



COMUNIDAD AUTÓNOMA  
DE LA REGIÓN DE MURCIA

**Ramón Luis Valcárcel Siso**  
Presidente de la Comunidad Autónoma

**Juan Ramón Medina Precioso**  
Consejero de Educación y Cultura

**José Vicente Albaladejo Andreu**  
Secretario General

**Miguel Ángel Centenero Gallego**  
Secretario Sectorial de Cultura  
y Enseñanzas de Régimen Especial

**José Miguel Noguera Celdrán**  
Director General de Cultura

EXPOSICIÓN MURCIA

COMISARIO  
**Mariano Navarro**

RESPONSABLE DPTO. ARTES VISUALES  
**Isabel Tejada Martín**

COORDINACIÓN  
**María Rosa Miñano Pintor**

ASISTENCIA A LA COORDINACIÓN  
**Cristina Cámara Bello**

DISEÑO DE MONTAJE  
**Andrés Mengs**

MONTAJE  
**Juan Pérez**

SEGUROS  
**Mapfre Industrial**

TRANSPORTE  
**TTI**  
**Angie Meca**

JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN

**Juan Vicente Herrera Campo**  
Presidente de la Junta de Castilla y León

**Silvia Clemente Municio**  
Consejera de Cultura y Turismo

**Jesús Ignacio Sesé Sánchez**  
Secretario General

**Alberto Gutiérrez Alberca**  
Director General de Promoción  
e Instituciones Culturales

EXPOSICIÓN VALLADOLID

COMISARIO  
**Mariano Navarro**

COORDINACIÓN  
**María Jesús Miján Serrano**  
**Alberto del Olmo Iturriarte**

DISEÑO DE MONTAJE  
**Andrés Mengs**

MONTAJE  
**Feltretero**

CATÁLOGO

TEXTOS  
**Mariano Navarro**

FOTOGRAFÍAS  
**José Luis Montero • Javier Salinas**  
**• Enrique Touriño • Rafael Suárez**  
**• Manuel Blanco • Mark Ritchie • César**  
**San Millán • Gert Voor In't Holt • Pedro**  
**J. Ortiz Carmona • Paolo Cipollina • Jesús**  
**González • Ricardo Iriarte • Los autores**

DISEÑO Y MAQUETACIÓN  
**Tropa**

FOTOCOMPOSICIÓN E IMPRESIÓN

**Artes Gráficas Novograf, S.L.**  
ISBN: 84-933394-0-7  
D.L.: MU-1.785-2003

Agradecimientos

**Artium de Álava, Vitoria-Gasteiz • Biblioteca**  
**Regional de la Comunidad Autónoma de**  
**la Región de Murcia • Caja San Fernando**  
**• Casa de América • Centro Galego de Arte**  
**Contemporánea, Santiago de Compostela**  
**• Humana. Cultura y Comunicación •**  
**Colección masdearte.com • Fundación**  
**Cultural Privada Fran Daurel • Galería Elvira**  
**González, Madrid • Galería Espacio Mínimo,**  
**Madrid • Galería Helga de Alvear, Madrid**  
**• Galería Luis Adelantado, Valencia •**  
**Galería My Name's Lolita Art, Valencia •**  
**Galería Pepe Cobo, Sevilla • Galería Tomás**  
**March, Valencia • Galería Trayecto, Vitoria-**  
**Gasteiz • Galería Visor, Valencia • MUA.**  
**Museo de la Universidad de Alicante •**  
**Aramís López Juan • José Luis Martínez**  
**Meseguer • Antonio Ramos Hidalgo •**  
**Vicente Matallana • Salomé (de la Galería**  
**Tomás March) • Luis Sirvent**

artte  
artte  
artte  
artte  
artte  
artte  
artte  
artte  
artte  
artte

EN ESTA  
MUES-  
TRA, LA  
SALA  
VERO-  
NICAS

En esta muestra, la Sala Verónicas continúa con una línea de actuación que ha marcado su identidad y que se perfila cada vez más nítidamente en el panorama nacional del arte contemporáneo: la realización de proyectos que ahonden en campos de investigación personales y la de proyectos colectivos que permitan al espectador entrar en contacto con la creación viva contemporánea, a través de exposiciones de tesis que plantean una revisión del estado actual de la creación de arte dentro del Arte nos propone un itinerario caleidoscópico en el que, mediante una cuidadosa selección llevada a cabo por el crítico Mariano Navarro, catorce creadores nacionales de indudable valía nos permiten acercarnos al pasado y reevaluarlo desde muy distintas perspectivas, al tiempo que manifiestan la riqueza y diversidad del arte español de principios del siglo XXI.

Lejos de componer un marco cerrado de citas autorreferenciales, el comisario de la muestra ha sabido crear un espacio de diálogo en el que las obras cuestionan muchas veces los propios límites discursivos e institucionales del arte. Una forma, pues, de cuestionar el estatuto mismo del arte y su función en la sociedad, abriéndolo a implicaciones que revisan nociones asumidas y abarcando un abanico disciplinar que amplía las áreas artísticas tradicionales y acoge con naturalidad las nuevas tecnologías.

La Sala Verónicas se convierte así en un espacio abierto al debate en el que, una vez más, el espectador pueda entablar un fructífero diálogo con el arte del presente.

Me gustaría expresar mi agradecimiento a todas las entidades, museos, galerías y artistas que han colaborado desinteresadamente con el préstamo de obras y sin cuyo apoyo esta muestra no habría sido posible. En particular, quiero resaltar la labor del comisario y la colaboración de la Junta de Castilla y León gracias a la cual hemos coproducido este proyecto.

**Juan Ramón Medina Precioso**

Consejero de Educación y Cultura  
Comunidad Autónoma de la Región de Murcia

LA EX-  
POSICION  
ARTTE  
DENTRO  
DEL AR-  
TE

La exposición *arte dentro del ARTE* constituye una nueva colaboración entre la Junta de Castilla y León y la Región de Murcia, organizada con el objetivo de seguir ofreciendo a los ciudadanos de ambas Comunidades Autónomas actividades de difusión del arte contemporáneo. Esta muestra, como las anteriores: *Otras Naturalezas* y *Tadeusz Kantor: La Clase Muerta*, nacidas de esta fructífera relación, nos permite aprovechar al máximo recursos económicos e iniciativas culturales, aumentando la proyección, el alcance y el interés de estas últimas.

La muestra que hoy presentamos, en el marco de las actividades del programa *Constelación Arte*, está especialmente diseñada para su montaje en la iglesia del Monasterio de Prado en Valladolid, tal y como se refleja en el catálogo, y nos ofrece una forma de reflexión del arte actual en torno a su propia esencia, su nueva situación y la relación con el de otras épocas, así como sobre la estructura que lo rodea, integrada por los propios artistas, las instituciones culturales, el mercado del arte y la sociedad.

Como cualquier actividad humana, el arte debe mirar, a veces, hacia adentro para examinar su propia trayectoria. Es frecuente que los artistas, a través de sus obras, entablen diálogo con propuestas de otras épocas consideradas incuestionables valores de referencia. A lo largo de la historia, el artista culto ha convertido su obra en un vehículo de comunicación dirigido a transmitir información: en unos casos, realizando guiños de complicidad al espectador a través de composiciones y modelos tomados de obras clásicas; en otros, insertando su retrato o el de sus contemporáneos en obras con temas religiosos, históricos o alegóricos, como un modo de ensalzar su condición social, o simplemente reflexionando sobre el propio acto pictórico y manifestando el interés por coleccionar pintura e imponer gustos. Todos ellos son modos de hablar de arte desde la propia obra, reflexiones que las vanguardias históricas llevarán a su extremo al revisar la experiencia estética y los comportamientos plásticos del pasado.

En la actualidad, y de un modo aún más exhaustivo, esta reflexión interna continúa abriendo interrogantes sobre la condición del artista y su papel en la sociedad, sobre la capacidad del arte para desvelar su propio comportamiento social y la necesidad de ironizar sobre sus paradigmas, presupuestos y aspiraciones. Este es el panorama en el que la exposición *arte dentro del ARTE* nos introduce. Una muestra que invito a todos los castellanos y leoneses a visitar, segura del interés y el atractivo que encierra este singular recorrido por las diferentes propuestas plásticas que toman el arte como motivo.

**Silvia Clemente Municio**  
 Consejera de Cultura y Turismo  
 de la Junta de Castilla y León

En el  
trans-

Un mensaje entre conspiradores

curso  
de  
siglo  
XXX



En el transcurso del siglo XX, uno de los elementos distintivos del proceso de producción artística occidental ha sido la consideración del arte –es decir, de los objetos artísticos y de las instituciones ligadas de un modo u otro a su conservación, difusión y venta– como motivo del arte.

Ciertamente, puede decirse que no ha habido momento en el curso de la historia en el que los artistas no hayan tenido conciencia de lo que les precedía y también de aquello que sus colegas generaban contemporáneamente. Un proceso de asimilación cuyo objetivo principal fue, desde la primera constitución del concepto de autoría, el aprendizaje. Así, Miguel Ángel dibuja las figuras de los frescos realizados por Massaccio o Manet se sirve de los modelos velazqueños para la configuración de sus personajes. Mas no entraremos ahora ni en la historia de las influencias ni tampoco en la de la interpretación de los modelos, ni mucho menos en la secuencia de impulsos y retornos que caracterizaron las tendencias del siglo pasado, pues no son el objeto de esta exposición ni el guión de sus reflexiones.

Fue la irrupción de las vanguardias con sus programas subversivos las que proporcionaron un *plus* a esa conciencia, ya no gremial, sino conceptual, y las que establecieron un discurso capaz de atestiguarla. En su seno, la figura de Marcel Duchamp sigue siendo el

paradigma del artista que reflexiona sobre los ingredientes intrínsecos de la obra de arte. Suya es la noción del arte como un secreto que debía transmitirse tal que “un mensaje entre conspiradores”. Las piezas reunidas en esta exposición se ajustan a esa definición, a la vez que, ajustadas a su tiempo, difunden aspectos inesperados de la realidad.

En el recodo final del siglo, la posmodernidad ha ensayado tanto una deconstrucción de los alegatos de la modernidad como la constitución de una argumentación que la sitúa fuera de los idealismos del pasado.

En cierto sentido, la reflexión moderna o vanguardista se ha visto sustituida bien por una crítica de sus razones y paradigmas –que ha deparado, a mi juicio, algunas de sus realizaciones más sugerentes– bien por la ironía respecto a la ubicación social del artista, a su comportamiento como tal o a la actuación e ideología de las entidades citadas en el primer párrafo de esta nota.

Es a este segundo momento –a esos años finales y, también, a su permanencia en estos primeros del nuevo siglo, y en el ámbito exclusivamente español– al que se dedica la exposición *arte dentro del Arte*. No es ni quiere ser un análisis de una práctica, la apropiacionista, establecida internacionalmente desde los años setenta, por más que los artistas y las obras escogidas puedan o deban in-

ha t  
 iero  
 de Elena del Ri  
 en Martín, J  
 rich en la de Jua  
 Carlos Delacroix o P  
 en la Angl  
 ría  
 de Isc  
 o, Velázquez en la de Alt  
 to Sc  
 like  
 Kelley e Cri  
 ra L.  
 en l  
 rra  
 Quizo, Picasso de Ampudio  
 afae  
 no,

entes  
 ural, convencid  
 o de la obsole  
 de los mens  
 o de  
 nente  
 rent  
 o de  
 iación  
 puec  
 de la  
 adicc  
 ativa  
 ecto  
 actu  
 turre  
 ieza  
 ría & Griñ  
 peci  
 io de objetos r

cluirse en ella. Es mucho menos en su estudio histórico, por otra parte ya efectuado en textos diversos, y quiere, si no ser más, sí ofrecer un aspecto distinto en una especulación actual: que el poder de las imágenes artísticas, incluso de aquellas promovidas o suscitadas desde parámetros e intenciones radicalmente diferenciadas de las vigentes en la escena contemporánea, sigue movilizándolo las conciencias hacia la que se quiera de ellas, incluido, curiosamente, el propio medio en que habitan.

*arte dentro del Arte*, el primer vocablo en minúscula, porque la apropiación o la cita no son arte propiamente dicho, sino eso, apropiación o cita<sup>1</sup>. Lo que hace de estas piezas obras de arte es aquello que los artistas hacen con el material del que se sirven, algo que está un poco más allá o un poco más acá de la imagen por sí sola. Son todas obras cuyo motivo incluye obras precedentes o contemporáneas y en las que cabe distinguir distintas proposiciones respecto a las piezas mismas, al protagonismo social del artista o al de las instituciones. Igualmente un juicio sobre el hecho mismo de la colección y del uso de la obra de arte.

Salvo excepciones –Rafael Agredano, Ángel Mateo Charris, Mateo Maté–, la gran mayoría de las obras expuestas han sido realizadas

en los primeros años de este siglo XXI, alguna incluso el año 2003. La decisión de extremar la cronología procede de un intento por certificar la vigencia de unos modos que, aunque consolidados en el tiempo, conocen todavía inesperadas aplicaciones. Insisto en el hecho de que ésta no es una muestra dedicada históricamente al apropiacionismo, por más que en esa categoría pudiesen ser todas ellas incluidas.

Si intentásemos la nómina de los artistas a los que han recurrido comprobaríamos que son de lo más variopinto, aunque con algunas coincidencias. Entre los artistas del pasado acuden a aquellos –Leonardo, Velázquez, Vermeer, David, Friedrich– que podríamos considerar entre los pintores filósofos o científicos, lo que no veta que los más implicados social o políticamente vayan a otros aparentemente más expresivos –así, Delacroix–.

De los vanguardistas, amén de Picasso y Miró, dos de los nombres más reiterados son Malevich y, como ya apuntamos, Duchamp; curiosamente, cada uno de ellos ha tenido “efectos” fundamentales en otros artistas españoles: el primero en los años ochenta (basta con pensar en Txomin Badiola), el segundo desde los años setenta, por ejemplo, en el desaparecido Carlos Alcolea, o en Xavier Utray.<sup>2</sup>

1 No es que no considere como obras de arte las apropiaciones radicales y textuales, tal cual, por ejemplo, las de Sherrie Levine, digo que el hecho sólo de fotografiar una fotografía preexistente no es en sí mismo otra obra de arte; lo es, en este caso, en cuanto traspassa el umbral del lugar destinado a la exhibición de obras de arte, la galería, pues es allí donde recibe la unción que rechaza y donde, paradigmáticamente, su impugnación de la autoría recibe de la obra la consideración ineluctable de autor y ésta recíprocamente la de obra de arte.

2 Hal Foster señala cómo el neodadaísmo y el minimalismo «encieran los dos retornos a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta que podrían calificarse como radicales [...]: los *ready-mades* del dadá duchampiano y las estructuras contingentes del constructivismo ruso. [...] Por más que estética y políticamente diferentes, ambas prácticas combaten los principios burgueses del arte autónomo y el artista expresivo.» *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Ediciones Akal, Madrid, 1991.

Ubicación de los artistas en el espacio del arte, en Rafael Agredano y Juan Carlos Román, *Arte y espacio*, pp. 10-11.

Incontables son aquellos procedentes de las neovanguardias y no faltan, tampoco, incluso aquellos cuya trayectoria madura ha acontecido en las mismas décadas en que el fenómeno apropiacionista ha tenido lugar.

Pero no es el mero hecho de que Duchamp aparezca en la obra de Elena del Rivero o en Martín, Malevich en la de Juan Carlos Román, Delacroix o Boltanski en la de Angustias García & Isaías Griñolo, Velázquez en la de Alberto Sánchez, Mike Kelley en la de Cristina Lucas, Friedrich en la de Joxerra Melguizo, Picasso en la de Ampudia o Rafael Agredano, Miquel Barceló en la de Montse Soto, Pollock en la de Amondarain, Beuys y Sorolla en la de Ángel Mateo Charris o artistas anónimos en la de Mateo Maté y Sánchez Castillo, sino que es la extensión o la distancia, la complicidad o la crítica, la preservación o la aplicación que estos artistas hacen respecto a sus modelos, lo que me interesa observar y resaltar.

En primer término, despegándose de la emoción o de la veneración, desobjetualizan el objeto artístico del que se valen. José Ramón Amondarain hace alfombra de un Pollock, Mateo Maté convierte en ejercicios de papiroflexia el resultado de pintar, Martín lleva la estática escena museística y las piezas que contiene a un continuo traslado, Sánchez Castillo desmonta el principio del monumento, etc.

De este modo, no resultará extraño que una de las principales vertientes por las que se arriesgan sea su uso político, coyuntural, con-

vencidos tanto de la obsolescencia de los mensajes como de lo inevitablemente fragmentario de su exposición. Esto pueden efectuarlo de la manera más radical y reivindicativa respecto a situaciones actuales, como ocurre con las piezas de García & Griñolo, especialmente *Inventario de objetos que pertenecieron al líder sindical L. D. en el bosque de Las Madres*, también como quien volviese la vista atrás; así, Sánchez Castillo o Cristina Lucas, cuyas estrategias diseccionan los espejismos de los poderes civiles o religiosos, aludiendo a problemáticas o situaciones globales, como Joxerra Melguizo y Ángel Mateo Charris e, incluso, como ocurre con las propuestas de Eugenio Ampudia y el recién citado Charris, críticas con la propia ubicación del artista en el delineado de ese discurso político colectivo.

Ubicación o reubicación del sujeto que comparece de distintos modos en Elena del Rivero –y su apasionante articulación con Duchamp y Velázquez, en un viaje del futuro al pasado que certifica el alegato de Foster según el cual «incluso cuando vuelve al pasado, la vanguardia también retorna del futuro, reubicado por el arte innovador en el presente»<sup>3</sup>– o, en lo tocante al espacio propio del arte, en Rafael Agredano y Juan Carlos Román.

Un último aspecto me parece igualmente reseñable, según fórmulas distintas y con objetivos y pretensiones igualmente diferentes: estos artistas someten a interrogatorio, cuestionan críticamente, analizan o estudian la estructura institucional de su propio medio.

<sup>3</sup> Hal Foster, op. cit.

Sánchez C. su propio medi Montserrat Soto, y también Cristina Lu  
 los € peji. nque ónica iarra ecto  
 i proc má. s, ci. uncio. cue coleccionismo  
 o y Ángel Mat. ensión a lo endi e los  
 uest. gen. cape. stos o, A Ron  
 cas opic. nié. dobl. sin r lano de las galer

Montserrat Soto, y también Cristina Lucas, aunque más irónicamente narrativa, respecto a las modalidades, circunstancias y consecuencias del coleccionismo, y su extensión a los valores defendidos desde los museos. Sobre el papel de éstos en Melguizo, Ampudia o Román, éste incurso también en la doble figura sin rostro de Jano de las galerías.

Concluiré estas notas de introducción indicando que los artistas aquí reunidos, o al menos una parte sustancial de ellos –García & Griñolo, Melguizo, Martín, Sánchez Castillo, Montse Soto, Román, etc.–, han hecho su trabajo documentando el presente, recopilando los fragmentos independientes de lo real sin despojarlos de su particularidad, pero devolviéndolos ajustados según una composición, la del arte.

La exposición se celebra en dos espacios diferentes, la Sala de Verónicas, de Murcia, y el Monasterio de Nuestra Señora de Prado, de Valladolid, que si bien coinciden en su procedencia eclesiástica, difieren en dimensiones y características. De ahí la disparidad en el número de piezas seleccionadas de los mismos artistas en uno y otro montaje; más reducido el de la Sala de Verónicas –que es, pese a dicha circunstancia, el núcleo conceptual de la exposición– y algo más numeroso el del Monasterio de Nuestra Señora de Prado. Cada uno de ellos queda, sin embargo, recogido fotográficamente en la edición del catálogo que le corresponde. Por ello, se señala como obra expuesta aquellas que forman parte de una u otra

muestra indistintamente, y a ellas me refiero en los breves textos individuales dedicados a cada artista, que forman parte de este catálogo, aun cuando no estén presentes en la primera.

El catálogo incluye, además, otras piezas de cada uno de los artistas presentes, que amplían la ilustración de su trabajo y, desde luego, los datos que se ofrecen al lector para que desarrolle sus propias deducciones o glosas.

Varios de los concurrentes, Angustias García & Isaías Griñolo, Juan Carlos Román y Montserrat Soto, expresaron su interés por incluir un texto propio respecto a su trabajo o a su libre interpretación de alguno de los aspectos aquí abordados. Así se ha hecho y podrá el lector encontrarlos en sus correspondientes apartados.

Mariano Navarro  
 Septiembre de 2003











Rafael Agredano  
JOSÉ RAMÓN AMONDAÍN  
Eugenio Ampudia  
Charris  
Elena de Rivero  
ANGUSTIAS GARCÍA &  
Isaías GIBINOLO  
CRISTINA LUCAS  
MARTÍN  
Mateo MATÉ  
JOYERÍA MELIZO  
JUAN CARLOS ROMÁN  
ALBERTO SANCHEZ  
FERNANDO SANCHEZ CASTILLO  
MONSERRATE SOTO

La mística del arte en el misterio del absurdo. 1997  
Cibachrome. 80 x 101 cm.



# Rafael Agredano

## Estampado de fantasía verbal

Rafael Agredano (Córdoba, 1965), uno de los artistas más veteranos incluidos en la exposición, inició su andadura en la primera mitad de la década de los ochenta y su presencia pública individualizada en el recodo final de la misma. Su primera muestra personal, realizada en Sevilla en 1987, tenía por título *Frío como el fuego*, un juego de opuestos que ha pervivido en toda su labor futura. En aquella primera ocasión ya comparecían en su obra otras dos de las constantes que ha mantenido igualmente en su trabajo hasta la hora actual: la iconografía y las alusiones religiosas –Agredano, natural de Córdoba, vive en Sevilla y mantiene una ambigua relación con la simbología y el barroquismo y tardobarroquismo de la ciudad– y la frivolidad como máscara de la ironía y la diferenciación. Mar Villaespesa, su comentarista casi exclusiva en aquellos años primeros, lo define, al año siguiente de la muestra y con motivo de otra, como sigue: «La santidad (*Art is Sanctity* se titula una de sus últimas obras) y la frivolidad (*Where's the party* se titula otra) son dos de los polos que él ha planteado en su obra revisando el concepto de moralidad tanto en la vida como en el arte. Para revisar dicho concepto utiliza tanto la

provocación como el ornamento, con lo que más que apuntalar la idea acomodaticia de la vida y el arte se recrea perversamente en su ambigüedad. El discurso estético y ético de Agredano, motivado por su personalidad interesada en el malditismo intermitente o en la visión del arte como reducto marginal, se construye en la dialéctica dualística, en la correlación entre realidad interna y externa, entre lo conceptual y lo perceptivo, entre la emoción contenida y la crónica jocosa»<sup>1</sup>.

Uno de los elementos principales que integraban sus pinturas de esos años son las inscripciones, las frases relacionadas directa o indirectamente con el arte, cuyo enunciado traza, además, el entramado conceptual del artista: *Art has seven keys, Art is strategy (en el más absoluto silencio), Art has any problem, Art is geometric splendour, Art is misery, Art is genetic nonaino, Art is its own metaphors, Art is persistence of the memory, Art, tradition? It will become alike, Art in the secret of behaviour, Art is for the good ones, Art is for the living room*. Mar Villaespesa las define: «A modo de estampado de fantasía verbal, es un juego semántico y fonético que busca el equívoco y la polivalencia, equilibrando la inmediatez de la imagen»<sup>2</sup>.

Una de las obras expuestas, fechada en 1994, incluye igualmente un lema: "Los niños buenos van al cielo, los niños malos van a todos lados". En la fotografía se retrata el artista, vestido con un clerygman bajo cuya chaqueta se adivina un arnés de cuero, delante de una versión de *Las señoritas de Avignon*, de Picasso, pintada por Agredano, que reemplaza a las mujeres del original por hombres, titulada *Avignon guys*, y que también figura en la muestra.

Las piezas se inscriben en el seno de una serie<sup>3</sup> expuesta en la galería Tomás March con el título *Los sucesos de Avignon según la narración del marinero*, en la que sirviéndose de los dibujos preparatorios de Picasso viene a fijarse en la figura del marinero, desaparecida en la versión definitiva del cuadro, para desde él explorar la idea de la homosexualidad soterrada.

En uno de sus numerosos textos, hace Agredano referencia a su sentido de la serie: «*Los sucesos de Avignon según la narración del marinero* es un guiño conceptual al androginismo formal de los cuerpos que aparecen en la obra de Picasso *Las señoritas de Avignon*. El marinero al que se alude en el texto es el poeta Max Jacob, amigo íntimo y compañero de estudio de Picasso por aquella época, en cuya figura está inspirado el personaje de sexualidad ambigua que, estando en la génesis de la elaboración del cuadro, desaparece de la obra final, si bien quedan un buen número de dibujos y estudios sobre su figura.

»Leo Steinberg subraya la posibilidad de vincular la variable masculina en la distribución original de las "demoiselles" a la personalidad sexual del poeta, que debió inducir al artista a reflexionar sobre esa misteriosa morada de la sexualidad que es el cuerpo de un hombre y a meditar sobre la diferencia que existe entre gozar de su propio sexo o ser poseído por él».

Homosexualidad sugerida, igualmente, en otras piezas de la época, así *Narcisse en rouge*, en cuyo título la equiparación de Picasso con Narciso remite a la demolición de la consideración heroica del artista y a la extinción de su aura.

M.N.

1 Mar Villaespesa, "El arte como saeta", Cat. Rafael Agredano. *Secretos del comportamiento*, Galería Temple, Valencia, 1988. 2 *Ibid.* 3 «La serie siempre ha sido mi forma de articular el trabajo. Series de muy variada forma y contenido, por haber renegado siempre de un único estilo y de una sola temática, lo que si bien te complica muchísimo más la vida, te concede, por otra parte, la oportunidad de investigar en diversos campos como experiencia personal y artística». Rafael Agredano, *Relájese y disfrute*.

# Rafael Agredano



Verónica... 2003

Pintura digital/papel fotográfico. 100 x 70 cm.

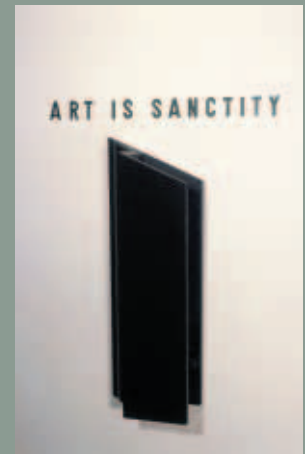
Narcisse en rouge. 1994

Óleo/lienzo. 100 x 81 cm.

**Art is sanctity.** 1989

Madera. 18,5 x 73 x 17 cm.

Colección: Galería Pepe Cobo



**Art is for good ones.** 1988

Mixta/madera. 75 x 75 cm.

Colección: Galería Pepe Cobo

**Art has any problems.** 1988

Mixta/madera. 120 x 120 cm.

Colección: Galería Pepe Cobo



**Art is persistence of the memory.** 1988

Mixta/madera. 75 x 75 cm.

Colección: Galería Pepe Cobo

**Art is for the living room.** 1988

Mixta/madera. 75 x 75 cm.

Colección: Galería Pepe Cobo



# Rafael Agredano



**Avignon guys.** 1994  
Óleo/lienzo. 213 x 203 cm.  
Fundación Cultural Privada  
Fran Daurel. Barcelona



Los niños buenos van al cielo, los niños malos van a todos lados. 1994  
Fotografía color. 80 x 60 cm.  
Cortesía Galería Tomás March

# José R. Amondarain

## Maniobras pictóricas

*Cercanorexia*: En el suelo, literalmente. Eludida la frontalidad. Una pintura para pisar o una pintura a vista de pájaro. La confirmación y el rechazo del propósito de Jackson Pollock: «En el suelo me siento mucho más a gusto. Me siento más cerca del cuadro, más parte de él, ya que, de esta manera, me es posible dar vueltas a su alrededor, trabajar desde sus cuatro lados y, literalmente, estar *en* la pintura», y también: «Cuando estoy *dentro* de mi pintura, no soy consciente de lo que hago»<sup>1</sup>. José Ramón Amondarain (San Sebastián, 1964) ha estado siempre, y ese siempre se remonta a los últimos años de la década de los ochenta del siglo pasado, “en la pintura”, pero no, desde luego, de forma inconsciente, sino en su extremo opuesto, investigando y explorando la conciencia de la pintura de forma absolutamente consciente. Conocedor, en primer término, de su condicionante visual, Amondarain equipara el tejido plástico de *Cercanorexia* al de la retina humana vista bajo una lente de aumento.

Sabedor de la extensión de su recorrido, le han interesado tanto los forjadores de la modernidad –Picasso, Malevich, Man Ray, etc.–, los gigantes de la posguerra





Cadáver y espejo. 1991  
Óleo/tela. 100 x 70 cm.



J.J. 1991  
Óleo/tela. 23,39 x 30 cm.



Hacia los bordes. 2002  
Fotografía. 73,48 x 100 cm.

–Pollock, Fontana–, los maestros contemporáneos –Jasper Johns, Gerhard Richter–, como, y esto es distintivo, la materialidad misma del óleo, las propiedades del soporte e, igualmente, las condiciones de la mirada que contempla la pintura. Por así decirlo, historia (con o sin mayúsculas), física y química, y fisiología. Disciplina.

De ahí, muy posiblemente, su tránsito por muy diferenciadas vertientes de la pintura misma: geométrica, expresionista, hiperrealista, etc. De ahí que, en su caso, la pintura subsista bajo las especies de la escultura, la fotografía, la impresión digital o en instalaciones ópticas. De ahí, de igual forma, el distanciamiento sentimental respecto a la obra realizada, pues no hay o no puede haber otra complicidad que no sea la de la razón introspectiva a la búsqueda de los principios rectores de lo que la pintura frecuente y las conjeturas sobre lo que puede presentar.

Un desapego duchampiano. Acertaba Miguel Cereceda al identificar las lentes que incorpora en sus últimas obras con los testigos oculistas de Duchamp<sup>2</sup>. Dos de las *Notas*<sup>3</sup> de éste podrían aplicársele perfectamente, al artista donostiarra: «La posibilidad de que varios / tubos de colores / lleguen a ser un Seurat es / la “explicación concreta de lo posible como infra leve”» y «Pintura de precisión y belleza de indiferencia».

M.N.

1 Jackson Pollock, “My Painting”, *Possibilities* n° 1, invierno 1947-48. 2 Miguel Cereceda, *ABC Cultural*, 26 de octubre de 2002. 3 Marcel Duchamp, *Notas*, Madrid, Editorial Tecnos, 1989.

Proyecto de pintura para El Vaticano. 2002  
Fotografía/aluminio. 43 x 60 cm.



**Fontana.** 2000  
Poliéster. 54,5 x 42,5 x 0,3 cm.

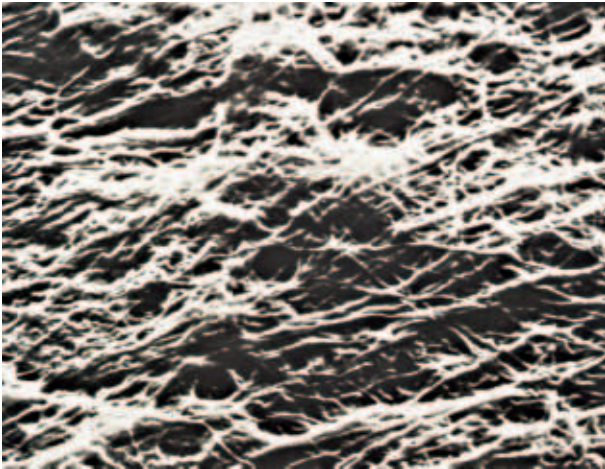
**KAKI.** 2001  
Poliéster. 54,5 x 41,5 x 0,2 cm.

**Dentone (blanco sobre blanco).** 2001  
32 tapas de inodoro pintadas. 120 x 700 cm.

**Detalle de Dentone**  
Tapa de inodoro pintada. 47 x 36 x 3 cm.



# Amondarain



Detalle de Cercanorexia

Paisaje retiniano visto a 20.000 aumentos



**Cercanorexia.** 2002  
Acrílico. 535 x 430 x 3 cm.  
Colección del artista



Bleu 2. 1994  
Instalación en Sala Estrella.  
Fundación Pilar y Joan Miró,  
Palma de Mallorca

# Eugenio Ampudia

## Armado a los artistas

Paradigma de un modo de actuación correspondiente con la actualidad, investigador y precursor en el seno de las nuevas tecnologías –sin que por ello tengan éstas que dictarle los contenidos–, pensador analítico no sólo del arte como medio, sino del artista como productor y mediador y, también, del mercado y las condiciones de transmisión y difusión actuales, Eugenio Ampudia (Valladolid, 1958) es tanto artista como comisario de exposiciones o, si el término no hubiese perdido su carácter, agitador cultural, al tiempo que desempeña su labor, igualmente, en la comunicación especializada. Del mismo modo que la crítica expresa, en ocasiones, el crédito que le merece la confianza de determinados pintores en la pintura, cabe decir lo mismo del convencimiento de Ampudia de que serán el videoarte, las instalaciones interactivas y el web-art las que representarán el arte de este momento.

«Me defino como un *artista* interesado en procesos y en estrategias, no como un artista digital»<sup>1</sup>, afirmaba recientemente. Procesos creativos y procesos de producción, en los que tiene especial importancia la interacción con los espectadores o visitantes, con un discreto

papel desempeñado por el azar. Estrategias que ponen en cuestión la ubicación política del pensamiento y el lugar de ocupación que corresponde a la obra de arte, así como el imperativo de que los conceptos desplegados “piensen” qué y por qué el arte como promotor de interrogaciones y propuestas de debate.

«Lo que uno como artista espera es lograr girar dos grados la mente del espectador durante tres segundos»<sup>2</sup>, dice. Para ello, en buena parte de sus obras, es imprescindible la colaboración de éste. Así, refiriéndome únicamente a piezas que guardan relación directa con la muestra, la humorística *Picasso*, mueve los mitificados ojos del artista –y con ellos nuestra idea de su prometeico talento– mediante el juego del espectador con el

ratón; en otra, *Bleu 2*, concebida para la sede de la Fundación Pilar y Joan Miró de Mallorca, un mural reproducía los ojos de Miró extraídos de retratos de Man Ray en cientos y cientos de serigrafías, que fueron sustituidas por otras tantas tomas Polaroid que retrataban a los visitantes y que conformaban uno de los cuadros del artista catalán, *Bleu 2*.

*Armada a los artistas*, un muro de cinco metros de largo por uno setenta de alto, levantado con nueve mil quinientos chupa-chups, que podían ser extraídos individualmente por los visitantes, exhibía, realizado mediante los colores de éstos, la frase que da título a la obra. En el centro de ésta, según iban desapareciendo los caramelos, se transparentaba, escrita sobre el soporte *You are the target (Tú eres la diana)*.

En Ampudia, la expresión verbal –que comparte con otros de los artistas aquí presentes, especialmente con Agredano, Martín, Juan Carlos Román y Sánchez Castillo– resulta imprescindible para la comprensión y transmisión de sus ideas plásticas. De ahí la importancia de los títulos: *Masticar pensamientos*, *El sueño de todo artista*, *Y tú qué has hecho por el arte, ¿Por qué los ricos coleccionan arte?*, *Una hueste de espectadores ávidos y de fino criterio*, *We Will (Nosotros lo haremos)*.

Esa posición y disposición políticas de la obra de arte, que antes mencionaba, resulta explícita en obras como *Documentación*, un breve *loop* de vídeo en el que la guía del Museo Guggenheim de Bilbao ha sido recortada y tallada como una pistola Parabellum. Como ocurre también con las fotografías de Joxerra Melguizo, más que una circunstancia “local”, cuestiona ideas más amplias. Sirva una de ejemplo: la vulgarización del arte mata la idea de arte.

M.N.

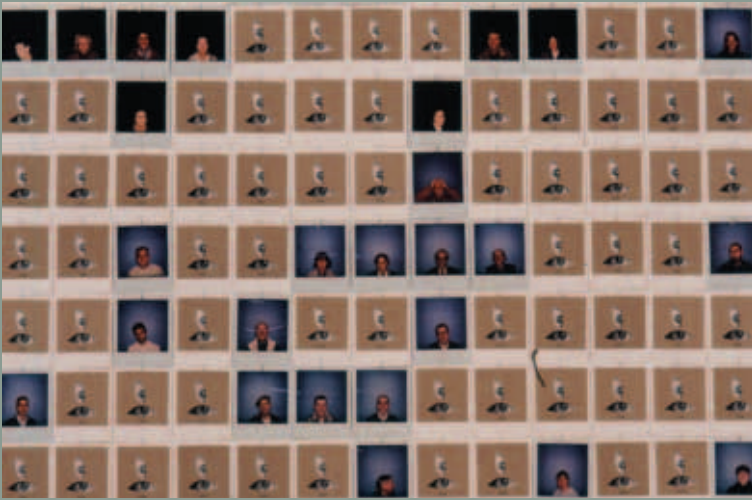


**Bleu 2**

Detalle instalación

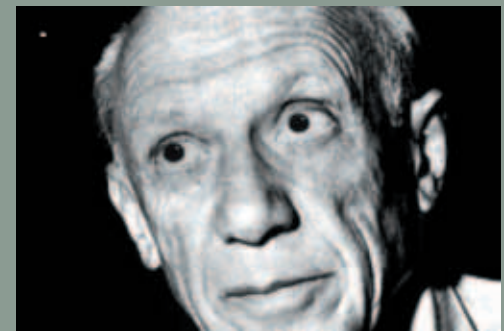
<sup>1</sup> Eugenio Ampudia, *La velocidad del arte*, Seminario sobre curadurías de artes digitales, Centro Cultural Parque España, Rosario, Argentina, del 4 al 7 de marzo de 2003. Transcripción de Carmen Pezido. <sup>2</sup> *Ibid.*

# Eugenio Ampudia



Bleu 2  
Detalle instalación





**Masticar pensamientos, 2002**

Vídeo

Producido por Humana. Cultura y comunicación

**Picasso**

Programación en flash

Colección masdearte.com

# Eugenio Ampudia



Documentación. 2001  
Loop de 27 segundos





La casa suprematista. 2003  
Óleo/lienzo. 200 x 300 cm.

# Charris

Hijo de la vanguardia

Muy posiblemente, la opción más “literaria”, entre las aquí reunidas, sea la que representa Ángel Mateo Charris (Cartagena, Murcia, 1962). He entrecomillado el término porque en su caso, y a mi modo de ver, no es la suya una sujeción a la narrativa y mucho menos a la ilustración, por más que el texto podría ser de su mano o incluso no existir; no, su filiación es fiel a la libertad literal y de palabra generada por las vanguardias de las primeras décadas del siglo pasado. Charris se ha calificado a sí mismo de «hijo de la vanguardia del siglo XX»<sup>1</sup>.

Resulta casi imposible establecer la nómina de referencias o relaciones que sostienen la obra de Charris: el nombre seguramente más repetido es Edward Hopper –Fernando Huici percibe una «consonancia espiritual de nuestro artista con el mundo hopperiano»<sup>2</sup>–, pero casi con la misma incidencia cabría hablar de Giorgio de Chirico, de Caspar David Friedrich, de Giorgio Morandi, de Edward Ruscha y de Théodore Géricault, así como de Joaquín Sorolla y Joseph Beuys –representados en la pieza incluida en la muestra, *Joseph Beuys en la Malvarrosa, 1992–*, Joan Miró, Paul Klee, Joaquín Torres García, Stuart Davis, Salvador Dalí,

Josep Renau, Henri Matisse, Vasili Kandinsky, Alex Katz, etc., etc.

Pinta innumerables cuadros cuyo motivo es la nieve, porque «después de tanto esperar a Malevich, decidí salir a su encuentro»<sup>3</sup>, pero en la nieve comparten pista, junto a los suprematistas rusos, el valenciano Manuel Hernández Mompó, el holandés Piet Mondrian, el inglés Richard Long, el norteamericano Rockwell Kent o el belga René Magritte.

Su sistema de trabajo combina citas expresas, alusiones, yuxtaposiciones y analogías que si, por un lado, afirman su confianza en la capacidad introspectiva de la pintura, por otro, lo distancian vitalmente de la figura del artista heroico o del vanguardista osado.

La inclusión, por ejemplo, de un fragmento perfectamente reconocible de la lata Campbell warholiana en un paisaje de la huerta murciana, *La casa de la sopa*, 2000. Esa misma exposición incluía un cuadro, *Un ruido secreto*, también de 2000, en el que, bajo la homología duchampiana, reproduce las siglas de la cadena musical pop MTV; la imagen de *Fontaine* comparece también en el programático desfile triunfal de *Parade*, 1999, convertido en cometa volante, y como ruina o hallazgo arqueológico en *Arqueológica*, 1995.

*Le déjeuneur*, un lienzo de gran formato de 2001, ofrece un menú que exhibe algunas de las preferencias del artista: «Omelette Vallotton. Omelette Hockney. Potage Basquiat. Scalope Haring...»; el local está decorado con versiones dibujadas de bocetos para *Les demoiselles de Avignon*, de Picasso. A esa misma serie de piezas corresponde *Cuentos negros para hombres blancos*, del mismo año, una presumible habitación de ho-

tel decorada con una escultura africana y una cabeza flotante de Picasso.

Irónicamente, Charris reclama la validez de una opción: la de la «metafísica de lo soso»<sup>4</sup>.

Pero su universo no se nutre únicamente de pintura. Igual importancia tienen los viajes (imaginarios o no), el exotismo, la música, los decorados cinematográficos –Huici se refiere a Hitchcock, Calvo Serraller a Andrei Tarkovski– y cientos de iconos de la cultura popular. De Chirico comparte espacio, o mejor superficie, con las caricaturas de Tono publicadas en 'La Codorniz' –“la revista más audaz para el lector más inteligente”.

Todo conduce a una declaración del propio Charris: «Artista soy, de dentro vengo»<sup>5</sup>.

M.N.



**Arqueológica.** 1995  
Óleo/lienzo. 97 x 146 cm.  
Colección particular

1 Gail Levin, "El mundo de Ángel Mateo Charris", Cat. *Ángel Mateo Charris*, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 1999. 2 Fernando Huici, "El hombre que sabía demasiado", Cat. *Ángel Mateo Charris*, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 1999. 3 Ángel Mateo Charris, Cat. *Ángel Mateo Charris. Blanco*, Casa de Vacas, Ayuntamiento de Madrid; Claustro de Exposiciones, Palacio Provincial, Fundación Provincial de Cultura, Diputación de Cádiz, 2003. 4 Ángel Mateo Charris, "El pabellón quemado", Cat. *Ángel Mateo Charris. El pabellón quemado*, Galería My Name's Lolita Art, Madrid, diciembre-enero 2000. 5 Ángel Mateo Charris, "Blancos & Negros. Tintas chinas africanas", *Tubabus en Tongorongo*, Centro Cultural CajaMurcia, Cartagena, 2001.

# Charris



**Cuentos negros para hombres blancos.** 2001

Óleo/lienzo. 130 x 97 cm.

Colección particular



**Parade IV.** 1999  
Óleo/lienzo. 200 x 200 cm.

**Parade II.** 1999  
Óleo/lienzo. 300 x 200 cm.

**Parade III.** 1999  
Óleo/lienzo. 200 x 200 cm.

**Parade I.** 1999  
Óleo/lienzo. 300 x 200 cm.







The artist loves you  
Work in progress  
C-print, 40 x 30 inches edition of 9  
Fotografía: Kyle Books

# Elena del Rivero

## Carearse con Duchamp

En la interpretación de las dos piezas que he elegido para la muestra de Elena del Rivero (Valencia, 1952), me han precedido autores de la talla de Juan Antonio Ramírez y Jonathan Brown<sup>1</sup>, me permito la osadía de añadir a las suyas la mía propia.

Me gustaría hacer notar que *Les amoureuses (Elena & Rrose) (Las enamoradas [Elena y Rrose])*, 2000, no sólo reproduce la mítica fotografía de Julian Wasser en la que Duchamp juega al ajedrez con Eve Babitz, una admiradora –*groupie*, la denomina Calvin Tomkins en su imprescindible biografía del artista, a la que debo los datos que menciono<sup>2</sup>–, sino que, en concordancia con el interés de Del Rivero por la narración, la fotografía aporta la suya propia.

Destacaré algunas de las informaciones de Tomkins. La toma fue realizada, muy posiblemente, durante la mañana del 3 de noviembre de 1963, en la sala principal de la primera retrospectiva dedicada al artista en el Pasadena Art Museum de California, comisariada por Walter Hopps, con la estrecha colaboración de Duchamp, que diseñó también el cartel de la muestra, una adaptación de un *ready-made* de 1923, al que añadió el

nombre del museo y la frase «by or of Marcel Duchamp o Rose Sélavy» («por o de Marcel Duchamp o Rose Sélavy»).

La inauguración, el 7 de octubre, había convocado a un importante grupo de artistas californianos o llegados de otros países; así, Edward Kienholz, Robert Irwin, Larry Bell, Edward Ruscha, Andy Warhol y Richard Hamilton, que en su gran mayoría veían por primera vez las obras de Duchamp y, como afirma Tomkins: «Se quedaron pasmados ante las obras expuestas [...] y emocionados al descubrir que Duchamp se había anticipado a muchas de las tendencias modernas del arte». La fiesta que siguió al *vernissage* exigía, por cierto, rigurosa etiqueta.

Hopps había reunido en esa sala, también por primera vez, la reproducción del *Gran Vidrio* que hizo Ulf Linde, los bocetos preparatorios y réplicas de algunos *ready-mades* fundamentales, de los que en la toma se distinguen cuatro: *Fresh Widow*, *Le Bagarre d'Austerlitz* (*La trifulca de Austerlitz*), *Pliant de... voyage* (*Plegable de viaje*) y *Fuente*.

Eve Babitz, desnuda, jugó varias partidas de ajedrez con el maestro; las perdió todas, pero realizó la que bien podemos considerar la primera de las *performances* del siglo XX que tuvo lugar en un museo.

La versión de Elena del Rivero sustituye el original por una versión digitalizada y fragmentada, y oculta la figura desnuda de Babitz detrás de otra figura sentada de mujer –la propia Elena del Rivero, por más que, como la modelo original, cubra su rostro con el pelo–, vestida con una blusa negra de malla y una amplia y rica falda dorada, que engarza estática las cuentas de un larguísimo collar de perlas.



Para nadie es ya un secreto el entramado erótico que subyace en el *Gran Vidrio*, presente en su mismo título, *La novia desnudada por sus solteros, incluso*. A mi modo de ver, la composición de Del Rivero los acentúa de modo perverso, mientras, paradójicamente, se enfrenta no sólo a Duchamp en una virtual partida de ajedrez, sino al concepto masculino de lo que es racional o lo que es sensual, así como también a la tarea social reconocida a los géneros, incluso en el mundo artístico.

Los mismos *ready-mades* incluidos en la fotografía abundan en estas suposiciones<sup>3</sup>. *Fresh Widow*, una ventana a la francesa cuyos vanos están recubiertos de cuero negro, exige, según las condiciones expresadas por Duchamp, «ser enceradas todas las mañanas como si fuesen un par de zapatos», una parodia de las

1 Juan Antonio Ramírez, «Desnuda-Vestido, Vestida-Desnudo: *Les amoureuses* (Elena & Rrose), con Duchamp al fondo». Jonathan Brown, «Minerva, Aracne y Marcel», Cat. *Elena del Rivero*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002. 2 Calvin Tomkins, *Duchamp*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1999. 3 Los datos proceden de: Jean Clair, *Catalogue raisonné de l'oeuvre de Marcel Duchamp*, Musée National d'Art Moderne Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, París, 1977.

tareas domésticas. Curiosamente fue la primera pieza bautizada con el alter ego femenino de Duchamp, *Rrose Sélavy*. *Fresh Widow* podría traducirse por «Viuda alegre».

*La trifulca de Austerlitz*, versión de la anterior, reemplaza el cuero negro por blanco de España, que antiguamente se usaba como limpiador en las juntas de los baldosines. Fue realizado el mismo año que el célebre retrato de *Rrose Sélavy* por Man Ray, retocado por Marcel Duchamp para acentuar su apariencia femenina y al que Germaine Everling prestó sus manos.

*Plegable de viaje* tiene la apariencia de una falda femenina, que se puede doblar en caso de tener que guardarla en una maleta. Duchamp sugería al espectador que mirase ligeramente por debajo<sup>4</sup>.

Por último, *Fontaine* no deja de ser un urinario frente al que los hombres muestran sus genitales en el acto de la micción.

*Las hilanderas* es una obra complementaria o emanada de uno de sus proyectos más ambiciosos, *Swi:t Home*. Al grupo de mujeres ayudantes y colaboradoras, Elena empezó a llamarlas “Las hilanderas”, y al término de la obra, tras un año de trabajo, su marido, el arquitecto Kyle Brooks, tomó una recreación del cuadro de Velázquez en el que intervenían todas las participantes. Al fondo, en vez del tapiz de Tiziano que se reproduce en el cuadro, Del Rivero incluyó digitalmente *Les amou-reuses*. Tapada a su vez la artista por sí misma, que interpreta el papel de Minerva (también el de Aracne, que lleva ahora la falda dorada), como si la diosa ocultase a la enhebradora de perlas y a punto estuviese de castigar a la osada, a cuya espalda se ve, enorme, la cabeza de Duchamp.

El diálogo de Elena del Rivero con Duchamp precede en el tiempo a estas piezas y se ha prolongado después de

realizadas. Así, tras los sucesos del 11 de septiembre de 2002 en Nueva York, que casi destruyó su estudio, situado en la Zona Cero, ha realizado, entre otras, *The artist loves you*. El agujero es el que la policía y los bomberos abrieron para ver si había víctimas, lo que llevó a la artista a pensar en *Étant Donnés*. El agujero no ha sido rectificado, sino conservado tal cual<sup>5</sup>. La falda de oro cubre ahora el pubis y el vientre de Del Rivero. Como ella misma concluye: «Con Duchamp, me siento enfrente de él como una princesa, hay una perversión en eso también. Estoy allí, sencillamente, callada, haciendo exactamente lo que Duchamp alabó tanto, la idea del artesano»<sup>6</sup>.

M.N.

<sup>4</sup> Juan Antonio Ramírez, *Duchamp, el amor y la muerte incluso*, Ediciones Siruela, Madrid, 1993. <sup>5</sup> Comunicación de la artista a Mariano Navarro. <sup>6</sup> “Una conversación entre Elena del Rivero y Elisabeth Finch”, Cat. *Elena del Rivero*, op. cit.



**The artist nude post 9/11. 2003**  
Work in progress  
Somerset vevet, Epson ink.  
Digital Piezo pigments ink,  
97 x 190 cm.



**The artist dressed post 9/11. 2003**  
Work in progress  
Somerset vevet, Epson ink.  
Digital Piezo pigments ink,  
95 x 190 cm.



**Les amoureuses (Elena & Rose)**  
**Las enamoradas (Elena y Rose).** 2000  
Duraflex C-print, 100 x 116 cm.  
Fotografía Kyle Books  
Colección permanente CGAC,  
Santiago de Compostela



**Las hilanderas.** 2002  
Duraflex C-print, 118 x 152,5 cm.  
Fotografía Kyle Books  
Colección permanente CGAC,  
Santiago de Compostela



MUPF-TÚNEL. Documentación. 2002  
Impresión digital/papel  
Conjunto 56'5 x 133'5 cm.;  
8 unidades de 42 x 29'7 cm. aprox. c/u

# ANGUSTIAS GARCÍA & ISAÍAS GRIÑOLO

La libertad no ha muerto

En las páginas de introducción afirmaba que en esta exposición Angustias García & Isaías Griñolo (Andújar, Jaén, 1962 & Bonares, Huelva, 1963) eran quienes de manera más radical y reivindicativa hacían uso de lo coyuntural y fragmentario como política del presente; también, añadido ahora, quienes de manera más elíptica, menos formalista en una reunión donde, desde luego, no abundan los formalismos, se apropian o refieren a las obras de los artistas de las que se apropian.

Esto quizás no resulta tan patente en algunas de las obras anteriores a las incluidas en la muestra. Así, *Otros Pablitos* –el bufón *Pablo de Valladolid*, de Velázquez, retrata cómo «todos nos sentimos identificados en algún momento de nuestra vida con el papel de bufón»<sup>1</sup>–. *¿Es esto lo que hace que nuestros hogares sean tan atractivos, tan diferentes?* –la célebre pregunta de Richard Hamilton *¿Qué es lo que hace al hogar de hoy tan diferente, tan atractivo?*, obtiene su respuesta en los monigotes que viven en las páginas de un catálogo de la tantas veces laboralmente denunciada IKEA–, etc. Pero lo es de manera ineluctable en la pieza más tajante, en este sentido, de las dos suyas, *Inven-*



tario de objetos que pertenecieron al líder sindical L. D. en el bosque de Las Madres, tiene como pauta de origen la homónima de Christian Boltanski, *Inventario de objetos que pertenecieron a una mujer del Bois de Colombes*, la última de su serie de *Inventarios*. L.D. es, en realidad, Louis Dione, un ciudadano senegalés que entró en España en 1981, con un visado de nuestra embajada en Mauritania, y que en los 23 años que lleva en nuestro país ha subsistido dedicándose como temporero a la recogida de la fruta en campos de Lleida, La Rioja, Jaén, Almería o Huelva. Solicitó, según contaba a los periodistas, su primer permiso de residencia en 1991; seis años después, tras un agobiante papeleo, le fue denegada. A primeros de marzo de este año, junto a otros 97 ciudadanos subsaharianos sin papeles, fue llevado por la policía, sin explicación alguna, del asen-



**MUPF-TÚNEL. Documentación. 2002**  
Impresión digital/papel  
Conjunto 100 x 74 cm.;  
8 unidades de 42 x 29'7 cm. aprox. c/u

tamiento hecho con chozas de plásticos donde vivía en Moguer, empleado en la recogida de la fresa, a Algeciras; allí, el alcalde de la ciudad les facilitó un billete de autobús para regresar a Huelva. La policía, que lo usó como traductor de sus compañeros, le advertía de que se alejara de ellos y de que «no se metiera en berenjenales».

Una fotografía de la noticia aparecida en la sección local de un periódico nacional y la recopilación en un libro de las fotografías hechas a los objetos de Louis Dione encontrados en el asentamiento abandonado es toda la materialidad de la misma. Los artistas le han dirigido una carta, publicada en este mismo catálogo, en la que le explican el cómo y el porqué de su proyecto.

*Inventario de objetos que pertenecieron al líder sindical L. D.* se incluye en un proyecto más ambicioso y extenso, *MUPF (Mobiliario Urbano Para Fronteras)*, en el que trabajan desde el año 2000 documentando las condiciones de vida de los inmigrantes freseros de Huelva.

*La libertad*, obra de 2001, remite a la obra de Delacroix *El 28 de julio: la Libertad guiando al pueblo*, pintado en 1830, que Honour califica como «la más famosa imagen visual de la revolución jamás creada»<sup>2</sup>, aunque advierte que «el cuadro parece reflejo de un conflicto no superado entre la libertad personal y artística que Delacroix reclamaba y un libertarismo político que cada vez le resultaba más de temer. Fue un conflicto al que, conscientemente o no, hubieron de enfrentarse todos los románticos y que acabaría por llevar a muchos de ellos a refugiarse en el reducto del arte por el arte»<sup>3</sup>. Un reducto que rehúyen social, civil y políticamente Angustias García & Isaías Griñolo, quizás porque *La libertad...* «no ha muerto, sólo espera su día».

M.N.

1 Esta y las que siguen, anotación de los artistas. 2 Hugh Honour, *El Romanticismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1979. 3 Hugh Honour, op. cit.

# Angustias García & Isaías Griñolo



## La Medusa. Casa I. 1988

Dos habitaciones recogen la proyección de dos diapositivas diferentes rebotadas de espejos. Son vistas desde las ventanas exteriores de la casa, donde se instalaron libros de fotocopias con la documentación recogida.



¿Es esto lo que hace que nuestros hogares sean tan atractivos, tan diferentes?, I, II y III. 1999  
Fotografía sobre aluminio. 122 x 167 cm.





muerto.  
espera  
día.

# Angustias García & Isaías Griñolo



Inventario de objetos que pertenecieron al líder sindical L.D. En el bosque de Las Madres. 2003  
Fotografía. 42 x 29,7 cm.  
Libro de fotografías y fotocopias. 30,5 x 22 cm.





Flyng Boys. 2002  
Mixta/papel. 35 x 30 cm.

# Cristina Lucas

Humor azucarado y corrosivo

En su todavía breve trayectoria artística, uno de los rasgos que caracterizan la labor de Cristina Lucas (Jaén, 1973) es, sin lugar a dudas, el humor, un humor de superficie tersa y simpática, cristalino, por el que aflora un mundo conflictivo, degradado, en el que los hombres acechan su identidad, la artista se hace protagonista de sus juegos inventados y el registro que la inscribe como tal es puesto permanentemente en cuestión o es objeto de dudas razonables. Cree que con un dedo puede tapar el sol y así lo hace para descubrir(nos) que una vez cubierto, a su (nuestra) espalda todo son sombras y adelante un resplandor cegador.

Una de sus piezas, participante en una muestra con el pie forzado de constituirse como *Magazine*, construida como maqueta, grabada en vídeo y reproducible en fotografías, nos enseña, a la manera de las páginas de la revista 'Hola', el piso en que dos chicas famosas guardan su colección de arte. *Las hermanas Barbie nos abren las puertas de su apartamento en Viena* es una cortante parodia de en qué se ha convertido el arte y, sobre todo, su propiedad exhibida, en las sociedades contemporáneas. Del mismo modo que la nómina de



los artistas en ella reunidos, desde Alexander Calder –«La primera obra de esta colección fue el Calder que nos regaló mi padre cuando nos trasladamos a este apartamento, por eso es para mí la más entrañable», cuenta la Barbie morena– hasta Martin Kippenberger, Franz West, Félix González Torres, Peter Halley o Gary Hume, apuntan a la condición de consumibles de los productos artísticos en la economía de mercado y a su obsolescencia significativa una vez adquiridos y asimilados en ámbitos de pensamiento ajenos a su naturaleza artística.

Esos mismos vínculos con el poder o con las representaciones metafóricas que el arte ha hecho a lo largo de la Historia para dar rostro a distintos poderes, es la reflexión que emana de *Más luz*, el vídeo en el que Cristina Lucas se “confiesa” y establece un diálogo con su confesor respecto a las casi inexistentes relaciones de

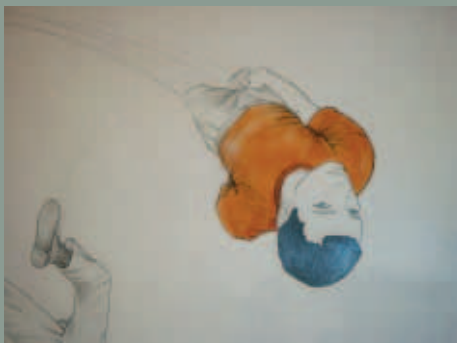
los artistas contemporáneos con la Iglesia católica y el arte eclesiástico y religioso, mientras la cámara recorre parsimoniosamente el interior de la Catedral de la Almudena, de Madrid, y, también, una iglesia de pueblo. Prueba, una vez más, de ese humor azucarado y corrosivo a la vez es la propuesta de Cristina Lucas, lamentablemente no realizada, de proyectar en la cúpula de ambas salas el vídeo *Flying Boys*, porque los protagonistas le recuerdan a los angelitos de Murillo: adolescentes que vuelan felices gracias al movimiento de sus penes convertidos en hélices. Ángeles solitarios, volatímeros del vacío, arrogantes falócratas que, como apuntamos al inicio de esta nota, acechan su identidad genérica y expresan tanta melancolía como la que desprende su necesidad.

M.N.



Tapando el Sol con un dedo. 2003  
Fotografía color. 127 x 185 cm.  
Edición de 3 ejemplares.

# Cristina Lucas



Flyng Boys. 2002  
Mixta/papel. 70 x 70 cm.

Las hermanas Barbie nos abren las puertas de su apartamento en Viena. 2002

Barbie Kippenberger

Barbie Calder

Barbie Halley

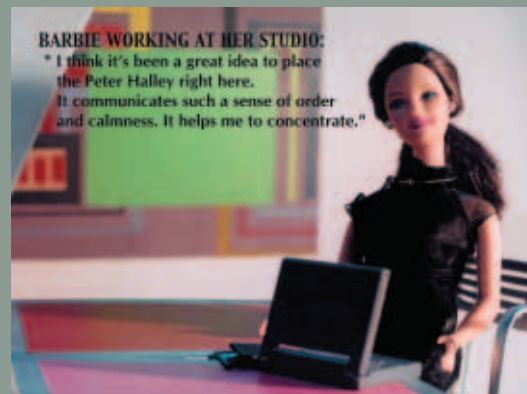
Fotografía color. 35 x 40 cm.

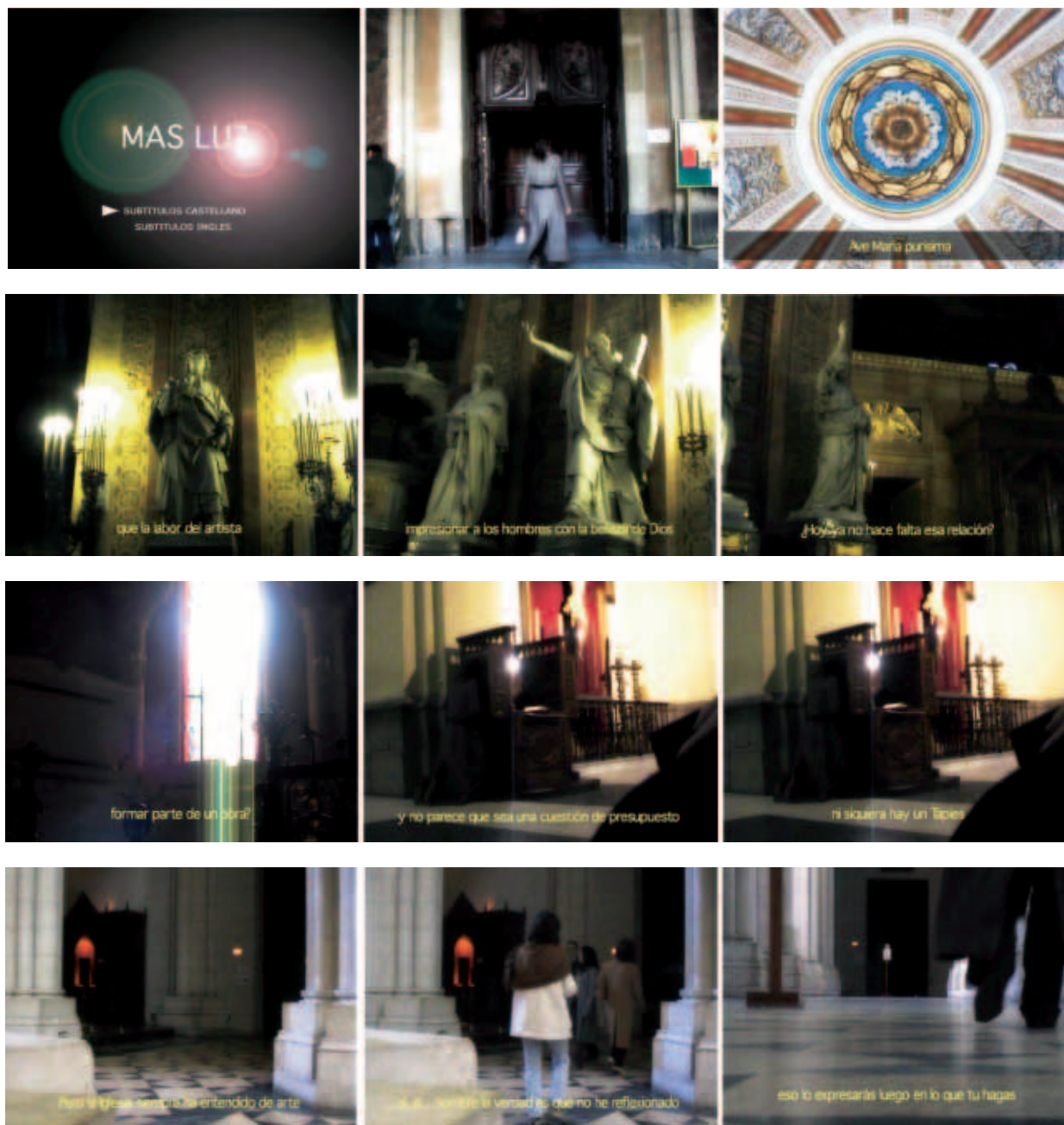
Edición de 3 ejemplares

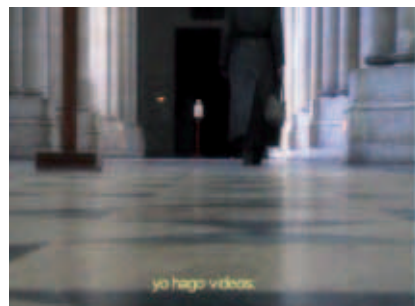
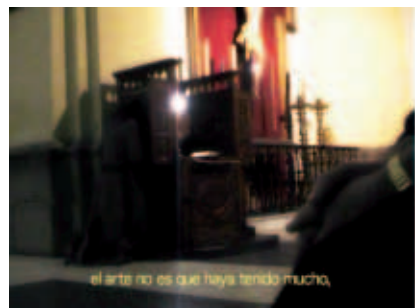
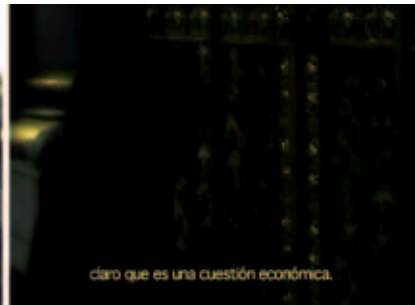
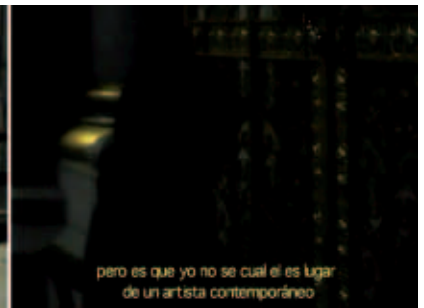
Barbie Franz West

Fotografía color. 40 x 35 cm.

Edición de 3 ejemplares







# Martín

Retorno del futuro



<http://www.elviajero.org/martin/wait>

Desde los inicios de su labor artística, Martín (Rosas, Gerona, 1955) ha hecho de la imagen, incluidas las imágenes artísticas, las fotografías de viajes y aquellas provenientes del cine y la televisión, así como su emisión y recepción, tema central de su trabajo.

Los dos grupos de obras que constituyen *El arte es largo*, «fotografías de mediano-gran formato basadas en la combinación de imágenes de páginas de arte de internet con otras que nos remiten al arte antiguo y contemporáneo: Nefertiti, la Dama de Elche, el retrato de Inocencio X de Velázquez, Nauman, Byars...» y «la presentación de uno de los proyectos individuales realizados para internet»<sup>1</sup>, que incluye links de conexión con la inmensa mayoría de sus trabajos en solitario o en colaboración, nos permiten deducir y comprender los que han sido y son elementos componentes de su labor y, también, la pertinencia, intensidad y penetración conceptual de éstos.

La consideración del objeto artístico y de las instituciones implicadas en su conservación y difusión como territorio de ejercicio del pensamiento no es, desde luego, descubrimiento original de Martín, pero sí es uno de los

enclaves fundamentales desde los que ha procedido su modo de pensar. En su caso, además, la región del arte no es cerrada ni exclusiva, como no son sus instituciones las únicas referencias civiles y sociales que permiten contenerla.

Ocurre que el artista establece un hilo discursivo que lo enhebra a la visión que de la imagen ofrecieron tanto las vanguardias históricas como la relectura de éstas efectuada por las neovanguardias de los años sesenta y setenta. En el primer caso, la figura de Marcel Duchamp –incluido su nominalismo– y las estrategias derivadas del objeto encontrado, así como, de modo más puramente formal, la técnica del collage y el ensamblaje; del segundo, la relectura minimal del constructivismo y el futurismo rusos y, de modo conceptual mucho más hondo, la estructura de la imagen-apropiada del arte pop, están presentes en la composición especulativa de Martín.

Su relación con ese tiempo ido cumple tanto con el eje vertical diacrónico que Hal Foster describía en las prácticas artísticas de la modernidad como con el eje horizontal, sincrónico, rupturista y preocupado por ampliar las áreas de competencia artística, y también con el aserto del crítico norteamericano según el cual: «[esa] figura paradójica en el tiempo descrita por las vanguardias. Pues, incluso cuando vuelve al pasado, la vanguardia también retorna del futuro, reubicado por el arte innovador en el presente»<sup>2</sup>.

Bien podríamos encuadrar esa contemporaneidad en su consideración –que no sumisión adoratriz– de las nuevas tecnologías y en la pericia demostrada en su uso. Martín, me apropio yo de una definición de Heidi Grundmann a propósito de Concha Jerez y José Iges, «pertenece a los pocos que tienen su actividad artística tan fuertemente basada en una reflexión conceptual



<http://www.elviajero.org/martin/zi>

1 Descripción del artista. 2 Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Trad. Alfredo Brotons Muñoz, Ediciones Akal, Madrid, 1991.

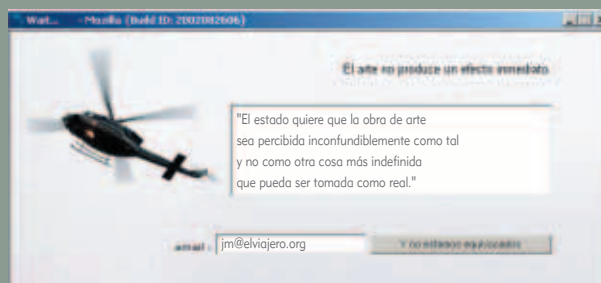
/teórica no sólo del arte, sino también de su función en la sociedad y de la sociedad en sí misma, que su trabajo nunca asoma enteramente en el campo de la tecnología, pero siempre lo transgrede»<sup>3</sup>.

Dicho en sus propios términos: «El arte debe ser una experiencia y una enorme pregunta. [...] El arte no depende de su manufactura y las diferencias entre la alta y la baja cultura han de ponerse en entredicho. Se empieza a hablar muy vehementemente del arte en internet, los museos más importantes tienen ya sus colecciones porque no quieren tener retraso con el net.art, las bienales tienen sus secciones específicas, pero hay una prisa excesiva en analizarlos, clasificarlos, darles un rango y en poner unas convenientes fronteras para aislarlo del resto de las artes».

Una descripción que resulta inseparable de otra, que ha reiterado en distintas propuestas y que señala su posición civil y social como artista: «El estado quiere que la obra de arte sea percibida inconfundiblemente como tal y no como otra cosa más indefinida que pueda ser tomada como real».

M.N.

(Versión modificada y resumida del texto del autor para el catálogo *El arte es largo*, editado con motivo de la exposición del mismo título celebrada en la Sala El Homo de la Ciudadela del 17 de enero al 16 de febrero de 2003).



<http://www.elviajero.org/martin/wait>

<sup>3</sup> Heidi Grundmann, "Transgresiones e interferencias. La estratificación de tiempos y espacios en la obra de Concha Jerez y José Iges", Cat. *La mirada del testigo, el acecho del guardián*, Diputación Foral de Álava, Vitoria, 1998.



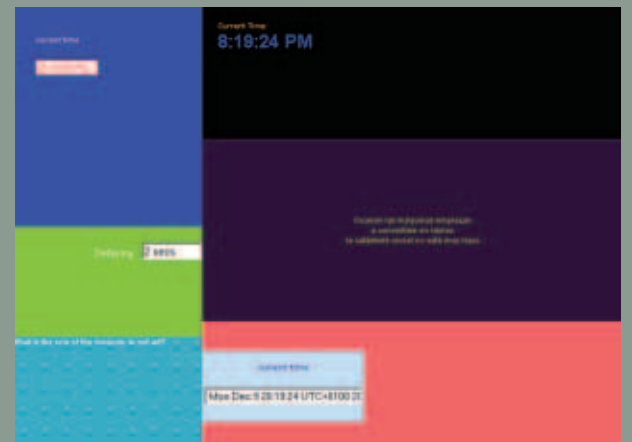
<http://rhizome.org/artbase/2081/nonsense/>



<http://www.elviajero.org/martin/zi>



<http://www.elviajero.org/martin/wait>

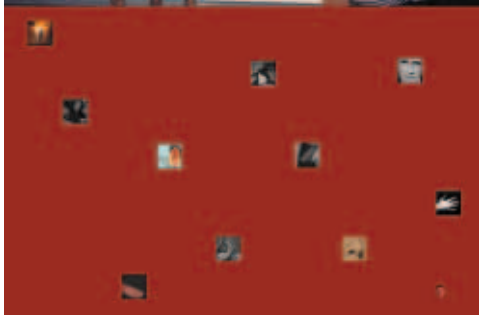




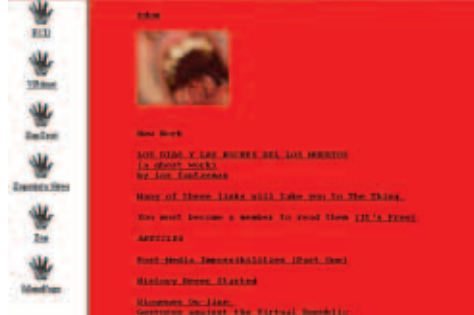
BEUYS - <http://www.aec.at/>



BYARS - <http://rhizome.org/>

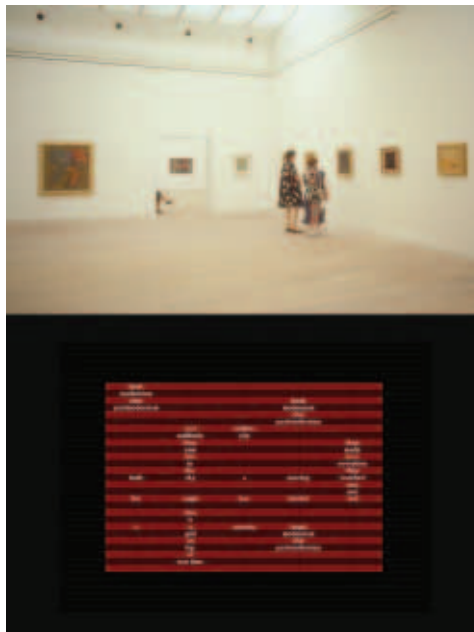


COPISTA EN EL PRADO -  
<http://rhizome.org/artbase/2081/nonsense/>



HEROLD - <http://www.thing.net/~rdom/>

Zona inestable (El arte es largo). 2002  
Imágenes digitalizadas/forex. 100 x 75 cm.



PALERMO  
<http://www.stedelijk.nl/capricorn/anderson/>



NAUMAN - <http://www.rtmak.com/>



NEFERTITI  
<http://www.irational.org/cgi-bin/cv/cv.pl?member=heath>



VACCA - <http://codigoabierto.info/>

# Mateo Maté

## Jeroglíficos indescifrables

Entrevistado hace un par de años, Mateo Maté (Madrid, 1964) contaba cómo al iniciar su participación en la Galería Ginkgo (nombre que corresponde a un árbol japonés), una de las obras expuestas era un madroño encerrado en una urna de cristal. Lo que sigue es testimonio cabal de su concepción artística y argumento que subyace, igualmente, en esta muestra: «Por medio de la compañía Plus Ultra aseguré que en un plazo de tres años ese árbol daría fruto. Él sólo fue un instrumento para reflejar metafóricamente la apuesta que la galería hacía por mí, que también era un contrato de tres o cuatro años. Si el árbol no daba frutos en ese plazo, la empresa de seguros reembolsaría un dinero previamente pactado. De esta manera, hablaba de la comercialización del artista, pues el árbol no era sólo una metáfora, sino el instrumento real para asegurar algo que no era asegurable»<sup>1</sup>.

Entre las piezas más antiguas seleccionadas para esta exposición están las pertenecientes a la serie *Hacer y deshacer*, de Mateo Maté, realizada entre 1994 y 1995, sirviéndose de láminas que reproducen a tamaño natural pinturas de los siglos XVI al XVIII, anónimas las más y de autores conocidos las menos.

*Cuadros mondados*, que permiten seguir la orografía virtual de la superficie pintada. *Pintura caída*, que arrastra por el suelo su voluntad de pliegue escultórico. *Marinas Sin título* en función de velas de barcos en miniatura. *Cuadro persiana*, que sólo cerrada se asoma al paisaje. *Pintura autocomplaciente*, que enrolla sobre sí misma la posibilidad de contemplación.

También, como la obra u obras expuestas, *Del arte de hacer un pájaro y del arte de matarlo*, *Del arte de hacer un barco y del arte de hundirlo* o *Del arte de hacer un ciervo y del arte de matarlo*, perteneciente a la misma subserie, la pintura hecha ser de su motivo: pajarita el pájaro que acechan los cazadores, barco de papel el bajel incurso en una batalla naval o cévido de papiroflexia que duplica a aquel asaltado por los perros.

Una irónica reflexión sobre las paradojas de la representación y su sentido, cuyo sustento es la reproducción. Mateo Maté hace de esos objetos modificados –correspondientes siempre a cierta estética de la banalidad o mejor de lo cotidiano– dispositivos significantes. En la entrevista citada, respecto a una serie distinta, titulada *Trampas de artista*, Maté explica: «A veces hago un trabajo muy endogámico para el propio sector y hago guiños que aluden al entorno artístico. Quizá sea un juego irónico entre artistas, relacionándose en una especie de discusión global en la que tú aportas y los demás te aportan a ti. Solamente con el lenguaje plástico, la comunicación es directa, sin ruidos. Yo sólo me siento artista entre artistas. [...]

»*Trampas de artista* es una serie muy personal y cerrada, muy árida para con los demás. Me planteé realizar una serie con materiales tópicos del arte: bastidores, telas y cuñas. Con ellos hice laberintos, celosías, etc. Los llamé “trampas” porque simulaban ser espacios hechos a medida para encerrarse uno mismo. La idea de laberinto realizado con bastidores aludía a poder perderte en tu propia obra de un modo literal»<sup>2</sup>.

M.N.

**Crónica de la mucha muerte.** 2001  
Libro cortado. 16 x 2'5 x 23 cm.  
6 ejemplares



1 Tania Pardo, “Entrevista a Mateo Maté”, Cat. *Mateo Maté. Viajo para conocer mi geografía*, Fundació Sa Nostra, Palma de Mallorca, 2002. 2 Ibid.

# Mateo Maté



Mi perfil cultural. 2001  
Libros recortados. 100 x 28 x 23 cm.



**Cuadros de una exposición.** 1996  
Disco y partituras rotas  
25 ejemplares

**Pintura caída.** 1997  
Lámina, bastidor y marco  
123 x 98 x 76 cm.





**Del arte de hacer un barco y del arte de hundirlo. 1994**  
Lámina cortada y bastidor. 134 x 240 cm.





**Del arte del hacer un pájaro y del arte del matarlo.** 1994  
Lámina cortada y bastidor. 220 x 280 cm.  
Colección del artista



# Joxerra Melguizo

## Paisajes de tragedia

Sujeto: Ser al que se atribuye la realización de la acción, estado, etc., expresados por el verbo.

Predicado: PREDICADO NOMINAL. Predicado gramatical en que lo que se afirma del sujeto está fundamentalmente contenido en un nombre o un adjetivo, haciendo el verbo meramente el papel de nexos; como ocurre en las oraciones llamadas atributivas.

P. VERBAL: Predicado gramatical en que lo que se afirma del sujeto está fundamentalmente contenido en el verbo.

(Diccionario de María Moliner)

La acción más reciente de Joxerra Melguizo (Vitoria-Gasteiz, 1968), ARTEA, consiste en la inscripción del término sobre el muro de la galería mediante letras de pólvora, que luego quema «De tal manera que es la propia pólvora, su huella, la que dibuja, o mejor dicho, la que graba la letra»<sup>1</sup>.

*Sujeto y predicado* consta de una videoinstalación (incluida en la muestra) y se complementa con un conjunto de fotografías –incluidas en la serie *Saber estar*– que recogen al artista, encapuchado con un pasamontañas, delante o en el interior –casi siempre vacíos de piezas– de instituciones y recintos dedicados al arte, así el Pergamon Museum, las ferias ARCO de Madrid, o Art-Forum de Berlín, el Pompidou, el Van Gogh Museum, el Palais de Tokio, la Documenta o la Tate Modern.

La videoinstalación o, mejor dicho, la videoproyección simula un cuadro, enmarcado según las normas del siglo XIX, que repite el célebre cuadro de Caspar David Friedrich del *Viajero junto al mar de niebla* o *El paseante ante el mar de niebla* o *sobre la niebla* (que por distintos títulos resulta conocido), sustituido éste por el



(des)medidas  
entre volar y medir. 2000  
Vista de la exposición en  
Trayecto Galería.

propio artista, igualmente de espaldas y portador de una mochila. El mar de niebla que contempla es una brutal sucesión de acontecimientos y conflictos, desastres y guerras, que incluye marchas zapatistas, los asesinatos cometidos en Israel o Palestina, la situación del País Vasco y una vista de las Torres Gemelas destruidas el 11 de septiembre de 2001.

Aquí, como el propio Friedrich hizo con *La cruz de las montañas* de un paisaje un cuadro de altar, el *Altar de Tetschen*, con el consiguiente escándalo de los críticos de la época, nosotros hemos hecho también de la videoproyección un motivo decorativo en el interior de una iglesia.

Si según el escultor francés David d'Angers, Friedrich había «creado verdaderamente un nuevo género: la tragedia del paisaje»<sup>2</sup>, aquellos a los que se asoma este joven viajero o paseante bien cabría definirlos como “paisajes de tragedia”. Cumple su figura, sin embargo, la descripción que de las del alemán hiciera Hugh Honour: «Suelen ser ajenas al paisaje, ni pertenecen por completo a su mundo ni al nuestro, se sitúan al borde de la realidad. Inmóviles, aisladas, parecen estar en el seno de la naturaleza y el tiempo, sin embargo, como un poco fuera de ellas, sintiéndose a la vez a sus anchas y enajenadas, símbolos de la ambigüedad y de la alienación»<sup>3</sup>.

Dice, luego, Honour, que visten generalmente «ropas

extrañas, pasadas de moda, de cierto saber dominguero»; quizás le sorprenda a Melguizo saber que, de acuerdo con la interpretación de Javier Arnaldo, estas figuras podrían corresponder a las de los denominados “demagogos”: «Movimiento opositor luterano que reclamaba, por ejemplo, la unidad jurídica de los Estados alemanes, la libertad de prensa y la abolición de los privilegios nobiliarios, [que] tuvo entre sus rasgos distintivos el hacerse notar por las vestimentas que llevaban sus simpatizantes»<sup>4</sup>.

Coincido con Carla Locatelli, introductora de Melguizo en el catálogo de la muestra que realizó en Navarra, en rechazar sin eludir el reconocimiento “local” de los iconos que propone, especialmente los encapuchados, pero también las imágenes contempladas. Más pertinentes, y ajustados a los argumentos de esta exposición me parecen las conclusiones que expone: «La idea romántica del artista realizada a través de su trabajo es deconstruida por la elección del anonimato que le confiere la capucha, de modo que el artista no revelado, desconocido, resiste conscientemente las nociones de propiedad y autoría»<sup>5</sup>. Y, también: «El arte es propuesto como espacio de total *ambivalencia*, como una compleja ambivalencia que ningún cambio de código puede agotar; ninguna tematización puede atraparla; ninguna descripción puede ser completada»<sup>6</sup>.

M.N.

1 Descripción del artista. 2 Hugh Honour, *El Romanticismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1979. 3 *Ibid.* 4 Javier Arnaldo, *Caspar David Friedrich*, “El arte y sus creadores”, *Historia 16*, 1993. 5 Carla Locatelli, “Sujeto y Predicado: ...Ninguna cosa es simplemente una cosa”, *Cat. Joxerra Melguizo. Sujeto y Predicado (ensayos de percepción)*, Universidad Pública de Navarra, 2002. 6 *Ibid.*

# Joxerra Melguizo



**Saber estar. 2003**  
Vista parcial de la instalación  
en Galería Trayecto



**Saber estar. 2003**  
Vista parcial de la instalación  
en Galería Trayecto



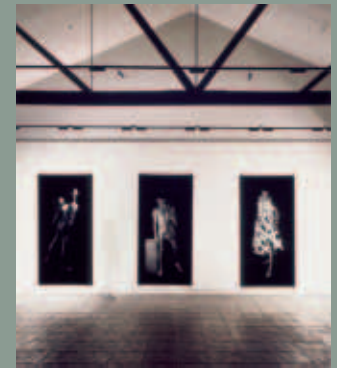
**Artea. 2003**  
Acción. Letras de pólvora ardiendo

S/T serie: (des)medidas.entre volar y medir. 2000  
Fotografía b/n, papel baritado. 120 x 120 cm.



Vestido de lenguaje. 1998-99  
Fotografía b/n sobre transparencia Lith y varillas de aluminio.  
231 x 114 cm. cada pieza

Vestido de lenguaje. 1998-99  
Fotografía b/n sobre transparencia Lith y varillas de aluminio.  
231 x 114 cm. cada pieza



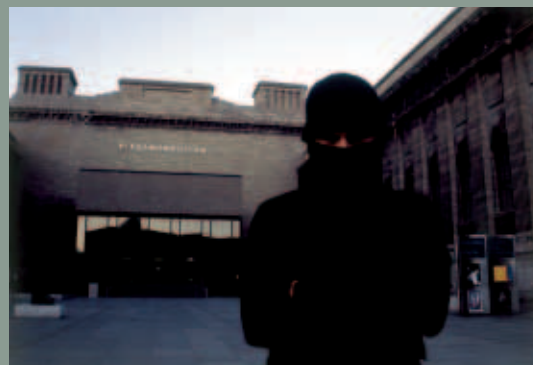
Sujeto y predicado. Art Forum Berlín. 2000-02  
Serie: saber estar.  
Fotografía color sobre aluminio. 123 x 180 cm.

Saber estar. Documenta. 2002  
Fotografía color sobre aluminio. 123 x 141 cm.



Sujeto y predicado. Pergamon Museum, Berlín. 2001  
Serie: saber estar.  
Fotografía color sobre aluminio. 84 x 124 cm.

Sujeto y predicado. Urbasa. 2002  
Serie: saber estar.  
Fotografía color sobre aluminio. 118 x 118 cm.





Sujeto y predicado (ensayos de percepción). 2001-2002  
Videoproyección  
Artium de Álava. Vitoria-Gasteiz

*sujeto y predicado*  
*(ensayos de percepción)*



**Sujeto y predicado (ensayos de percepción).** 2001-2002  
Detalle de instalación.  
Marco y vídeo proyección  
Artium de Álava. Vitoria-Gasteiz



Nauman plegado. 2000  
Neón y metacrilato  
60 x 25 x 22 cm.

# Juan Carlos Román

## El interés de los curiosos

Muy posiblemente sea Juan Carlos Román (Bilbao, 1961), de todos los artistas aquí reunidos, el que más extensa e intensamente haya hecho de la reflexión sobre el arte, el acto artístico, la recepción y el contexto del medio, el suyo natural de trabajo.

El arco cronológico que ha elegido abarca desde las vanguardias históricas –la figura de Malevich principalmente– a las posvanguardias –De Kooning, Rauschenberg, Manzoni, Beuys– y los inicios de la posmodernidad, con Bruce Nauman como protagonista indiscutible, no en vano ha sido el artista, en palabras de Robert Hughes, que más «afectó»<sup>1</sup> a aquellos que irrumpieron en la escena artística entre finales de los años ochenta y los primeros noventa.

Los instrumentos esenciales de su labor son un juicio crítico extremadamente afilado y un uso desconfiado y sutil de la ironía. Él mismo se ha referido a ella justo con ese término, “instrumental”, y añade: «[...] creo que es, ante todo, una ironía que busca la complicidad y el asentimiento del espectador, no disuade, sino que lo invita a participar. Si es válida la vieja fórmula romántica de que todo arte busca afanosamente su espectador-



conocedor-cliente, mis trabajos parecen dar la espalda a los mirones para favorecer el interés de los curiosos»<sup>2</sup>. Esa interpretación de la ironía es la que, a mi juicio, le permite atravesar transversalmente dos de las opciones aparentemente enfrentadas desde el último tercio del siglo pasado: la opción crítica y radical y aquella que se inclina por la aceptación o eyección del placer, por satisfacer o agradar.

En el texto que ha redactado para su inclusión en este catálogo viene a expresarlo palmariamente: «Un apropiacionismo que más allá del sentimiento crítico al discurso histórico que, ha propiciado la cultura anglosajona, o el ensimismamiento por lo antiguo de claro talante mediterráneo, se sustenta en el disfrute por el conocimiento y la complicidad con el lector, produciendo una curiosidad que mira al arte no como un estéril y penoso desierto, sino como una compleja amalgama de sabores que nos recuerdan a tiempos, formas o espacios con los que ya habíamos experimentado, pero que a su vez han sido realojados dentro de una narración elegida. Un arte construido, como también su espacio y su tiempo. Y todo ello con el único deseo de palpar la belleza y de compartir inteligencia».

Su crítica ironía se despliega, igualmente, aunque con singular frescura, frente a las instituciones que acatamos como indispensables o irremediables en el mundo del arte. Así, la serie dedicada a las galerías, mediante cuyos logos compone imágenes y discursos que muestran parte de una faz oculta, invita a la sonrisa.

Siquiera, como es de lógica, elude él mismo, en cuanto artista, su visibilidad al microscopio: «Todo el proceso de heroización que padece el artista se fundamenta en el deseo social de mantener una representación de su

propia esencia, fuera del status quo ya creado. El artista, como representante cultural, ha tenido que pasar por distintas fases: desde la ruptura con lo social e inclusión en la marginalidad, pues tiende a sentirse incomprendido, perseguido y a permanecer inconvencido en las concepciones de su propia voluntad, hasta la presencia del sufrimiento como vocación, ya que el artista asume toda la miseria en el incumplimiento de su arte. También la enfermedad como escenificación del tormento creativo y sobre valoración mítica del genio como superhombre. Y, por último, la estrategia del artista, que se articula en la convicción de su misión, ya que traslada el reconocimiento de su obra a la posteridad»<sup>3</sup>.

M.N.

**Malevich plegado II.** 2000  
Tinta/papel vegetal plegado  
145 x 85 cm.



<sup>1</sup> Robert Hughes, *Visiones de América. La historia épica del arte norteamericano*. Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2001. <sup>2</sup> Catálogo *Pegando el culo a la brasa*. Chelo Matesanz. Juan Carlos Román, Centro Torrente Ballester. Concello de Ferrol, A Coruña, 2003. <sup>3</sup> Juan Carlos Román, Cat. *GureArtea 1996*, Departamento de Cultura, Gobierno Vasco, Vitoria, 1996.

# Juan Carlos Román



**70 robles de 7000.** 2001

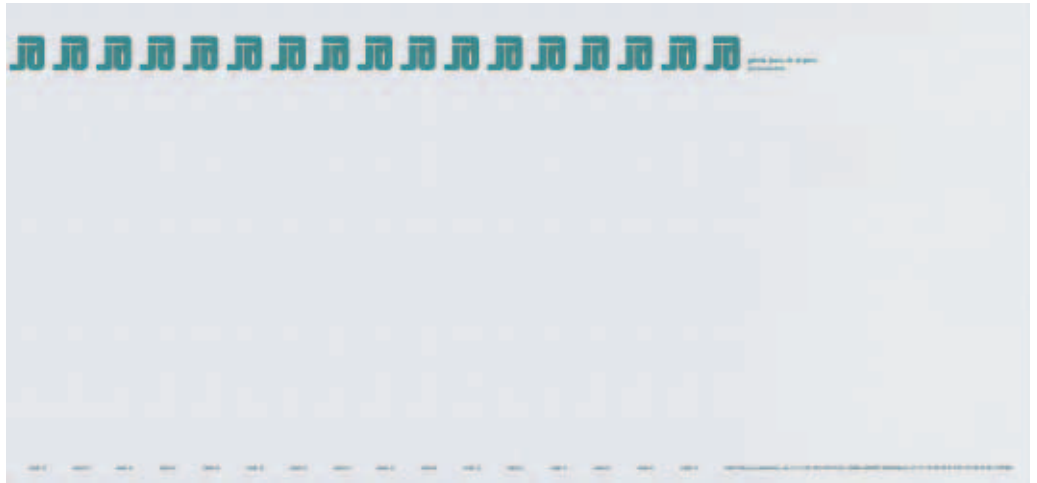
Copas de cristal y roble. 800 x 450 x 40 cm.

Montaje en la Galería Trayecto, Vitoria.





**Dando la espalda a Bruce Nauman.** 1999  
Silla Jacobsen y catálogo de Bruce Nauman  
del MNCARS. 76 x 74 x 54 cm.  
Colección particular, Vigo

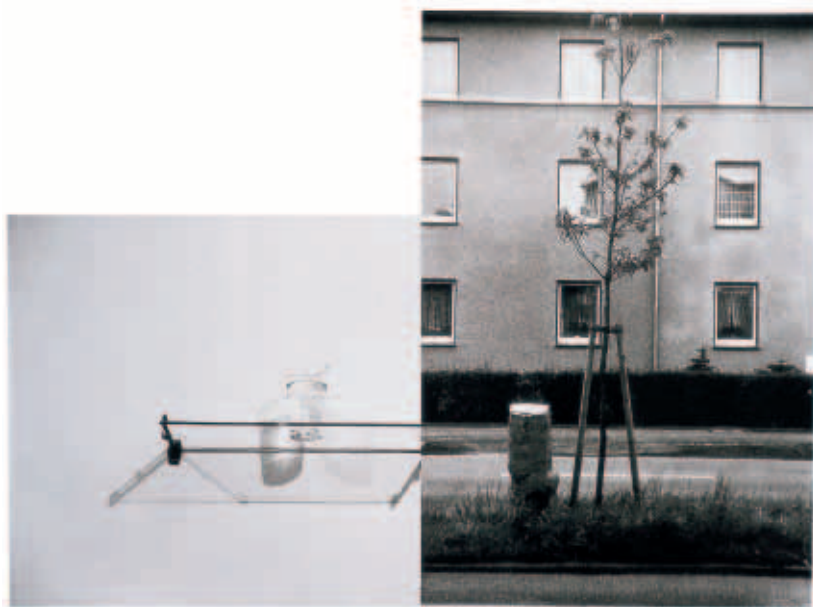


**JAJAJAJA... 2003**  
(Galería Juana de Aizpuru) iniciales JA  
Litografía/papel verjurado  
Medidas variables

Juan Carlos Román



Detalle instalación



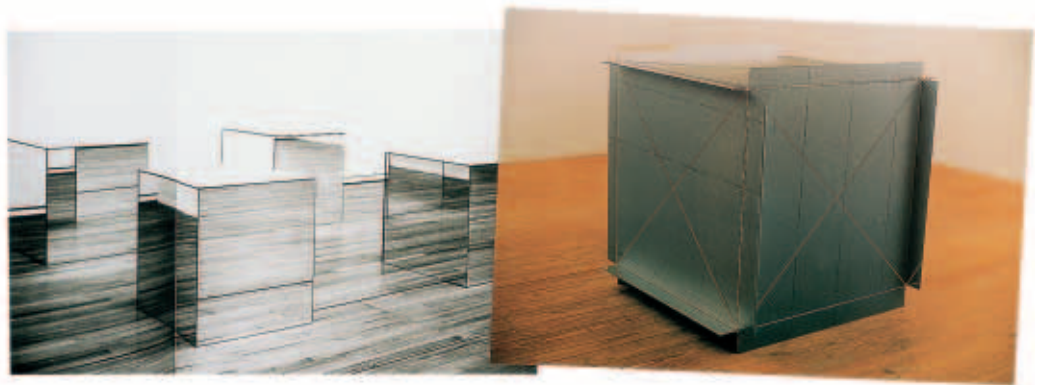
**Bucle VI, o un roble y un roble de 7000.** 1999-2000  
Fotografía. 65 x 50 cm.  
Colección del artista

**Bucle VIII, u ocho es lo mismo que cinco.** 2000  
Fotografía. 65 x 50 cm.  
Colección del artista

**Bucle X, o el rojo prolongado.** 2000  
Fotografía. 65 x 50 cm.  
Colección del artista

**Bucle III, o el equivalente métrico.** 1999-2000  
Fotografía. 65 x 50 cm.  
Colección del artista





**Bucle VII, o el infinito y su reflejo.** 2000

Fotografía. 65 x 50 cm.

Colección del artista

**Bucle IX, o la antifforma ornamental difusa.** 2000

Fotografía. 65 x 50 cm.

Colección del artista

Sin título. 1995  
Óleo/lienzo. 198 x 227 cm.  
Cuadro reproducido: "Marat" de David.



# ALBERTO SÁNCHEZ

## Iconografía perversa

Si algo le gusta a Alberto Sánchez (Madrid, 1963) es someter a quien contempla sus cuadros a una paradoja desazonadora. Aquello que vemos rehúye rotundamente su cualificación pictórica según las reglas que podríamos considerar pertinentes de gusto y contenido, y, sin embargo, ante ello no nos cabe la más mínima duda de que su ser pertenece más a la pintura que a los territorios por los que parece internarse: los cromos, las ilustraciones, las carteleras de cine, etc.

Respecto a estas últimas, hoy en trance de desaparición, al menos en su vertiente artesanal –que está siendo sustituida por las reproducciones digitalizadas impresas en macrodimensiones–, Alberto Sánchez ha reconocido, desde antiguo, su fascinación e inclinación. Le permiten, como ha declarado, huir «de toda retórica virtuosa y contar algo con toda claridad, directamente y a la cara». Dos motivos han sido claves en su evolución, y así los enunciaba José Ramón Danvila: «su especial crónica de la realidad y la irónica mirada sobre su propio entorno». De este modo, la historia –así los milicianos que aguardan inmóviles en los altos de la sierra de Guadarrama– o la política –véase *El estilo de trabajo en el partido*–

pueden compartir espacio con la autobiografía, representada incluso idílicamente en referencia a su paternidad. Un realismo el suyo que me atrevo a definir como sibilino, en su doble sentido de profético y de expresión que encierra un misterio oculto.

La fuente de sus imágenes –conviene aquí recordar, además, que no es pintor prolífico, sino que estudia detenidamente cada obra individual o cada miniserie–mana del cine (incluido el lejano oeste y las películas de espías), de la publicidad, de las revistas eróticas y, también, de los géneros tradicionales de la pintura –en su versión más doméstica, por ejemplo cuadritos de animales, o en la más heroica, así la serie dedicada a gloriar el *Marat*, de David, o dramática, su insistencia en las *Vanitas*, así toma de Bernini los esqueletos esculpidos en la Tumba del Papa Alejandro VII (San Pedro) y en el Monumento conmemorativo de Ippolito Merenda (S. Giacomo alla Lungarna), ambos en Roma. Igualmente, referencias a Caspar David Friedrich –*El viajero sobre el mar de nubes (negras)*, que contempla el paso de uno de los petroleros hundidos en la Costa da Mor-te–, a Roy Lichtenstein y Andy Warhol –*El crimen del siglo, VIII–*, incluso, también irónicamente, a la casa-estudio de los artistas, el de Sorolla, reproducido en su Museo, con media docena de dulces y pasteles en el suelo– *El estudio del artista adolescente*.

El sexo y la muerte son dos de sus argumentos más reiterados. Y el asombro, uno de sus efectos más contundentes. En su caso importa y mucho el proceso de trabajo. Lo describiré en referencia a los cuadros que he elegido, titulados *Charo* y *Paloma*, y realizados en 2003 y 2002, respectivamente. Alberto Sánchez trabaja con modelos, pero las sesiones de posado son fotográficas, jamás se producen frente al lienzo.

Posteriormente, de una o varias tomas, realizadas por él mismo, procede a su extracción dibujada. Es en el dibujo donde Alberto “corrige” las apariencias de la rea-

lidad para satisfacer aquellas otras que conforman la pintura.

En cualquier caso, *Charo* no ha posado jamás en el paisaje serrano de múltiples referencias velazqueñas –fundamentalmente el fondo del *Retrato ecuestre de Baltasar Carlos–* y algún que otro guiño al espectador avisado, ni la idílica visión que de éste nos ofrece el pintor procede de su visión al natural.

Se vale de una iconografía perversa, no tanto por sus inclinaciones como por ese estado de extrañamiento y ambigüedad que emana de la imagen: una mujer desnuda que provoca, por intermedio del ordenador (la imagen de), un ciclón.

Signo de los tiempos es, sin embargo, la creencia en que podemos “hacer” la realidad. Una sutil alegoría, quizás también, de lo inefable y variable del deseo erótico. Para mirar a *Charo* tenemos que indexar, inevitablemente, nuestras pasiones y apetitos.

M.N.

**El tiempo pasa.** 1995

Óleo/lienzo. 198 x 227 cm.

Esqueleto de la izquierda: Bernini, Tumba del Papa Alejandro VII (San Pedro, Roma). Esqueleto de la derecha: Bernini, Monumento conmemorativo de Ippolito Merenda (S. Giacomo alla Lungarna, Roma). Colección particular, Madrid



**El viajero sobre el mar de nubes (negras). 1993**

Óleo/lienzo. 37 x 58 cm.

El personaje central pertenece a "El viajero sobre el mar de nubes" de Friedrich. El paisaje del fondo está sacado de una fotografía aparecida en la prensa.

Colección particular, Linares

**El estudio del artista adolescente. 1993**

Óleo/lienzo. 130 x 195 cm.

Sala del Museo Sorolla de Madrid con varias obras del pintor y objetos de su colección.

Colección particular, Madrid

**El crimen del siglo, VIII. 1993**

Óleo/lienzo. 130 x 195 cm.

Cuadro de la izquierda: Roy Lichtenstein. Cuadro de la derecha: Andy Warhol.

Colección particular, México





**Paloma (Durmientes).** 2003

Óleo/lienzo. 60 x 81 cm.

Paisaje de fondo: esquina inferior izquierda de  
"Retrato ecuestre de la Reina Isabel de Borbón"  
de Velázquez. Cielo: variación sobre el cielo de  
"Retrato ecuestre de Felipe IV" de Velázquez



Charo. 2002  
Óleo/lienzo. 169 x 124 cm.  
Paisaje de fondo: "El Príncipe Baltasar Carlos  
a caballo" de Velázquez.  
Colección del artista



Ciudad sin héroes. 2002  
Fotografía

# Fernando Sánchez Castillo

## Expresiones de poder

Las últimas propuestas de Fernando Sánchez Castillo (Madrid, 1970) se inscriben en ese territorio del arte crítico y de intervención política y civil. Su desarrollo se basa en prácticas de resistencia e interferencia. Su objetivo es poner en cuestión y en evidencia los sigilos en la estrategia de actuación del poder.

*Ciudad sin héroes* subvierte la lógica del monumento. La ácida ironía ante el perverso discurso que, las más de las veces muda los asesinos en héroes, tiene antecedentes en el trabajo de Sánchez Castillo. Así, por ejemplo, la serie fotográfica *Volver a nacer*, de 1999, en la que el propio artista juega, en un baile casi infantil, con una imitación de un bloque de granito ingrávido, en la explanada del Valle de los Caídos.

Burla o sarcasmo, por otra parte, que resulta de igual forma consustancial a la existencia, en general, del monumento o de ciertos monumentos, a tenor no sólo de la mayor o menor cualificación del escultor o del mayor o menor agrado que el prócer representado cause en la población. Carlos Reyero, autor de un profundo y metódico estudio sobre *La escultura conmemorativa en España* –en el que distingue nítidamente lo conmemo-



rativo de lo monumental y su uso y significado en el siglo XIX frente a los pastiches perpetrados en el último tramo del XX-, recoge algunas de las burlas recibidas a lo largo de la historia por éstas. Así, la comparación del monumento a *Castelar*, en una plaza madrileña, con un prostíbulo incendiado; «la estatua de *Moret*, en pie junto a un sillón, presidía la céntrica Plaza del Ayuntamiento, en Cádiz, se popularizó en la ciudad un dicho, como metáfora temporal, que se añadía como apostilla cuando algo iba a tardar mucho en resolverse, “pa’ cuando ze ziente Moré”. En Sevilla, el pie de *Daoíz* que sobresale de la peana era un referente comparativo de tamaño: “tiene ma’ pie que Daoí”, se decía. En Madrid todavía se utiliza la expresión “tener más cojo-



Ciudad sin héroes. 2002  
Fotografías

nes que el caballo de Espartero”, aunque no creo que sean muchos los que lo hayan comprobado»<sup>1</sup>.

En el texto sobre *Ciudad sin héroes* redactado por Sánchez Castillo para el catálogo, éste hace referencia a la demolición revolucionaria de los viejos símbolos y a su mediata sustitución por otros equivalentes; esa producción de anestias de la conciencia y del juicio. Además, la irrupción sacrificial del terror revolucionario.

En conversación con el artista me refirió, también, el influjo ejercido por la lectura de un pecio de Rafael Sánchez Ferlosio, *Tópicos: el peso de la Historia*, al que pertenece la cita de inicio de estas notas y que me permito citar en extenso, pues centra, creo, la mirada del espectador.

Cuenta una visita a la ciudad de Budapest en la que, tras llegar a la Gran Estación Central, dice: «Tuve el capricho de alquilar un coche de caballos descubierto para dar una primera ojeada a la ciudad, y enseguida empezó a crecerme un sentimiento de rara antipatía ante la sucesión de enormes palacios, perfectamente contruidos, pero los más carentes de expresión que yo hubiera visto antes en otra ciudad alguna<sup>2</sup>: lo único que ciertamente, podía decirse de ellos, para el que sepa apreciar tal cualidad, era que tenían lo que se llama “empaque”, y nunca más exacta la palabra. Pero el aburrimiento y la aversión que ya me iban calando las entrañas se distrajeron de pronto cuando a los diez minutos de paseo me di cuenta de que habíamos venido cruzándonos con un desusado número de estatuas ecuestres de bronce. Fuertemente picado por la curiosidad, no tuve más remedio que pedirle al cochero que volviésemos hasta la primera y que me llevase a ver, una por una, todas las que hubiese en la ciudad, y ya no pude prestar atención a ninguna otra cosa en este

<sup>1</sup> Carlos Reyero, *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1999. <sup>2</sup> Antipatía que se asemeja a la incomodidad y el desconcierto de las estancias de Sánchez Castillo en la Universidad, que antes hemos señalado.

mundo más que a los caballos de bronce. Tan imperiosos se mostraban, que no parecían haber sido erigidos en el medio de edificaciones preexistentes, sino que éstas hubiesen sido levantadas después en derredor. Eran 42; tardamos más de cuatro horas en recorrerlos todos, y fue como un delirio, como un éxtasis, como una borrachera: a veces me sentía como hipnotizado, a veces estallaba en casi neuróticas carcajadas: “¡Otro, otro!”, y en algunos momentos me sentí extrañamente turbado, como con una punzada de congoja. Generales con el sable desenvainado y apuntando al cielo, coroneles con el caballo de manos y enarbolando la bandera, coroneles con el caballo lanzado, el sable tendido hacia delante y la cara semivuelta hacia los suyos, con la boca abierta: “¡A por ellos!”, mariscales con el caballo al paso, exhausto tras una larga y cruenta jornada victoriosa, ancianos mariscales con el bigote unido a las patillas, el caballo quieto y firme sobre las cuatro patas, el sable envainado y las manos una sobre otra reposando en el arzón, erguidos en todo lo alto de su gloriosa dignidad... ¿Cuántos no habrán sido ya una vez caballos griegos o helenísticos, después cañones otomanos y, finalmente, fundidos por tercera vez o refundidos por segunda, caballos imperiales?»<sup>3</sup>.

Un falso pedestal y los cascos y la parte baja de las patas de un caballo –fundidas en bronce desde moldes realizados artesanalmente por Sánchez Castillo– es cuanto queda a la sátira de lo que fue o pudo ser un monumento parecido a aquellos que describe Ferlosio. Ese vacío suyo de cuerpo de caballo y de personaje montado es, también, un vacío propio de la escultura desde el siglo XX, en el que precisamente el hueco se constituyó como componente significativo de la escul-

tura, que abandonaba la estatuaria a favor de la escultura y, más recientemente, de la instalación<sup>4</sup>.

Hueco, vano, presuntuoso, superfluo, ilusorio, fútil, inconsistente y precario, así se corresponde el mito del héroe a la entelequia quimérica de su escultura. A Sánchez Castillo le ocurre como le pasó a Sánchez Ferlosio, que permanece insomne tras el agotador conocimiento de los soberanos triunfales y de los caballeros armados, «con esa controlada rigidez del borracho aún consciente de que puede medir mal sus movimientos y perder en cualquier momento el equilibrio, de tan conmocionado y sobrecogido como estaba por el estupor de haber visto en un solo giro de una tarde mucho más de cuanto habría creído posible o soportable llegar a ver en este mundo»<sup>5</sup>.

M.N.

(Versión reducida del texto del autor, publicada en el catálogo *Fernando Sánchez Castillo. A caballo*, editado con motivo de la exposición del mismo título celebrada del 2 al 20 de octubre de 2002 en la Sala Caja San Fernando, Jerez de la Frontera, Cádiz, y del 23 de abril al 18 de mayo en la Sala Imágenes, Sevilla.)

<sup>3</sup> Rafael Sánchez Ferlosio, op. cit. <sup>4</sup> Carlos Reyero en la obra citada nos descubre que durante el siglo XIX el hecho de realizar y emplazar una escultura conmemorativa recibía la denominación de “instalar” e “instalación”. <sup>5</sup> Rafael Sánchez Ferlosio, op. cit.



**Anamnesis.** 2003  
Bronze. 150 x 250 x 100 cm.

## Fernando Sánchez Castillo



**Ciudad sin héroes.** 2002

Escultura. Bronce fundido y madera. 70 x 40 x 300 cm. base 350 cm.

Colección Caja San Fernando



**Casorro. 2003**  
Escultura.  
Altura aprox. 250 cm.  
Base 140 x 140 cm.

# Montserrat Soto

## Mirando desde el umbral

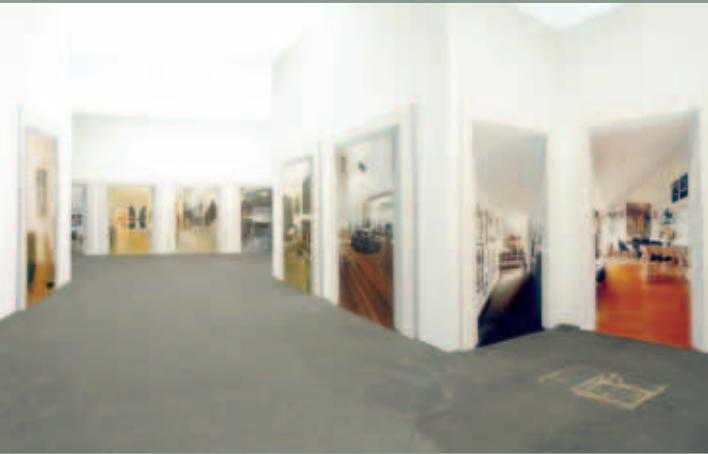


El motivo principal de interés y actuación de Montserrat Soto (Barcelona, 1961) es el entorno, entendido éste tanto como espacio interior –abigarrado, poblado por las manufacturas del hombre, a su vez permanentemente ausente– y como paisaje externo –habitado únicamente por el vacío.

«Desde hace mucho tiempo estoy moviéndome en ese umbral, observando con esa lente esas ventanas que están a punto de abrirse, pero que no conducen a ninguna parte; esa puerta entreabierta tras la cual nada existe. Es como si estuvieras en la antesala de todo. Para mí, el umbral es esa atmósfera en la cual hay silencio»<sup>1</sup>, afirma la artista.

Su objetivo más veces repetido ha sido el de «unir espacios»; hacerlos significantes mediante una intervención que los arranca de su puro ser y les infunde la idea de la que por sí mismos carecen.

Su mediación pretende, además y las más de las veces, perturbar los dispositivos de mirada y de entendimiento del espectador, al que sitúa ante su obra, realizada permanentemente en series fotográficas, según tres posiciones distintas:



**Paisaje secreto.** 1998-2002  
Instalación

La del que mira a través de una puerta o una ventana y que tanto puede asomarse al interior de propiedades ajenas como a paisajes exteriores. En el primer caso, además, se ha interesado, desde siempre, por lo que podemos considerar “lugares de arte” –almacenes, galerías, salas de museo, colecciones privadas–, sobre los que no pretende enunciar razonamientos sociales o políticos propios, sino dilucidar una época, una ideología, que se transparenta en el arte.

La del que mira hacia el horizonte infinito. Ya sea desde detrás de un muro protector o desde un mirador, que dan todos hacia la nada. Uno no puede apartar los ojos de la desolada fascinación que provocan esos lugares ante los que no hay ninguna cosa, absolutamente nadie. Ya sea desde un punto intermedio –cual si el espectador se hallase en el núcleo entre una realidad y otra, las dos igualmente ambiguas. Son obras que establecen fronteras con lo inconcebible, lo intransitable, aquello que no se puede invadir.

Por último, la del que se introduce en un trampantojo,

un espacio virtual –que puede ser conformado por los pasillos de un hotel, los peines del almacén de un museo o las salas de cuatro galerías diferentes formando una sola– que es entendido, siempre, como instalación, en la que el visitante siente, por el contrario, la tentación de desplazarse, de transitar por el que reconoce, sin embargo, como paisaje imposible.

La serie a la que corresponden las piezas seleccionadas –*Paisaje secreto n° 13*, *Paisaje secreto n° 25* y *Paisaje secreto n° 34*, de 2000– ha de entenderse a medio camino entre el que se asoma a un interior privado –el de cada coleccionista– y la instalación que crea un trampantojo de la realidad y de nuestras ideas sobre el significado de esa realidad.

No pueden entenderse sino contrapuestas unas con otras, acumuladas. Sometidas, además, a ser obras de arte fotografiadas en su instalación íntima para ser expuestas en lugares de arte público. Una vez más, la intención de unir espacios para (con)fundir ideas.

Dos instalaciones, dos miradas –la del coleccionista y la de la artista, que reinterpreta esa instalación– y la comparecencia de una tercera, la del espectador, que aprecia los distintos modos del gusto, de elegir y de ver lo elegido, de acuerdo con su gusto propio.

El largo texto que ha redactado para el catálogo se extiende tan precisa como extensamente sobre estas obras.

M.N.

<sup>1</sup> Gloria Picazo, “Espectadora de mis propias imágenes”, cat. Anónimo. *Montserrat Soto*, Ajuntament de Lleida, 1996.

# Montserrat Soto



**Silencios.** 1996-1997  
Técnica mixta. 240 x 540 x 445 cm.  
7 fotografías de 5 almacenes de  
obras de arte (IVAM, MACBA,  
Centro de Arte Reina Sofía,  
Galería Joan Prats, Fundació la Caixa)





Paisaje secreto. 1998-2002  
Instalación

# Montserrat Soto



**Paisaje secreto. 2002**  
Paisaje n° 34  
Fotografía montada en aluminio. 220 x 150 cm.  
Cortesía Galería Helga de Alvear

**Paisaje secreto. 2000**  
Paisaje n° 25  
Fotografía montada en aluminio. 220 x 150 cm.  
Cortesía Galería Luis Adelantado



**Paisaje secreto. 2000**  
Paisaje n° 13  
Fotografía montada en aluminio. 220 x 150 cm.  
Cortesía Galería Luis Adelantado

