas en testigos de esas transformaciones. La fotografía tiene un destacado papel tanto para el hacer de los científicos como de los artistas. Aquí, un archivo enorme de imágenes fotográficas con finalidades muy diferentes, sirven a las más variadas áreas de la ciencia, la tecnología, la política, la medicina, el comercio, el espectáculo y el arte. Unas imágenes que pueden ser igualmente fuente de placer y es precisamente en esta rica diversidad donde se encuentra la esencia de esta exposición. D.B.

189

L
I
S
B
O
A

Galerías de Arte

Barcelona

René Metras

Consell de cent, 331. 08007 Barcelona
Tel.: 93 487 58 74 • Fax: 93 487 95 08

Diciembre - enero

Isidre Marcet

Esculturas y cajas objeto

9 diciembre - 9 enero

Jaume Mercader

Creaciones de orfebrería

Valencia

Luis Adelantado

Bonaire, 6 • 46003 Valencia
Tel.: 96 351 01 79 • Fax: 96 353 70 09

22 octubre a 25 noviembre 1999

Charo Pradas

Sala 1 27 noviembre a 27 enero: Dora García

Sala 2 27 noviembre a 27 enero: Montserrat Soto

Sala 3 27 noviembre a 27 enero: Jordi Colomer

Sala 4 27 noviembre a 27 enero: Daniel Canogar

Sala 5 27 noviembre a 27 enero: Carles Congost



*Janini Antoni:
Momme, 1995-96.*

LA VENGANZA DE VERÓNICA

CENTRO PORTUGUÉS DE LA FOTOGRAFÍA
RUA ANTONIO CARDOSO, 175. OPORTO
9 DICIEMBRE AL 20 FEBRERO

La fotografía, convertida ya en soporte primordial para la plasmación de ideas de gran parte de los artistas más significativos de este siglo, se convierte en protagonista de esta exposición que, bajo el título de **La venganza de Verónica**, reúne algunas de las más importantes piezas de la Lambert Art Collection de Zurich. Usando como metáfora del proceso

fotográfico el episodio bíblico en el que la mujer llamada Verónica le cede a Jesús su pañuelo para secarse el sudor de su rostro y éste, en agradecimiento, deja impresas sus facciones, se ofrece un paseo por el verdadero arte de la imagen, desde unos pioneros Man Ray y Duchamp, rupturistas que permitieron o provocaron que el arte circulara por cauces distintos a los tradicionales, hasta las recientes apariciones de artistas como Wolfgang Tillmans, Mona Hatoum o Matthew Barney. Tras el aterrizaje del arte conceptual en esta técnica, la fotografía se convierte en medio idóneo para la plasmación de ideas, y es curiosamente con artistas no fotógrafos, que normalmente trabajan en la pintura o la escultura, es el caso de Gerard Richter o Joseph Beuys, con quienes ésta irá invadiendo el territorio artístico. De este modo, los artistas se acostumbran al cambio de lenguajes: Kiki Smith, Damien Hirst, Robert Gober, Sarah Lucas, Hamish Fulton... Una lista que mezcla nombres ya clásicos, como Andy Warhol, Gilbert & George o Christian Boltanski con otros de la más rabiosa actualidad, tal que Thomas Schutte, Cindy Sherman, Sugimoto, McCarthy, Andreas Gursky, Nan Goldin o Sam Taylor-Wood. Un total de nueve países europeos han podido disfrutar de esta colección que llega ahora a Portugal, al Centro Portugués de la Fotografía, elenco conformado en tan sólo diez años por la directora y productora de documentales, la baronesa Marion Lambert. D.B.

EXPOSICIÓN COLECCIÓN  DE ARTE CAIXA GALICIA

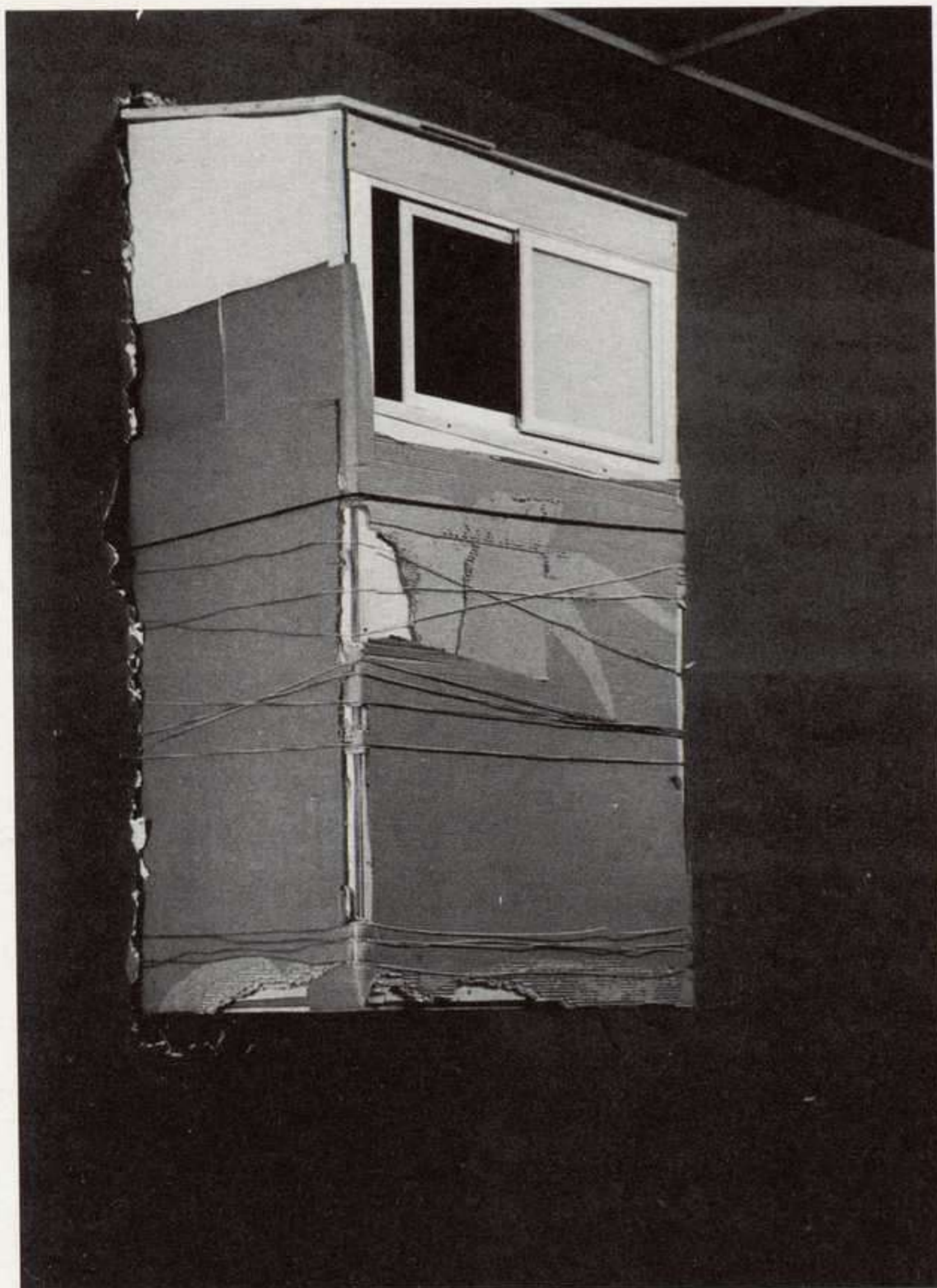
25 de noviembre a 9 de enero

SALA DE EXPOSICIONES
CAIXA GALICIA

Avda. de Ordoño II, 22

LEÓN

 **CAIXA GALICIA**



Pedro Cabrita Reis: Ciudades cegas 4, 1999.

PEDRO CABRITA REIS

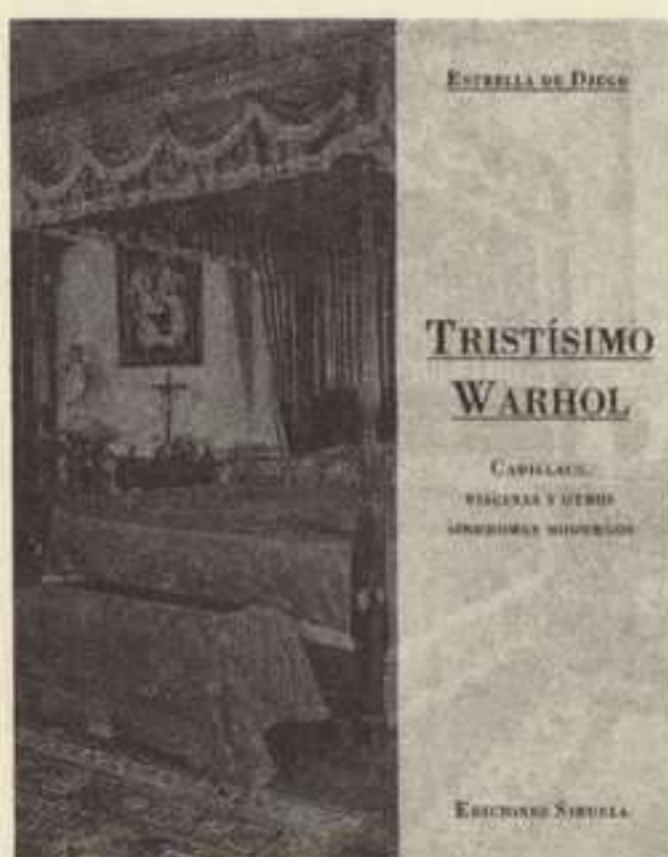
FUNDACIÓN DE SERRALVES

RUA DE SERRALVES, 997. OPORTO

HASTA 23 ENERO

Desde su participación en importantes muestras de carácter internacional como la Documenta de Kassel, **Pedro Cabrita Reis** (Lisboa, 1956) se convirtió en uno de los referentes del rico panorama del arte portugués. Sus obras reflejan una particular cotidianeidad, siendo realizadas con fragmentos y restos urbanos o domésticos que se convierten así en testimonios. Heredero de los postulados del arte minimal y del povera, sin embargo el artista los

contradice, configurando un discurso de gran carga e intensidad poética que proviene de la elegante simplicidad de sus combinaciones, conjuntos que fluyen de manera inesperada, cargados de misterio. “Es que cuando haces algo con las manos y no simplemente una apreciación visual como en la pintura, concluyes en un objeto, una entidad física paralela a tu propia presencia; la relación que se establece es de misterio, caminas en torno al objeto como si miraras un cuerpo extraño en el que reconoces una identidad próxima a la tuya. La pintura remite a una actitud más analítica mientras que la escultura tiene una carga más contundente como un objeto tridimensional y por ello es más ritual. El espectáculo integral empuja al sujeto hacia la unidad y hacia la recuperación de su propio equilibrio”. En esta exposición serán presentados cerca de veinte trabajos, entre instalaciones, esculturas, pinturas y dibujos, compendio que resume su labor de estos cinco últimos años de trabajo. En la muestra se combinan obras que provienen de diferentes colecciones institucionales y privadas con una serie de trabajos inéditos concebidos específicamente para el espacio del nuevo museo que la acoge. “Siempre intento eliminar las contingencias más inmediatas, lo social, lo político, lo anecdótico, las circunstancias históricas... quizás sea una exposición reaccionaria, pero me gusta descubrir la unidad inicial, el diamante puro bajo las diversas condiciones del entorno”. D.B.



Estrella de Diego
TRISTÍSIMO WARHOL.
CADILLACS, PISCINAS Y OTROS
SÍNDROMES MODERNOS
 SIRUELA. MADRID, 1999
 192 PÁGINAS. 3.500 PESETAS

Resulta este *Tristísimo Warhol* un libro tan inclasificable como, a la postre, apasionante y —aún en su laberíntica complejidad interior, trufada de asociaciones paradójicas e interrogantes abiertos— de una transparente luminosidad en su exposición. Difícilmente clasificable, pero no, en todo caso, porque Estrella de Diego haya perseguido aquí deslumbrarnos con un caprichoso alarde en la invención de un excéntrico ejercicio de estilo. Por el contrario, a medida que uno avanza en la lectura, acaba sacando la impresión de que esa invención venía obligada por la naturaleza misma del reto planteado por el proyecto y que, necesariamente, imponía el imaginar una estrategia de aproximación, nueva y tentacular, capaz de dar cuenta de la sutil y esquiva identidad de un fenómeno que soporta no pocos equívocos, que, por lo común, las vías de análisis convencionales o las querencias retóricas al uso no hacen sino ahondar. Se trataba,

en todo caso, de desentrañar la naturaleza precisa de las razones que avalan, en rigor, aquello que tanto suele irritar a los detractores de Warhol, a saber, que su figura sitúa fatalmente un punto de no retorno en la identidad de la escena artística finisecular y hacerlo, además, no desde las beaterías de turno que lo mitifican como fundador mesiánico de una nueva era —de modo semejante a como han sido elevados a los altares Duchamp o Beuys— sino, como de forma reveladora y certera hace Estrella de Diego, situando en él ese punto de fuga en el que llega a precisarse al fin por entero esa agónica identidad evanescente en la que se consume el destino crepuscular de lo moderno, y que, en palabras de la autora, le lleva a convertirse “malgré lui” en ese “héroe cansado de la modernidad extinguida” en el que se justifica ese deslumbrante hallazgo del “tristísimo Warhol” que da nombre al libro. Se sorprenderá, sin duda, más de un lector por el hecho de que Warhol no llegue a manifestarse plenamente como protagonista central del relato, sino en los tres últimos capítulos de los siete que componen el libro. En los anteriores, ese privilegio queda sucesivamente reservado a referentes como James Dean, Pollock, Jasper Johns, Rauschenberg, Hockney y Wesselmann, mientras el propio Warhol permanece en la sombra, emergiendo tan solo, de modo intermitente, como contrapunto ocasional. Pero es de hecho el recurso dramático a ese desfile secuencial de “vidas ejemplares” —que el eco agazapado y recurrente de

Warhol desdobra en “vidas paralelas”— lo que permite seguir el rastro de ese proceso darwiniano en el que se modulan genéticamente las sucesivas metamorfosis del arquetipo que desemboca en ese espectro último, condenado ya a una fuga sin fin, al que Warhol presta el vértigo inacabable de sus máscaras. Cuenta la autora en la presentación que abre su relato, una anécdota que, a la postre, resulta una clave cifrada del sentido último de lo que la obra desentraña. Me refiero a la evocación de esa fotografía del artista que descubrió durante su infancia en una publicación —y en la cual, en un jugoso e intuitivo equívoco, lo identificaría como un actor británico— y que despertaría ya entonces una fascinación precoz que acabará desembocando en la obsesiva búsqueda de la que nace el libro. Y digo que encierra una clave cifrada porque lo que la búsqueda de Estrella de Diego desvela a través de estas páginas, en las cambiantes máscaras de Warhol, y en las de aquellos que le preceden, es mucho más que el perfil episódico de un artista o de las peripecias que marcaron su contexto, sino algo que, de un modo más íntimo y decisivo, nos concierne. Pues, ante el espejo ejemplar de ese Warhol, nos dice asimismo en estas páginas, “la imagen con la que nos tropezamos en esa superficie es la nuestra, múltiple y cambiante, incluso bajo una apariencia familiar, porque igual que él, también nosotros, productos de la modernidad agotada, nos vemos abocados a una identidad nómada”.

FERNANDO HUICI



Antonio Saura
FIJEZA

GALAXIA GUTENBERG,
CÍRCULO DE LECTORES.

BARCELONA, 1999

382 PÁGINAS. 2.900 PESETAS

NULLA DIES SINE LINEA

PATRICK CRAMER EDITEUR.

GENÈVE, 1999

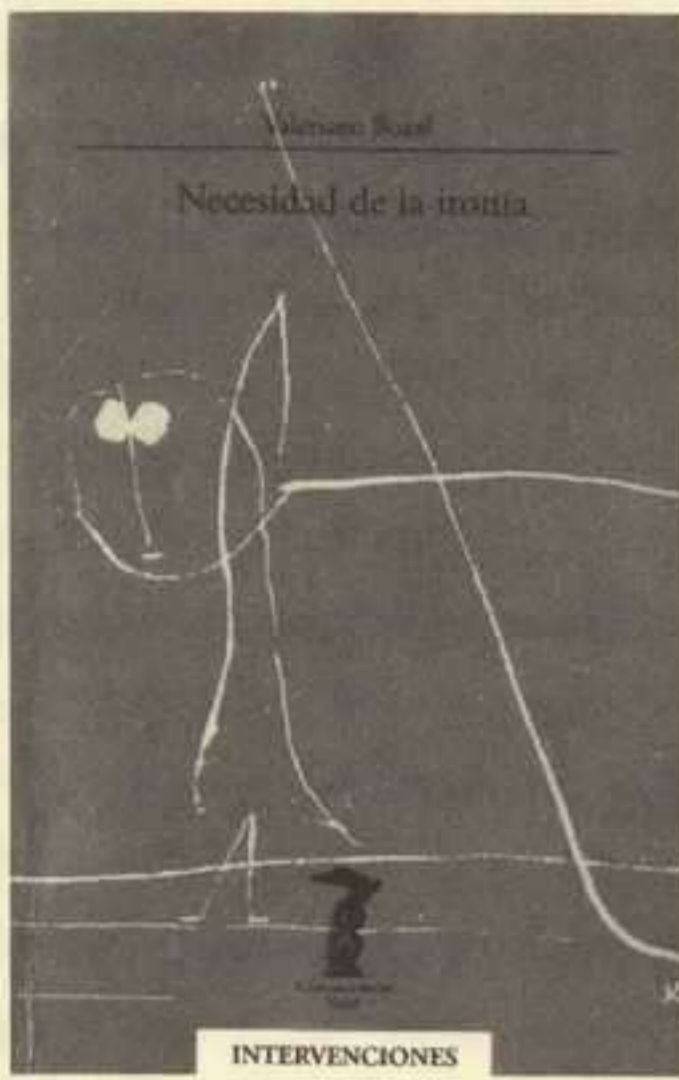
447 PÁGINAS. 8.000 PESETAS

Antonio Saura (1930-1998) ha sido sin duda una de las más destacadas personalidades del arte español del siglo XX. Su huella ha marcado, de una forma inconfundible, no solamente el campo de la pintura, el dibujo y el grabado, también ha sido un referente ineludible a la hora de hablar de arte y compromiso. Y por compromiso entiendo el de una trayectoria vital asumida con toda la intensidad posible y, en muchas ocasiones, a contracorriente; el compromiso de Saura con la vida, con la contemporaneidad, con la pintura; un compromiso con la literatura, con la cultura, con la libertad. Nadie discute hoy la importancia de la obra plástica de Saura, apasionada, inconfundible e imprescindible para entender el arte español de la segunda

mitad del siglo. Pero quizá haya sido menos difundido su trabajo en el campo de la escritura, al que sin embargo él siempre otorgó, desde su juventud, una gran importancia. A través de la palabra, que domina tan sabiamente como la imagen, Saura nos revela tanto la profundidad como la amplitud de su pensamiento artístico. Y lo hace mediante una serie de deslumbrantes escritos redactados entre 1959 y 1996 y recopilados en el libro significativamente titulado *Fijeza*, como denuncia de la azarosa provisionalidad y superficialidad que amenazan a gran parte de la vida y el arte actuales. Refinada e inteligente, delicada y cruel, exquisita y brutal al mismo tiempo, la reflexión de Saura sobre la creación artística se concreta en artículos que abarcan desde el análisis del informalismo hasta la imagen barroca y el llamado "toque bravo", o desde el erotismo en el arte y su recepción en el mundo contemporáneo hasta la contradicción gozosa en Goya, el automatismo psíquico o el cadáver exquisito. *Fijeza* nos descubre, pues, el apasionado compromiso de Saura con lo artístico, ya sea desde una mirada a la actualidad artística o al pasado, ya sea desde lo más directamente plástico hasta lo más intelectual. Pero otro libro aparecido en 1999 nos desvela otra versión del compromiso de Saura: su relación con el presente, con la cotidianidad más cercana o con la más remota, la más trascendente o la más divertida. Se trata del volumen titulado *Nulla dies sine linea*, una suerte de diario que obedece a la tarea autoimpuesta —en un momento en que las circuns-

tancias le impedían la actividad física de la pintura— de realizar un dibujo al día. En este caso, palabra e imagen se complementan. Pero si en *Fijeza* la palabra deslumbra por su acento absolutamente personal, en *Nulla dies sine linea* la palabra retrocede bajo el disfraz del anonimato de un recorte de prensa: es la elección del artista la que cobra protagonismo, una mirada selectiva que va entretejiendo hechos reales en una crónica visual de un año. Dibujo a dibujo, con el azar del devenir y la arbitrariedad de la elección como aliados, Saura deja una caleidoscópica visión de un año, 1994, en la que las imágenes se suceden como formando un cadáver exquisito disparatado y potentísimo. Monstruosa y tierna, Saura conjura en este libro una realidad salpicada de muerte, sexo, multitudes, desgarros y anécdotas a las que otorga toda la fuerza de su gesto. Otra forma de comprometerse con la pintura, con la realidad, con el presente. A través de estos dos libros casi simultáneos, pues, nos asomamos a dos mundos paralelos e inseparables: por un lado, el del profundo pensamiento artístico de un pintor que revela la permanencia de los problemas y reflexiones sobre el hecho artístico en la historia; por otro, el del vértigo de la respuesta inmediata al momento presente, imágenes con las que el mismo pintor gestual retrata al devenir diario. Lo permanente y lo efímero, historia y presente, palabra e imagen, reflexión y acción. En ambos casos, visiones deslumbrantes, intensas, fruto de una personalidad excepcional.

M^a DOLORES JIMÉNEZ-BLANCO



Valeriano Bozal

NECESIDAD DE LA IRONÍA

LA Balsa de la Medusa, Visor

EDICIONES. MADRID, 1999

112 PÁGINAS. 1.200 PESETAS

Desde la Ilustración sabemos que Dios padre no vigila el camino, sin embargo, tras dejarnos huérfanos de la autoridad del padre, nos mostró a la naturaleza como una madre universalmente acogedora, una madre amena y tierna en ocasiones, dura e implacable en otras, pero cuyas cualidades de "sabia", por más misteriosa y desconcertante que esta sabiduría se mostrara, y de "hermosa", incluso a través de sus cambiantes formas de belleza, casi nadie estuvo dispuesto a discutir. Todos podrían gozar ahora de esa nueva belleza no canónica y todos podían reconfortarse en los momentos difíciles sintiéndose parte de ella, de sus con frecuencia del todo incomprensibles, pero siempre ordenados designios. Es así como partiendo de este nuevo resurgimiento de una especie de diosa madre, se construyen los dos principios, lo pintoresco y lo sublime, sobre los que la modernidad sustentará sus promesas de libertad y felicidad absoluta. Este libro reflexiona de forma concisa

pero muy lúcida, sobre cómo estos dos ideales ilustrados, categorías centrales de la modernidad, han acabado cumpliéndose en la sociedad actual, de un modo que sin duda desbordaría las previsiones de los responsables de su puesta en circulación, pero se han cumplido degradándose, por el propio decurso imprevisible de factores que han surgido acoplados al desarrollo de la propia modernidad. De este modo, la propuesta de democratización del placer se ha visto hiper-realizada, con la producción masiva de bienes de consumo cultural y estético, hasta el punto de producir una compulsiva bulimia, que acaba transformando cualquier objeto, una vez poseído, en "chisme", en "cosa", del que lo mejor es deshacerse cuanto antes, para poder comenzar rápidamente a deglutir de nuevo. Se produce así por exceso, por empacho, una destrucción de la experiencia estética auténticamente placentera, la cual precisa una mínima cantidad de reposo, de tiempo para gustarla, para recibirla, de forma que lo interesante, concebido para amenizar el tiempo de nuestra vida, termina deviniendo indigerible por acumulación y acaba homologándose en kitsch, programado con la dosis de novedad justa para ser deseado y desechado con avidez. En cuanto a la otra de las grandes propuestas de la modernidad, lo sublime, que nos alentó con la promesa de formar parte de la naturaleza, pero también de intervenir en ella, con la colaboración de nuestra propia condición humana, la "artificialidad", el análisis del autor es aún menos tranquilizador. Ha sido imposible salir del círculo vicioso que permite al poder hacerse depositario del control de la historia y convertir al sujeto

individual en un mero colaborador de ese destino histórico, al cual se hace coincidir perversamente de nuevo con leyes naturales. A partir de ello, el camino de lo sublime conduce hacia un falso absoluto enajenante, alejado de la mucho más lúcida melancolía romántica, sustentada sobre la estimulante sospecha de su condición de inalcanzable, de utópica, que Marx, proponiendo la transformación de la naturaleza en historia, llevaría hasta sus últimas consecuencias. De este modo, ni el abandono de la tutela del padre, que parecía haber alcanzado la Ilustración, ni el despegue de los inexorables planes de la madre, que proponía el marxismo, han llegado a cumplirse. Nuestra mayoría de edad ha resultado ser una quimera, pese a que la autoridad superior haya adoptado rostros bien distintos y mucho más distantes, pero sin duda altamente eficaces. El arte y la cultura se han mostrado totalmente incapaces de incidir sobre esta situación, envueltos por una equivocidad sutilmente ejercida, convertidos en espectáculo o con su sentido completamente alterado por las leyes de mercado. Lo que Bozal propone, tras este diagnóstico inevitablemente sombrío es, sin embargo, mantener algunos de los principios cardinales que alentaron la modernidad, el viejo sueño de libertad individual, el anhelo utópico, la verosimilitud frente a la verdad absoluta, con una actitud irónica, la única herramienta que todavía queda a nuestro alcance, que quizás siempre estuvo a nuestro alcance. La ironía no reniega así de estos principios, sino que posibilita, con una toma de distancia, con una imprescindible mirada atenta, descubrir los burdos repintes que los han desfigurado y

tergiversado hasta hacerlos irreconocibles. “La ironía no se limita a decir ‘eso no es lo que pretende ser’, sino que pone ante nosotros lo que tal cosa es (y que en el motivo ironizado sólo se simula): saca a la luz el simulacro, pero también aquello sobre lo que el simulacro se ha ejercido”. El libro acaba transmitiendo así una entusiasta apuesta por la modernidad, pero nos advierte sobre la imprescindible necesidad de recuperar urgentemente la capacidad de dudar, el ingrediente irónico, que había surgido ya precisamente en la misma génesis de la modernidad como uno de sus componentes fundamentales y cuyo inducido olvido ha actuado como activo disolvente, como calculado neutralizador, de todos los demás.

MARÍA ESCRIBANO



Paul Valéry
PIEZAS SOBRE ARTE
 VISOR. MADRID, 1999
 282 PÁGINAS. 2.470 PESETAS

Como ningún otro después de Baudelaire y, si se quiere, antes de Octavio Paz, Valéry ha dejado tras de sí un extenso corpus de obra ensayística de casi tanto peso como el que se reconoce a su poesía, y segura-

mente de mayor profundidad que la de las críticas de Baudelaire o los estudios de Paz. “Es que tengo debilidad por la dialéctica”, explicaba el autor de *Monsieur Texte*; pero también –y quizá por lo mismo– una aguda conciencia de la dificultad (y hasta de la paradoja) de hacer teoría estética cuando se la reclama desde las urgencias concretas derivadas de la práctica estética. Estas *Piezas sobre el arte*, ofrecidas en espléndida traducción de José Luis Albánegui, son la séptima entrega de sus escritos teóricos o de ficción especulativa que viene publicando la editorial Visor. Incluye textos de los años veinte y treinta en torno a la pintura, junto a otros dedicados a temas estéticos de diversa índole. Entre los primeros se encuentran dos breves “glosas” de sendos cuadros de Allori y Zurbarán, así como comentarios sobre los frescos de Veronés en Venecia (“escarnio” de la arquitectura que los acoge), el descubrimiento de la naturaleza en Corot y el triunfo de la modernidad reflejado en el triunfo de Manet. Pero los que destacan, por extensión, vivacidad y perspicacia, son los fragmentos (1933-38) en torno a su amigo Degas –“Degas Danza Dibujo”–, en donde se nos presenta al pintor como ejemplo de consagración absoluta a un “arte sabio”. Ahora bien, la sabiduría aquí mentada no era para nada reductible a una dimensión teórica, sino práctica. Degas desconfía de la argumentación estética (las musas –decía– “jamás discuten entre ellas”: por la mañana “trabajan por separado”, por la tarde “danzan”), pero sí sabía que la obra de arte es “el resultado de una serie de operacio-

nes”, esto es, de una larga secuencia de “estudios” de las “dificultades” concretas surgidas en el interior del proceso del trabajo. Artista “sabio” es, por tanto, aquel que no sólo no las rehuye, sino que se complace en plantearse –o inventarse– obstáculos, resistencias cuyo vencimiento le convertirá en constructor. Para Degas, el camino era el dibujo (“no la forma, sino *la manera de ver la forma*”) entendido como modelo de “pensamiento” visual: allí en donde confluyen ver, pensar y hacer. Por eso no concebía sus obras como productos acabados –objetos “póstumos”–, sino que aspiraba a dejar en ellas los vestigios de una batalla, “la resonancia de la ejecución”, que era lo que las investía, según Valéry, de su dimensión “poética”. Aquí podemos reconocer bastante de lo mejor del pensamiento estético de Valéry. Por un lado, el concepto del “oficio” (*métier*) como instancia fundamental, depuradora de la práctica artística (algo por lo que siempre le celebró Adorno). Y, por otro, el carácter contradictorio de esa reivindicación en el contexto de la modernidad (que es lo que más le fascinó de él a Benjamin). Su afirmación del *métier* le llevó (por limitarnos a estas *Piezas*) a la defensa de “las artes del fuego” (alfarería, cimitería, fundición), los bordados de Marie Monnier, el grabado y la tipografía (los libros no sólo *se leen*: también *se ven*), la cerámica ilustrada y –sugerencia notable– las artes de la cocina y la perfumería. Pero el asunto iba mucho más allá. Puesto que de lo que se trataba era de defender la *disciplina* tradicional, exigida por la confrontación de unos determina-

dos materiales, con el fácil “automatismo de la osadía” en que cristalizaba el arte moderno. Para Valéry, el *métier* (con todo lo que conlleva de tradición auténtica: “inconsciente”) no era enemigo de la libertad, sino su potenciador: fuente de “dificultades-modelo” de mayor rango que las exigencias de novedad, sorpresa e “intoxicación” subjetiva a las que cedía la modernidad artística. En “La conquista de la ubicuidad” nos habla en términos ambiguos de una sociedad en donde el arte (por ejemplo, la música) se haría inmediata y universalmente accesible en virtud de la técnica. Pero en “El problema de los museos” nos confiesa su franco desasosiego ante esos lugares abrumadores en donde se acumulan los residuos –la obra póstuma– del trabajo del espíritu *poiético*: como bien decía Benjamin, en Valéry confluyen por última vez mística e Ilustración.

VICENTE JARQUE



Félix Maraña
**JORGE OTEIZA, ELOGIO DEL
 DESCONTENTO**
 BIRMINGHAM EDITORIAL.
 ZARAUTZ, 1999.
 255 PÁGINAS. 2.000 PESETAS

Jorge Oteiza
**NEKATUTA ETA
 BIRAKARI/CANSADO Y
 GIRATORIO**

DIPUTACIÓN FORAL DE GUIPÚZCOA.
 SAN SEBASTIÁN, 1999
 22 PÁGINAS. 200 PESETAS

Carlos Aurtenetxe
**JORGE OTEIZA, LA PIEDRA
 ACONTECIDA**

BIRMINGHAM EDITORIAL.
 ZARAUTZ, 1999.
 115 PÁGINAS, 4.000 PESETAS

El 91 cumpleaños de Jorge Oteiza ha sido la excusa para regalarle tres nuevas publicaciones relacionadas con su figura y con su obra. Libros, todos ellos, que aportan visiones personales sobre una de las figuras más singulares de la escultura española de este siglo y una de las mentes creativas más compleja: el libro de poemas, *Nekatuta eta birakari/Cansado y giratorio*, de Jorge Oteiza; *Jorge Oteiza, la piedra acontecida*, de Carlos Aurtenetxe; los dos primeros, de lectura rápida y reflexión lenta, y, sobre todo, libros para coger y contemplar, editados con gran cuidado y en los que la imagen, en este caso de Oteiza, manda casi más que la palabra. El tercero es de Félix Maraña, un trabajo más periodístico que literario en el que la figura de Oteiza se presenta al lector como el centro de un gran reportaje sobre su persona. Entre las páginas hay retazos de vida del escultor y muchas de las palabras que otras personas han pronunciado sobre su trabajo. El texto de Maraña no es, por tanto, una aportación nueva sobre Oteiza ni descubre grandes realidades porque no es esa su intención. Al contrario, el objetivo de estas páginas es documentar con aportaciones novedosas lo ya sabido y ofrecer datos que permitan pro-

fundizar en los hechos que han marcado su vida y obra. Maraña cae a veces en un excesivo personalismo de su relato, fruto, sin duda, de la pasión que desde décadas siente por todo lo oteizano. Y en muchos momentos las fechas se tambalean porque, como todo escrito periodístico, se debe a la inmediatez y a la actualidad más que a la reflexión y a la relectura. Hay que tener en cuenta que hoy no es sencillo publicar una nueva obra sobre Oteiza que haga justicia con el escritor y con toda la realidad que le rodea, una realidad tremendamente compleja por razones muchas veces extra artísticas y que Maraña no pasa por alto, como la futura Fundación dedicada al escultor en Alzuza. Temas polémicos y actuales a los que dedica largos capítulos con el intento de llegar a la verdad. *Jorge Oteiza, elogio del descontento* es un recorrido por lo más significativo de Oteiza. Comienza con un relato de la vida del escultor en su infancia para proseguir con su marcha a América en 1935 y su regreso al País Vasco en 1948, su consagración internacional con el *Propósito experimental*, la publicación de *Quosque tandem* en 1963, la primera exposición antológica que el Reina Sofía dedicó al artista en 1988 o el fallecimiento de su esposa Itziar Carreño en 1991, a quien conoció a su llegada a Buenos Aires... La segunda parte del libro es una de las más interesantes. En ellas se muestra al Oteiza genial y contradictorio, al Oteiza que, ya superado su discurso plástico, decide encerrarse en sus propias palabras y esculpe el vacío a través de sus poemas porque reconoce que es la poesía la que le ha hecho a sí mismo. En esos años se produce también la creación de la Escuela Vasca o el nacimiento del grupo

Gaur, del que formaron parte Oteiza, Chillida, Mendiburu, Sistiaga, Basterrechea, Balerdi, Zumeta y Arias. En estas páginas Maraña trata también de agrupar toda la obra de Oteiza dispersa en espacios públicos del País Vasco y Navarra, aunque sin llegar a realizar una catalogación de la misma. La vinculación de Navarra con el escultor a través de la cesión de su obra para la creación de la ya iniciada Fundación Oteiza también merece un capítulo, que queda abierto a la espera de ver por donde deriva el incierto futuro de este edificio. Interesantes resultan las páginas sobre el abrazo entre Jorge Oteiza y Chillida, un hecho que marcó un antes y un después en el arte vasco, sobre todo por la manipulación de la que fue objeto la relación entre ambos artistas. Para Maraña, el desentendimiento de Jorge con Chillida era en realidad una manifestación del contradictorio amor del escultor que "persigue a quien quiere". La última parte del libro recoge tres entrevistas con el escultor realizadas en la última década. En ellas se muestra a un artista cansado de su larga vida y su soledad.

ALICIA EZKER



Stefano Zuffi (director)
Alessia Devitini/Francesca
Castria/Stefano Zuffi
CAPITALES DEL ARTE: VENECIA

Francesca Castria/Stefano Zuffi
**LA PINTURA BARROCA.
DOS SIGLOS DE MARAVILLAS EN
EL UMBRAL DE LA PINTURA
MODERNA**

Matilde Battistini/Lucia
Impelluso/Stefano Zuffi
**LA NATURALEZA MUERTA. LA
HISTORIA DE LOS ARTISTAS
INTERNACIONALES Y DE LAS
OBRAS MAESTRAS**

ELECTA. MILÁN, 1999
397/398/303 PÁGINAS.
4.995 PESETAS

Con una esmerada edición atenta tanto a la calidad de las reproducciones como a lo ajustado de los textos salen a la luz tres nuevos títulos de la editorial Electa. El primero de ellos, dentro de la serie dedicada a las Capitales del Arte, se ocupa en esta ocasión de la ciudad de Venecia, en un recorrido monumental y artístico por su historia. Desde el despertar de su esplendor, vinculada aún al Imperio de Bizancio, a partir de la llegada de los restos de San Marcos, hecho que promueve la construcción de la basílica en el siglo XI, hasta la época contemporánea, con la revitalización del art nouveau y de la producción de cristal en el XIX o la implantación de una de las sedes del Guggenheim y la arquitectura de Aldo Rossi en el XX, se van marcando los momentos de máximo auge: el apogeo del gótico (Palacio Ducal, Santa Maria Gloriosa dei Frari), la aurora del Quattrocento (Bellini, Mantegna, Antonello de Messina, los Lombardo, Verrocchio), la apoteosis del Cinquecento (la Escuela Veneciana: Giorgione, Tiziano, Tintoretto, Veronese, Sebastiano del Piombo, los ar-

quitectos Palladio y Sansovino) y el glorioso epígono del Barroco (Longhena, Longhi, Tiepolo, Guardi, Canaletto; el neoclasicismo de Canova o la construcción de La Fenice). La segunda de las novedades editoriales de Electa es *La pintura barroca. Dos siglos de maravillas en el umbral de la pintura moderna*, que va repasando, esta vez en un sentido sincrónico y espacial, las distintas escuelas de este estilo internacional, de este complejo y riquísimo periodo, que supuso una época de esplendor para muchos países, que es el Barroco: comenzando por la española (Velázquez, Zurbarán, Murilla, Ribera, Cano, Sánchez Cotán) y la italiana (Caravaggio, Carracci, Guercino, Reni, Gentileschi, Cortona, Jordán), las más representativas con la flamenca y la holandesa (Rubens, Van Dyck, Jordaens, Hals, Rembrandt, Steen, De Hooch, Vermeer) y llegando a Francia (La Tour, Poussin, Lorrain, Le Nain), Alemania y Austria (Elsheimer, Liss), para acabar con el Rococó francés (Watteau, Chardin, Boucher, Fragonard) e italiano (Tiepolo, Guardi, Canaletto) y un epígrafe dedicado al mundo anglosajón (Gainsborough, Hogarth, Reynolds, Wright of Derby, West, Copley). El último volumen, consagrado a la naturaleza muerta, revisa un tema de gran actualidad museística y creciente interés historiográfico, desde una perspectiva evolutiva y temática, recogiendo los principales especialistas del género y los cuadros y estilos más representativos, desde el bodegón flamenco y español hasta Chardin o Picasso.

ROSA GUTIÉRREZ

E S P A Ñ A

ANDALUCÍA

ALGECIRAS (CÁDIZ)

FUNDACIÓN MUNICIPAL DE CULTURA
JOSÉ LUIS CANO

Teniente Miranda, 118

Tel: 956630036

PACO SÁNCHEZ/EXPOSICIÓN POSITIVA

DIC

MAGDA BELLOTTI

Fray Tomás del Valle, 7

Tel: 956660204

PEPA RUBIO AL 17 DIC

PACO LARA 17 DIC/26 ENE

LIDÓ RICO 14 DIC/22 ENE

ALMERÍA

MUSEO MUNICIPAL

Pza. de Barcelona, s/n

Tel: 950266112

EDUARDO CRUZ DIC

CÁDIZ

BENOT

Valverde, 5

Tel: 956228681

DIEGO GADIR

10 DIC/9 ENE

MUSEO DE CÁDIZ

Pza. de Mina, s/n

Tel: 956212281

ELADIO DIESDE AL 19 DIC

CÓRDOBA

MUSEO DE BELLAS ARTES

Pza. del Potro, 1

Tel: 957473345

VELÁZQUEZ GRABADOS

AL 15 DIC

PALACIO DE LA MERCED. SALA DE
EXPOSICIONES DE LA DIPUTACIÓN

Pza. de Colón, 15

Tel: 957211100

II BIENAL RAFAEL BOTÍ

16 DIC/9 ENE

GRANADA

CENTRO CULTURAL MANUEL DE
FALLA

Pº de los Mártires, s/n. Alhambra

Tel: 958228318

MANUEL DE FALLA E ITALIA AL 29 ENE

CENTRO DE INVESTIGACIONES

ETNOLÓGICAS ÁNGEL GANIVET

Cuesta de los Molinos, s/n

Tel: 958220157

DOMI MORA DIC

MUTUA DE SEGUROS PELAYO

Neptuno, 1

Tel: 958261530

DARIO BASSO

21 ENE/12 FEB

PALACIO DE LOS CONDES DE GABIA

Pza. de los Girones, 1

Tel: 958247375

IGNACIO ITURRIA

25 NOV/9 ENE

SIMÓN ZABELL

11 NOV/9 ENE

SANDUNGA

Arteaga, 3

Tel: 958273665

PEDRO GARCÍARIAS AL 15 DIC

AMELIA JIMÉNEZ 18 DIC/19 ENE

HUELVA

MUSEO PROVINCIAL DE HUELVA

Alameda Sundhein, 13

Tel: 959259300

MECANO 15 DIC/ENE

VICTOR PULIDO AL 15 DIC

JEREZ DE LA FRONTERA
(CÁDIZ)

CARMEN DE LA CALLE

Medina, 1, 1ª planta

Tel: 956337511

COLECTIVA DIC

PESCADERÍA VIEJA

Pozuelo, s/n

Tel: 956337306

THE FIFTIES 15 DIC/9 ENE

JAÉN

MUSEO PROVINCIAL

Pº de la Estación, 27

Tel: 953250600

EL DESNUDO S. XX

10 DIC/30 ENE

MÁLAGA

ALFREDO VIÑAS

José Denis Belgrado, 19

Tel: 952601229

PLÁCIDO ROMERO AL 12 DIC

CENTRO CULTURAL PROVINCIAL DE
LA DIPUTACIÓN DE MÁLAGA

Ollerías, s/n

Tel: 952133950

GÜNTER GRASS DIC

COLEGIO DE ARQUITECTOS

Las Palmeras del Limonar, s/n

Tel: 952121097

PELLO IRAZU AL 31 DIC

FUNDACIÓN PABLO RUIZ PICASSO

Pza. de la Merced, 15

Tel: 952215005

ORÍGENES DE LA SIMULTANEIDAD CUBISTA

9 DIC/10 ENE

MARIN GALY

Duquesa de Parcent, 12

Tel: 952216592

LA ESENCIA DEL DIBUJO

AL 8 ENE

MUSEO MUNICIPAL

Paseo de Reding, 1

Tel: 952225106

FIGURACIÓN Y ABSTRACCIÓN EN LA

COLECCIÓN ARGENTARIA DIC/ENE

PALACIO EPISCOPAL

Pza. del Obispo, s/n

Tel: 952602722

ARTES PLÁSTICAS

16 DIC/16 ENE

REDING

Paseo de Reding

Tel: 952609697

ATILIO LAGUZZI DIC

SALA ALAMEDA
Alameda Principal, 19
Tel: 952603997
ARTE POVERA Y MINIMAL AL 9 ENE

SALA DEL ARCHIVO MUNICIPAL
Alameda Principal, 23
Tel: 952220023
JUGUETES ANTIGUOS 15 DIC/16 ENE

SALA DE ARTE DEL AYUNTAMIENTO
Ramos Martín, s/n
Tel: 952220043
FIX ON AIR AL 22 DIC

SALA DE LA SOCIEDAD DE AMIGOS
DEL PAÍS
Avda. de Andalucía, 10-12
Tel: 952229396
MUSEO CRUZ DE HERRERA 3/27 DIC
EL TRABAJO A PRINCIPIOS DE SIGLO ENE

MARBELLA (MÁLAGA)

MUSEO DEL GRABADO ESPAÑOL
CONTEMPORÁNEO
Hospital Bazán, s/n
Tel: 952825035
FRANCISCO AGUILAR AL 12 DIC

MOGUER (HUELVA)

FERNANDO SERRANO
Pza. Iglesia, 18
Tel: 959372516
OLEGARIO 4 DIC/31 ENE

MOTRIL (GRANADA)

CAJA GENERAL DE AHORROS DE
GRANADA
Reyes Católicos, 51
Tel: 958227791
MIQUEL BARCELÓ 2 DIC/30 ENE

SANTA FE (GRANADA)

INSTITUTO DE AMÉRICA. CENTRO
DAMIÁN BAYÓN
Pza. España
Tel: 958440119
A. HOUSER/ARQUITECTURAS DIC/ENE

SEVILLA

CAVECANEM
San José, 10
Tel: 954564271
**OBA GRÁFICA SICILIA/BROTO/
CAMPANO/PLENSA** 10 DIC/8 ENE
A. GARCÍA/I. GUIRÑOLO 14 ENE/FEB

ARTE Y PARTE

CENTRO ANDALUZ DE ARTE
CONTEMPORÁNEO
Monasterio de Sta. M^a de las Cuevas
Avda. Américo Vespucio, 2
Tel: 954480611
VELÁZQUEZ Y SEVILLA AL 12 DIC
PEDRO MORA ENE/FEB
ZONA EMERGENTE
GHADA AMER DIC

FÉLIX GÓMEZ
Morería, 6
Tel: 954225320
GONZÁLEZ DE LA CALLE
AL 14 DIC

ANDRÉS FERRANDIS/J.C. POZO
21 DIC/11 ENE
BRIGITTE SZENCZI/J.A. MAÑAS
18 ENE/7 FEB

JUANA DE AIZPURU
Zaragoza, 26
Tel: 954228501
PIRRE GONNORD DIC
LUIS CLARAMUNT ENE

MUSEO DE BELLAS ARTES
Plaza del Museo, 9
Tel: 954220790
AUGUSTE RODIN
20 ENE/19 MAR

RAFAEL ORTIZ
Mármoles, 12
Tel: 954214874
ANTONIO SOSA AL 11 DIC
SARA HUETE 14 DIC/22 ENE
CURRO GONZÁLEZ 25 ENE/4 MAR

ARAGÓN

BARBASTRO (HUESCA)

SALA DE LA UNED
Argensola, 55
Tel: 974311448
VICENTE GARCÍA PLANAS DIC

HUESCA

MUSEO DE HUESCA
Pza. de la Universidad, s/n
Tel: 974220586
ANTONIO FERRER
AL 16 DIC
MUTUA DE SEGUROS PELAYO
Paseo Ramón y Cajal, 7
Tel: 974230906
LUIS MARCO 10 DIC/12 ENE

TERUEL

MUSEO DE TERUEL
Pza. Fray Anselmo Polanco, 3
Tel: 978600150
ARTE Y TECNOLOGÍA AL 12 DIC

ZARAGOZA

ANTONIA PUYÓ
Madre Sacramento, 31
Tel: 976284238
FREDERIC AMAT AL 22 DIC
A. ÁLVAREZ PLÁGARO 11 ENE/29 FEB

BANCO ZARAGOZANO
4 de agosto, 42
Tel: 976470303
COL. BANCO ZARAGOZANO AL 9 ENE

CENTRO CULTURAL IBERCAJA
Antón García Abril, 1
Tel: 976767676
MIGUEL ÁNGEL ROPERO AL 28 DIC
LOS PIRINEOS EN ARAGÓN 13/31 ENE

CENTRO DE EXPOSICIONES
Y CONGRESOS IBERCAJA
San Ignacio de Loyola, 16
Tel: 976767676
GEORGE BRAQUE DIC
PINTURA EUROPEA ACTUAL ENE/MAR

FERNANDO LATORRE
Gascón de Gotor, 12
Tel: 976385050
CARLOS PAZOS
2 DIC/10 ENE
REBECA HORN/YOKO ONO/SINAGA
ENE/FEB

LA LONJA. BANCO ZARAGOZANO
Pza. del Pilar, s/n
Tel: 976397239
COL. BANCO ZARAGOZANO AL 9 ENE

LAUSIN & BLASCO
Paseo Sagasta, 64
Tel: 976 252444
JULI MONCIÓN AL 5 ENE

MIGUEL MARCOS
Ciprés, s/n
Tel: 976296366
ANTONIO FERNÁNDEZ MOLINA DIC

MUSEO CAMÓN AZNAR
Espoz y Mina, 23
Tel: 976397328
JAIME MORERA DIC
MUSEO NNAL. DE CHILE ENE/FEB

MUSEO PABLO SERRANO
Pº María Agustín, 20
Tel: 976280659
ARTE GEOMÉTRICO 2 DIC/16 ENE
KIKE CALVO 22 DIC/23 ENE

PALACIO DE MONTEMUZO
Santiago, 36
Tel: 976292548
JOAN MIRÓ, LITOGRAFO AL 16 ENE

PALACIO DE SÁSTAGO
Coso, 44
Tel: 976288880
**VII PREMIO NAL. DE GRABADO/
LOS CAPRICHOS DE GOYA** 15 DIC/ENE

SALA DE EXPOSICIONES DE IBERCAJA
TORRE NUEVA.
Torre Nueva, 35
Tel: 976767676
SUSANA MARTÍNEZ AL 23 DIC
PILAR LONGÁS 28 DIC/29 ENE

SALA BORRÓN
Calvo Sotelo, 5
Tel: 985231112
ARTE CAL AL 17 DIC

SALA JUANA FRANCÉS
D. Juan de Aragón, 2
Tel: 976391116
MARÍA ENFADAQUE AL 10 DIC
JULIO LANAÓ 16 DIC/21 ENE

URBAN GALLERY
Arcedianos, 1
Tel: 976399894
ROSER ODUBER DIC

ZARAGOZA GRÁFICA
Paseo Constitución, 33
Tel: 976221076
RÀFOLS-CASAMADA DIC/ENE

ASTURIAS

AVILÉS

AMAGA
José Manuel Pedregal, 4
Tel: 985569433
FIDEL FERNÁNDEZ AL 4 DIC
AURORA MATES AL 18 DIC
MARJALIZA 20 DIC/15 ENE

OBRA SOCIAL Y CULTURAL CAJASTUR
Alfonso VII, s/n
Tel: 985567339
ENMA FERNÁNDEZ AL 12 ENE
"LA CARBONERA" 18 ENE/12 FEB

GIJÓN

ATENEO DE LA CALZADA
Ateneo Obrero de la Calzada, 1
Tel: 985328011

POSTALES DE GIJÓN DIC
FOTOGRAFÍA CASA DEL MAR ENE

CENTRO CULTURAL ANTIGUO
INSTUTO DE JOVELLANOS
Jovellanos, 21
Tel: 985348498
CIEN AÑOS, CIEN SILLAS AL 9 ENE
DIBUJOS GERMINALES 20 ENE/5 MAR

CENTRO CULTURAL CAJASTUR.
PALACIO DE REVILLAGIGEDO
Pza. del Marqués, 2
Tel: 985346921
HERNÁNDEZ PIJUAN 2 DIC/13 FEB

CORNIÓN
De la Merced, 45
Tel: 98 5342507
LUIS FEGA AL 11 DIC

MUSEO DEL PUEBLO DE ASTURIAS
La Güelga. Pueblo de Asturias
Tel: 985332244
Fritz Krüger DIC/ENE

MUSEO JUAN BARJOLA
Trinidad, 17
Tel: 985357939
CHARO CIMAS AL 12 DIC
CAMINOS DIC
TADANORI YAMAGUCHI
17 DIC/17 ENE

MUSEO EVARISTO VALLE
Somió, s/n
Tel: 985334000
FLORENCIO RODRÍGUEZ DIC

MIERES

CENTRO CULTURAL CAJASTUR
Jeornimo Ibrán, 10
Tel: 985456014
HERENCIA DE LAS CABEZAS NEGRAS
14 DIC/16 ENE
EMMA FERNÁNDEZ
21 ENE/20 FEB

OVIEDO

MUSEO DE BELLAS ARTES DE
ASTURIAS. PALACIO VELARDE
Santa Ana, 1
Tel: 985213061
EN TORNADO A VELÁZQUEZ A FEB

MUTUA DE SEGUROS PELAYO
Campoamor, 19
Tel: 985203470
GONZALO BULLÓN 16 DIC/8 ENE

NOGAL
Asturias, 12
Tel: 985242503
PINTORES RUSOS DIC

OBRA SOCIAL Y CULTURAL CAJASTUR
San Francisco, 4
Tel: 985102228
JUGUETES, JUEGOS 10 DIC/ENE

SALA BORRÓN
Calvo Sotelo, 5
Tel: 985231112
ARTECAL 99 AL 17 DIC
ILUSTRACIÓN 21 DIC/7 ENE
WIEW FINDER 13 ENE/4 FEB

SALA EXPOSICIONES BANCO HERRERO
Suárez de la Riva, 4
Tel: 985968015
FOTOGRAFÍA. COLECCIONES REALES A ENE

VÉRTICE
Marqués de Santa Cruz, 10
Tel: 985218482
RODRÍGUEZ TASCÓN/COLECTIVA AL 7 DIC
COLECTIVA NAVIDAD 9 DIC/11 ENE
KELY 13 ENE/11 FEB

BALEARES

IBIZA

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

VAN DER VOORT
Pza. de Vila, 13
Tel: 971300649
ÑACO FABRE DIC/ENE

INCA (MALLORCA)

CUNIUN
La Estrella, 10
Tel: 971500485
CATALINA SALAS DIC

PALMA DE MALLORCA

ANDREAS GRIMM
Sant Jaume, 7
Tel: 971725252
CHRISTINA DOLL A ENE

CASAL BALAGUER
Unió, 3
Tel: 971722092
1ª BIENAL DE ARQUITECTURA ENE/FEB

ANTONIO CAMBA
San Juan, 5
Tel: 971717835
COLECTIVA DIC
REGALARTE ENE

CASAL SOLLERIC
Passeig del Born, 27
Tel: 971722092
GARGALLO/ALIGI SASSU AL 16 ENE

CENTRO CULTURAL PELAIRES
Vía Veri, 3
Tel: 971720375
JOAN MIRÓ DIC/ENE

CENTRO CULTURAL SA NOSTRA
Concepció, 12
Tel: 971725210
JUAN ANTONIO BRIÑAS AL 18 DIC
PEREJAUME AL 15 ENE
ACCIÓN INDÍGENA 21 DIC/15 ENE

FERRÁN CANO
Carrer de la Pau, 3
Tel: 971714067
FERNANDO GUIJAR DIC
BERNARD SANSÓ ENE

FUNDACIÓN PILAR I JOAN MIRÓ
Joan de Saridakis, 29
Tel: 971701420
AMELIA GARCÍA AL 16 ENE
HOMENAJE A P. JUNCOSA AL 30 ABR

FUNDACIÓN "LA CAIXA"
Pza. Weyler, 3
Tel: 971720111
PINTORES ESPAÑOLES EN PARÍS AL 23 ENE

GIANNI GIACOBBI
Ribera, 4
Tel: 971720002
DAVID NASH AL 10 ENE

JOAN OLIVER MANEU
Montcades, 2
Tel: 971721342
LLUIS MAICAS DIC
MARTÍ ANTONI MONJO ENE/FEB

MUSEO ARTE ESPAÑOL
CONTEMPORÁNEO FUND. JUAN MARCH
San Miguel, 11
Tel: 971712601
MIQUEL BARCELÓ AL 12 FEB

ARTE Y PARTE

SES VOLTES
Ses Voltes, s/n
Tel: 971722092
PINTURA MODERNA DIC/ENE
PAU MONSERRAT A MAR

XAVIER FIOL
Montenegro, 4
Tel: 971718914
JESÚS CÁNOVAS 10 DIC/30 ENE

POLLENSA (MALLORCA)

MAIOR
Pza. Mayor, 4
Tel: 971530095
GLORIA MAS DIC/ENE

CANARIAS

LANZAROTE

FUNDACIÓN CÉSAR MANRIQUE
Taro de Tachine, 35
Tel: 928843138
GONZALO FONSECA AL 15 FEB

LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO
Los Balcones, 9 y 11
Tel: 928311824
AIRES. FOTOGRAFÍA 14 DIC/20 FEB

CENTRO DE ARTE LA REGENTA
León y Castillo, 427
Tel: 928277170
ARTE Y OLIMPISMO AL 9 ENE

MANUEL OJEDA
Buenos Aires, 3
Tel: 928361119
RAY SMITH AL 17 DIC

TENERIFE

LA GRANJA
Comodoro Rolín, 21
Tel: 922202202
POCO ANTES 10 DIC/8 ENE

LEYENDECKER
Rambla Gral. Franco, 86
Tel: 922280053
DANILE GALLIANO AL 11 DIC
JAMES NARES 17 DIC/4 FEB

SALA DE ARTE "LOS LAVADEROS"
Carlos Chevillí, s/n
Tel: 922281510
UNA MIRADA DISTINTA 15 DIC/15 ENE

CANTABRIA

PATROCINADOR DE LA
AGENDA DE CANTABRIA:



**Banco
Santander**

CAMARGO

CENTRO CULTURAL
"LA VIDRIERA"
Avda. Cantabria, s/n
Tel: 942253755
MAXI LINARES 14 DIC/7 ENE
MÁXIMO TONELLI 18 ENE/18 ENE

MIENGO

SALA ROBAYERA
Pza. Marqués de Valdecilla, s/n
Tel: 942577213
AL NORTE 2. REALIDAD-VIRTUALIDAD
DIC/ENE

SANTANDER

EL CANTIL
Andrés del Río, 7
Tel: 942364811

ORALLO
14 DIC/7 ENE
6 PINTORES DE LA BAHIA... Y UN POETA
8 ENE/FEB

FERNANDO SILIÓ
Eduardo Benot, 8
Tel: 942216257
EQUIPO DE CRAKS 3 DIC/3 ENE
DORA STEFANOVA 3 DIC/3 ENE

GALERÍA CERVANTES
Cádiz, 14
Tel: 942311672
**COLECTIVA/PEQUEÑAS JOYAS PARA
GRANDES MUSEOS** DIC/ENE

FUNDACIÓN MARCELINO BOTÍN
Marcelino Sanz de Sautuola, 10
Tel: 942226072
ITINERARIOS 1998/99
16 DIC/ENE

MUSEO DE BELLAS ARTES
Rubio, 6
Tel: 942239485
FRANCISCO RIVERO GIL DIC/ENE

PALACETE DEL EMBARCADERO

Muelle de Gamazo, s/n

Tel: 942314060

JOSÉ PEDRO CROFT

AL 13 DIC

COLECCIÓN CGAC

17 DIC/16 ENE

SALA DE EXPOSICIONES

LUZ NORTE

Ed. Simeón. Pasaje de Peña, 2

Tel: 942207403

DORA STEFANOVA DIC

SALA UNIVERSIDAD DE

MARINA CIVIL

Gamazo, s/n

Tel: 942201315

CERTAMEN DEL CÓMIC

16 DIC/16 ENE

SANTIAGO CASAR

Daoíz y Velarde, 26

Tel: 942364089

COLECTIVA DIC/ENE

SIBONEY

Castelar, 7

Tel: 942311003

EQUIPO DE CRAKS

3 DIC/3 ENE

RUFO CRIADO/NÉSTOR SANMIGUEL

4 ENE/4 FEB

TRAZOS TRES

Magallanes, 3

Tel: 942371789

M^º JOSÉ GÓMEZ REDONDO

AL 9 DIC

JOSUÉ M. PENA DIC

SANTILLANA DEL MAR

CASA DEL AGUILA Y DE LA PARRA

Pza. del Ayuntamiento, s/n

Tel: 942818398

ARTE CONTEMPORÁNEO A ENE

SANTOÑA

CASA DE CULTURA DE SANTOÑA

Pº Camilo José Cela, 1

Tel: 942671849

BELNES DIC

TORRELAVEGA

SALA MAURO MURIEDAS

Pedro Alonso Revuelta, s/n

Tel: 942890350

ARTISTAS DE UN SIGLO 2 DIC/7 ENE

CASTILLA LA MANCHA

ALBACETE

CENTRO CULTURAL LA ASUNCIÓN

De las Monjas, s/n

Tel: 967523042

ERNESTO GARCÍA SANZ 16 DIC/15 ENE

LUIS LOZANO GARAY 20 ENE/12 FEB

MUSEO DE ALBACETE

Parque Abelardo Sánchez, s/n

Tel: 967228307

CERTAMEN JÓVENES ARTISTAS DIC

CASA DE CULTURA

Aragón, 19-21

Tel: 967344444

PABLO PAU DIC

ALMAGRO (CIUDAD REAL)

FÚCARES

San Francisco, 3

Tel: 926860902

FOTOGRAFÍA AL 8 DIC

VICENTE RUIZ 11 DIC/19 ENE

CIUDAD REAL

GALERÍA DE ARTE DE CAJA MADRID

Calatrava, 7-9

Tel: 926250271

COLECTIVA 14/30 DIC

MUSEO PROVINCIAL

Prado, 4

Tel: 926226896

AMELIA MORENO DIC

LA EVA MODERNA 22 DIC/16 ENE

CUENCA

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO

Casas Colgadas, s/n

Tel: 969212983

ZÓBEL AL 9 ENE

GUADALAJARA

SALA DE EXPOSICIONES IBERCAJA

Doctor Fleming, 2

Tel: 949254284

GERVASIO SÁNCHEZ 2/22 DIC

LA ESCRITURA 13 ENE/12 FEB

MUSEO PROVINCIAL. PALACIO

DEL INFANTADO

Pza. de los Caídos, 1

Tel: 949212773

LA CELESTINA 16 DIC/9 ENE

MANZANARES

(CIUDAD REAL)

GALERÍA DE ARTE DE CAJA MADRID

Toledo, 9

Tel: 926613185

ALTABER GARCÍA

2/15 DIC

GARCÍA NUÑEZ/RUIZ ESCRIBANO

16/30 DIC

TOLEDO

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL

Trinidad, 12

Tel: 925267700

LA CELESTINA AL 12 DIC

CASA DE LAS CADENAS. MUSEO DE

ARTE CONTEMPORÁNEO

Bulas Viejas, 15

Tel: 925227871

ANDRÉ VILLERS

20 DIC/20 ENE

CASTILLA Y LEÓN

ÁVILA

MONASTERIO DE SANTA ANA

Pasaje del Císter, 1

Tel: 920355001

MODESTO CIRUELOS

14 DIC/9 ENE

BURGOS

CASA DEL CORDÓN

Santander, 2

Tel: 947258100

CRUZ NOVILLO AL 29 DIC

LUIS SÁEZ 27 ENE/26 MAR

ESPACIO CAJA DE BURGOS

Avda. General Sanjurjo, s/n

Tel: 947258113

P. MUÑIZ/WALTER MARTIN

AL 23 DIC

CARLOS URBINA

13 ENE/20 FEB

MUSEO DE BURGOS

Calera, 25

Tel: 947265875

MODESTO LLAMAS AL 19 DIC

MUTUA DE SEGUROS PELAYO

Avda. Cid Campeador, 7

Tel: 947208920

LUIS MARCO AL 9 DIC

DIS BERLÍN 14 DIC/9 ENE

LEÓN

TRÁFICO DE ARTE

Serranos, 2

Tel: 987271305

JAVIER GONZÁLEZ AL 15 DIC

MEDINACELI (SORIA)

GALERÍA ARCO ROMANO

Barranco, 2

Tel: 975326130

JOSÉ MANUEL CALZADA DIC

PALENCIA

FUNDACIÓN DÍAZ-CANEJA

Lope de Vega, 2

Tel: 979747392

BLANCA PRIETO AL 12 DIC

PONFERRADA (LEÓN)

MUTUA DE SEGUROS PELAYO

Avda. Compostilla, 7

Tel: 987428964

GONZALO BULLÓN 11 ENE/15 FEB

SALAMANCA

MUSEO DE SALAMANCA

Patio de Escuelas, 2

Tel: 923212235

SOFÍA MADRIGAL 14 DIC/9 ENE

PALACIO DE ABRANTES

San Pablo, s/n

Tel: 923294636

ARTE CONTEMPORÁNEO AL 19 DIC

PALACIO DE GARCIGRANDE

Pza. de los Bandos

Tel: 923293100

ANDRÉS ALÉN

AL 15 DIC

MARINA GÓMEZ

17 DIC/7 ENE

PALACIO DE LA SALINA

San Pablo, s/n

Tel: 923293100

JOSÉ BELLOSILLO AL 12 DIC

SALA DE EXPOSICIONES DE LA UNIVERSIDAD

Patio de las Escuelas Menores, 1

Tel: 923294480

SARAH JONES AL 19 DIC

VIK MUNIZ 19 ENE/27 FEB

ARTE Y PARTE

SALA SAN ELOY

Pza. de Zamboal

Tel: 923210555

TAUROMAQUIA AL 12 DIC

PINTURA ESPAÑOLA EN CHILE

16 DIC/16 ENE

VARRON

Pasaje Azafranal, s/n

Tel: 923214285

PEDRO CASTRORTEGA AL 15 DIC

SEGOVIA

LA CASA DEL SIGLO XV

Juan Bravo, 32

Tel: 921462645

DISEÑO 3 DIC/8 ENE

CARLOS SANZ 29 ENE/23 FEB

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

ESTEBAN VICENTE

Plazuela de Bellas Artes, s/n

Tel: 921462010

ESTEBAN VICENTE 9 ENE

RAFAEL BAIXERAS 21 ENE/26 MAR

SORIA

PALACIO DE LA AUDIENCIA

Pza. Mayor, s/n

Tel: 975234100

SOFÍA MADRIGAL AL 19 DIC

VALLADOLID

GALERÍA ORON

Miguel Iscar, 19

Tel: 983308833

JORGE VIDAL

AL 15 DIC

GALERÍA RAFAEL

Miguel Iscar, 11

Tel: 983355097

JOSÉ VEGA OSORIO

AL 11 DIC

JOSÉ M^º CASTEVIEJO

14 DIC/10 ENE

MONASTERIO DE

NTRA. SRA. DEL PRADO

Autovía Puente Colgante, s/n

Tel: 983411500

JOSÉ LUIS PAJARES AL 19 DIC

FÉLIX LLANOS DIC

LORENZO COLOMO

Marcías Picavea, 7

Tel: 983217890

JO STEMPFL AL 13 DIC

SALA DEL MUSEO DE LA PASIÓN

De la Pasión, s/n

Tel: 983374048

GLORIAS EFÍMERAS AL 9 ENE

MUTUA DE SEGUROS PELAYO

Santa Clara, 5

Tel: 983264860

GONZALO BULLÓN AL 11 DIC

DIS BERLIN 13 ENE/6 FEB

ZAMORA

BIBLIOTECA PÚBLICA. CASA DE CULTURA

Pza. Claudio Moyano, s/n

Tel: 980531551

JOSÉ BELLOSILLO 14 DIC/9 ENE

CATALUÑA

AGRAMUNT (LLEIDA)

ESPAI GUINOVART

Pza. del Mercat, s/n

Tel: 973390904

CARLES PUJOL

AL 3 DIC

RUFINO MESA

5 DIC/5 ENE

BARCELONA

ALEJANDRO SALES

Julián Romea, 16

Tel: 934152054

M. CORMAND/B. MARTIN DIC

ÀMBIT

Consell de Cent, 282

Tel: 934881800

AGUSTÍ PUCH

DIC/ENE

ANTONIO DE BARNOLA

Palau, 4

Tel: 934122214

SALA A

SANTIAGO YDÁÑEZ AL 11 DIC

HUMBERTO RIVAS/JOAN FONCUBERTA

14 DIC/15 ENE

SALA B

MAPI RIVERA AL 11 DIC

PATRICIA DAUDER 14 DIC/15 ENE

ART AL REC

Rec, 41

Tel: 933196647

WILLY RAMOS DIC

KIM MANRESA ENE

BARCELONA
Pza. Doctor Letamendi, 34
Tel: 933233852
EL PAPEL DEL HIERRO DIC/ENE

CARLES TACHÉ
Consell de Cent, 290
Tel: 934878836
EDUARDO ARROYO AL 8 ENE

CENTRE CIVIC CAN BASTÉ
Passeig de Fabra i Puig, 274
Tel: 934206651
GEORG AERNI AL 15 ENE

CENTRE CULTURAL FUNDACIÓN
"LA CAIXA"
Pº San Juan, 108
Tel: 932077475
ESPÍRITUS DEL AGUA
AL 9 ENE
FORMAS DEL MUNDO
16 DIC/12 MAR
SIMBOLISTAS RUSOS
27 ENE/26 MAR

CENTRE D'ART SANTA MÒNICA
Rambla de Santa Mònica, 7
Tel: 933162780
ADUART ALCOY AL 15 DIC
JORDI MERCADÉ 21 DIC/30 ENE
VILADECANS DIC/ENE

CENTRE DE CULTURA
CONTEMPORÀNIA DE BARCELONA
Montealegre, 5
Tel: 933064100
COSMOS AL 20 FEB

COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS
DE CATALUÑA
Pza. Nova, 5
Tel: 933015000
EN TORNO DE LA LUZ/ESTER ROVIRA
AL 9 ENE

COTTHEM GALLERY
Dr. Dou, 15
Tel: 932701669
JOSEPH LACASSE DIC

D BARCELONA
Diagonal, 367
Tel: 932160346
JOYERÍA CONTEMPORÁNEA
14 DIC/14 FEB

EDICIONS T
Consell de Cent, 282
Tel: 934876402
ANN VERONICA JANSSENS DIC/ENE

ESPAI BLANC
Antic de Sant Joan, 1
Tel: 933100171
ENRIC AGUILAR 2/18 DIC

ESPAI DE FOTOGRAFÍA FRANCESC
CATALÀ-ROCA
Gran Vía, 491
Tel: 933237790
GRANDES FOTÓGRAFOS DEL S. XX DIC

ESTRANY DE LA MOTA
Passatge Mercader, 18
Tel: 932157340
JOSÉ HERNÁNDEZ-DÍEZ AL 15 DIC
HELENA ALMEIDA 18 ENE/11 MAR

EUDE
Consell de Cent, 278
Tel: 934879386
ISABEL SALUDES DIC/ENE

FERRÁN CANO
Pza. dels Àngels, 4
Tel: 933011548
PEP GUERRERO DIC
OSCAR SECO ENE

FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES
Aragó, 255
Tel: 934870315
JOAN COLEMAN AL 9 ENE
RENÉE GREEN 20 ENE/26 MAR

FUNDACIÓN CAIXA CATALUNYA
LA PEDRERA
Provença, 261-265
Tel: 934845900
DEL IMPRESIONISMO A LA VANGUARDIA
AL 20 FEB

FUNDACIÓN JOAN MIRÓ
Parc de Montjuïc
Tel: 933291909
KLEE, TANGUY, MIRÓ DIC/ENE

FUNDACIÓN JOAN MIRÓ ESPACIO 13
Avda. Miramar, 71
Tel: 933291908
ADAM DE LA CROIX
2 DIC/16 ENE

FUNDACIÓN THYSSEN-BORNEMISZA
Baixada del Monestir, 9
Tel: 932801434
JOAN MATES AL 20 FEB

GALERÍA DELS ÀNGELS
Àngels, 16
Tel: 934125454
CARLES VALVERDE AL 8 ENE

GALERÍA METROPOLITANA
Torrijos, 44
Tel: 932843183
DARIO BASSO AL 7 ENE

GRISART
Còrsega, 415
Tel: 934579733
MERCÈ SELLARÈS AL 22 DIC
MONTSE CHAVARRÍA 14 ENE/9 MAR

H20
Verdi, 152
Tel: 934151801
DENNIS DOYEN DIC

JOAN GASPAR
Pza. Doctor Letamendi, 1
Tel: 933230748
IGOR MITORAJ 10 DIC/FEB

MAEGHT
Montcada, 25
Tel: 933104245
MARCO DEL RE/GUY DE ROUGEMONT
AL 8 ENE
JUAN DIEGO MIGUEL/YOUNG BOO LEE
13 ENE/12 FEB

MARÍA JOSÉ CASTELLVÍ
Consell de Cent, 278
Tel: 932160482
MARISCAL 2 DIC/22 ENE

MATISSE
Balmes, 86
Tel: 932160614
COLECTIVA DIC

METRÒNOM
Fusina, 9
Tel: 932684298
**MERCÈ BATALLÉ/CHUS GARCÍA/
ANA BUSTO/MONT MARSÀ**
AL 14 ENE
MÚSICA EXPERIMENTAL
18 ENE/22 ENE

MIGUEL MARCOS
Jonqueres, 10
Tel: 933192627
JOSÉ M^º YTURRALDE DIC/ENE

MUSEU D'ART CONTEMPORANI
DE BARCELONA - MACBA
Pza. dels Àngels, 1
Tel: 934120810
RAYMOND HAINS AL 5 DIC
MARTHA ROSLER AL 9 ENE
DAU AL SET AL 9 ENE
LUIS GORDILLO 15 DIC/5 MAR

MUSEU FREDERIC MARÈS
Pza. de Sant Lu, 5-6
Tel: 933105800
EMILI FONTBONA 1 DIC/12 MAR

MUSEU NAL D'ART DE CATALUNYA
Palau Nacional. Parc de Montjuïc
Tel: 934265386
CATALUÑA CAROLINGIA 16 DIC/FEB

MUSEU NACIONAL D'ART MODERNE
Parc de la Ciudadella
Tel: 933195728
ÁNGEL FERRANT DIC/FEB

MUSEU PICASSO
Montcada, 15 y 19
Tel: 933196310
PICASSO DIC/ENE

PALAU DE LA VIRREINA
La Rambla, 99
Tel: 933017775
FOTOGRAFÍA PERUANA DIC
ORIOI BOHIGAS AL 19 MAR
ESCOLA MASSANA ENE

PRETEXTO D'ART
Flassaders, 44 Bajo
Tel: 933100182
GEMA NOGUERA 9 DIC

RENÉ METRÁS
Consell de Cent, 331
Tel: 934875874
I. MARCET/J. MERCADER DIC/ENE

SALA CULTURAL CAJA MADRID
Pza. Cataluña, 9
Tel: 933014494
LABERINTO DE MEMORIAS 22 DIC/22 ENE

SALA DE EXPOSICIONES DEL COLEGIO
DE APAREJADORES
Bon Pastor, 5
Tel: 932402060
ADELA: MIES VAN DER ROHE DIC

SALA DALMAU
Consell de Cent, 349
Tel: 932154592
JAVIER VILATÓ, 1938-1999 DIC
COLECTIVA ENE

SALA DE ARTE JOVEN DE LA
GENERALITAT
Calàbria, 147
Tel: 934838413
JOAN MARC BATLLE I VIVES AL 3 DIC
IRENE CARRERA I FONTANET AL 17 DIC
M. CARME MARTÍN I NAVARRO AL 24 DIC

SALA MONTCADA
FUNDACIÓN "LA CAIXA"
Montcada, 14
Tel: 933100699
MARTÍ ANSÓN
14 DIC/30 ENE

SALA DEL BBV
Pza. Cataluña, 5
Tel: 934014468
JAVIER SARRIO
AL 17 DIC

SALA PARÉS
Petritxol, 5
Tel: 933187020
JULIAN GRAU SANTOS
AL 8 DIC

PINTORES DE FAMA
9 DIC/9 ENE
J. PUIGDENGOLAS/N. MARTÍN ROLLA
11/31 ENE

SALA ROVIRA
Rambla de Catalunya, 62
Tel: 932152092
TATIANA AL 7 DIC
JOSEP HURTUNA 9 DIC/19 FEB

SENDA
Consell de Cent, 337
Tel: 934876759
PEPE YAGÜES DIC
ANTONIO MURADO ENE

S292
Consell de Cent, 292
Tel: 93485711
CONNIA MENDOZA DIC
ELENA BALLE ENE

TRAMA
Detritxol, 8
Tel: 933174877
CAMIL BOFILL AL 11 DIC
ANDRÉS HISPANO 14 DIC/16 ENE
JOAN BENNÀSSAR 18 ENE/22 FEB

GIRONA
MUSEU D'ART DE GIRONA
Pujada de la Catedral, 12
Tel: 972203834
ENRIC MARQUÈS AL 12 DIC
AGUSTÍ PERA PLANELL AL 23 ENE

SALA GIRONA DE LA FUNDACIÓN
"LA CAIXA"
Séquia, 5
Tel: 972215408
MIGUEL RIO BRANCO 16 DIC/23 ENE

GRANOLLERS
(BARCELONA)
CENTRE CULTURAL "LA CAIXA"
Joan Camps, 1
Tel: 938706467
HERMEN ANGLADA CAMARASA
AL 2 ENE

MUSEU DE GRANOLLERS
Anselm Clavé, 40-42
Tel: 938706508
EL GRABADO AL 9 ENE
EL PRIMATE HUMANO
21 ENE/27 FEB

HOSPITALET DE LLOBREGAT
(BARCELONA)

CENTRO CULTURAL TECLA SALA
Avda. Josép Tarradellas, 44
Tel: 933385771
FRANCESCA WOODMAN
AL 12 MAR

LLEIDA
CENTRO CULTURAL
FUNDACIÓN "LA CAIXA"
Avda. Blondel, 3
Tel: 973270788
ARTE CONTEMPORÁNEO AL 10 ENE

SALA DE EXPOSICIONES EL ROSER
Caballers, 15
Tel: 973700300
BIENAL LEANDRO CRISTÓFOL AL 10 ENE

MATARÓ
(BARCELONA)

MUSEU DE MATARÓ
Carreró, 17
Tel: 937582401
LUIS MONTANER DIC/ENE

REUS
MUSEO COMARCAL SALVADOR
VILASECA
Plaça Llibertat, 13
Tel: 977345418
REBULL, ESCULTOR AL 9 ENE

SABADELL
(BARCELONA)

MUSEU D'ART DE SABADELL
Dr. Puig, 16
Tel: 937257144
ARTE EN SABADELL 1939-1959 A MAY

**SAN FELIU DE LLOBREGAT
(BARCELONA)**

MUTUA DE SEGUROS PELAYO
Laureá Miro, 221
Tel: 636855051
DARIO BASSO
2 DIC/15 ENE

TARRAGONA

MUSEU D'ART MODERNE
Santa Anna, 8
Tel: 977235032
MONTSE GOMIS 2 DIC/16 ENE

SALA DE ARTE ARIMANY
Rambla Nova, 20
Tel: 977237841
JOSÉ COLOMER 3/16 DIC
MIR BELENGUER 17/30 DIC
PERE COLDE CARRERA 31 DIC/13 ENE
SANS ALCAINE 14/27 ENE
MANUEL PESUDO 28 ENE/10 FEB

COMUNIDAD VALENCIANA

**ALFAFAR
(VALENCIA)**

SALA EDGAR NEVILLE
Pza. País Valenciano, 1
Tel: 963756051
BARTOLOMÉ SERRANO AL 28 DIC
NICOLÁS MUNERA ENE

ALICANTE

ITALIA
Italia, 9
Tel: 965120091
LINDSTROM DIC

LONJA DEL PESCADO
Julio Gullén Tato, 18
Tel: 965928018
PATRICK MIMRAM
9 DIC/23 ENE

ROSA HERNÁNDEZ
Villavieja, 7
Tel: 965143372
PEDRO CARRERA AL 12 DIC

**ALZIRA
(VALENCIA)**

SALA MUNICIPAL DE EXPOSICIONES
Escuelas Pías, 4
Tel: 962417407
JOAN CASTEJÓN 17 DIC/9 ENE

**CAMPELLO
(VALENCIA)**

CASA DE CULTURA
Plaza de la Constitución, 4
Tel: 965636194
PABLO PAU 4 DIC/4 ENE

CASTELLÓN

CÀNEM
Antonio Maura, 6
Tel: 964228879
CARMEN VIDAL DIC
PEPE CERDÁ ENE

CENTRO CULTURAL LA MERCÉ
Pza. de la Mercé, s/n
Tel: 964510010
FRANCISCO SEBASTIÁN AL 9 ENE
**YOLANDA CAMARILLAS/RAMÓN
CATALANA/F. SEBASTIÁN** 9 DIC/16 ENE

ESPAI D'ART CONTEMPORÁNEO
DE CASTELLÓ
Prim, s/n
Tel: 963869831
A SANGRE Y FUEGO

AL 5 DIC
CONTEMPORÁNEA
16 DIC/23 ENE

ELCHE (ALICANTE)

SALA DE EXPOSICIONES CAM
Hospital, 18
Tel: 965427593
**ARTE Y ARQUITECTURA.
DEL ECLECTICISMO AL MODERNISMO**
18 ENE/20 FEB

VALENCIA

ANAGRAMA
Pizarro, 4
Tel: 963514212
C. MARÍN/A. NAVARRO
DIC/FEB

ATARAZANAS
Plaza Juan Antonio Benlliure, s/n
Tel: 963525478
CERÁMICA FIN DE SIGLO
AL 2 ENE

CENTRO CULTURAL LA
BENEFICENCIA. SALA PARPALLÓ
Corona, 36
Tel: 963883579
OLGA ADELANTADO AL 7 ENE
PHOTOTROPY AL 31 ENE

CENTRE DEL CARME - IVAM
Museo, 2
Tel: 963863000
NACHO CRIADO/MATEO CHARRIS
AL 9 ENE
MARCO BAGNOLI/FRANCISCO LEIRO
27 ENE/26 MAR

CHARPA
Tapinería, 11
Tel: 963915782
JOSÉ LUIS CUEVAS DIC
NACHO CRIADO ENE/FEB

CLUB DIARIO LEVANTE
Traginers, 7
Tel: 963992225
EUGENIO VIZUETE DIC

ESPAI LUCAS
Jofrens, 6
Tel: 963915655
DANIELE BUETTI DIC

ESTACIÓN DEL NORTE
Játiva, 24
Tel: 963942100
III CONCURSO FOTOGRAFÍA DIC

FUNDACIÓN BANCAJA
Plaza de Tetuán
Tel: 963875500
CREACIÓN Y FIGURA AL 9 ENE
SALA DAMIÁN FORMENT
LA IMAGEN DEL CUERPO AL 9 ENE

GALERÍA ALBA CARRERA
En Sala, 9
Tel: 963511400
ANTONI MIRÓ
DIC/ENE

I LEONARTE
Aparisi i Guijarro, 8
Tel: 963918797
QUERO AL 8 ENE
ARMENGOL 10 ENE/FEB

INSTITUTO VALENCIANO DE ARTE
MODERNO. CENTRE JULIO GONZÁLEZ
Guillem de Castro, 118
Tel: 963863000
BUÑUEL AL 9 ENE
LICHTENSTEIN AL 2 ENE
JOSÉ M^º YTURREALDE 22 DIC/27 FEB
GEORGE ZIMBEL 20 ENE/26 MAR

LA GALLERA
Aluders, 7
Tel: 963521437
TERESA CEBRIÁN DIC/ENE

LA NAVE
Nave, 25
Tel: 963511933

FEITO A Ó ENE
A. CORUJEIRA 13 ENE/FEB

LUIS ADELANTADO
Bonaire, 6
Tel: 963510179

**DORA GARCÍA/MONSERRAT SOTO/
JORDI COLOMER/DANIEL CANOGAR/
CARLES CONGOST** AL 27 ENE

MUSEO DE BELLAS ARTES
San Pío V, 9
Tel: 963693088

EL ESPLENDOR DE FLANDES AL 9 ENE
MAX AUB 18 ENE/19 MAR
JUAN DE JUANES 27 ENE/26 MAR

MUSEO DE LA CIUDAD
Plaza del Arzobispo, 1
Tel: 963525478

FERNANDO ARRABAL
AL 12 DIC

MY NAME'S LOLITA ART
Pza. Correo Viejo, 3
Tel: 963919848

TERESA TOMÁS DIC
COLECTIVA ARCO DIC/ENE

NADIR
Pza. de San Nicolás, 3
Tel: 963924238

EKATERINA KORNILOVA DIC
PACO CORELL/NATALIA MOLINS ENE

NAVE 10
Nave, 10
Tel: 963523345
MANUEL MACIAS 16 DIC/22 ENE
ESTEBAN BERNAL 27 ENE/26 FEB

RAILOWSKY
Grabador Esteve, 34
Tel: 963517218
GARRY WINOGRAND
AL 25 ENE

RAY GUN
Bretón de los Herreros, 4
Tel: 963523293
JEAN FLÉACA
10 DIC/FEB

ROSALÍA SENDER
Del Mar, 19
Tel: 963918967
ROBERTO MATTA 1 DIC/15 ENE
ANDREU ALFARO 20 ENE/4 MAR

ARTE Y PARTE

SALA DE ARTE DE IBERCAJA
Avda. Barón Cárcer, 17
Tel: 963510159
ANA COLLADO 2/18 DIC
GEMA NAVARRO 21 DIC/7 ENE
FERNANDO BARRUÉ 10/28 ENE

SALA DE EXPOSICIONES DE LA
UNIVERSIDAD POLITÉCNICA
Camino de Vera, s/n
Tel: 963877005
MÁQUINAS MUSICALES AL 3 DIC
**ARQUITECTURA JAPONESA
CONTEMPORÁNEA** 14 DIC/14 ENE

TOMÀS MARCH
Aparisi i Guijarro, 7
Tel: 963922095
LUIS PALMA AL 13 DIC
JUAN UGALDE 14 DIC/16 ENE

VISOR
Corretgería, 26
Tel: 963922399
MARGARITA ANDREU
AL 12 ENE

EXTREMADURA

BADAJOS

M. EXTREMEÑO E IBEROAMERICANO
DE ARTE CONTEMPORÁNEO
Avda. de Europa, 2
Tel: 924260384
COLECCIÓN ANTONIO CACHOLA
AL 15 ENE

SALA AVENIDA DE EUROPA
Avda. de Europa, 2
Tel: 924381222
EN TORNO AL PAISAJE DIC

CÁCERES

BORES & MALLO
Trav. Alfonso XI, 4
Tel: 927238329
FERNANDO SINAGA 15 DIC/20 ENE
PEDRO CALAPEZ ENE/FEB

CASA-MUSEO GUAYASAMÍN
Ronda de San Francisco, s/n
Tel: 927245171
II CERTAMEN ARTES PLÁSTICAS
AL 17 DIC

CENTRO DE EXPOSICIONES SAN JORGE
Pza. San Jorge, s/n
Tel: 927241633
PREMIOS ZURBARÁN DIC

MUSEO DE CÁCERES
Pza. de las Veletas, 1
Tel: 927247234
COLOMBIA AL 15 DIC
LEGADO JUANA MORDÓ 16 DIC/16 ENE

SALA DE ARTE EL BROCENSE
Doctor Marañón, 4
Tel: 927241633
JESÚS PIZARRO AL 17 DIC

GALICIA

A CORUÑA

ARTE IMAGEN
Ramón y Cajal, 5
Tel: 981282934
CELEIRO AL 20 DIC
LLACER 4 DIC/10 ENE
LUIS PARDO 15 ENE/10 FEB

ATLÁNTICA
Teresa Herrera, 3
Tel: 981227163
MAESTROS CONTEMPORÁNEOS DIC
TONO GALÁN ENE

BIBLIOTECA PÚBLICA
Miguel González Garcés, s/n
Tel: 981170218
BATÍS CAMPILLO AL 20 DIC

FUNDACIÓN BARRIÉ DE LA MAZA
Cantón Grande, 9
Tel: 981221525
ARQUITECTURA MEXICANA AL 9 ENE

FUNDACIÓN CAIXA-GALICIA
Médico Rodríguez, 2
Tel: 981275350
VIRXILIO VIETEZ AL 16 ENE

FUNDACIÓN LUIS SEOANE. CASA DE
CULTURA SALVADOR MADARIAGA
Durán Lóriga, s/n
Tel: 981227355
CORREA CORREDOIRA DIC

KIOSKO ALFONSO
Jardines de Méndez Núñez
Tel: 981220000
MODERNISMO CATALÁN AL 12 DIC
INTERIORES 15 DIC/9 ENE
MANUEL FERROL 14 ENE/14 FEB

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO
UNIÓN FENOSA
Avda. Arceixo, s/n
Tel: 981178700
BECARIOS DIC/ENE

SALA DE LA ESTACIÓN MARÍTIMA
Alfárez Provisional, s/n
Tel: 9811220000

LAS MÁQUINAS DE LEONARDO

AL 9 ENE

LUGO

CLÉRIGOS

Clérigos, 5

Tel: 982253924

ANTONIO MURADO 10 DIC/11 ENE

ROBERTO GONZÁLEZ 14 ENE/8 FEB

BIBLIOTECA PÚBLICA

Avda. Ramón Ferreiro, s/n

Tel: 982228525

MINGOS TEIXEIRA AL 15 DIC

FUNDACIÓN CAIXA GALICIA

Pza. Mayor, 16

Tel: 981275350

REFERENTES DE LAS VANGUARDIAS

HISTÓRICAS EN ESPAÑA DIC

OURENSE

ATENEO DE OURENSE

Curros Enríquez, 1

Tel: 988 372075

ANA DE MATOS AL 12 DIC

PABLO ORZA 14/31 DIC

MARISA MARIMÓN

Cardenal Quiroga, 4

Tel: 988244887

LUIS MAYO DIC/ENE

MANUEL VÁZQUEZ ENE/FEB

MUSEO MUNICIPAL

Lepanto, 8

Tel: 988248970

ALEXANDRO 15 DIC/15 ENE

PONTEVEDRA

ANEXO

Charino, 10

Tel: 986896803

OBRA GRÁFICA AL 22 DIC

CAJA DE MADRID

Palacete Méndez-Núñez Mendoza

Avda. Santa María, s/n

Tel: 986864604

TATIANA MEDAL 3/19 DIC

PAZO DA CULTURA

Alexandre Bóveda, s/n

Tel: 986833061

BIENAL DE GRABADO 9 DIC/9 ENE

**SANTIAGO DE COMPOSTELA
(A CORUÑA)**

CENTRO GALEGO DE ARTE

CONTEMPORÁNEA

Valle Inclán, s/n

Tel: 981546632

LOST IN SOUND 2 DIC/12 MAR

JEAN-MARC BUSTAMANTE 17 DIC/28 FEB

LUIS SEOANE 21 DIC/28 FEB

CITANIA

Argalia de Abeixo, 39

Tel: 981589385

COLECTIVA DIC/ENE

JOSÉ LORENZO

Travesía del Franc, 6

Tel: 981587433

M^a J. PÉREZ CARBALLO

AL 13 DIC

MUSEO DO POBO GALEGO

San Domingos de Bonaval

Tel: 981583620

CERTAMEN DE PINTURA AL 15 DIC

PALOMA PINTOS

Xelmirez, 23

Tel: 981576239

COLECTIVA DIC

SCQ

Xeneral Pardiñas, 10-12

Tel: 981596122

FERNANDO CASÁS 9 DIC/5 ENE

TRINTA

Rúa Nova, 30

Tel: 981584623

MANOLO PAZ AL 20 DIC

COLECTIVA 20 DIC/20 ENE

MARGA CONDE 20 ENE/20 FEB

VIGO (PONTEVEDRA)

CENTRO CULTURAL CAIXA VIGO

Policarpo Sanz, 13

Tel: 986828200

INTERIORES AL 12 DIC

FUNDACIÓN CAIXA GALICIA

Policarpo Sanz, 36-38

Tel: 986815077

LEOPOLDO NOVOA DIC

VGO

López de Neira, 3

Tel: 986434333

BERTA CÁCCAMO AL 6 ENE

GOYANES 14 ENE/22 FEB

LA RIOJA

HARO

CENTRO CULTURAL CAJA RIOJA.

PALACIO DE LAS BEZARAS

Vega, 16

MIGUEL DE MIGUEL 1/15 DIC

CARMEN PLAZA 15/30 DIC

LOGROÑO

FUNDACIÓN CAJA RIOJA

Gran Vía, 2

Tel: 941270155

RELOJES 13/30 DIC

MUSEO DE LA RIOJA

Pza. de San Agustín, s/n

Tel: 941291259

CULTURA CELTIBÉRICA

DIC/ENE

MADRID

ALCALÁ DE HENARES

SALA DE EXPOSICIONES DE

CAJA MADRID

Libreros, 10-12

Tel: 918812838

M^a JESÚS VEGA 14 DIC/6 ENE

ESLAVA AL 12 DIC

ARANJUEZ

SALA DE EXPOSICIONES DE

CAJA MADRID

San Antonio, 49

Tel: 918920697

LABERINTO DE MEMORIAS AL 13 DIC

A.R. ALMANSA 15/30 DIC

G. SAN NICASIO RAMOS 3/15 ENE

JUGUETES AFRICANOS AL 12 DIC

LAS ROZAS

CENTRO CULTURAL

Pza de Cultura, 5

Tel: 918739006

SALA MARUJA MALLO

C. PAYARÉS/M. ABELTÓN AL 15 DIC

SALA CANEJA

FRUCTUOSO MORENO AL 15 DIC

MORATA DE TAJUÑA

SALA EXPOSICIONES DE CAJA MADRID

Pza de Cultura, 5

Tel: 918739006

HUERTAS/ITUARTE 16/30 DIC

MADRID

ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN
FERNANDO
Alcalá, 13
Tel: 915321546

CANCIÓN DE LAS FIGURAS A ENE

AELE EVELYN BOTELLA
Puigcerdá, 2
Tel: 915756679
KAIROS 17 DIC/29 ENE

ALFAMA
Serrano, 7
Tel: 915760088
PINTURA SOBRE PAPEL DIC

ALMIRANTE
Almirante, 5
Tel: 915327474
ALBERTO SÁNCHEZ 2 DIC/8 ENE
MANUEL RIVERA 13 ENE/17 FEB

ALTEA
Don Ramón, 25
Tel: 915776158
PINTORES DE ALTEA/J. LÓPEZ AL 18 DIC
GRUPO DE LOS 7 20 DIC/5 ENE
BOTALÍN 10/29 ENE

ÁNGEL ROMERO
San Pedro, 5
Tel: 914293208
ARMANDO MARIÑO
17 DIC/FEB

ÁNGELA SACRISTÁN
Doctor Fourquet, 6
Tel: 915273369
PABLO SIEBEL 10 DIC/14 ENE
FERNANDO LOMAS 21 ENE/18 FEB

ÁNGELES PENCHE
Montesquiza, 11
Tel: 913085657
MARTÍN BALLESTEROS DIC
DIMITRIOS DOURDOUMAS ENE

ANTONIO MACHÓN
Conde de Xiquena, 8
Tel: 915324093
CHILLIDA DIC
ANTONIO ROJAS ENE

ARLÉS
Alberto Bosch, 14
Tel: 914295665
FÉLIX SANZ AL 11 DIC
COLECTIVA 14 DIC/7 ENE
ALFONSO CUÑADO 11/30 ENE

ARTE Y PARTE

ARTEARA
Pº del Pintor Rosales, 8
Tel: 915480353
MIGUEL MORENO
2 DIC/ENE

ARTE XXI
Lagasca, 105
Tel: 915642262
PACO SÁNCHEZ AL 12 DIC

ASTARTÉ
Monte Esquinza, 8
Tel: 913194290
CARLOS SÁNCHEZ 2 DIC/15 ENE
EDU VALDERREY 20 ENE/2 MAR

BAT. ALBERTO CORNEJO
Ríos Rosas, 54
Tel: 915544810
COLECTIVA 9 DIC/29 ENE

BIBLIOTECA NACIONAL
Pº de Recoletos, 20
Tel: 915807800
MEMORIA DEL FUTURO DIC/ENE

BLANQUERNA
Serrano, 914310022
Tel: 914310022
VILA ARRUFAT AL 13 DIC
F. D'ASSIS CASADEMONT 22 DIC/ENE

BRITA PRINZ
Alfonso XII, 8
Tel: 915221821
OBRA GRÁFICA ITALIANA AL 11 DIC
SUSANA MURIAS 15 DIC/ENE

BUADES
Gran Vía, 16
Tel: 91 5222562
ERMINIO MOLERO AL 13 ENE

CANAL DE ISABEL II
Santa Engracia, 125
Tel: 915802625
AZTLÁN HOY. LA POSTNACIÓN CHICANA
AL 23 ENE

CARMEN DE LA GUERRA
San Pedro, 6
Tel: 914200355
COLECTIVA DIBUJOS/INSTALACIÓN A ENE

CASA DE GALICIA
Casado del Alisal, 8
Tel: 915954200
ANTONIO PALACIOS 10 DIC/6 ENE
OLGA MARTÍNEZ 10/24 ENE
ALBERTO CARPO 10/30 ENE

CASTELLÓ 120
Castelló, 120
Tel: 915644806
BARAONA ENE

CATARSIS
Santa María, 15
Tel: 913693580
LUJÁN AL 10 DIC
KASUKO MISAWA 11/28 DIC
COLECTIVA 29 DIC/14 ENE

CENTRO DE ARTE JOVEN
Avda. de América, 13
Tel: 915642129
FIGURACIONES AL 5 ENE

CENTRO CULTURAL CONDE DUQUE
Conde Duque, 11
Tel: 915885834
ARTE CUBANO
2 DIC/30 ENE
LORENZO GOÑI
16 DIC/13 FEB

CENTRO CULTURAL DE LA VILLA
Pza. del Descubrimiento, s/n
Tel: 915764551
FARRERAS
AL 9 ENE

CÍRCULO DE BELLAS ARTES
Alcalá, 42
Tel: 913605400
150 AÑOS DE FOTOGRAFÍA/
JOSÉ LUIS JOVER 2/28 DIC
ÁLVARO DELGADO/SALÓN DIGITAL/
HUMOR GRÁFICO/CARLOS CASARIEGO
ENE

CRUCE
Argumosa, 28
Tel: 915287783
WAYS OUT/JESÚS MARÍN DIC

CUATRO DIECISIETE
Príncipe de Vergara, 17
Tel: 914358546
CODINA CORONA AL 10 ENE
PABLO MAOJO 13 ENE/27 FEB

DIONIS BENASSAR
San Lorenzo, 15
Tel: 913196972
GLORIA VALS 10 DIC/8 ENE

EDICIONES DE ARTE 10
Sánchez Bustillo, 7
Tel: 915302133
LOUISE BOURGOIS AL 9 DIC
SURREALISMO ARTE 10 13 DIC/12 ENE

EDURNE
Justiniano, 3
Tel: 913100651
ANDRÉS MONTEAGUDO AL 15 ENE

EEGEE-3
Pelayo, 31 bajo
Tel: 915230841
EUGENIO GRANELL AL 23 DIC

EGAM
Villanueva, 29
Tel: 914353161
MADERA DIC/ENE

ELADIO FERNÁNDEZ
Madera, 22
TEL: 915324020
ANDREAS SCHWIETZKE DIC

ELBA BENÍTEZ
San Lorenzo, 11
Tel: 913080468
COLABORACIONES AL 18 DIC

ELVIRA GONZÁLEZ
General Castaños, 9
Tel: 91319500
PABLO PICASSO AL 9 ENE

ESPALTER
Marqués de Cubas, 23
Tel: 914298703
COLECTIVA DIC

ESTAMPAS
Justiniano, 3
Tel: 913083030
JOSÉ JÓVEN
AL 14 DIC
FERNANDO X GONZÁLEZ
16 DIC/31 ENE

ESTIARTE
Almagro, 44
Tel: 913081569
HENRI MATISSE 15 DIC/28 ENE
DAVID DE ALMEIDA AL 14 DIC

ESTUDIO SOLANA
Del Rollo, 5
Tel: 915590417
MERCADO NAVIDEÑO
9 DIC/7 ENE
ARTISTAS GALERÍA
20 ENE/FEB

FÁBRICA N. DE MONEDA Y TIMBRE
Jorge Juan, 106
Tel: 914096343
LUIS GORDILLO A FEB

FÚCARES
Conde de Xiquena, 12
Tel: 913080191
JORDI ALCARAZ AL 8 ENE
ÁNGEL BADOS 11 ENE/19 FEB

FUNDACIÓN CENTRAL HISPANO
Marqués de Villamagna, 3
Tel: 913377433
GREGORIO FERNÁNDEZ A ENE

FUNDACIÓN ICO
Zorrilla, 3
Tel: 915921627
**VANGUARDIAS DEL ARTE PORTUGUÉS DE
LOS AÑOS 60 Y 70** AL 10 ENE

FUNDACIÓN JUAN MARCH
Castelló, 77
Tel: 914354240
LOVIS CORINTH AL 19 DIC
VASARELY 14 ENE/23 ABR

FUNDACIÓN "LA CAIXA"
Serrano, 60
Tel: 914355143
SIMBOLISTAS RUSOS AL 9 ENE

FUNDACIÓN MAPFRE VIDA
Avda. General Perón, 40
Tel: 915811596
JARDINES DE ESPAÑA AL 9 ENE

FUNDACIÓN TELEFÓNICA
Fuencarral, 3
Tel: 915840878
HERNANDO VIÑES
AL 16 ENE

GALERÍA 57
Columela, 3
Tel: 915775397
JULIÁN GIL DIC

GALERÍA GRÁFICA LA CAJA NEGRA
Fernando VI, 17
Tel: 913104360
JAN HENDRIX AL 10 DIC
FERRÁN GARCÍA SEVILLA 10 DIC/10 ENE
SANTIAGO SERRANO 13 ENE/14 FEB

GARAGE PEMASA
General Díaz Polier, 35
Tel: 915211134
EX-SITU 9 DIC/ENE

GARAGE REGIUM
Pradillo, 5
Tel: 914110599
RAFAEL DE DIEGO DIC
ANTONIO DE LA ROSA ENE

GEMA LAZCANO
Conde de Aranda, 10
Tel: 915780801
MIGUEL VIVO AL 15 ENE
ALFREDO LÓPEZ 20 ENE/18 MAR

GUILLERMO DE OSMA
Claudio Coello, 4
Tel: 914355936
DIS BERLIN AL 5 ENE
JOSÉ GURVICH 18 ENE/FEB

HEINRICH EHRHARDT
San Lorenzo, 11
Tel: 913104415
THILO HEIZMANN/THOMAS ZIPP
DIC/ENE

HELGA DE ALVEAR
Doctor Fourquet, 12
Tel: 914680506
KARIN SANDER/RAGTIME AL 22 ENE

IDEARTE
Doctor Drumen, 3
Tel: 914485861
GABRIEL FUERTES/CARLOS FELICES
DIC/ENE

INFANTAS
Infantas, 19
Tel: 915216102
JESÚS TEJEDOR A 11 DIC

INSTITUTO DE MÉXICO
Carrera de San Jerónimo, 46
Tel: 914202992
ELENA CLIMENT 9 DIC/21 ENE
MITOS Y DIOS DE ALMODÓVAR
25/31 ENE

JAVIER LÓPEZ
Manuel González Longoria, 7
Tel: 915932184
GREG BOGIN DIC

JUANA DE AIZPURU
Barquillo, 44
Tel: 913105561
DORA GARCÍA DIC
ARTISTAS PARA EL NUEVO MILENIO ENE

KREISLER
Hermosilla, 8
Tel: 915761662
MANUEL HUERTAS TORREJÓN
AL 14 DIC
CARMELA SANTAMARÍA
16 DIC/8 ENE
JOSÉ LAPAYESE DEL RÍO
11 ENE/1 FEB

LEANDRO NAVARRO
Amor de Dios, 1
Tel: 914298955
EDUARDO NARANJO AL 17 DIC
REALISMO ACTUAL 15 DIC/ENE

LEVY
López de Hoyos, 38
Tel: 915610016
POP ART AL 15 ENE

MANUEL MACÍAS
Manuel Silvela, 2
Tel: 914466986
F. EDY/T. NEUKIRCH 3 DIC/ENE

MARGARITA SUMMERS
Villanueva, 7
Tel: 914359730
ZINNIA DIC
LUPIANEZ DIC/ENE

MARÍA MARTÍN
Pelayo, 52
Tel: 913196873
JAVIER GARCERÁ 2 DIC/22 ENE

MARÍA DE OLIVER
Quintana, 26
Tel: 915423275
COLECTIVA AL 8 ENE

MARLBOROUGH
Orfila, 5
Tel: 913191414
CLAUDIO BRAVO/PICASSO AL 8 ENE
AQUERRETA/RAMO/SAURA
11 ENE/6 FEB

MARTA CERVERA.
Pza. de las Salesas, 2
Tel: 913081332
JORGE PARDO DIC/ENE

MASHA PRIETO
Belén, 2
Tel: 913195371
LITA MORA DIC/ENE

MAX ESTRELLA
Santo Tomé, 6 Patio
Tel: 913195517
ANDRÉS NAGEL AL 11 DIC
E. VEGA DE SEOANE 14 DIC/29 ENE

MAY MORÉ
General Pardiñas, 50
Tel: 914028090
MANOLO QUEJIDO AL 14 DIC
M^a LUISA ROJO 14 DIC/22 ENE
PATRICIA AZCÁRATE 27 ENE/10 MAR

METTA
Marqués de la Ensenada, 2
Tel: 913190230
EDRUSCHA
AL AL 18 DIC
M.P. HERRERO
18 DIC/ENE

MORIARTY
Almirante, 5
Tel: 915314365
ANGELS VILADOMIU DIC
ALBERTO GARCÍA ÁLIX ENE

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL
Serrano, 13
Tel: 915777912
ORO AL 6 ENE

MUSEO DE AMÉRICA
Avda. Reyes Católicos, 6
Tel: 915492641
VIRREINATOS DE AMÉRICA
AL 12 FEB

MUSEO DE LA CIUDAD
Príncipe de Vergara, 140
Tel: 915886599
XII PREMIOS ARQUITECTURA DIC
MAGREB DIC/ENE

MUSEO DEL MARCO-SALA P.E.A
Velázquez, 43
Tel: 915771461
HOMENAJE AL SALÓN CANO
AL 29 ENE

MUSEO MUNICIPAL DE MADRID
Fuencarral, 78
Tel: 915888672
ALOIS BEER
DIC/ENE

MUSEO DEL PRADO
Pº del Prado, s/n
Tel: 913302800
VELÁZQUEZ, RUBENS Y VAN DICK
15 DIC/5 MAR

MUSEO NACIONAL DE
ANTROPOLOGÍA
Avda. Juan de Herrera, 2
Tel: 915497150
PREMIO JOVEN 99
AL 5 DIC

MUSEO NACIONAL DE
ARTES DECORATIVAS
Montalbán, 12
Tel: 915326499
CARLOS DIAZ DE BUSTAMANTE AL 12 DIC

MUSEO NACIONAL CENTRO
DE ARTE REINA SOFÍA
Santa Isabel, 52
Tel: 914675062
CHEMA MADDOZ AL 10 ENE
LOUISE BOURGEOIS AL 14 FEB
SURREALISTAS EN EL EXILIO
14 DIC/27 FEB

MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA
Pº del Prado, 8
Tel: 913690151
PECHSTEIN EN NIDDEEN AL 9 ENE
NATURALEZAS PINTADAS AL 16 ENE

MUSEO TIFLOLÓGICO ONCE
La Coruña, 18
Tel: 915894200
ANDRÉS CLARIANA AL 11 DIC
SAGRARIO IBÁÑEZ 16 DIC/29 ENE

NÁJERA
Pza. de la Independencia, 4
Tel: 914315273
ÚLTIMOS DIBUJOS DE HERGÉ AL 18 ENE

MY NAME'S LOLITA ART
Salitre, 7
Tel: 915307237
SANTI TENA DIC
COLECTIVA ARCO DIC/ENE

OLIVA ARAUNA
Claudio Coello, 19
Tel: 914351808
ROSA BRUN 2 DIC/12 ENE
CHEMA ALVARGONZÁLEZ 13 ENE/FEB

ORFILA
Orfila, 3
Tel: 913198864
ANTONIA PALLERO AL 16 DIC
MARIANO OLCESE 17 DIC/5 ENE
CAÑAMARES 10/30 ENE

PALACIO DE CRISTAL
Parque del Retiro
Tel: 914675062
SIAH ARMAJANI AL 11 ENE

PALACIO DE VELÁZQUEZ
Parque del Retiro
Tel: 915746614
JULIÃO SARMENTO AL 7 ENE
JAUME PLENSA 27 ENE/24 ABR

PEIRONCELY
Don Ramón de la Cruz, 17
Tel: 914354610
GREGORIO GIGORRO 15 DIC/14 ENE
GRISSÉ 18 ENE/17 FEB

PILAR PARRA
Conde de Aranda, 2
Tel: 915762813
JORGE GAY 2 DIC/13 ENE
GARIKOITZ CUEVAS 15 ENE/20 FEB

RAFAEL GARCÍA
Pza. de la Independencia, 10
Tel: 915215412
DAVID ALCOLEA DIC/ENE

RAQUEL PONCE
General Pardiñas, 35
Tel: 915768321
ESCULTURAS FIN DE SIGLO
DIC/ENE

RESIDENCIA DE ESTUDIANTES
Pinar, 23
Tel: 915636411
SANTI TENA DIC
EMILIO PRADOS AL 30 ENE

RINA BOUWEN
Augusto Figueroa, 17
Tel: 915222989
MARTA RATTI 14 DIC/ENE

SALA DE ARTE BLASCO DE GARAY
Blasco de Garay, 38
Tel: 915933881
MORALES MORENO
1/15 DIC
ZAZO GÓMEZ
16/30 DIC
VICENTE FERNÁNDEZ
3/15 ENE
P. PLANAS/A. VIDAL
17/29 ENE

SALA DE EXPOSICIONES BARQUILLO.
Barquillo, 17
Tel: 915210701
GÉNOVA FONT 2/15 DIC
P. FENÁNDEZ "PIPER" 16/30 DIC
SANTIAGO AGUADO MARTÍN 3/15 ENE
M.A. NEIRA LÓPEZ 17/29 ENE

SALA DE CULTURA JUAN BRAVO.
CAJA DE AHORROS DE NAVARRA
Juan Bravo, 3
Tel: 914356645
ANTONIO ESLAVA AL 12 DIC

SALA DE EXPOSICIONES DEL
MINISTERIO DE FOMENTO
Pº Castellana, 67
Tel: 915977000
EUROPAN 5 AL 5 DIC
JUHANI PALLASMAA AL 15 DIC
IGNACIO GARDELA 14 DIC/16 ENE

SALA DEL BBV
Pº Castellana, 81
Tel: 9137460000
LA PINTURA RUSA DEL S. XIX
AL 10 DIC
LOS DUBUFFET DE DUBUFFET
11 ENE/FEB

SALA DE LAS ALHAJAS
CAJA DE MADRID
Pza. de San Martín, 1
Tel: 913792461
TRÁNSITOS AL 8 ENE

SALA DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN
Y CULTURA
Avda. Juan de Herrera, 2
Tel: 915306418
HUNGRÍA EN EL AÑO 1000
AL 15 ENE
HUMBERTO RIVAS
AL 9 ENE

SALA ELOY. GONZALO. CAJA DE
MADRID
Eloy Gonzalo, 10
Tel: 915934595
LOZA DE LA CARTUJA AL 11 DIC

SALA PLAZA DE ESPAÑA
Pza. de España, 8
Tel: 915802625
FUTURO/PRESENTE A ENE

SALVADOR DÍAZ
Sánchez Bustillo, 7
Tel: 915274000
DARIO VILLALBA DIC/ENE

SARGADELOS
Zurbano, 46
Tel: 913104830
RAMÓN PAREDES DIC/ENE

SEN
Barquillo, 43
Tel: 913191671
ANA JUAN AL 8 ENE
MENÉNDEZ MORÁN
11 ENE/18 FEB

SOLEDAD LORENZO
Orfila, 5
Tel: 913082887
PALAZUELO AL 8 ENE
José Mª SICILIA 11 ENE/17 FEB

TIEMPOS MODERNOS
Arrieta, 17
Tel: 915428594
ENRICO BRESSAN DIC

TÓRCULO
Claudio Coello, 17
Tel: 915758686
RAMIRO DE UNDABEYTIA
14 DIC/8 ENE
9 GRABADORES
11 ENE/6 FEB

VALLE QUINTANA
Campoamor, 17
Tel: 913105444
COLECTIVA DIC
J. MELQUIZO/D. CHARQUERO ENE

MURCIA

MURCIA

AURORA
Pza. de Aurora, 7
Tel: 968234865
MANOLO VALDÉS DIC

CLAVE
Del Pilar, 9
Tel: 968211986
EL ETIGMA DEL OCÉANO
AL 8 ENE
DANIEL BILBAO
13 ENE/12 MAR

ESPACIO MÍNIMO
Calejón Burruezo, 3, 1º B
Tel: 968297372
ERWIN OLAF
AL 15 DIC
ROSALÍA BANET
21 ENE/8 MAR

PALACIO DE ALMUDÍ
Glorieta de España, 1
Tel: 968221933
EL MAR DE ULISES
15 DIC/30 ENE

NAVARRA

ESTELLA

MUSEO GUSTAVO MAEZTU
San Nicolás, 1
Tel: 948546037
INTERCAMBIO ARTÍSTICO
15 DIC/30 ENE

PAMPLONA

AREA CULTURAL
San Gregorio, 44
Tel: 948 213128
FERMÍN ELVIRA AL 10 DIC

LA CIUDADELA
Avda. del Ejército, s/n
Tel: 948228237

HORNO

IZASKUN ARRIETA AL 12 DIC
SONIA RUEDA 16 DIC/9 ENE

PABELLÓN DE MIXTOS

J. MURO-L. MURO/XV CONCURSO

JÓVENES ARTISTAS AL 19 DIC

MUNIATEGIANDICOETXEA 23 DIC/23 ENE

POLVORÍN

JESÚS ALBERTO ESLAVA AL 12 DIC

CLEMENTE BERNARD 15 DIC/16 ENE

SALA DE ARMAS

COLECCIÓN CGAC AL 2 ENE

LEKUNE

Palacio de Irazuri

Tel: 666447970

COLECTIVA DIC

MUSEO DE NAVARRA

Sto. Domingo, s/n

Tel: 948426492

ENTRE LA FIGURACIÓN Y LA

ABSTRACCIÓN AL 9 ENE

PLANETARIO DE PAMPLONA

Sancho Ramírez, s/n

Tel: 948260004

BELENES DIC

SALA CASTILLO DE MAYA

Castillo de Maya, 72

Tel: 948237254

LORENZO AGUIRRE

AL 12 DIC

ESCUELA DE MADRID

16 DIC/9 ENE

SALA DE GARCÍA CASTAÑÓN.

CAJA PAMPLONA

García Castañón, 1

Tel: 948425262

JOAQUÍN ILUNDAIN 9 DIC/9 ENE

SALA ZAPATERÍA 40

Zapatería, 40

Tel: 948211764

LEGADO ORTIZ ECHAGÜE

AL 23 ENE

PAIS VASCO

BARAKALDO (VIZCAYA)

SALA MUNICIPAL DE EXPOSICIONES

Parque Antonio Trueba

Tel: 944381202

COLECTIVO BABCOCK 2/7 DIC

ANA LEZETA/IÑAKI RÍA 11/28 ENE

ARTE Y PARTE

BILBAO

AMASTÉ

Juan de Ajuriaguerra, 18

Tel: 944244902

ZEIZA AL 10 DIC

TXELU 20 DIC/21 ENE

ARITZA

Marqués del Puerto, 14

Tel: 944159410

OBRA GRÁFICA CONTEMPORÁNEA

15 DIC/8 ENE

AULA DE CULTURA DE BBK

Elcano, 20

Tel: 944220683

UN DÍA TUVIMOS QUE HUIR AL 12 DIC

SCHOMMER 29 DIC/23 ENE

BAY SALA

Licenciado Poza, 14

Tel: 944435447

NINOSKA AL 18 DIC

COLECTIVA 21 DIC/8 ENE

BERTA BELAZA

Pza. Arriquirar, 5

Tel: 944440779

GRABADOS DIC/ENE

BILBAO ARTE

Urazurrutia, 32

Tel: 944155097

IGNACIO GOITIA AL 10 DIC

CALEDONIA

Henao, 9

Tel: 944239340

RAMÓN BARREIRO 9/23 DIC

GUENAGA 11 /25 ENE

COLÓN XVI

Colón de Larreategui, 16

Tel: 944234725

A.R. PENCK AL 18 DIC

EDUARDO CHILLIDA 21 DIC/24 ENE

PEDRO CASTRORTEGA 26 ENE

EDERTI

Alameda Rekalde, 37

Tel: 944430844

COLECTIVA REGALO NAVIDAD DIC

VICTOR ARRIZABALAGA ENE

JUAN MANUEL LUMBRERAS

Henao, 3

Tel: 944244545

I. ZALDUMBIDE/C. PASTRANA/

A. REDONDELA 14 DIC/8 ENE

A. RECHE/J. ESCUDER/M. TRUÁN ENE

MUSEO DE BELLAS ARTES

Pza. del Museo, 2

Tel: 944419536

CARAVAGGIO AL 23 ENE

EL BODEGÓN ESPAÑOL 13 DIC/19 ABR

MUSEO GUGGENHEIM-BILBAO

Abandoibarra, 2

Tel: 944232799

ANDY WARHOL AL 13 ENE

EL ARTE DE LA MOTOCICLETA AL 28 MAR

SALA DE EXPOSICIONES DE BBK

Gran Vía, 32

Tel: 944877904

PAUL GAUGUIN AL 12 DIC

BELENES 18 DIC/6 ENE

SALA DE CULTURA DEL BBV

Plaza de San Nicolas, 4

Tel: 944875622

PINTURA RUSA S. XIX

21 DIC/10 FEB

SALA REKALDE

Alameda Rekalde, 30

Tel: 944208755

JEAN-MICHEL OTHONIEL

20 DIC/15 FEB

TAVIRA

Ada. Rekalde, 25

Tel: 944246150

YOICHI TANABE AL 3 DIC

COLECTIVA 14 DIC/7 ENE

SOL GORBEA 11 ENE/5 FEB

VANGUARDIA

Alameda Mazarredo, 19

Tel: 944237691

ARTISTAS BELGAS

AL 14 DIC

JEAN-MICHEL OTHONIEL

18 DIC/FEB

WINDSOR KULTURGINTZA

Juan Ajuriaguerra, 14

Tel: 944238989

GRIS/MIRÓ/PICASSO

AL 11 DIC

MIQUEL DíEZ ALABA

14 DIC/15 ENE

AMONDARAIN

17 ENE/20 FEB

DURANGO

MUSEO DE ARTE Y HISTORIA

San Agustinalde, 16

Tel: 946215385

JOSEBA LADENA DIC

SAN SEBASTIÁN

ALTXERRI
Reina Regente, 2
Tel: 943424046
TÀPIES DIC/ENE

ARTEKO
Secundino Esnaola, 3
Tel: 943281199
MERCADILLO DEL ARTE
AL 18 ENE
NIKOLA DIMITROV
19 ENE/FEB

D.V.
San Martín, 5
Tel: 943429111
GONZALO SICRE AL 15 DIC
LUIS GORDILLO 21 DIC/ENE

FUNDACIÓN GIPUZKOA DONOSTIA
KUTXA. SALA GARIBAI
Garibai, 15
Tel: 943429966
JULIO GARCÍA SANZ AL 12 DIC

KOLDO MITXELENA KULTURENEA
Urdaneta, 9
Tel: 943482750
JUAN LUIS MORAZA AL 5 FEB

MUSEO SAN TELMO
Pza. Ignacio Zuloaga, 1
Tel: 943424970
SANTIAGO MATAMOROS DIC/ENE

TOLOSA (GUIPÚZCOA)

PALACIO ARAMBURU
Pza. Santa María, s/n
Tel: 943674811
MARIONETAS DE FLANDIA AL 5 DIC
ARANTXA MUNITA 10 DIC/14 ENE
JULIO PARDO 17 DIC/15 ENE

VITORIA-GASTEIZ

CENTRO CULTURAL MONTEHERMOSO
Fray Zacarías Martínez, 2
Tel: 945161830
MASSIMILIANO TANELLI AL 8 DIC
RICARDO UGARTE AL 16 ENE
LOS SENTIDOS ROBADOS DIC/ENE

GALERÍA AITOR URDANGARÍN
Florida, 23
Tel: 945148043
I. GARCÍA ERGÜIN 2/22 DIC
F. SEGOVIA AGUADO 23 DIC/12 ENE
NIDIA LOZANO 13 ENE/2 FEB

SALA AMÉRICA
Pza. América, 4
Tel: 945181977
VII ANUAL 21 DIC/ENE

TRAYECTO
Ramiro de Maeztu, 10
Tel: 945132542
JOSÉ LUIS VICARIO DIC

ZARAUTZ (GUIPÚZCOA)

PHOTOMUSEUM
San Ignacio, 11
Tel: 943130906
JOSÉ LUIS RAMÍREZ AL 9 ENE

SANZ-ENEA KULTUR ETXEA
Nafarroa, 22
Tel: 943835950
POESÍA VISUAL AL 12 DIC

TORRE LUZEA
Nagusia, 28
Tel: 943835950
ARGAZKI AL 10 DIC

P O R T U G A L

BRAGA

GALERÍA DOS COIMBRAS
Largo de Santa Cruz, 506
Tel: 53-272143
JOSEP BOFILL
AL 11 DIC
JUAN GENOVÉS
DIC/ENE

MÁRIO SEQUEIRA
Quinta da Igreja. Parada de Tibães
Tel: 53-621517
CRISTIANO PINTALDY DIC
ANDY WARHOL ENE

FUNCHAL

PORTA 33
Rua do Quebra Costas, 33
Tel: 91-744048
JOSÉ PEDRO CROFT
DIC/ENE

LEIRIA

QUATTRO
Rua Cidade de Tokushima, Lot.1 nº1
Tel: 44-835254
MIGUEL PENNA A ENE

LISBOA

1991/ JOÃO GRAÇA
Rua de Santiago, 15 A
Tel: 1-8874323
PABLO MENDES AL 8 ENE

ANTÓNIO PRATES
Travessa do Pasteleiro, 22
Tel: 1-3968996
PETER KLASSEN AL 20 DIC
COLECTIVA ENE/FEB

ARA
Joly Braga Santos, Lt-E, c/v
Tel: 1-7261831
RICARDO ANGÉLICO AL 7 ENE

CENTRO CULTURAL DE BELÉM
Praça do Império, Lj 8
Tel: 1-3019606
ANDREAS GURSKY AL 26 DIC

CULTURGEST
Edifício Caixa Gral. de Depósitos
Rua Arco do Cego
Tel: 1-7953000
EL SIGLO DEL CUERPO AL 19 DIC

DIFERENÇA
Rua San Filipe Neri, 42, cv
Tel: 1-3832193
ARTISTAS GALERÍA AL 8 ENE
MANUEL VALENTE ALVES ENE/MAR

GALERIA 111
Campo Grande, 113
Tel: 1-7977418
RITA BARROS/JÚLIO POMAR DIC

LUIS SERPA PROJECTOS
Rúa Tenente Raul Cascais, 1 B
Tel: 1-3977794
LEIKO IKEMURA AL 8 ENE

MÓDULO
Cç. Mestres, 34 A-B
Tel: 1-3885570
JOAO SALEMA 8 ENE/3 FEB

MONUMENTAL
Campo Mártires da Patria, 101
Tel: 1-3533848
ATTILA CZORGO/ENDRE KORONCZI
AL 8 ENE

MUSEU DO CHIADO
Rua Serpa Pinto, 6
Tel: 1-3432148
HENRIK PLENGE JACABSEN AL 26 DIC
JOAQUIM RODRIGO A FEB

NOVO SÉCULO
Rua do Século, 23 A-B
Tel: 1-3427712
OBJETOS DEL S. XX DIC
PEDRO RAMOS ENE

PALMIRA SUSO
Rua das Flores, 109
Tel: 1-3427242
DIMITRI HORTA AL 8 ENE

QUATTRO
Cintura do Porto de Lisboa, 2
Tel: 1-3929630
JOHGEN DIETRICH A ENE

SÃO FRANCISCO
Rua Ivens, 40
Tel: 1-3463460
ALBERTO GORDILLO DIC

SÃO BENTO
Rua do Machadinho, 1
Tel: 1-3974325
ALVARO PERDIÇÃO AL 11 DIC

O
P
O
R
T
O

ÁLVAREZ
Avda. Boavista, 707
Tel: 2-6065771
CLAUDIA TIPPENHAUER
AL 12 ENE

CANVAS & COMPANHIA
Rua Miguel Bombarda, 552
Tel: 2-6093930
COLECTIVA DIC
CLAUDIA AMNDI 15 ENE/4 MAR

CENTRO PORTUGUÉS DE FOTOGRAFÍA
Rua Antonio Cardoso, 175
Tel: 2-6064284
LA VENGANZA DE VERÓNICA
9 DIC/20 FEB

FERNANDO SANTOS
Rua Miguel Bombarda, 526-536
Tel: 2-6061090
FÁTIMA MENDOÇA DIC

FUNDACIÓN DE SERRALVES
Rua de Serralves, 997
Tel: 2-6180057
PEDRO CABRITA REIS/RENÉ DANIËLS
AL 23 ENE

GALERIA 111
Rua D. Manuel II, 246
Tel: 2-6093279
VICTOR (PI) DIC

ARTE Y PARTE

GALERIA ANDRÉ VIANA
Rua Miguel Bombarda, 410
Tel: 2-6065771
I LOVE STEREOART 18 DIC/8 ENE

MINIMAL
Rua do Rosário, 125
Tel: 2-2086252
**J. CURVAL/J. MAIA/J. CUNHA/
M. LUÇAS** AL 12 ENE

MÓDULO
Avda. Boavista, 854
Tel: 2-6094742
TATIANA MEDAL AL 17 DIC
MIGUEL RIO BRANCO 18 DIC/13 ENE
PEDRO CASQUEIRO 15 ENE/20 FEB

PEDRO OLIVEIRA
Calçada de Monchique, 3 y 7
Tel: 2-2002334
GERARDO BURMESTER AL 8 ENE

POR AMOR Á ARTE
Rua Miguel Bombarda, 572
Tel: 2-6063699
COBERTALDO/PASOTTI AL 17 DIC
ARTE DO NORTE DE PORTUGAL
18 DIC/14 ENE
LUIS BISBE/JOANA CERA 15 ENE/FEB
PROYECT ROOM
RAQUEL GRAIMEIRO AL 17 DIC

QUADRADO AZUL
Rual Miguel Bonvarda, 435
Tel: 2-6097313
RUI SANCHES AL 15 DIC

SERPENTE
Rua Anibal Cunha, 84
Tel: 2-2080368
JOSÉ FERNANDO DO SANTIAGO AL 23 DIC
JOSÉ PASTOR 15 ENE/26 FEB

TRINDADE
Rúa Miguel Bombarda, 200
Tel: 2-4050377
PEDRO BESSA/RUI COUTINHO AL 10 ENE

La información recogida en esta agenda, cerrada el 15 de noviembre, está sujeta a posibles cambios de última hora, ajenos a nuestra voluntad —

ARTE Y
PARTE

DESEA

A

TODOS

SUS

LECTORES

Y

anunciantes

U N A S

FELICES

NAVIDADES

Y UN

PRÓSPERO

AÑO

NUEVO

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

6 NÚMEROS: 7.500 pesetas (España) 10.200 pesetas (Europa) 11.700 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

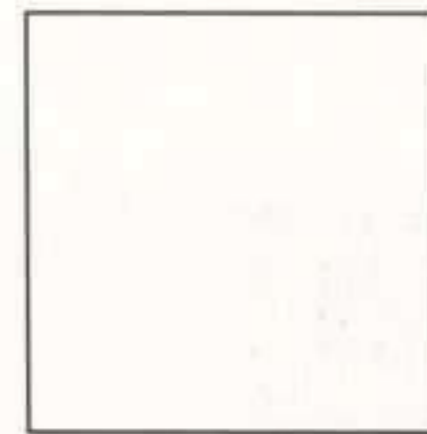
NÚMEROS ATRASADOS

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

● TOTAL PTA _____ ● 1.200 PTA CADA UNO (Incluye 20% dto).

POR FAVOR, MARQUE CON UN CÍRCULO LOS NÚMEROS QUE DESEA RECIBIR

1 André Derain Balthus Ana Mendieta Louise Bourgeois Miquel Barceló Pierre Roy Jürgen Partenheimer Arte y poder - **2** Siglo XIX Carmen Thyssen-Bornemisza James Ensor Julio González Postrimerías Realistas Hernández-Pijuan Primavera Fotográfica Joseph Cornell - **3** Arquitectura: Rafael Moneo Congreso Internacional de Arquitectos Gerardo Rueda Rafael Canogar Alfredo Alcáin Isabel Baquedano Cristina Iglesias Fotografía: Hannah Collins Ciudades, libros, fotografías Ediciones - **4** Palabras para el arte: La Biblia Poe Elizondo Balzac Monterroso Yourcenar Auster Borges Gómez de la Serna Böll Proust Calvino Flaubert Diderot Wilde Baudelaire D'Ors Valle-Inclán Arroyo - **5** Robert Motherwell Pintar para sí mismos, últimas obras Francisco Leiro Cuba Siglo XX Hermann Nitsch Edward Kienholz Manuel Saiz Ramón Herreros - **6** Alex Katz Miró y los surrealistas La Muerte del Arte Miquel Navarro América Prehispánica Pompeya Palabras para el arte: Maupassant Denevi - **7** Luis Gordillo Giorgio Morandi Marcel Duchamp Juan Soriano Rachel Whiteread Durero Grabador Palabras para el arte: Nerval Monterroso - **8** Darío Villalba Martin Kippenberger Los años 30 Vicente Rojo Jordi Teixidor Palabras para el arte: Vargas Llosa - **9** Carmen Calvo Bienal Whitney Città Natura Joan Brossa George Grosz Juan Hidalgo Miroslaw Balka Colección Cambó Elie Faure Palabras para el arte: Yorgos Seferis - **10** Palabras para el arte: Chejov Wackenroder Beckford Poe James Yourcenar Bierce Papini - **11** Philip Guston Guggenheim Kassel y Münster Goya Tàpies Saura Palabras para el arte: Strindberg - **12** Martin Puryear Hergé y Tintín Léger Felipe II DiCorcia Palabras para el arte: Foscolo - **13** Adolfo Schlosser Gerardo Burmester Carlos Alcolea Morris Louis y Rico Lebrun Tony Oursler Xavier Veilhan Souza Cardoso Palabras para el arte: Giovanni Papini - **14** Arte y confección Meier Graefe contra Velázquez Henri Michaux R.B. Kitaj Palabras para el arte: Roberto Arlt - **15** Shirin Neshat Ferran García Sevilla Bernard Plossu y Humberto Rivas - **16** Palabras para el arte: STERNE Andersen Poe Hawthorne Papini O'Hara Apollinaire Tanizaki Foscolo Leopardi - **17** Sensation Hans Hemmert Arte y Acción Terry Winters Arte y Tecnología Elena del Rivero - **18** Tracey Moffatt Valldosera Robert Longo Bernini Octubre en un vagón Palabras para el arte: Papini - **19** Giuseppe Penone Mario Merz Marijke van Warmerdam James Casebere Michel François El taller del artista Snapshots Premios Turner Grecia y el Ultraismo - **20** Ernst H. Gombrich Walter Benjamin Palabras para el arte Julio Cortázar - **21** Andy Warhol Orazio Gentileschi Giorgio Morandi Ángel Ferrant Miguel Ángel Campano - **22** Pérez Villalta Delacroix Cézanne Chatwin Arroyo Goethe Torres-García Partenheimer Gauguin Man Ray Barceló Charris Morris Klee - **23** Caravaggio Simbolismo ruso Roy Lichtenstein Antoni Abad Louise Bourgeois Julião Sarmiento - **24** Naturalezas muertas Chardin La naturaleza muerta contemporánea Arroyo-Gordillo Octavio Paz Rafael Pérez Minguez Peter Halley



**ARTE Y
PARTE**

Tres de Noviembre, 13 - 15
39010 Santander

COLECCIONE ARTE Y PARTE

**SUSCRÍBASE
Y SOLICITE
LOS
NÚMEROS
QUE LE FALTEN**

Se agradecen los detalles.



Todos y cada uno de los productos PSM han sido sometidos a los más rigurosos controles de calidad, utilizando celulosas de alto rendimiento, resistencia y suavidad excepcional.

Aplicamos la más moderna tecnología en la fabricación y gestión logística del producto, sirviendo de manera inmediata y eficiente.



PSM®

Polígono Torrelarragoiti, Calle A. Parcelas 7D - 7E
48170 ZAMUDIO - VIZCAYA
Tel.: 944 522 852 • Fax.: 944 522 851



reg
garage arte diseño cocina botánica
ium